

Revista de la Maestría en Literatura Mexicana

AMOXCALLI

Teoría, análisis y crítica de la literatura hispanoamericana

1
ENE-DIC 08

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ana María Dolores Huerta Jaramillo

Directora de Fomento Editorial

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

María del Carmen García Aguilar

Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez

Secretaria Administrativa

Arturo Aguirre Moreno

Coordinador de Publicaciones

DIRECTOR

Renato Prada Oropeza †

SUBDIRECTORA

Alicia V. Ramírez Olivares

CONSEJO EDITORIAL

Francisco Ramírez Santacruz

Luis Roberto Vera

Mario Calderón

Alejandro Palma Castro

Ana María del Gesso

Aida Gambetta

María Teresa Colchero

Responsable editorial

David Salazar Nieva

JURADO DE ARBITRAJE

Federico Patán

Elizabeth Corral Peña

Samuel Arriarán

Ma. Esther Castillo García

Jerome Branche

Elba Margarita Sánchez Rolón

Jorge Pascual Gay

Gabriel Wolfson

Norma Angélica Cuevas

Martha Elena Munguía Zatarain

COMITÉ CIENTÍFICO

Jorge Ruffinelli

(STANFORD UNIVERSITY)

Jean Franco

(UNIVERSIDAD DE MONTEPELLIER)

Juan Bruce-Novoa

(UNIVERSIDAD DE COLORADO)

Antonio Melis

(UNIVERSIDAD DE SIENA)

Óscar Rivera Rodas

(UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA-DAVIS)

José Manuel Camacho Delgado

(UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Gloria Prado

(UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA)

José Pascual Buxó

(UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO)

Magda Sepúlveda

(PONTIFICA UNIVERSIDAD

CATÓLICA DE CHILE)

Fernando Moreno Turner

(UNIVERSIDAD DE POITIERS)

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 1, número 1, enero-junio 2018, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx> Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2018-112019020000-203, ISSN: (En trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, enero de 2018.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Revista arbitrada por pares académicos y el editor

Remaquetado: Dulce María Avendaño Vargas

Revisión: Antonio Miguel Muñoz Ortiz

Diseño de Portada: Donovan Bravo Fonseca.

Diseño de Caja: Donovan Bravo Fonseca.

Compuesto en InDesign CS6.

ARTÍCULOS

- 9 PRESENTACIÓN
José Miguel Sardiñas, Andrea Castro, Ana María Morales
- 14 POR LA PENDIENTE DEL PLANO OBLICUO: ROMERO DE TERREROS Y GONZÁLEZ
DE MENDOZA
Francisco Aragón
- 30 LO SOBRENATURAL AUTÓCTONO EN LA NARRATIVA MEXICANA
Fortino Corral Rodríguez
- 51 DEL PRELUDIO POLICIAL A LA CULMINACIÓN FANTÁSTICA:
“LA SEMANA ESCARLATA” DE FRANCISCO TARIO
Marisol Nava
- 92 LA METAMORFOSIS DEL VAMPIRO EN RELATOS HISPANOAMERICANOS
José Miguel Sardiñas
- 116 NUEVO ENFOQUE TEÓRICO SOBRE LA LITERATURA FANTÁSTICA:
EL APOORTE DE LA LÓGICA PARACONSISTENTE
Anouck Linck
- 134 LO FANTÁSTICO Y LAS NORMAS SOCIO-CULTURALES
Ana Marković
- 150 EL POLICIAL, UN GÉNERO EN CUESTIÓN
Nicolás Abadie

- 163 EL REALISMO MÁGICO COMO FENÓMENO ESCRITURAL:
GARCÍA MÁRQUEZ Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO EN
"UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES"
Enrique Giordano
- 179 "LAS BABAS DEL DIABLO" VS. "BLOW-UP": CONTRARIEDADES EN LA
ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UN TEXTO FANTÁSTICO
Tomás Vivancos
- 207 FRONTERAS ENTRE DIFERENTES TIPOLOGÍAS DE ESCRITURA EN LA
LITERATURA FANTÁSTICA RIOPLATENSE
María Chiara D' Argenio
- 222 ENTRE LA REALIDAD Y EL DELIRIO: DERIVAS DE LO FANTÁSTICO EN LA
NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA
Julio Prieto
- 236 LA PISTA OCULTA EN "LEJANA"
Elia Eisterer-Barceló
- 252 EL CALAMAR Y SU TINTA: IRREALIDAD, FANTASÍA E IRONÍA EN UNA HISTORIA
FANTÁSTICA DE ADOLFO BIOY CASARES
Gabriella Menczel
- 263 HUMORISMO Y FANTÁSTICO EN LA MICROFICCIÓN ARGENTINA: RAÚL BRASCA,
ROSALBA CAMPRA, ANA MARÍA SHUA
Anna Boccuti
- 287 EL CONSTRUTO DEL ENIGMA EN LAS NEONOVelas DETECTIVESCAS DE
GUILLERMO MARTÍNEZ
Aída Gambetta Chuck
- 302 LA LITERATURA DE ANTICIPACIÓN DE OLIVERIO COELHO:
UNA MIRADA AL SESGO SOBRE LA PESADILLA ARGENTINA
Fernando Reati

315 FELIPE ÁNGELES

María Teresa Colchero Galido

330 LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA REALIDAD, LA FUNCIÓN ESTÉTICA
Y LA OBRA ARTÍSTICA

Renato Prada Oropeza

RESEÑAS

313 RESEÑA DE *LA INSTRUCCIÓN Y OTROS CUENTOS DE IGNACIO SOLARES*

Renato Prada Oropeza

313 RESEÑA DE *IMAGO PRIMA*

Rafael Toriz

313 RESEÑA DE *TRADUCCIÓN A LENGUA EXTRAÑA Y*

RUMBOS DE LO FANTÁSTICO. ACTUALIDAD E HISTORIA

Cristina Mondragón

COLABORADORES

PRESENTACIÓN

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
ANDREA CASTRO
ANA MARÍA MORALES

En junio de 2007 se llevó a cabo el VI Coloquio Internacional de Literatura Fantástica: *Lo fantástico: Norte y Sur* en la ciudad de Gotemburgo, Suecia, con la presencia de casi 70 investigadores de 18 países y 50 instituciones de América y Europa. Constatar este mero hecho podría ser ya una declaración que demuestra cómo la literatura fantástica, alguna vez considerada literatura menor entre la crítica seria, ha ido ganando espacios e importancia en la reflexión y se ha convertido en un poderoso incapaz de arrastrar a los especialistas al coloquio, esté foro de discusión académica, donde hemos procurado cultivar un espacio válido para intercambiar ideas, descubrir y encontrar opiniones, bibliografía y amigos que comparten la pasión por este rico campo de estudio que es lo fantástico.

Es interesante que la reunión –mayoritariamente en lengua castellana– haya tenido lugar en Gotemburgo, que es una ciudad hermosa, pequeña, portuaria y sueca. Una vez más tenemos que agradecer a todos aquellos que, desdeñando el lugar común según el cual “Escandinavia” es apenas un eco en la memoria que suena a “Vikingo”, se decidieron valientemente a enfrentar lenguas desconocidas y cruzar mares y tierras para acompañarnos en una nueva edición de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica.

Como en otras ocasiones, el coloquio, esta vez enmarcado en el lluvioso paisaje nórdico, acogió la cálida discusión de este tema, género, modo, modalidad y espectro que de nuevo apareció como un espejo siempre cambiante, que gusta de mutar y volverse retrógrado cuando ya se ha orientado, y se destacó por los trabajos que con mucha seriedad pretendieron llevar adelante la discusión, mostrando que la literatura fantástica es analizada cada vez más concienzudamente y menos desde la orientación de la reseña laudatoria. Al clima frío lo opacó el caluroso recibimiento que la Universidad de Gotemburgo deparó para los asistentes; el apoyo de la Sección de Español del Departamento de Lenguas Románicas, y de su director Ken Benson permitió que los días que duró este coloquio se convirtieran en referencia para muchos de los asistentes.

Así, el resultado, del que da fe este número de *Amoxcalli*, fue enriquecedor y estimulante. Los trabajos que finalmente seleccionamos para la edición de esta *Amoxcalli* abarcan lo mismo acercamientos teóricos que críticos. Algunos ofrecen una nueva interpretación a problemas viejos de lo fantástico –la importancia de las normas socioculturales o sus fronteras siempre lábiles con otras modalidades discursivas– u ofrecen nuevas herramientas para el análisis –la lógica para consistente–; otros regresan a la constatación de la especificidad lingüística de lo fantástico o del realismo mágico tras su confrontación con otros medios; muchos de ellos son acercamientos que partiendo de la expresión particular de un autor o autores, se convierten en reflexiones sobre la naturaleza, las modalidades o los mecanismos de lo fantástico y en varias ocasiones sobre la naturaleza o sobrenaturalidad de las sociedades o los hombres. En este número de *Amoxcalli* hay recorridos por motivos clásicos de lo fantástico –el vampiro– y por formas consideradas novísimas –la microficción– que se han abierto y han transformado la modalidad. Lo fantástico, siempre lo lúdico, siempre intrigante, siempre feroz enfrenta el acoso de

acercamientos que lo obligan a los límites del humor, de lo mítico, de la ciencia ficción o de la realidad, pero sale avante. Hay ojeadas a autores, textos y periodos absolutamente clásicos y frecuentados –Cortázar, Bioy, Holmberg, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo–, otros no tanto –César Aira, Francisco Tario– y algunos que casi nunca se mencionan, sea por recientemente publicados –Washington Cucurto, Rosalba Campra, Guillermo Martínez, Oliverio Coelho– sea por olvidados –Romero de Terreros, El abate de Mendoza. Sin embargo, si hay algo que tienen en común todos estos textos es la consagración pertinaz de pensar y repensar esa forma de la literatura que es lo fantástico.

Todos sabemos que los gigantescos libros de memorias de congresos pueden tener una vida casi latente en los estantes de las bibliotecas, pero ¿qué hacer si en Gotemburgo contamos con la presencia, para algunos inusitada, de todos los ponentes que contemplaba el programa y, después, nos enfrentamos al envío de la mayor parte de esas ponencias? Sin duda, la labor de edición y selección fue ardua, pero finalmente fructífera, y junto con este número de la casi recién nacida *Amoxcalli*, un número especial de la revista *Anales*, de la Universidad de Gotemburgo, y una apretada selección que la editorial Cálamo publicará en España, hemos logrado hacer un buen panorama de lo sucedido en el VI Coloquio Internacional de Literatura Fantástica: *Lo fantástico: Norte y Sur*. Es por ello que para terminar deseamos agradecer al Dr. Renato Prada Oropeza el generoso gesto de abrir las páginas de *Amoxcalli* a estos artículos que ilustran la diversidad y riqueza de las intervenciones y la discusión que se dio en el coloquio de Gotemburgo y que creemos harán que este número de la revista se convierta en un importante punto de referencia de la bibliografía sobre la literatura fantástica.

ARTÍCULOS

**POR LA PENDIENTE DEL PLANO OBLICUO:
ROMERO DE TERREROS Y GONZÁLEZ DE MENDOZA**

FRANCISCO ARAGÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

En la historia de la literatura de lo irreal en México, aún no se ha estudiado bastante el periodo que corresponde al primer cuarto del siglo XX. De estos años se reconocen fácilmente El plano oblicuo de Alfonso Reyes, las leyendas de los colonialistas, y las diversas prolongaciones románticas y modernistas que abarcan desde la narrativa fantástica de Amado Nervo hasta los relatos líricos de Guillermo Jiménez. Menos atención han recibido los textos escritos por los miembros de la generación del Ateneo de la Juventud, muchos de los cuales si bien no pueden ser llamados estrictamente fantásticos sí presentan una vocación de irrealidad cuyas características, semejanzas y diferencias aún están por ser determinadas en su conjunto.

En el presente trabajo analizo dos cuentos de autores íntimamente relacionados con la generación del Ateneo: “Los jugadores de ajedrez” (1922) de Manuel Romero de Terreros (1880-1968), y “El hombre que se equivocó” (1925) de José María González de Mendoza (1893-1967). Ambos textos pueden ser relacionados con la manera en que Alfonso Reyes comprendió y practicó la literatura fantástica y representan, como veremos más adelante, dos posturas de Vida ante el México de los primeros años posteriores al final de la lucha armada.

A pesar de que, en rigor, González de Mendoza pertenece a la generación inmediatamente posterior al Ateneo y de que el nombre de Romero de Terreros es mencionado más a menudo como uno de los escritores colonialistas,¹ su obra narrativa, sus cuentos, deben verse como parte de un momento específico (1916-1925) en el cual el relato ateneísta de intención fantástica produjo sus principales textos. Una propuesta provisional de panorama del relato ateneísta de fantasía hasta 1920 dividiría las obras en dos tendencias principales: una representada por la trilogía *La arquilla de marfil* (1916) de Mariano Silva y Aceves, *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri y *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes; la otra incluiría textos como “El día que acabó la guerra” (1917) de Martín Luis Guzmán, “El fusilado” (1919) de José Vasconcelos y algunos de los relatos reunidos en el libro *Novelas triviales* (1918) de Genaro Fernández McGregor. La primera tendencia, a la cual podríamos darle el nombre de fantástico lúdico ateneísta,² se caracteriza por una mayor atención a la forma, textos de género híbrido (cuento-ensayo-poema-dialogo), de extensión breve, en dialogo constante y asumido con la tradición literaria; en ellos el fenómeno fantástico se concibe en mayor medida como un fenómeno de lenguaje y por lo regular no se relaciona con ninguna

1 Véanse Leal (: 90) y Martínez (2 32). La relación de Romero de Terreros con los colonialistas fue sin embargo más la de un modelo que la de un integrante del grupo, sus muy tempranas conferencias y artículos de tema novohispano fueron, junto con las de Jesús T. Acevedo, la inspiración para este tipo de literatura; no obstante que en su serie de estampas Virreinales Romero de Terreros reconstruye la Vida cotidiana de la época colonial, en sus cuentos emplea una estética completamente distinta comenzando por ubicar las historias en una época actual y hacer que el pasado sea una más de las fuerzas dinámicas que actúan dentro del texto.

2 Para esta propuesta de panorama, la cual solo responde a propósitos expositivo, empleo “fantástico” en su sentido amplio de relato de fantasía pues trato de abarcar textos de varios géneros de irrealidad, un análisis completo de la narrativa ateneísta de fantasía es aún una labor pendiente para el estudioso de la literatura mexicana.

tradición de sobrenatural culturalmente codificado. Sobresalen los cuentos “La ruta de Aztlan”³ de Mariano Silva y Aceves y “La cena” de Reyes, cuya importancia como el relato modernizador del género en México ha sido reconocida ampliamente.

En la segunda tendencia, que podríamos llamar fantástico tradicional ateneísta, encontramos textos de mayor extensión; en ellos el interés se centra en la anécdota más que en la forma, y el ambiente en el cual se desarrolla busca ser mimético de la realidad extratextual; sus temas coinciden con algunos de los tópicos del relato fantástico modernista, como el de anticipación científica a la manera de Wells en el cuento arriba citado de Guzmán,⁴ el magnetismo y la hipnosis en “¡Más que una onda!” de Fernández McGregor, o la transmigración de las almas en el muy antologa-

3 En el relato “La ruta de Aztlán” un arqueólogo recibe la visita de una pequeña deidad prehispánica (tarasca) de la pesca la cual le habla de su pasado como modesta divinidad hogareña y de su actual duermevela eterna, no tan incómoda, en la Vitrina de un museo; este cuento tal vez inaugura en México una tradición de relatos en los cuales objetos relacionado con antiguas deidades vuelven a la vida (Ver Sardiñas). El influjo más inmediato de este cuento se aprecia en “El papagayo de Huichilobos” (1922) hermoso relato que Romero de Terreros dedica precisamente a Mariano Silva y Aceves. Las manifestaciones y repercusiones del mundo prehispánico en el cuento fantástico han sido estudiadas por Ana María Morales en su artículo aún inédito “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”.

4 Al igual que en algunos relatos de Amado Nervo en los cuales un descubrimiento tecnológico, una máquina, es capaz de “dejar ver” al ser humano lo que hay más allá de los límites de su percepción y del tiempo, en el cuento de Guzmán “Cómo se acabó la guerra en 1917” (1917), el gobierno inventa una máquina capaz de automatizar el espionaje y censura de toda la correspondencia; un azaroso mal funcionamiento de ésta, sin embargo, permite que su operador pueda, asombrosamente, predecir el porvenir; todo está bien hasta que la máquina predice el fin del mundo para este mismo año de 1917 con lo cual el operador se obsesiona hasta la locura; el final no permite discernir cuanto de la historia contada por el operador fue parte simplemente de su delirio. Este texto a su vez prefigura un tipo de relato popular en México durante la década de los años cuarenta, en el cual la transgresión fantástica se da como el discurso atormentado de personajes mentalmente alterados, como en los relatos de Asunción Izquierdo, José Gómez Robleda o Francisco Tario, por ejemplo.

do cuento “El fusilado” de José Vasconcelos. En los cuentos de Vasconcelos y en los de Fernández McGregor puede apreciarse el influjo de doctrinas espiritualistas de moda a finales de siglo XIX como el espiritismo o la teosofía; sin embargo tal ideología se manifiesta de muy variados modos en sus cuentos: desde la aceptación total de lo sobrenatural en “El fusilado”,⁵ donde es la propia alma de un muerto quien expone la otra naturaleza del mundo visible, hasta la hesitación cercana a lo fantástico en el cuento de Fernández McGregor “Una horda de misterio”.⁶

A pesar de su inevitable esquematismo, esta división nos permite apreciar, desde la perspectiva poco empleada del relato de fantasía, un rasgo ya muy señalado de la generación del Ateneo y que fue su papel de generación bisagra entre el gusto decimonónico y la entrada a las nuevas tendencias artísticas del siglo XX; los cuentos de Romero de Terreros y de González de Mendoza constituyen un epílogo que redondea el panorama de este breve e interesante periodo.

Manuel Romero de Terreros

Comparada con su inmensa labor historiográfica y de crítica de arte, la producción literaria de Manuel Romero de Terreros puede parecer escasa: una antología de sus piezas dramáticas titulada *Teatro breve* (1956) y dos libros de relatos: *Florilegio* (1909) y *La*

5 “[Vasconcelos] opta por dar una solución tajante de sobrenaturalidad asumida a los sucesos, colocando sus relatos fuera de lo estrictamente fantástico” (Morales 2006: 335)

6 De Genaro Fernández McGregor vale la pena recordar también su cuento “*Un Mulus Ex-Machina*” que recibió –según lo asienta Luis Leal (: 86)– el primer premio del Concurso de la Dirección de Bellas Artes, y que constituye una crítica a los malos argumentos de algunos escritores pseudo colonialista que hacían depender de la intervención milagrosa muchas de sus mal anudadas tramas.

puerta de bronce y otros cuentos (1922), libro, este último, que el autor reeditó) en 1957 con ocho nuevos cuentos.⁷

A diferencia de *Florilegio*, donde la mayoría de los cuentos están ambientados en un entorno de mundo de maravilla convencional –muy en el estilo de la prosa poética modernista–, en *La puerta de bronce* el autor adopta una postura distinta, y representa el mundo de sus relatos mediante una mimesis de tipo realista, por lo que el suceso fantástico es sentido como una auténtica anomalía.

En los cuentos incluidos en *La puerta de bronce* suceden cosas tales como que la reja de un palacio aprisiona y mata al heredero innoble de un orgulloso linaje italiano; un cura jesuita que predice la muerte de un hombre no por santidad, sino por su necesidad de ahorrar tiempo; un médico homeópata que cura mediante pesadillas; el retrato de un madre que habla para dar los últimos consejos a su hijo; muertos que juegan ajedrez, y una joya prehispánica en forma de ave que se anima de repente y levanta el vuelo. Cada relato ofrece un tratamiento especial de la maravilla, pero siempre es patente que dichos fenómenos no deberían suceder y que por lo tanto no son explicables por ninguna legalidad natural o sobrenatural conocida en el mundo representado.

Uno de los relatos más logrados del libro es “Los jugadores de ajedrez”.⁸ Su historia se desarrolla en una Vieja hacienda que ha pertenecido a la aristocrática familia del protagonista desde la expulsión de los jesuitas, dueños originales, y a quienes debe su aspecto de castillo fortificado, austero por fuera pero poseedor de una capilla llena de objetos de arte y antigüedades valiosas reunidas por generaciones.

7 “Xalpa”, “El jade rojo”, “El camino de los carboneros”, “Los cristales de don Guillén”, “Los dos cedros”, “La leyenda de fray Gil”, “Las campanas de san Juan” y “Luna llena”; así mismo, para esta segunda edición se eliminaron los cuentos “Tristis imago”, “El sombrero del rey Tibutú” y “El reportazgo”, así como todas las dedicatorias; los cinco relatos que se conservaron presentan variaciones mínimas de una edición a la otra.

8 “Una partida de ajedrez” en la edición de 1957.

El protagonista, quien es también el narrador, cuenta cómo en su infancia, transcurrida en dicha hacienda, tuvo una niñera indígena, la nana Angustias, cuya virtud, además de hacer felices a los niños con su amabilidad, era tener el don de la pronta respuesta, es decir, contestaba todo lo que los niños le preguntaran con lo primero que se le ocurriera por absurdo que fuese, pero con tal seguridad y gracia que siempre lograba convencer. Alguna vez, siendo niño, e intrigado por los sepulcros que se hallaban en la capilla de la hacienda, el protagonista le pregunto a su nana qué hacían los muertos de la capilla al llegar la noche; a lo que de inmediato y con toda naturalidad ella contesto: juegan al ajedrez hasta que canta el gallo. Tal disparate, sin embargo, encontró un asidero en la lógica del niño:

Yo que casi todas las noches, al requerir la bendición de mi padre, lo encontraba en la biblioteca jugando al ajedrez con don Pepe Dávalos [...] no me sorprendí de la respuesta. Un juego en que dos señores se sentaban frente a frente durante largo espacio de tiempo, sin proferir palabra y sin mover apenas las curiosas piezas de madera que entre sí tenían; un juego así, repito, me parecía más a propósito para muertos que para vivos; y la contestación de Angustias fue suficiente. (Romero de Terreros: 42)

Tras una larga estancia en Europa, el protagonista regresa a su hacienda cargado con recién adquiridas antigüedades, pero descubre que el mundo en que vivió de niño había cambiado, que los aires de la próxima revolución, la Revolución Mexicana, habían modificado la forma en que sus sirvientes lo veían a él, ahora último sobreviviente de su antigua familia. Para colmo tiene el presentimiento de que uno de sus capataces, el más altanero, pretende robarle los tesoros guardados en la antigua capilla. Con esta preocupación una noche se despierta y al bajar a la capilla encuentra un espectáculo extraño: sobre las losetas blancas y negras del piso, diversos objetos

grandes de plata estaban colocados como las piezas de una partida de ajedrez en posición de hacer un jaque mate.

Al observar con horror que alguien realmente había jugado al ajedrez en la capilla cerrada bajo llave, la información pre-racional proveniente de la apresurada respuesta de la nana se actualiza en su mente y vuelve a ser verdad al mostrarse como un imposible factico (Reisz 1989: 130), aunque ahora en convivencia conflictiva con dos de las mayores certezas de nuestro paradigma de realidad: los muertos no viven, los objetos no se mueven solos.⁹

El protagonista no lograba explicarse aún lo ocurrido cuando, la noche siguiente, un grito de terror despierta a todos en la hacienda; al bajar, encuentra la puerta de la sacristía abierta y dentro de la capilla al capataz completamente enloquecido, recargado contra una de las esquinas y rodeado por una gran cantidad de objetos que parecieran tenerlo cercado. Si bien este nuevo acontecimiento podría confirmar que fue el capataz quien hizo la broma de la noche anterior, habría entonces que explicar su terror y la forma en que organizó los objetos a su alrededor en vez de simplemente llevárselos, es decir, que la salida racional resulta ser, como en la imagen de M.R. James, demasiado estrecha para ser utilizada (en Todorov: 24). De este modo la evidencia que podría convertir a este relato en un cuento de lo extraño (Todorov: 36) por el contrario reafirma su misterio: en la mente del protagonista queda, ya imborrable, la sospecha de que otra legalidad opera bajo la apariencia de lo cotidiano.

Una constante en los cuentos de Romero de Terreros es este tipo de anécdotas en las cuales los objetos se convierten en una

9 "Se trata, en suma, de ese sentimiento 'siniestro' (*das Unheimliche*) que Freud deriva de la impresión de que convicciones primitivas superadas, pertenecientes a un estadio anterior en el desarrollo psíquico del individuo o de la especie –propias de la mentalidad del niño o del hombre primitivo–, parecen confirmarse contra nuestras creencias actuales, un sentimiento cuya intensidad esta en relación directa con el grado de superación efectiva de las convicciones primigenias." (Reisz 2001: 197)

especie de depositarios y defensores de un orden tradicional y antiguo contra el cambio y la vulgarización que dicho cambio conlleva. Esto podría interpretarse como la representación, voluntaria o no, de una circunstancia en la vida del autor y que fue su peculiar manera de estar en México: descendiente de una de las familias más importantes y viejas del país, de tradición católica y orientación conservadora, Romero de Terreros debió sentir la violenta transición del país al siglo XX como el fin completo de una época cuya nostalgia, sin embargo, se veía culposa desde la mentalidad progresista de esta nueva generación del Ateneo a la que él también pertenecía. La Revolución Mexicana elevó al poder a un grupo de audaces hombres de acción, muchas veces provenientes de las más oscuras profundidades del pueblo; esto sometió a la antigua clase dominante mexicana a una nueva prueba de sobrevivencia a inicios del siglo XX. La crónica de esta prueba fue novelada apenas por los escritores de la generación del medio siglo, como en *La región más transparente* de Fuentes, por ejemplo. Sin embargo, las reacciones más inmediatas, en las cuales el fenómeno por cercano no podía racionalizarse aún, se dieron en estos cuentos de Romero de Terreros y por supuesto en “La cena” de Alfonso Reyes, pues, ¿quién es en el relato este doble misterioso de Alfonso sino un “yo” que le habla y lo llama desde un exilio que considera indigno? Manifestación sobrenatural de un pasado problemático que a la vez que se rechaza se añora.

José María González de Mendoza

Al igual que Romero de Terreros, José María González de Mendoza dejó de publicar ficciones muy joven. *La emoción dispersa* (1919) –texto inconseguible en la actualidad–, *El hombre que andaba y otros cuentos verosímiles* (1925) y la novela corta *La luna en el agua* (1925) es toda su producción conocida, además de algunas mini-ficciones y cuentos aún dispersos en diversos diarios y revistas. *El*

hombre que andaba y otros relatos verosímiles apareció como suplemento del semanario *El Universal Ilustrado*, y está integrado por ocho relatos breves anteceditos por la siguiente dedicatoria: “Para Alfonso Reyes, estos cuentos de ‘plano oblicuo’”.

Los relatos de González de Mendoza, como su propia personalidad, se debaten entre la vanguardia y el influjo de la literatura de la generación sacrificada (Reyes y Torri en particular). En muchos la transgresión fantástica solo sucede en la mente de los personajes; pocas veces se presentan sucesos maravillosos fácticos dentro de la diégesis, y lo que ocurre es que un discurso enuncia, sin mostrarles, distintos tipos de imposibles. El autor frecuentemente emplea figuras de la tradición maravillosa como el judío errante, el genio dentro de la vasija u objetos mágicos como las betas de siete leguas y los retratos que viven una vida secreta a espaldas de su dueño. El protagonista suele ser un personaje escéptico, irónico, representación del nuevo hombre del siglo XX, práctico, veloz, pero que no pretende desenmascarar el misterio como los positivistas, ni rodearlo de brumas prestigiosas como los modernistas, sino que demuestra que tanto el discurso realista como el maravilloso son al fin y al cabo parte de una ficción narrativa donde el valor principal es lo verosímil, como lo anuncia ya desde el mismo título del libro. Ficción autoconsciente, intertextualidad. Indica, brevedad e ironía son la huella reconocible de *El plano oblicuo* en este libro.¹⁰

En el mismo año de 1925, González de Mendoza publicó “El hombre que se equivocó”, cuento escrito en un estilo apreciablemente distinto del de las miniaturas vanguardistas que conforman *El hombre que andaba*. Debido a que este texto no es tan conocido me atrevo ahora a resumirlo: tres jóvenes de origen hispano viajan

10 La filiación de *El hombre que andaba y otros cuentos verosímiles* a la tendencia de fantástico lúdico ateneísta es clara y no se debe desestimarse su papel en un proceso que vincule la literatura de Julio Torri a los textos de Juan José Arreola.

en automóvil por los Pirineos franceses, pero equivocan el sendero y terminan en una aldea perdida en la montaña. Este lugar, al cual nunca antes había llegado un automóvil, parece primitivo e incluso los habitantes se comunican utilizando un dialecto. Federico Abad, el protagonista y narrador, decide no desaprovechar del todo la equivocación y baja del auto a conocer la iglesia de apariencia vetusta con su piedra reverdecida y su estilo arcaico; dentro, le llama la atención la losa de una cripta bajo sus pies, la cual tiene grabado el año 1492 y el nombre Mosen Juan. Abstraído en las meditaciones románticas que la tumba le suscita, solo es despertado por los fuertes bocinazos del claxon de sus desesperados compañeros. Ya a punto de salir de la iglesia percibe un ligero movimiento, que atribuye a un pequeño terremoto, pero pronto se da cuenta de que es la lápida bajo sus pies la que se mueve y poco a poco se levanta.

Paralizado por el terror, tiene tiempo para ver surgir de la tumba a un hombre vestido con ropas antiguas que al verlo se asombra mucho más que el propio protagonista y exclama: “¡iNuestro señor me ampare! Murmuró en latín, atónito. He debido equivocarme... iesa trompeta infernal!” (González de Mendoza 1925: 27). Apresurado, este ser de la cripta vuelve a cerrar sobre sí la pesada losa. La tumba queda cerrada perfectamente y al salir Federico de la iglesia todo se ve tan normal que duda si todo aquello sucedió en realidad. Sin embargo, la duda lo llena de presentimientos y temores que ni siquiera se atreve a confesar a sus acompañantes.

Lo que podría ser un argumento humorístico: un muerto que confunde el claxon de un auto con las trompetas del juicio final, está escrito de un modo que lo convierte en un texto susceptible de ser analizado bajo la perspectiva de lo fantástico literario. En primer lugar, el cuento configura unas leyes de funcionamiento de realidad equivalentes a las del mundo extratextual,¹¹ los perso-

11 “Así, lo fantástico solo puede surgir dentro de una obra en la que se ha codificado la realidad intratextual como realista o mimética y hace su aparición

najes son jóvenes, modernos y secularizados; la legalidad religiosa que permite que los muertos revivan el día del juicio ya está lejos de la serie de causalidades en las cuales los personajes se fían al actuar (Reisz 1989: 110). Esto lo demuestran las reflexiones del protagonista cuando se encuentra frente a frente con lo imposible: “Un hecho simple se producía: la losa se alzaba despacio como la trampa de una bodega; hecho absurdo, porque esa losa sepulcral **no debía moverse**” (González de Mendoza s/a: 27, negritas en el original). La primera reacción es tratar de darle a ese absurdo, como el personaje lo llama, una explicación dentro de lo natural: “¡Atrás! **Eso, eso** absurdo, no puede ser... La piedra cubre la entrada a la cripta de donde va a salir el sacristán con un haz de velas empuñado [...] Es la madriguera de un animal que ha llegado hasta esa oquedad a través de galerías cavadas en la montaña” (: 27, negritas en el original). Explicaciones improvisadas, que sólo retrasan la aceptación de que ha ocurrido lo inaceptable.

En pocos cuentos de la tradición fantástica en México los personajes teorizan sobre el fenómeno que los impacta en su forma de entender la realidad; Federico, buscando controlar el estallido de terror sobrenatural que siente aproximarse, razona lo siguiente:

Una idea absurda luchaba por entrar en mi espíritu, que la rechazaba. Aceptamos lo excepcional más o menos rápidamente, según la relación que tenga con lo normal; lo absurdo no, lo absurdo nos hace pensar: ¡esto no puede ser!... y hasta que el espíritu se habitúa a la realidad nueva, se viven horribles minutos de flotamiento, de naufragio en nebulosidades. Perdemos la fe en nuestros sentidos. Nos creemos víctimas de una alucinación, tapando así al sol con un dedo. El terror llena el vacío que deja la razón descentrada. Y levantamos frenéticas hipótesis sobre las causas del hecho, sobre sus consecuencias probables. (: 27)

un fenómeno que puede ser percibido (siempre por una instancia intratextual) como una manifestación que Viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual” (Morales 2004: 26-27).

Estos “horribles minutos de flotamiento” y ese “naufragio en nebulosidades” son dos de las imágenes más descriptivas de lo que puede ser el efecto típico que produce lo fantástico. El imposible factico que se acaba de presentar antes sus ojos, al desaparecer, no restaura sin embargo una situación inicial normal, pues el personaje no vuelve nunca a ser el mismo.¹²

Otro aspecto que llama la atención en el cuento es el juego de transgresiones mutuas que se operan en ambos ordenes: al desviar su ruta y tomar un camino equivocado, los viajeros están adentrándose en lo excepcional; si además el sendero solitario y agreste sube por la montaña, espacio tradicional de lo otro, apenas si es sorprendente que la aldea a la que llegan sea un especie de reducto del pasado. Por lo tanto la losa de la capilla no es sino el último umbral hacia otro mundo al que inadvertidamente estos turistas se han acercado. Las leyes de funcionamiento de aquella realidad “otra” operan según el plan divino; pero se trata de una intromisión del mundo “este”, una transgresión, lo que violenta las leyes de aquél, haciendo que el muerto reencarne antes de tiempo: el muerto, a salir de la tumba, no dice ¡buuu!, como se esperaría en los cuentos de aparecidos, sino que exclama un elocuente: “¡Nuestro señor me ampare!” Se trata de un muerto en falta y él se da cuenta de ello perfectamente y de inmediato.

A diferencia del cuento nostálgico de Romero de Terreros, donde el pasado se defiende de la amenazadora inminencia del presente animando los objetos familiares, González de Mendoza enfrenta pasado y presente, de forma lúdica, como dos discursos válidos: el potente claxon del automóvil llamado en el cuento “concierto futurista de la bocina”, el automóvil mismo, son símbolos de una modernidad que para 1925 parecía que no se iba a detener

12 Rosalba Campa ha señalado que a un nivel de la sintaxis de las acciones el relato fantástico se caracteriza por una reintegración del equilibrio (de la situación inicial) ni necesaria ni completa (: 181).

jamás; la inmovilidad de las cosas pasadas –y en esto es simbólica la fecha labrada en la tumba: 1492– no se va a modificar a menos que sea enérgicamente sacudida.

A González de Mendoza, el grito de guerra proclamado por el estridentismo: “matemos a las momias”, le parecía ya bastante exagerado. Sin embargo, resulta interesante comprobar que en uno de sus cuentos fantásticos, tal vez el de corte más clásico, la literalización de tal sentido figurado es finalmente la verdad eludida.

La labor intelectual que estos escritores desarrollaron a lo largo de sus vidas es de una inmensa importancia para la cultura en México; uno en el terreno de la historiografía, otro en el de la crítica y la diplomacia. Sin embargo, sólo dedicaron a la literatura muy pocas páginas, de las cuales algunas constituyen interesantes cuentos fantásticos donde supieron poner énfasis en el factor realista de las obras de fantasía, así como en la desvinculación de los hechos asombrosos de tradiciones reconocibles de sobrenatural culturalmente codificado.

González de Mendoza interpreté el título del libro de Reyes *El plano oblicuo* en unas palabras que podrían significar una pequeña poética para estos y otros textos fantásticos escritos en el México de la primera mitad del siglo pasado: “El plano del título es lo fantástico, oblicuo respecto al plano de lo real a ras de tierra. Se apoya en éste por uno de sus lados y se alza más o menos por el opuesto, en equilibrio inestable. Mas lo irreal no es arbitrario. Acaso no sea más que una realidad íntimamente penetrada” (González de Mendoza 1996: 117). Aún antes de ser reunidos en el conocido libro de 1920, los cuentos de plano oblicuo de Reyes ya formaban parte, junto con los de sus amigos ateneístas, de una aventura estética con signo fantástico. Tras su publicación, la pendiente de su influjo arrastro en México solo a seleccionados cultivadores, que heredaron una importante conciencia del género la cual usualmente solemos asociar de modo exclusivo al ámbito rioplatense.

Referencias

Campra, Rosalba

- 2001 "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". Trad. Luigi Giuliani. En *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/ Libros. 153-191.

Fernández MCGregor, Genaro

- 1918 *Novelas triviales*. Mexico: Andrés Botas e Hijos Editores.

González de Mendoza y Rodríguez, José María

- 1925 "El hombre que se equivocó". *Revista de Revistas* 804 (4 oct.): 26-27.

- 1996 "Prólogo a un libro de relatos". En *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. Alfonso Rangel Guerra. México: El Colegio Nacional. 112-120.

- s/a *El hombre que andaba y otros cuentos verosímiles, en 18 novelas de "El Universal Ilustrado", 1922-1925*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura. 114-128.

Guzmán, Martín Luis

- 1964 "Como se acabó la guerra en 1917". En: *El cuento mexicano del siglo XX: antología*. Ed. Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales. 191-199. [Originalmente en: *Revista Universal*. New York, (dic 1917): 18, 82]

Leal, Luis

- 1990 *Breve historia del cuento mexicano*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla.

Martínez, José Luis

- 1990 *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. México: CONACULTA.

Morales, Ana María

- 2004 "Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)". En *Odiseas de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica / Oro de la noche. 25-36.

- 2006 "El cuento fantástico en México". *Moderna Sprak* (Gotemburgo, Suecia) 100.2: 328-344.

(en prensa) "Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico". En *Presencia de los mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana* Ed. Helena Urzardizaba. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Reisz de Rivarola, Susana

- 1989 *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

- 2001 "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". En *Teorías de lo fantástico* Ed. David Roas. Madrid: Arco/ Libros. 193-221.

Romero de Terreros, Manuel

1922 *La puerta de bronce y otros cuentos*. Guadalajara: Librería y Casa Editorial de Fortino Jaime.

Sardiñas, José Miguel

2002 *Los objetos fantásticos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Silva y Aceves, Mariano

1919 *La arquilla de marfil*. México: Librería Porrúa Hermanos.

Todorov, Tzvetan

1987 *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premià.

LO SOBRENATURAL AUTÓCTONO EN LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA

En este trabajo me propongo indagar hasta qué grado y de qué manera la institución literaria ha incorporado o excluido motivos sobrenaturales relacionados con creencias y formas de pensamiento indígena durante el siglo XX mexicano. Las corrientes literarias que voy a examinar son, básicamente, tres: el género fantástico, el realismo mágico y la literatura indigenista. Estas formas de representación, como es bien sabido, trascienden el ámbito mexicano y remiten indefectiblemente al desarrollo literario hispanoamericano, por lo que este último se verá constantemente implicado no sólo como contexto, sino también, en parte, como objeto de estudio.

La tesis que orienta este trabajo es que la literatura canónica –en la cual se inscriben las corrientes mencionadas– se ha mantenido en gran medida impermeable al pensamiento autóctono. Esta consideración contraviene, desde luego, algunos lugares comunes de la crítica que dan por sentada una entrañable vinculación de la literatura hispanoamericana con la realidad socio- cultural del subcontinente; criollismo, regionalismo, paisajismo, mundonovismo, indigenismo, realismo mágico son términos que remiten a una vocación altamente identitaria de la literatura. ¿Pero, qué incluye y qué excluye esta identidad, llámese mexicana o hispanoamericana? Más concretamente: ¿incluye creencias, visión de mundo o sistemas de pensamiento indígenas?

La americanización del género fantástico

¿Existe alguna incompatibilidad entre los temas autóctonos de lo sobrenatural y la literatura fantástica? Es importante puntualizar que, como género culto, la literatura fantástica tiene su ascendiente en la tradición europea. Sin embargo, el género adquiere una fisonomía americana al integrarse como parte sustantiva de la renovación que experimenta la narrativa del subcontinente a partir de la década de 1940. La expresión fantástica reafirma su legitimidad hispanoamericana en los años 70 cuando, por una coincidencia que aún no se ha analizado debidamente, varios estudiosos de ambos lados del Atlántico se abocan al análisis del género fantástico; del lado europeo se le estudia como un género cerrado, circunscrito al siglo XIX, mientras que del lado americano se le estudia por tratarse justamente de lo contrario: una expresión innovadora y pujante.

Aun cuando en estas latitudes el género fantástico experimenta modalidades novedosas respecto a la forma clásica, las coordenadas básicas que lo definen continúan asentadas en la tradición europea. Las creencias autóctonas constituyen especies de lo extraño o de lo inadmisibles para la cultura hegemónica, por lo que lo fantástico supone una negación tácita de las legalidades étnicas y al mismo tiempo una subversión de dicho esquema: lo fantástico se da cuando, por ejemplo, se cumple alguna creencia autóctona.

Dentro de la literatura fantástica mexicana destaca el motivo de la irrupción ominosa de deidades o personajes del mundo prehispánico en el seno de la época contemporánea. Ejemplos conspicuos son: “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964) de Elena Garro, “Chac Mool” (1954) de Carlos Fuentes, y “La fiesta brava” y “Tenga para que se entretenga” (1972) de José Emilio Pacheco. A continuación, un resumen apretado de sus argumentos:

En el cuento de Garro, una mujer casada con un hombre de posición social acomodada, comienza –a raíz de un percance en

una carretera— a mantener encuentros furtivos con un indígena que ella reconoce como el que había sido su “primo-marido” en los tiempos de la Conquista; estas fugas perturban severamente su vida en el seno del hogar burgués y la llevan a abandonar definitivamente la casa. En “Chac Mool” un burócrata desempleado adquiere en una tienda de misceláneas una estatuilla de esta deidad prehispánica; la pieza arqueológica comienza a experimentar cambios físicos que delatan su carácter viviente; la deidad recupera gradualmente sus poderes y termina por victimizar a su propietario hasta aniquilarlo. En el relato de José Emilio Pacheco “La fiesta brava”, que a su vez sirve de marco a otro cuento que lleva el mismo título, ocurre que, en los dos niveles narrativos, sendos protagonistas terminan siendo sacrificados por una secta misteriosa que, a manera de mundo paralelo, habita en el subsuelo de la ciudad de México y mantiene Vivo este aterrador ritual de los aztecas. Por último, en “Tenga para que se entretenga”, una mujer y su pequeño hijo de seis años disfrutan de un día de campo en Chapultepec y de pronto un hombre emerge del subsuelo; el individuo reprende al niño por maltratar a los caracoles arguyendo que no muerden y “conocen el reino de los muertos” (:117), y obsequia un periódico a la mujer “para que se entretenga” (:117); el hombre se introduce en su guarida y el niño quiere conocer el sitio subterráneo en que habita; la mujer accede a que el pequeño descienda un momento con el hombre, pero ya no regresan. La idea de que los dioses o ídolos prehispánicos perviven en el subsuelo material y cultural del país es una representación que seduce a la intelectualidad mexicana de las décadas de 1940 y 1950 y que continua Vigente en las posteriores. El tema, sin embargo, puede rastrearse un poco más atrás: en 1915 un diario guatemalteco publica el cuento “Huitzilopochtli. Leyenda mexicana”, firmado por

Rubén Darío.¹ El narrador testigo refiere el sacrificio ritual de que es objeto un periodista estadounidense en tiempos de la Revolución. Aunque el acontecimiento se ubica en la región nortea, colindante con Estados Unidos y es perpetrado por los yaquis, el ídolo al que se rinde tributo es Teoyaomiqui, diosa de la muerte, entre los aztecas.² Uno los personajes del cuento hace la siguiente apreciación: "Aquí en México, sobre todo, se vive en un suelo que está repleto de misterio. Todos esos indios que hay no respiran otra cosa. Y el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aborígenes." (:302)

La constante en los cuentos aludidos es que estos seres míticos o personajes históricos aparecen para castigar la usurpación y el despojo de que fueron objeto los antiguos mexicanos, ultraje sobre el que se ha edificado la nueva nación; de ahí proviene justamente el carácter ominoso de su presencia.³ El potencial subversivo de este esquema, sin embargo, es sumamente limitado, ya que se agota en los lindes de la ideología criolla-mestiza, perfilada desde los albores independentistas: a lo largo del siglo XIX puede apreciarse un empeño desmedido en magnificar el pasado prehispánico mientras

1 Raimundo Lida incluye el texto en el apéndice de su estudio sobre la cuentística de Darío; en una nota informa que el cuento apareció publicado en el *Diario de Centroamérica*, Guatemala, el 10 de mayo de 1915 y que volvió a reproducirse en el mismo periódico el 28 de octubre de 1950. Agrega una línea que hace pensar en la existencia de suspicacias sobre la autoría del cuento: "El profesor Torres me confirmé algunas dudas acerca del texto" (:343).

2 Como puede inferirse, el título "Huitzilopochtli" responde a una mera transferencia metonímica hacia el dios mejor identificado con los sacrificios humanos. Relacionado también con esta deidad, esta el cuento "El papagayo de Huichilobos" de Manuel Romero de Terreros, publicado en *La puerta de bronce y otros cuentos* (1922). Sin embargo, en este relato no ocurre ningún hecho macabro, sino por el contrario, el dios se manifiesta en forma espectacular como un ave magnífica de vuelo esplendoroso.

3 Esta apreciación se confirma si rastreamos el motivo en el siglo XIX: considérese específicamente el cuento "Fiebre amarilla" (1868) de Justo Sierra (véase Corral: 195-99). Pero más elocuente aún resulta el poema "Profecía de Guatimoc" (1835) de Ignacio Rodríguez Galván.

se ejecutan prácticas altamente lesivas y discriminatorias contra las etnias del momento. El caso extremo fueron las campañas militares de exterminio contra los yaquis perpetradas durante el Porfiriato. Se trata, pues, de un esquema que solo reconoce dos culturas: la europea y la desaparecida cultura prehispánica; las etnias coetáneas son una especie de rezago de aquélla, ignorantes, incultas.⁴

Es sintomática, pues, la correspondencia que guarda la reiterada apuesta al poderío prehispánico, observada en los textos mencionados, con la concepción indianista decimonónica. Hasta donde he podido indagar, el primer cuento mexicano moderno que escenifica un conflicto entre la legalidad positivista y otra de ascendiente indígena, con el triunfo de la segunda, es uno totalmente excluido del canon cuentístico: “Acción a distancia” de Gerardo Murillo –mejor conocido como Dr. Atl–, incluido en *Cuentos de todos colores* (1936). Ahí el protagonista se entera de que su enfermedad, un severo tumor que le invade todo el diafragma, no es natural, sino producto de un embrujo cometido por una amante desechada. El hombre prescinde de la operación quirúrgica dispuesta por un médico amigo suyo y recurre a un brujo indígena de Ozumba, “pueblo de brujos, célebre desde hace más de cinco siglos” (:157). El médico presencia estupefacto la sesión de brujería: el enfermo “vomito sobre el librito algo parecido a un pulpo, lleno de extraños pelos, que se movió un poco en el agua y luego se quedó quieto” (:164). Se trata, como puede verse, de un cuento realmente excepcional, ya que hace partícipe al mundo mágico indígena desde un escenario decididamente urbano. Los otros cuentos que ilustrarán esta posibilidad de lo fantástico, es decir, la que resulta de la interacción del orden racionalista y el pensamiento étnico pertenecen a la corriente indigenista y se verán en el apartado correspondiente.

4 Desde este punto de vista, se hace evidente el dislate identitario de un escritor como Carlos Fuentes, obsesionado por las fantasmagorías del subsuelo prehispánico y totalmente apático a las etnias vivas.

La mirada magicorrealista, los mitos y las etnias

La revaloración de los mitos americanos como un saber alternativo al derrotero racionalista constituye un aprendizaje crucial para Miguel Ángel Asturias durante su estancia en Francia en los años veinte porque le da la pauta para emprender la literaturización de relatos tradicionales guatemaltecos. La afinidad que estos relatos míticos y legendarios guardan con el irracionalismo y el simbolismo vanguardistas le facilita, de algún modo, la tarea. Carpentier va un poco más allá al delatar artificialidad en los experimentos surrealistas y atribuir autenticidad a la subversión epistémica que se vive cotidianamente en la geografía americana, debido en gran medida a “su caudal de mitologías”.⁵ El sustrato autóctono (sin soslayar el sincretismo cultural implicado) está, pues, en la base de la poética que más adelante se identificara como magicorrealista. Sin embargo, pronto el magicorrealismo prescinde del componente étnico y se integra de lleno al derrotero mestizo-europeo: Macondo es la refundación de una comunidad primigenia en suelo americano, cuyos mitos fundamentales le son suministrados por la Biblia y los gitanos del Viejo mundo y no por chamanes, brujos mesoamericanos o sacerdotes vuduis-tas. Se logra articular de este modo una fórmula representacional altamente persuasiva para el proyecto criollo-mestizo ya que por un lado capitaliza el vínculo filial con la cultura americana y su imaginería mágica y, por el otro, limpia el escenario de indígenas. En la contra- parte de esta exitosa fórmula, estarían ciertas obras marginales que prolongan la vertiente magicorrealista de raigambre étnica, fermentada acaso por poéticas testimoniales; considérese como ejemplo la novela *Redoble por Rancas* (1970)

5 Véase el “Prólogo” a *El reino de este mundo* (1949). No polemizaré en este apretado ensayo sobre las sutilezas que, según algunos críticos, distinguen al realismo mágico de lo real maravilloso, sino que aludiré al magicorrealismo como fórmula incluyente.

del peruano Manuel Scorza, a la que podrían sumarse textos que hasta ahora han permanecido fuera de la institución literaria, como *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos* de Álvaro Estrada e *Historia de un chamán cora* de Fernando Benítez, de los cuales me ocuparé más adelante.

En México, los gérmenes del realismo mágico se hacen sentir en *Al filo del agua* (1947), novela en la que, por ejemplo, ocurre que Teo Parga predice su propia muerte y cuando muere se difunde por el pueblo un olor de azucenas (Yáñez: 223). Es importante tomar nota de que la atmósfera lúgubre, propensa al milagro y al temor que se recrea en esta obra es producto del acendrado catolicismo que subyuga la conciencia de los habitantes de ese “pueblo en perpetua cuaresma” (:8); poco o nada hay aquí de creencias y prácticas indígenas. El orden espiritual de la comunidad se fundamenta primordialmente en el dogma cristiano, aun con todo el sincretismo cultural que pudiera adjudicársele. El caso de *Pedro Paramo* (1955) de Juan Rulfo requiere un análisis cuidadoso respecto a la inclusión de elementos autóctonos en su configuración ficcional; Comala no es, ciertamente, una comunidad indígena, pero sí una colectividad campesina altamente representativa de lo que Bonfil Batalla y otros analistas denominan México profundo. El motivo del regreso de los muertos es universal, pero la fórmula de las ánimas en pena tiene un peso específico en el imaginario popular mexicano. El realismo mágico de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, en cambio, se halla más distanciado de lo que podría denominarse legado folclórico, y se aproxima a la articulación de una sensibilidad de provincia, más cercana a la línea de Agustín Yáñez. Estoy consciente de que estas apreciaciones de bulto pueden resultar un tanto temerarias y que demandan un debate *ex profeso*, pero éste tendré que darse en otra oportunidad.

La vertiente indigenista y la doble ponderación

La recreación del tema indígena es, indudablemente, uno de los hilos más reconocibles del tejido literario hispanoamericano. La representación de la otredad indígena ha adoptado a lo largo de su desarrollo distintas facetas: representación pintoresca y exótica del indio, denuncia social de la marginación étnica, adopción de la óptica indígena (etnográfica), reconocimiento de una literatura propiamente indígena, entre las más relevantes.

Es importante señalar que la literatura indigenista moderna mantiene de origen fuertes vínculos estilísticos y temáticos con el realismo literario hispanoamericano, por lo que ha venido mostrando una especial preferencia por asuntos sociales, concretamente aquellos que tienen que ver con las condiciones materiales de existencia de las etnias, y sólo de soslayo ha reparado en sus cosmogonías. No obstante, en las últimas cuatro décadas del siglo XX, esta corriente se ve beneficiada con la mirada etnográfica, debido en parte a que ésta comparte con la nueva narrativa algunos procedimientos y paradigmas epistémicos como el desdibujamiento de la perspectiva racionalista y, relacionada con esto, una relativización del concepto de verdad. Esta convergencia posibilita la aparición de relatos culturalmente fronterizos, susceptibles de una doble ponderación epistémica: los eventos relatados pueden tomarse como auténticos desde la cosmovisión indígena e inadmisibles o dudosos desde la óptica racional. No son abundantes los relatos que pueblan esta opción narrativa, pero, aunque aislados, los pocos ejemplos que podemos detectar en pasajes de novelas como *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos o en *Juan Pérez Jolote* (1952) de Ricardo Pozas confirman esa posibilidad. Respecto a la primera, considérese el cumplimiento indefectible de la advertencia que hace la nana a la señora Zoraida (la patrona) sobre la inminente muerte del pequeño hijo de ésta, por obra de los brujos de Chactajal:

Lo dijeron otros que tienen sabiduría y poder. Los ancianos de la tribu de Chactajal se reunieron en deliberación. Pues cada uno había escuchado, en el secreto de su sueño, una voz que decía: “que no prosperen, que no se perpetúen. Que el puente que tendieron para pasar a los días futuros se rompa.” Eso les aconsejaba una voz como de animal. Y así condenaron a Mario. [...] Los brujos se lo están empezando a comer. (:230)

Zoraida recurre al sacerdote y al médico para contrarrestar esa amenaza, pero sus esfuerzos fracasan. El niño enferma (el médico diagnostica paludismo) y muere a los pocos días. En *Juan Pérez Jolote* encontramos también otro caso relacionado con enfermedad,⁶ aunque esta vez con efecto positivo. El protagonista, perteneciente a los chamulas de Chiapas, detalla la manera en que fue atendido por un curandero (o *ilol*) de esa misma comunidad: “Cuando [el curandero] estaba rezando, mato el gallo estirándole el pescuezo, y yo me sentí libre. El *ilol* me dijo que había quedado un poco maltratado mi *chulel* y que no quedaría bien luego. Pero, poco a poco, me fui poniendo bueno hasta que sané” (:97).

La ambigüedad fantástica que puede resultar de este contacto de legalidades se aprecia mejor en el género cuentístico debido a que éste se basa en la orquestación argumental de un efecto único. Sin embargo, eso no quiere decir que abunden los cuentos producidos bajo esta modalidad fantástica. Entre los relatos más

6 No debe extrañar que la mayoría de los ejemplos tomados tengan que ver con alteraciones de la salud. Malinowski advierte que la enfermedad y la muerte son fuertes detonadores de pensamiento mágico: “¿Quién de nosotros cree que los propios trastornos corporales y la muerte que los sigue son sucesos puramente neutros, tan solo un evento insignificante en la cadena infinita de las causas? La salud, la enfermedad, la amenaza de morir flotan para el más racional de los hombres civilizados en una niebla emotiva que puede tornarse cada vez más densa y más impenetrable según se nos aproximan esas fatales formas” (:32).

conocidos del llamado neoindigenismo,⁷ considero que los siguientes tres ejemplifican plenamente la opción descrita: dos de Francisco Rojas González, “Hículi Hualula” y “El diosero”, y “Vientooo” de Eraclio Zepeda. En el primero, las palabras *Hículi Hualula* designan una deidad sumamente poderosa y temida entre los huicholes: se trata de palabras tabuadas que sólo pueden ser pronunciadas por el patriarca; el resto de la comunidad se refieren al dios con un término eufemístico: “el tío”. El narrador antropólogo escucha el nombre del dios por accidente y se empeña en desentrañar el misterio. Su proceder es, a todas luces, falto de cautela, pues nombra al dios una y otra vez sin el menor recato. Logra, sin embargo, su cometido: obtiene la sustancia que revela al dios y la envía a un laboratorio. Después regresa a la ciudad y se entera de que el paquete nunca llegó a su destino. Además, el dios comienza a aparecerse primero en sueños, luego en plena vigilia, hasta que, al parecer, sufre un accidente que lo envía al hospital. Por ser narrado en primera persona, el lector del cuento experimenta la vacilación fantástica derivada de la doble perspectiva involucrada en la narración: el dios ha actuado vengativamente (óptica indígena), o bien el antropólogo ha tenido alucinaciones (óptica positivista).

En “El diosero”, el antropólogo-narrador relata el ritual llevado a cabo por el sacerdote lacandón Kai-Lan para apaciguar una repentina y furibunda tormenta. El fracaso de cada dios conduce a su destrucción y a la elaboración de uno nuevo hasta que finalmente, la tempestad cede. El sacerdote, por supuesto, lo atribuye a la eficacia del último dios.

⁷ Suele denominarse neoindigenista a aquella literatura producida en los años cincuenta que supera la mirada exteriorista propia del positivismo y busca entender las culturas indígenas desde dentro. Se trata, pues, de un Viraje etnográfico. Entre los autores más representativos de este ciclo destacan Rosario Castellanos, Francisco Rojas González, Ricardo Pozas y Eraclio Zepeda.

En “Viento” se recrea el mundo de creencias de Matías. Encerrado en su casa, el indio le grita al viento del sur para que se lleve el temporal a otra parte, pues ya van quince días de lluvia incesante. Desde pequeño, identifica al viento con la culebra y reconoce a ésta como su nagual, de modo que cuando descubre a una nauyaca que amenaza con morderlo, no ve en ella un riesgo real: “ya viniste hermanita. ¿Por qué me querías llevar? Ahora que hay luna. Sólo con luna me puedes llevar. Que me puedo morir. ¿A qué viniste hermanita?” (Zepeda: 77). Se deja atacar una y otra vez por la serpiente. El Viento cambia. Las nubes se desplazan y dejan ver la luna. Matías “se fue quedando muerto” (:81). Como puede notarse, el relato logra, gracias a la ambigüedad, un acoplamiento insólito entre el sistema de creencias del protagonista y los parámetros lógicos-causales del lector, lo cual deviene en un efecto fantástico particular.

Más problemática aún resulta la ponderación del relato propiamente indígena. No me refiero a la casi inexistente literatura producida por escritores indígenas, sino a las narraciones orales (míticas, folclóricas, empíricas) eventualmente transcritas y difundidas en forma impresa.⁸ La compilación y edición de tradiciones indígenas ha sido hasta ahora, en gran medida, asunto de académicos para académicos. Antologías como las de Pablo González Casanova (*Cuentos indígenas*), Lilian Scheffler (*La literatura oral tradicional de los indígenas de México*), Adolfo Columbres (*Relatos del mundo indígena: antología*), Lucila Mondragón (*Relatos puré-*

8 En este punto resulta obligado hacer un paréntesis de carácter ético. En México se observa una gran mezquindad editorial respecto a este tipo de materiales, el cual resulta incomprensible en un país que destaca por su pluralidad étnica. Los esfuerzos realizados por instituciones académicas y por especialistas orientados a la recuperación de esas expresiones del imaginario social se ven sofocadas por una serie de factores atribuibles tanto a la orientación paradójicamente cultista (elitista) de tales iniciativas como a las políticas culturales implementadas, fincadas aún en el centralismo cultural e indiferentes a la necesidad de un diálogo plural entre los múltiples sectores que integran o deberían integrar la identidad o identidades mexicanas.

pechas) y Manuel Carlos Silva Encinas (*Juya Jiawaim. Ecos del monte y Jiák Nokpo Etéjoim. Pláticas en lengua yaqui*), entre otros, tienen el mérito de ofrecer al estudioso un material que, tornado como muestra, informa sobre la riqueza imaginativa y representacional que subsiste en las distintas regiones culturales del país; por otra parte, el tiraje limitado y el formato austero, propio para académicos, hablan de la alienación de estos libros respecto a las comunidades en que se originan las voces capturadas.

Considero que los criterios teóricos y metodológicos hasta ahora esgrimidos para dar cuenta del género fantástico dentro de la literatura canónica hispanoamericana, requerirían adecuaciones radicales en el momento de aplicarlos al relato autóctono sobrenatural. Considérese el siguiente pasaje recogido por Silva en uno de sus libros, en que un campesino yaqui refiere haber presenciado la danza de unos coyotes en medio del monte. Me extenderé en la cita del pasaje para que se aprecie mejor la factura literaria del texto:

En el año 48 estaba yo en el Sa'ane, ahí tenía unas vaquitas. [...] Entre el Sa'ane y Novíobampo estaban aullando unos coyotes en la noche. Desde temprano comenzaron aullar:

–¡Guau, guau, guau! ¡Yiki, liki, liki! ¡Guau, guau, guau!

Toda la noche los estuve oyendo.

En la mañana, ya aclarando, se me ocurrió ir a ver por qué estaban alborotados.

–¿Qué estarán haciendo? –me dije– ¿Matarían algún león o algo y se lo están comiendo?

Agarré un rifle 22 y me fui a esconder entre unas ramas. Cuando me asomé comenzaron a hacer:

–¡Auuuuuu! ¡Auuuuuu! –al mismo tiempo– ¡Auuuuuu!

Luego al rato empezaron

–¡Awil, awuik, awik! ¡Ou, ou, ou! le cambiaban al aullido.

Eran cuatro. Uno de ellos estaba bailando. Tres estaban sentados, uno enfrente del que bailaba y los otros dos a los lados. Yo los estaba mirando al lado de un mezquitón. Cuando empezaban a

gritar, el de enfrente comenzaba a bailar en dos patas, se iba para atrás unos pasos, luego para adelante. Y los otros coyotes:
-¡Au, au, auuuuu! (1995:59)

Al magen del canon. Antropología, periodismo, testimonio

La mayoría de los teóricos coincide en que lo fantástico se origina en “la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes” de las que resultan pares dicotómicos como natural-sobrenatural, normal-anormal, real-imaginario, etc. (Reisz: 195). Poco se ha reparado, sin embargo, en el aspecto jerárquico que media la relación entre esos órdenes o legalidades que entran en conflicto. La cercanía de los temas de lo sobrenatural con el gusto popular refuerza la hipótesis de que este tipo de relatos supone la existencia de formas de pensamiento degradadas, en conflicto con la cultura hegemónica. Esto confiere a lo fantástico un rasgo polémico y un estatus discursivo predominantemente dóxico: todo en él es asunto de opinión, creer o no creer es el dilema central de los protagonistas y por extensión, del lector. Lo que está en juego no son categorías epistémicas puras, sino dicotomías culturales de carácter ideológico, comenzando con la de cultura/subcultura, continuando con las de progreso/tradición, civilización/barbarie, y rematando con la de literatura/subliteratura, en la cual podría estar subsumida la de literatura escrita/literatura oral.

Cualquier muestra aleatoria de literatura fantástica nos revela que lo sobrenatural aparece asociado casi siempre con el segundo elemento de estos pares dicotómicos: subcultura, tradición, barbarie, subliteratura, oralidad. La literaturización (práctica culta) de las realidades autóctonas (prácticas bárbaras) constituye una contradicción pocas veces bien resuelta por los escritores.

Es bien sabido que dentro del marco de la cultura popular proliferan relatos sobrenaturales relacionados con creencias indígenas, especialmente con el curanderismo pero también con la brujería o hechicería. Sin embargo, son escasísimos los relatos de este

tipo dentro de la tradición literaria culta. Y es que aun la llamada corriente tradicionalista –protagonizada a nivel continental por el peruano Ricardo Palma y en el espacio nacional por Luis González Obregón y Artemio de Valle-Arizpe– excluye olímpicamente el asunto indígena, con excepción –claro– de la parte prehispánica.

Lo sobrenatural autóctono tiene, en contra de lo que podría esperarse, muy escasa presencia en nuestra literatura; los libros que se ocupan de registrarlo se hallan en los límites de la institución literaria o definitivamente fuera de ellos. Considérese, por ejemplo, *Las enseñanzas de don Juan de Carlos Castañeda* (1968); en este libro, el autor relata su experiencia iniciática bajo la guía de un chamán yaqui llamado Juan Matuz. Fraudulento o no desde el punto de vista antropológico, su reporte contiene relatos imaginativos que problematizan las fronteras de lo real y demarcan los límites del pensamiento racionalista. En el mismo tenor testimonial-novelístico estaría *La guerra de los brujos: viaje al mundo oculto de los aztecas* contemporáneos de Timothy J. Knab, donde el autor, también antropólogo, se inicia como curandero, guiado por sus informantes.

En este sentido merece especial atención el excepcional trabajo de investigación periodística realizado por Fernando Benítez, que cristalizó en una obra de cinco tomos titulada *Los indios de México*. Tiene particular interés para esta indagación un reportaje que luego publicó por separado con el título de *Historia de un Chamán cora* (1973), donde Pilo Tamirano (Espiridión Altamirano Lucas) refiere detalles de su proceso de iniciación como curandero:

–Vine contigo, Tatei Chevimú, Diosa del Mar, para que me des tus plumas, y para que me des tus plumas y yo pueda curar a mis hijas, las mujeres, a los hombres, a las familias. Es lo que te pido con todo mi corazón.

En medio del agua, Tatei Chevimú me dio un muveri, me dio su pipa y me dio una jicarita. (:50)

Asimismo, narra algunas experiencias de su oficio particularmente dramáticas e insólitas:

Tomo unas ramas de zapote, se las doy a los dolientes y me siento en el centro del círculo formado por los familiares.

A las cuatro o cinco horas oigo que se acerca el difunto. Me levanto de mi banquito:

—Ya viene. Salgamos a recibirlo.

Lo llamo con mis plumas. Recibo el alma con mis plumas y los familiares retroceden, asustados. (:95)

Además, Pilo comparte con el periodista algunas de las plegarias sagradas que pronuncia en sus rituales. Poco después de su relación con el curandero, Benítez se entera de su muerte y también de que la comunidad le atribuye al hecho de haberle revelado secretos de su religión, lo cual trajo consigo el castigo de los dioses. Por su parte, Benítez explica tal desenlace como consecuencia de los arriesgados procedimientos curativos de Pilo, como succionar bucalmente la enfermedad, métodos que lo exponían a infecciones peligrosas y a toda clase de contagios.

En lo que se refiere a curanderismo, uno de los casos más célebres es indudablemente el de María Sabina, a la cual también dedicó Benítez más de un reportaje. En realidad fueron varios los periodistas que la entrevistaron y transcribieron en primera persona sus palabras, pero el trabajo mejor logrado, hasta donde tengo noticia, es el libro biográfico-testimonial de Álvaro Estrada Vida de María Sabina, la sabia de los hongos, publicado en 1977. El libro alcanza la décima tercera edición en 2005, lo cual muestra una receptividad generosa por parte de vastos sectores de la sociedad mexicana para estos asuntos. Algunos pasajes de este libro hacen de la protagonista una figura emblemática de la marginación indígena, pero también de una experiencia cognitiva insólita:

Yo había alcanzado la perfección. Ya no era una simple aprendiz. Por eso, como un premio, como un nombramiento, se me había otorgado el Libro. Cuando se toman los *niños santos*, se puede ver a los seres principales. De otra manera, no. Y es que los hongos son santos; dan sabiduría [...] Yo aprendí la sabiduría del Libro. Después, en mis posteriores visiones, el libro ya no aparecía porque su contenido ya lo guardaba en mi memoria. (:56)

Libros como éste y el de Benítez demandan una lectura que va más allá de lo meramente informativo. Son textos que se leen con asombro y emociones encontradas. Son historias de vida que, pese a su pacto de veracidad, soportan y exigen una lectura literaria, tal como ocurre con las crónicas de conquista o con varios libros de testimonio aparecidos en la década de 1970. Por su convivencia con el prodigio y lo sobrenatural, estos libros participan, junto con la novela de Scorza, de un tipo de expresión que bien podría identificarse como una variante del realismo mágico americano: la variante testimonial.

Puede apreciarse, pues, que en lo que se refiere al fantástico de matriz autóctona, el relato testimonial –oral y escrito– lleva considerable ventaja sobre el relato literario canónico. En fecha reciente se reimprimió una novela de José Agustín (publicada originalmente en 2004) que incursiona en el tema de la sabiduría herbolaria, con claras resonancias del caso María Sabina; me refiero a *Vida con mi viuda*. No puedo extenderme en su comentario crítico ahora; me limito a apuntar que constituye una de las pocas muestras literarias (de filiación culta) en que se recrea, aunque de manera harto precaria, el filón mágico del imaginario étnico actual.

En la misma línea de curanderas o brujas, la vitalidad del testimonio se deja sentir también en libros tan marginales como *Soy bruja* (1994) de Atenea Sánchez Loaeza. En él se reúne poco más de una decena de entrevistas hechas a mujeres mexicanas practicantes

de algún tipo de brujería, quienes relatan parte de su biografía y algunas experiencias de su oficio. En más de un caso se alude a la brujería de ascendencia indígena:

Como a los 19 6 20 años, mientras estudiaba por 1972 Artes Plásticas en San Carlos, tuve un primer contacto con la tradición mexica [. . .] Y ahí en Tepoztlán y Amatlan, mientras hacía esto [trabajos de apoyo social], tuve contacto con los brujos. Para mí fue el reencuentro con lo mexicano, que fue lo que menos me esperaba porque yo iba con un rollo político nada más. (:55-56)

Conclusiones

La revisión hecha aquí sobre la incorporación de legalidades autóctonas en la literatura mexicana e hispanoamericana nos ha permitido desmontar el carácter retórico que anima algunas expresiones narrativas de factura americanista como el realismo mágico y la literatura indigenista, las cuales se dirigen indefectiblemente a un interlocutor mestizo-europeo. El cultivo del género fantástico, por su parte, se asume desde un principio como una aspiración de universalidad. Sin embargo, se trata de una poética esencialmente fronteriza y polemizante, lo que le confiere una flexibilidad dialógica extraordinaria que la crítica hispanoamericana no ha dimensionado adecuadamente: los estudios de lo fantástico continúan pertrechándose en los límites de la literatura canónica. La abundancia de narraciones orales sobre eventos enigmáticos relacionados con creencias y tradiciones indígenas nos habla de un fantástico popular acaso mas complejo de dirimir que el ensayado por la tradición culta. En este breve sondeo hemos bosquejado algunas posibilidades de lo fantástico a raíz de la confluencia problemática entre los paradigmas de la cultura occidental y legalidades autóctonas específicas.

El examen dejó ver también el trasfondo ideológico que hay en este aparente descuido de la literatura culta respecto al fantástico

autóctono. Con ello pretendemos inducir o validar un ángulo de reflexión que no se ha atendido debidamente dentro de los estudios fantásticos: ¿hasta qué grado nuestra literatura y nuestra crítica continúan sujetas a los esquemas del nacionalismo progresista del siglo XIX respecto a la otredad indígena? Esta sola interrogante, creo, hace pertinente el despliegue de una reflexión metódica sobre el imaginario simbólico que nuestra literatura refleja y construye. El examen del fantástico autóctono puede ser un buen punto de partida.

Referencias

Agustín, José

2006 *Vida con mi viuda*. México: Joaquín Mortiz.

Benítez, Fernando

1985 *Historia de un chamán cora*. Serie Popular, 24. México: Era.

Bonfil Batalla, Guillermo

1994 *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo.

Carpentier, Alejo

1983 "Prólogo." En sus *Obras completas*. 2. México: Siglo XXI. 13-18.

Castañeda, Carlos

2006 Las enseñanzas de don Juan. *Una forma yaqui de conocimiento*. 2a ed. y 5a reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.

Castellanos, Rosario

1983 *Balún Canán*. Lecturas mexicanas 6. México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica.

Colombres, Adolfo

1982 *Relatos del mundo indígena; antología*. México: Secretaría de Educación Pública / Diana.

Darío, Rubén

1983 "Huitzilopochtli. Leyenda mexicana." En *Lida* 1983. Apéndice. 301-306.

Dr. Atl [pseud. de Gerardo Murillo]

1946 *Cuentos de todos colores*. 2. México: Ediciones Botas.

Estrada, Álvaro

2005 *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*. 13a ed. México. Siglo XXI.

González Casanova, Pablo

1965 *Cuentos Indígenas*. 2a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Knab, Timothy J.

1995 *La guerra de los brujos: viaje al mundo oculto de los aztecas contemporáneos*. México: Diana.

Lida, Raimundo

1983 *Letras hispánicas. Estudios. Esquemas*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.

Malinowski, Bronislaw

1982 *Magia, ciencia, religión*. Trad. Robert Redfield. 2a ed. Barcelona: Ariel.

Mondragón, Lucila y otros

2002 *Relatos purépechas. P'urhépecha Uandantskuecha*. Col. Lenguas de México, 12. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Pacheco, José Emilio

1997 *El principio del placer*. México: Era.

Pozas, Ricardo

1984 *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. Lecturas mexicanas 43. México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica.

Reisz, Susana

2001 "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales." En *Teorías de lo fantástico* Ed. David Roas. Madrid: Arco/libros. 193-221.

Rodríguez Corral, Fortino Rosario

2000 "La literatura fantástica en México." Tesis doctoral. The University of Arizona.

Rojas González, Francisco

2005 *El diosero*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Loeza, Atenea

1994 *Soy bruja*. México: Ediciones del Milenio.

Schefler, Lilian

1986 *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*. México: Premia.

Silva Encinas, Manuel Carlos

1995 *Juya Jiawaim. Ecos del monte*. Hermosillo, Méx.: Universidad de Sonora.

1998 *Jiák Nokpo Etéjoim. Pláticas en lengua yaqui*. Hermosillo, Méx.: Universidad de Sonora.

Yáñez, Agustín

1984 *Al filo del agua*. 183 ed. México: Porrúa.

Zepeda, Eraclio

1984 *Benzulul*. Lecturas Mexicanas 66. México: Fondo de Cultura Económica.

**DEL PRELUDIO POLICIAL A LA CULMINACIÓN
FANTÁSTICA “LA SEMANA ESCARLATA”
DE FRANCISCO TARIO**

MARISOL NAVA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA

*Existe una roja hebra
criminal en la madeja
incolora de la vida.
Arthur Conan Doyle*

El hecho

En 1952 se publica el segundo libro de cuentos de Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* y, desde este momento, diversos críticos lo han enjuiciado de distinta y hasta contraria manera. Un año después de publicado, en 1953, Salvador Reyes Nevares, cabal defensor del libro, expone en el suplemento *México en la cultura de Novedades* lo bien escrito de sus páginas y lo considera una rareza en ese contexto de los años cincuenta, tanto por su propuesta fantástica como por su alta calidad (: 7). En contraparte, Mario González Suarez lo califica de “libro voluntarioso que sin dejar de ser original tiene algo de estrafalario y mucho de fallido. En el mejor de los casos podemos considerarlo el borrador de *Una violeta de más*” (: 23).

Ambas posturas, aunque entendibles, requieren de un sustento analítico mayor; pues es cierto, *Tapioca Inn.* posee algunos defectos, pero también meritorias virtudes. Por ello, nos sumamos a lo indi-

cado por dos de los más lúcidos críticos de Tario y de la presente obra, Vicente Francisco Torres y Alejandro Toledo. El primero lo califica de buen libro al exponer un proyecto definido encaminado a los tópicos fantásticos, aunque con algunos tropiezos (1994: 113-114). Asimismo, para Alejandro Toledo estos relatos despliegan un discurso sosegado, en el cual nuestro cuentista explora y se sumerge en lo banal o maravilloso de la vida, ámbitos atroces, donde “la posibilidad de convivir con fantasmas, el milagro de la resucitación, la vida eterna, la alteración de la realidad por nuestros sueños, son nuevas condenas para seres que no saben salir de su cotidianidad” (: 53).¹

Tapioca Inn. Mansión para fantasmas está conformado por nueve cuentos,² efectivamente todos extensos,³ en tanto cada uno presenta historias concatenadas donde surgen personajes y situaciones que preparan el escenario del conflicto que se va a tratar; después de algunos núcleos, esos personajes desaparecen y dejan su lugar a otros, quienes complementan esta historia. Así, cada cuento está integrado por varios episodios de carácter arborescente, todos afiliados a una raíz común, a una historia y preocupación dominante; cada personaje, acción y secuencia le otorga una coloración distinta a ese amplio cuadro narrativo, Cuyo resultado es una ficción de gran aliento, de trote calmo y de seductoras divagaciones estéticas-narrativas.

A continuación, nos ocuparemos de uno de los textos más perfectos, no sólo del libro, sino también de toda la producción

1 Otros críticos que tocan este aspecto de la obra de Francisco Tario son Cecilia Eudave: “La negación y desestabilización de identidad en el cuento ‘La noche de Margaret Rose’ de Francisco Tario”; Vladimiro Rivas Iturralde: “Lo fantástico en Francisco Tario” y Guillermo Samperio: “Tario: el corrosivo eterno”.

2 “La polka de los curitas”, “Aurora o Alveolo”, “Usted tiene la palabra”, “Ciclopropano”, “Música de cabaret”. “El terrón de azúcar”, “T.S.H”, “El mar, la luna y los banqueros” y “La semana escarlata”.

3 De hasta cuarenta páginas.

cuentística de Tario; su contundencia narrativa, al decir de Alejandro Toledo, solo puede compararse con la de relatos Como “La noche de Margaret Rose”⁴ y “Entre tus dedos helados”⁵ (: 56); nos referimos a “La semana escarlata”, narración estimada por Vicente Francisco Torres como un sólido puente hacia *Una violeta de más*, entre otras cualidades por su rotunda e insólita idea, por su pulcritud discursiva y por su dispendio imaginativo (1994: 115).

Texto complejo por los recursos estructurales y los ejes temáticos, “La semana escarlata” plantea un mundo de enigmas: al inicio de fuerte raigambre policiaca y hacia el final de evidente contextura fantástica. Y de ello surge nuestro interés, pues el cuento abraza confluencias entre lo policial y lo fantástico, al proponer en un mismo cosmos narrativo ambos discursos de recursos semejantes, pero de objetivos contrarios. Nuestro estudio considera el concepto de perspectivas esquematizadas que José Miguel Sardiñas toma de la teoría de la recepción y aplica a las primeras novelas de Adolfo Bioy Casares al tratar sobre el juego con las expectativas genéricas del lector; juego donde se sugieren “claves de lectura que en algún momento resultan falsas y deben ser reemplazadas por otras” (2004: 141).⁶

Francisco Tario, con “La semana escarlata”, transpone esos subgéneros literarios, transita por sus mecanismos, indaga sus similitudes y desentraña sus diferencias. Al inicio todo nos conduce a la suposición de un texto policial; el mismo título lo sugiere al evocar la inaugural obra de Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata* (1886). Mas al avanzar la historia, el esquema se fractura, los tópicos se modifican y, palmo a palmo, lo fantástico emer-

4 En *La noche* (1943).

5 En *Una violeta de más* (1968).

6 Anteriormente, en “El juego de perspectivas en *La invención de Morel*”, José Miguel Sardiñas ya había utilizado el concepto de perspectivas esquematizadas señalando sus fuentes en las teorías de Roman Ingarden y Wolfgang Iser (1997: 93-99).

ge como una sospecha, para al final triunfar con su fuerte dosis de ambigüedad e incertidumbre, echando por tierra nociones que al inicio pensamos que predominarían, como la razón, la lógica y las respuestas. Si, como indica Román Gubern, “la novela criminal clásica desacraliza la tradición del misterio con connotaciones sobrenaturales [...] y lo hace descender al plano racional” (2002: 207), este cuento de Tario invierte el proceso: lo fantástico destruye esa presumible racionalidad policiaca y la precipita al plano de lo insólito, anulando los razonamientos y las posibles soluciones.

Los engranajes policiacos desempeñan una función capital: configurar el escenario realista, tan ineludible para la manifestación de lo fantástico, pues como lo indica Ana María Morales: “lo fantástico solo puede surgir dentro de una obra en la que se ha codificado la realidad intratextual como realista o mimética y hace su aparición un fenómeno que puede ‘ser percibido (siempre por una instancia intratextual) como una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual”. (2004: 26-27); este efecto de realidad se consigue “acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo que se plantea como cotidiano dentro del texto” (: 30); de ahí la importancia de las puntuales y lentas descripciones, tanto de los espacios como de los personajes, que se incluyen en las narraciones fantásticas (: 32), tal cual lo observaremos en nuestro cuento. Así, la aparente historia policiaca, con sus esquemas, ya inamovibles ya fracturados, son sólo el preludio para uno de las más admirables relatos de Francisco Tario: universo ficticio erigido sin formulas, sin supuestos cumplidos ni previsiones certeras, mas sí evidenciando el asombro, el enigma y la culminación de lo fantástico.

El preludio policial

La historia de “La semana escarlata”, como la de casi todos los cuentos de Francisco Tario, se desarrolla en un mundo cosmopolita, con nulas referencias al ambiente y circunstancias nacionales y, en contraste, con una escenografía que se antoja europea; el entorno, los espacios y las acciones de los personajes lo demuestran: “Un parque privado. Suenan la música. [...] Lindos jardines, igual que en las estampas de Viena: farolitos, serpentinas, claras fuentes por entre los macizos y tropeles de mamarrachos haciendo cabriolas. [...] Un vals ” (Tario: 100). Este exquisito ambiente se complementa con las descripciones de lugares como la casa del profesor de música, Rómulo Pimentel, cuya traza se corresponde con la parafernalia ofrecida por las novelas góticas al presentar cuartos estrechos, raídas alfombras, oscuros ventanales y un portón infranqueable tras el cual se encierra el más inaudito misterio relacionado con los crímenes que asolan a la ciudad.

Además, siguiendo la estética del romanticismo, el relate expone un entorno solidarizado con las emociones e inquietudes de los personajes; por ello, cuando los crímenes y asesinatos se incrementan, el narrador declara: “Eran días lúgubres aquellos, los de la segunda semana escarlata, como si también el cielo con sus pesadas nubes de plomo pretendiera estrujar aún más los espíritus” (: 101), y cuando estos desaguizados al parecer se han detenido “un sol radiante, como en las primeras etapas del mundo, inundé de oro las avenidas, los parques y el interior de las casas” (: 107). En tonos luminosos u oscuros, el territorio de “La semana escarlata” deviene universal; óptima condición para el pretendido desarrollo de lo policiaco.

La primera sutil fractura discursiva propuesta por nuestra narración, respecto a la novela policial, es el narrador. En general, como lo señala Borges, la historia es referida por uno intradiegético y testigo, es decir, el amigo o el asistente del detective (1996a: 193); no obstante, “La semana escarlata” ofrece un narrador extradie-

gético y omnisciente. Además, esta voz narrativa adopta un peculiar tono discursivo: el periodístico. Esto atenúa su presumible sapiencia al permitirle encubrir datos y atesorar, los enigmas. De esta suerte, desde el inicio se evidencia la llama que alimentará el escándalo en torno a los crímenes ejecutados en aquella ciudad:

Fue a mediados del mes de marzo, un sábado en la mañana –frío, nublado–, cuando apareció en la página editorial del principal diario de la ciudad el artículo que diera nombre y apellido a aquel misteriosísimo periodo de siete días que desató en la población el mas grave estado de incertidumbre y alarma de que se tenía memoria. (Tario: 96)

El narrador da cuenta de diarios con perturbadores titulares, de noticias, de ediciones extras, de ansiosos voceadores y aún más anhelantes lectores; incluso, él mismo, como lo hemos señalado, asume el estilo periodístico en ciertos momentos para relatar algún atentado. La prensa funciona aquí como tamiz de todo: los crímenes, el miedo de la gente ante el asesino suelto, la exigencia de la población para desentrañar esa situación compleja, la burla, ante la incompetencia de la policía, la dichosa o desventurada pesquisa del detective y sus compañeros, así como el crítico estado emocional del criminal ante la ratificación de sus fechorías. La presumible objetividad del discurso periodístico enfatiza aún más el escenario realista-policial y, en consecuencia, acentúa la irrupción de lo fantástico; es un elemento en negativo, pues nunca habrá verdades, ni claridad sobre los crímenes; irónicamente este recurso subraya lo sobrenatural e incierto de la vida.

Sin embargo, el narrador extradiegético y el discurso periodístico no reorientan la expectativa genérica del lector, quien prevé estar ante un relato policial, dado que, según Colmeiro, “entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente

de su método, objetivo o resultado” (citado en CorraI Peña: 116). Esta amplia definición se ajusta a la primera parte de nuestro texto, pues el *quid* es una serie de crímenes e infracciones cuya solución se deja en manos de la policía y del detective Galisteo. Aunque no existen fórmulas ni esquemas rígidos, en la novela policial hallamos ciertos elementos que configuran su esencia: el enigma, el crimen y la investigación con sus respectivos actantes, es decir, las víctimas, el asesino y el detective, tal como lo iremos observando en nuestro relato.

Este amplio cuento inicia con la descripción del desasosiego e incertidumbre vividos por la comunidad durante esa semana de atrocidades, del escalofrío que recorre las avenidas y del nombre dado a ese periodo, ya anunciado en el título del texto. A continuación se refiere la causa, el primer asesinato:

Cierto conocido profesionalista, de reconocidas buenas costumbres, había sido hallado muerto sobre su lecho con una atroz puñalada en el costado izquierdo. Mas el hecho que inquietaba a la policía era el siguiente: tanto la ventana de su alcoba –un tercer piso– como la puerta del propio cuarto aparecían herméticamente cerradas por dentro. (Tario: 97)

Con ello surgen tres de los principales componentes de la tradición policiaca: la víctima, quien presupone el delito, medular en dicha narrativa (Torres, 2003: 13); el escenario del crimen, en cuya elaboración se apela al tópico del cuarto cerrado, que parece desafiar toda lógica (Gubern: 211) y el enigma que se deberá solucionar. Tras este primer asesinato, sobrevienen varios más: una dama estrangulada, un niño sacrificado, un anciano muerto y enterrado en su jardín. El asunto se agrava, en tanto las víctimas y los atentados aumentan. Además, son de diversa índole; no sólo se trata de homicidios, sino también de casos excepcionales como el hallazgo de una docena y media de perros con el cráneo destrozado o el robo

de varios trajes a un afamado almacén. Todo coadyuva a la intensificación del misterio.

Ante este panorama, el inspector de la policía designa al detective Galisteo para aclarar estos acontecimientos. Según Gubern, las cualidades necesarias de todo detective son el observar y el deducir, asimismo, debe poseer conocimientos técnicos y abundante imaginación (: 225). Atributos presumibles en Galisteo: “Tratábase de un hombre alto, ponderado y active, gran experto en Criminología, de precisa inteligencia y aspecto por demás sombrío” (Tario: 99).

Ya en su nuevo cargo, el detective debe enfrentar un nuevo crimen sumado a los anteriores: la violación y el asesinato de Laura, una joven de diecinueve años. El narrador adopta el estilo de una nota roja para relatar lo sucedido a la muchacha, con el objetivo de juzgar “el macabro suceso por nuestros propios ojos” (: 99). Esta forma discursiva se marca con el uso de comillas; por cierto, éstas quedan abiertas como un *continuum* del tono periodístico ya indicado con antelación.

Con este evento inicia la segunda semana escarlata y propiamente la investigación de Galisteo, cuyos itinerarios vuelven a fracturar el esquema policiaco al advertirse una averiguación documental y no de observación y escrutinio directo: “Galisteo y sus secuaces trabajaban noche y día, bajo unas lámparas amarillas que les protegían la vista. Examinaban papeles, huellas y más papeles de nuevo” (: 101). El desentrañar la incógnita por medio de una racionalidad excepcional basada en la observación del cadáver y del escenario del crimen no existe, como un vaticinio de la auténtica propuesta del relato. Esto se corrobora cuando el detective recibe una carta, donde el asesino confiesa sus crímenes y declara su identidad: “el profesor de mística Rómulo Pimentel, de 58 años, soltero, hipocondríaco” (: 99) y, por cierto, tío de la delinquida Laura.

Por lo común, en una narración policial el asesino, semejante al detective, ostenta rasgos particulares: se muestra como una

persona respetable (Schoenberg: 82), actúa más de una ocasión (: 79) y, siguiendo lo postulado por: S. S. Van Dine: “El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea” (citado en Bravo: 181). Hasta el momento, Rómulo Pimentel encarna dos requisitos: es un honrado profesor de música y la actuación criminal suma varios casos; no obstante, en la carta él mismo se ha declarado culpable; esta denuncia, considerada por Galisteo como pueril, echaría por tierra la lectura policial.

Hacia el final de la misiva, el tío de Laura cita al detective en su casa, quien, sin titubear, asiste al encuentro; en esa entrevista afloran dos magnas incertidumbres: la evidente enfermedad de Pimentel (dicho aspecto lo descartaría como el violento y sanguinario criminal) y el hecho de que niegue haber enviado esa carta, a pesar de estar firmada con su nombre. El enigma resurge con todo su desafiante brillo y el esquema policial recobra bríos, traslucidos en una serie de preguntas en torno al suceso: ¿a quién escribió la carta?, ¿con qué propósito?, ¿quién es el asesino?

Ante la negación del profesor de música, Galisteo proporciona su única muestra de destreza racional y capacidad de observación: “Por fortuna –reflexionaba–, conservaba el trozo de papel, propiedad del profesor, y sobre el cual Pimentel durante su explosiva visita a Galisteo había asentado sus generales. El papel, con su correspondiente membrete, era justa y alentadoramente el mismo que en la actualidad le mostraba” (Tario: 105). Esta incuestionable pista resulta engañosa: el profesor vuelve a negar la acusación; ni es el autor de la carta, ni es el asesino. Por tanto, la ambigua confesión escrita encierra otro misterio, a pesar de su supuesta y casi probada autoría.

Ante lo insoluble del caso, el detective opta por emplazar tres policías en las afueras de la casa del profesor, con lo cual éste queda recluido entre paredes. La medida al parecer da un resultado positivo: durante tres noches no acontece ningún delito y la

ciudad va recuperando su quebrantada quietud. Esto confirma la culpabilidad de Pimentel y, por ende, Galisteo recobra el estatuto del detective al configurarse, en este momento, como lo apunta Borges, como el sujeto que descubre el misterio “por obra de la inteligencia, por una operación intelectual” (1996a: 193). El detective acaricia el triunfo y el reconocimiento, aunque la experiencia le aconseja esperar unos días más: al paso de ellos la victoria será indiscutible. El único recelo es el visible decaimiento físico del profesor Pimentel, quien parece devastado por una secreta y misteriosa enfermedad. Por lo demás, el caso parece resuelto: el tío de Laura era el ejecutor de tan macabros sucesos.

Mas esta quimera se desmorona cuando los diarios anuncian un nuevo homicidio: “El temible monstruo vuelve a hacer de las suyas y con mayor lujo de crueldad, si cabe. Desconocida arrojada a una atarjea y machacada después con un rastrillo. Su estado de mutilación impide toda identificación al respecto” (Tario: 107). El asunto deviene inexplicable, pues el profesor de música ha sido eficazmente vigilado por los policías, quienes han mantenido una atención férrea en éste y en su casa; a esto se suma el patético estado de salud de Pimentel, cuyo aspecto parece, no el de un brutal delincuente, sino el de un apesadumbrado moribundo.

Tras esta ostensible prueba de incompetencia, el Inspector despide a Galisteo. La prensa se complace en puntualizar, con lujo de detalles, el vergonzoso desacierto; el escándalo crece y, en anónimos pasquines pegados en los muros de la ciudad, se exige la renuncia del Inspector. Aun cuando se intenta censurar a la prensa, ésta continúa divulgando los nuevos homicidios, violaciones y fechorías. El criminal, sin control, perturba a la ciudad. La solución está muy lejos de encontrarse, no así el enigma, que prospera con declaraciones como la siguiente: “una mujer enloquecida de espanto fue detenida sobre el andén de la estación ferroviaria al asegurar que en el interior de un vagón se hallaba

el feroz asesino. Y al aportar datos, describía con minuciosidad asombrosa al desdichado profesor Pimentel” (: 109).

El detective, humillado, confundido y desterrado de los telones policíacos, no logra desentrañar la misteriosa situación del maestro de música: su enfermedad y actual agonía le daban la razón al Inspector para haberlo despedido, en tanto le era imposible al profesor siquiera dar un paso, menos todavía cometer un crimen; no obstante, todo apunta a éste como el presunto culpable. La ambivalencia en la personalidad y situación de los personajes, como indica Alejandra López Guevara, alimenta la lectura policial: “Una característica de la literatura policiaca es la existencia de una doble vida en algunos personajes o personajes con características polarizadas” (: 113), situación advertida en el escindido Rómulo Pimentel.

Por su parte, la pesquisa de los colegas de Galisteo no brinda ningún fruto; el conflicto sigue vigente y por eso el detective decide visitar al profesor. El encuentro modifica el rumbo de la historia: Pimentel le entrega al detective un escrito y éste “sabía clara y categóricamente- que en aquel puñado de hojas se ocultaba la única clave secreta de los tremendos sucesos” (Tario: 113). El ansioso Galisteo apremia la lectura y, tras revisar el documento, concluye que el tío de la desdicha Laura se encuentra loco o afiebrado y, por ende, lo absuelve de sus supuestas atrocidades. Esta vertiginosa deducción nos produce recelo, sobre todo porque desconocemos lo escrito en aquellas páginas. El relato juega, por breves momentos, con esta ignorancia del lector, quien anhela saber lo plasmado en el escrito; sin embargo, el narrador lo oculta y, por si fuera poco, recrudece nuestra desazón lectora cuando relata como el detective prende fuego a esas hojas. La transitoria secuencia de frustración termina en seguida: mientras Galisteo quema las hojas, el narrador nos reporta el contenido textual de aquel documento intitulado “Relación de extraños e inexplicables sucesos en la vida del profesor Rómulo Pimentel”. El hecho

demuestra la habilidad narrativa de Francisco Tario, ya que en la historia el personaje destruye las hojas, pero en el discurso el narrador, en una muestra de su evidente superioridad y omnisciencia, nos proporciona el contenido de ese recóndito texto y clave de lectura para la siguiente parte del cuento.

La culminación fantástica

Las memorias del profesor Rómulo Pimentel inician el 7 de marzo, cuando su rutinaria vida adquiere insólitos matices. Esta modalidad discursiva se apega al canon policiaco, donde son frecuentes las extensas confesiones emanadas del cliente al exponer su problema, del criminal al relatar sus atrocidades y motivos o del detective al explicar la solución del caso (Gubern: 25). En este sentido, Todorov propone un dualismo fundamental en la estructura de las narraciones policiacas, donde había un juego entre dos historias: la del crimen (por lo general, la primera) y la de la investigación (en segundo término) (citado en Kerr: 203). De esta forma, las memorias de Pimentel configuran esta segunda historia al pretender explicarlos crímenes.

Asimismo, este discurso a manera de diario, circunscrito a un narrador personaje, también es una modalidad predilecta del discurso fantástico, en tanto un narrador intradiegetico puede mentir o distorsionar alguna circunstancia, incrementando la ambigüedad sobre el acontecimiento. En "La semana escarlata" encontramos la historia de los crímenes, ya analizada en el apartado precedente, y la historia de su posible explicación por medio de las memorias del profesor de música. Este escrito configura el puente entre la lectura policial y la fantástica al referir sus atrocidades, según lo postulado por el paradigma policiaco, mas al no consignar las causas ni explicaciones de dichos crímenes, también da cabida a lo fantástico.

El problema registrado en los escritos del profesor de música es la ruptura de límites entre dos territorios distintos e inconexos: la realidad y el sueño. Como propone Víctor Antonio Bravo, la alteridad implica la presencia de dos ámbitos diferentes e interrelacionados, aunque con una frontera que los separa; de este modo, “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (: 33). En este tenor, el sueño y la vigilia dejan de ser dos zonas distintas al infringirse el límite entre ellas y es cuando uno puede ser generado o modificado por el otro (Bravo: 143). El conflicto del correlato vigilia-sueño en “La semana escarlata” se introduce cuando Pimentel cuenta en sus memorias como se han hecho realidad sus sueños; por supuesto, éstos se relacionan con los asesinatos antes comentados. El crimen y el sueño se producen en un momentáneo estado de extravío (Torres 2003: 29), constituyendo una poderosa circunstancia para lo fantástico.

Lo onírico en la poética de Tario, como es sabido, es de capital importancia. Según lo argumenta Vicente Francisco Torres, fue “el territorio ideal para nuestro autor porque allí todo es posible [...] Y aquí tendríamos que recordar ‘La semana escarlata’ donde el sueño actúa y/ tiene consecuencias sobre la realidad” (1994: 117). Luzelena Gutiérrez de Velasco indica el procedimiento discursivo ‘dominante en cuentos con dicha temática, es decir, la denominada “puesta en abismo”: “dentro de un relato marco introduce uno o varios sueños, que van modificando el transcurso narrativo, y también se intercalan e interpenetran los personajes y las situaciones narrativas” (: 50); esto se observa en nuestro cuento, “donde el asesino sueña sus crímenes y éstos se convierten en realidad [...] dando lugar a la pesadilla inacabable que dobla al asesino soñador” (Gutiérrez de Velasco: 51).

La certeza de la transgresión sueño-vigilia se introduce con ciertas pruebas que encuentra el profesor de música al despertar.

Este objeto mediador, como lo denomina Remo Ceserani, “es un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (: 108). Tradición precedente del texto citado por Borges sobre “La flor de Coleridge”,⁷ en “La Semana escarlata” los objetos mediadores van desde un inofensivo golpe en la sien izquierda de Pimentel, pasando por sus botas sucias de barreo o su cartera vacía, hasta el intento de violación hacia Laura, el apuñalar a un hombre, estrangular a una mujer y asesinar a un niño y a su propia sobrina, además de la carta, también redactada en un sueño, donde se autodelata. Significativamente, dicho personaje califica todo ello de “infames emociones, infames flores e infame sueño” (Tarie: 127).

Estas memorias, recaban no sólo las pruebas de los crímenes consumados por el tío de Laura; también explican algunos misterios fundamentales de la primera parte de la narración, los cuales nos habían conducido a la expectativa genérica de un texto policial; nos referimos, en concreto, al motivo del cuarto cerrado tocante al primer homicidio, enigma aclarado por este escrito: el hombre trepó por las paredes, entre por la ventana, apuñalo al caballero y, al salir otra vez por la ventana, ésta se cerró, pudiendo descender sin mayor problema y sin dejar ninguna huella.

Pimentel, con una inmensa angustia, va relatando sus sueños-crímenes. El sueño y la vigilia lo tienen apresado, al grado de ya no deslindar donde termina uno y donde comienza la otra. La única solución es evitar dormir, de este modo, si no duerme, no sueña y, por tanto, no cometerá más crímenes; mas la tentativa

7 Literalmente, el texto de Coleridge indica: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encentrara esa flor en su mano ¿entonces, qué?” (Citado en Borges 1996b: 17).

le ocasiona el raro padecimiento que día a día lo debilita más, situación enfatizada en la primera sección del cuento.

Esta infracción de los límites entre el sueño y la vigilia implica cierto desdoblamiento del profesor de música, pues el personaje en ningún momento sale de su recamara, sin embargo su otro yo comete los crímenes: “Conmigo mismo -¡con el!- me encierro en mi escritorio dedicado a reflexionar durante horas enteras. Yo soy el asesino; soy él, a quien todos buscan” (Tario: 125).

Dicha situación, como es frecuente en los relatos fantásticos, se va preparando desde las primeras secuencias a través de indicios. De esta manera, cuando se narra el asesinato de Laura se revela que su tío duerme, también cuando éste se muestra ansioso de ser custodiado por los policías o cuando estos observan que “la luz en su cuarto no se apagaba ni por un momento durante la noche” (Tario: 107). Estos indicios asimismo preparan el sorpresivo final, a comentar más adelante:

Fue un proceso fugaz, pero muy curioso éste, mediante el cual sintióse [Galisteo] íntima y espontáneamente ligado a la vida de aquel hombre, cuya, simple mención deprimía o exaltaba su ánimo. Fatales y enigmáticos yugos atábanlo de pies y manos a su cabecera de enfermo, advirtiéndole que una secreta e inevitable amistad establecíase gradualmente entre ambos. (: 110)

El inexplicable sentimiento de filiación también es percibido por el profesor, quien llega a considerarse, junto con el detective, dignos de la mayor conmiseración y lástima.

Las memorias de Pimentel intentan explicar los hechos, pero lo sobrenatural del asunto las descalifica y para Galisteo la razón debe imperar por encima de cualquier supuesto; por eso, su conclusión es la locura o la enfermedad del personaje y, por tanto, le desea una muerte rápida y tranquila.

Mas lo fantástico ha ido ganando terreno y sólo le resta aflorar con todo su ímpetu. De esta suerte, tras la rápida conclusión, el

detective se duerme y, de pronto, se descubre sumergido en un sueño: Pimentel conduce un auto, él va dentro, siente un inusitado peligro, llegan a una choza, donde se encuentra otra vez al profesor; ambos personajes se miran; Galisteo halla una escopeta, con la cual anhela matar a Pimentel, pero éste huye y desaparece, hasta que el detective le llama por su nombre: Y cosa extraña, el eco le devuelve otro grito que le huela la sangre en el cuerpo.

-¡Galisteoooo! ¡Galisteo!

Es un juego diabólico que, no comprende. Mas reparando de pronto que está dormido, sonríe. "Debería despertar, pues esto me parece demasiado inaudito." Pero corre y grita, poseído de una rara soledad. –

iPimentel, soy yo, responda!

Y responde el eco:

-iSoy yo... Galisteo! (Tario: 132-133)

El sueño es revelador, pues anteriormente el profesor de música había tenido uno semejante: veía una choza, dentro un hombre sentado y con una penetrante mirada, en eso, él descubría la escopeta y le disparaba a ese individuo. Este tipo de doble establecido entre Pimentel y Galisteo, por medio del mundo onírico, se traslucía en los indicios ya antes anunciados.

El sueño del detective continúa en la última secuencia narrativa: el profesor es devorado por miles de hormigas, las cuales también arrasan a Galisteo, quien antes planea dispararle al profesor, ambos forcejean y caen al vacío: "Primeramente sus rostros golpean contra las rocas, después contra unos resecos arbustos, por fin, contra algo blando y frío que pudiera ser una cascada o una arboleda. Y el fin, siempre tan natural e incomprensible" (Tario: 134). Este final, simple e indescifrable, es la muerte, no onírica sino real, de ambos personajes e instaura al sueño como el gran invicto al arrastrar a su caótico mundo, en primer lugar, a Pimentel y después al detective, espejos deformados, opuestos y,

al mismo tiempo, complementarios uno de otro, quedando, por eso mismo, prisioneros en ese mundo, donde el sueño y la muerte se fusionan. En cuentos como “La noche de los cincuenta libros” o “Entre tus dedos helados” también el sueño termina transgrediendo y aniquilando a la realidad, lo cual demuestra que el tema es uno de los preferidos de Francisco Tario, y constituye una parte relevante de su poética.

Este desenlace destruye la lectura policiaca, pues el caso no se explica; por lo mismo, no existe ninguna solución con recursos realistas ni lógicos. En este marco de explicaciones o ambigüedades, entenderíamos lo indicado por Todorov:

La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. (: 43).

“La semana escarlata” deja una magna incertidumbre, nada lógico ni racional predomina, sino la sospecha de lo a veces inasible e inexplicable del mundo de los personajes.

Corolario

Hablando sobre la novela policiaca, Lukeics, en una premonición formidable sobre relatos como “La semana escarlata”, señaló:

Mientras las primeras narraciones de esta índole, como las de la época de Conan Doyle, se apoyaban en una ideología de la seguridad y eran la glorificación de la omnisciencia de los personajes encargados de velar por la seguridad de la vida burguesa, en las novelas policiacas actuales privan la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento en esta vida que transcurre

aparentemente fuera de todo peligro, y que solo por una feliz casualidad puede estar protegida. (Citado en Torres 2003: 18)

Este sutil deslinde podría convertir a una obra policial en fantástica. Tal es el caso de nuestro cuento, cuya historia comienza con los recursos clásicos de la narrativa policiaca, para poco a poco adentrarse en las estrategias y temas propios de lo fantástico.

Alejandro Toledo tendría razón cuando argumenta que *Tapio-ca Inn. Mansión para fantasmas* “puede ser comprendido como la síntesis de dos actitudes que llevaron a Francisco Tario a la escritura: el territorio fantástico a la manera de *La noche*, o la novela realista al modo de *Aquí abajo*” (: 54). “La semana escarlata” resulta deslumbrante por varias razones: el impecable estilo, el juego con las expectativas genéricas del lector, quien al inicio observa el esquema clásico de la novela policial, para después intuir el derrumbe de este paradigma y hacia el final ser copartícipe de una sorpresiva irrupción fantástica y, por último, y no lo podríamos olvidar, el tono irónico y mordaz tan característico de la obra de Tario, cuyo ejemplo más notable y magistral lo advertimos en las últimas líneas del relato, cuando el narrador comenta la situación de la ciudad tras la muerte del asesino Pimentel y del detective Galisteo: “Por lo demás, la ciudad vive su vida —tediosa, lóbrega, inútil—, mas sin sobresaltos” (Tario: 134) y, precisamente, los sobresaltos discursivos y genéricos caracterizan a este admirable cuento.

La obra de Francisco Tario siempre motiva algunas reflexiones: la vida nada sería sin sorpresas, sin inquietudes, sin esos atrevimientos a veces dolorosos, por mementos insostenibles, en ocasiones inexplicables. En esta apuesta por el sobresalto, el sueño y la muerte son la contraparte del espejo, la otra faz de la moneda vital. Eso propone “La semana escarlata”, eso formula el mundo narrativo de Tario: una rotunda negación al vacío, al aburrimiento y a la insignificancia; una categórica incitación a la

plenitud, al desafío y al ímpetu de la incertidumbre, de lo insólito y del estremecimiento de una historia vivida con intensidad.

Referencias

Borges, Jorge Luis

1996a "El cuento policial". En su libro: *Borges, oral. Obras Completas*. IV. Barcelona: Emecé. 189-197.

1996b "La flor de Coleridge". En su libro: *Otras inquisiciones. Obras completas*. \ [L Barcelona: Emecé. 17-19.

Bravo, Víctor Antonio

1988 *La irrupción y el límite*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ceserani, Remo

1999 *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor.

Enclave, Cecilia

2006 "La negación y desestabilización de identidad en el cuento 'La noche de Margaret Rose' de Francisco Tario". *Hydra* (Lima) 1: 13-15.

González Suarez, Mario

2003 "En compañía de un solitario". En: *Francisco Tario. Cuentos completos*. I. México: Lectorum. 9-29.

Gubern, Román

2002 "La razón y los monstruos". En su libro: *Máscaras de la ción*. Barcelona: Anagrama. 206-243.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena

1997 "Francisco Tario, ese desconocido". En: *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Ed. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. 41-53.

Kerr, Lucille

1989 "The Buenos Aires Affair: Un caso de repetición criminal". *Texto Crítico* (Xalapa) 16-17: 201-232.

Lopez Guevara, Alejandra

2006 "Desvío y ruptura del género policíaco en la obra de Rubem Fonseca". En: *Literatura Hispanoamericana: Fronteras e intersticios*. Ed. Joel Dávila Gutiérrez. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Siena editores. 109-121.

Morales, Ana María

2004 "Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)". En *Odiseas de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica. 25-37.

Reyes Nevares, Salvador

1953 "Los cuentos de Francisco Tario". *México en la cultura de Novedades*. 22 de febrero, 205: 7.

Rivas Iturralde, Vladimiro

1995 "Lo fantástico en Francisco Tario". *Tema y variaciones de literatura*: 6: 11- 17.

Samperio, Guillermo

2005 "Tario: el corrosivo eterno". *Archipliélagos. Revista cultural de Nuestra América* 13.48: 29-80.

Sardiñas, José Miguel

1997 "El juego de perspectivas en *La invención de Morel*". Casa de las Américas 209. 98-99.

2004 "*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares: lo policial y lo fantástico". En: *Odiseas de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. - México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica. 141—152.

Schoenberg, Judith

1976 "El ¿quién fue?, o la malignidad del azar". *Texto crítico* (Xalapa) 4. 78-88

Tario, Francisco

2004 *Cuentos completos*. México: Lectorum.

Todorov, Tzvetan

1994 *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones de Coyoacán.

Toledo, Alejandro

2004 *El fantasma en el espejo*. México: Ediciones Sin Nombre/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Torres, Vicente Francisco

1994 *La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2003 Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana. México: Conaculta.

LAS METAMORFOSIS DEL VAMPIRO EN RELATOS HISPANOAMERICANOS

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
CASA DE LAS AMÉRICAS

El vampiro se ha vuelto uno de los personajes fantásticos más vitales de los últimos tiempos, no sólo del cine y la televisión, sino también de la literatura; quizá se ha vuelto eso que Gilbert Durand llamó un-mito de época (:34) -lo cual sería terrible, por lo que diría en términos simbólicos de esta época, teniendo en cuenta que tan sombría figura no sólo expresa un ansia de inmortalidad o eterna juventud que se ha sentido en otros momentos bajo aspectos más amables, sino que la forma de lograrla es en general mortífera, violenta, parasitaria, desesperada, de un erotismo destructivo, que entroniza un culto macabro. En todo caso -puesto que ése es un tema diferente y más complejo, en el que tienen que entrar muchos otros elementos-, como mito con valor fehaciente, o al que al menos se acuerda verosimilitud, el vampiro es propuesto desde ángulos diversos y recibido con expectativas que también varían; es, pues, un personaje dinámico, en transformación o que, como a menudo se ha dicho, “evoluciona”. Partiendo de la evidencia de esa vitalidad, este trabajo tiene como objetivo mostrar algunos modos en los que, en la literatura hispanoamericana, el vampiro cambia para seguir existiendo, algunas de las que -apropiándome de un título de Baudelaire- denomino *metamorfosis del vampiro*, por medio del análisis de cinco relatos de

otros tantos autores: los argentinos Eduardo Mallea y María de Villarino, los mexicanos José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes y el cubano Severo Sarduy.

El vampiro literario es un tipo de personaje, pero dados sus orígenes heterogéneos y su larga trayectoria, se ha subdividido, y así en estudios recientes, de corte histórico y teórico, se han distinguido subtipos y transformaciones. Christopher Frayling detectó cuatro tipos principales de vampiros entre finales del siglo XVIII y principios del XIX: el lord satánico, la mujer fatal, la fuerza invisible y el vampiro del folclor (:62). Por su lado, Jean Marigny, estudiando las representaciones vampíricas que se produjeron a lo largo del siglo XX, señala transformaciones de las que se deducen diversificaciones de los subtipos tradicionales. Esos cambios fueron la “feminización” o el aumento de la presencia de vampiros mujeres (123—124); la ampliación del rango de edades hasta dar entrada a adolescentes, niños e incluso bebés (:124—132); la democratización del personaje o la existencia de vampiros de distintos estratos sociales y no sólo de aristócratas decimonónicos (:136); el predominio de vampiros ciudadanos y ya no tanto rurales (:136-137), que además “ejercen toda suerte de profesiones” (:144); y aunque Marigny no lo menciona expresamente entre los cambios- la aparición de vampiros que “no son ni demonios ni muertos-vivientes, sino seres vivos e inteligentes, pertenecientes a una especie diferente de la del *homo sapiens*, que puede ser de origen extraterrestre” (:153).

Enfocando este asunto desde otro ángulo: el vampiro come una forma de la alteridad y por tanto durante mucho tiempo un ser básicamente silencioso, Rosalba Campra detecta dos procedimientos para reducir esa otredad, una vez que se; ha pasado de los vampiros que hablaban por *interpositae personae* a los dotados de vez propia -los cuales, de por sí, ya eran otros dos grandes, subtipos. Los procedimientos son “por una parte la proclamación de la inocencia, por la otra la asunción de la «culpa» (la na-

turalidad de vampiro con toda la criminalidad que ella implica)" (Campra: 109).¹ Por lo cual habrá nuevos vampiros: los inocentes, incomprensidos, como el Drácula de Fred Saberhagen (*The Dracula Tape*, 1975), y los autodeclarados "asesinos despiadados y voraces" (:110), (como el Lestat de Anne Rice.

"El vampiro —ha notado Jacques Finné, después de haber estudiado los principales hitos durante el siglo XIX—evoluciona de una manera muy natural según tres tendencias" (:164): una clásica, marcada por esa "verdadera Biblia del vampirismo" (:163) que es el Drácula de Bram Stoker; una paródica; y una tendencia de indagación o de investigación "en la cual los escritores tratan de rivalizar en originalidad para resucitar un tema anticuado" (:164).

En la literatura hispanoamericana, hay vampiros —según A. Owen Aldridge (:145)— al menos desde 1825, cuando José María Heredia tradujo con el título de "La Novia de Corinto" la balada de Goethe "Die Braut von Korinth", inspirada en un relato del escritor griego Flegón de Tralles, del siglo II d.n.e. No obstante, es cierto que su presencia comienza a ser más frecuente durante el modernismo, como afirma Gabriela Mora (:193) y como lo indica en relatos que ella menciona o comenta² y otros que pueden añadirse como "El vampiro negro", que quedó inédito a la muerte de su autor, Eduardo Ladislao Holmberg (Pagés: 50); "Thanathopia" (1897) de Darío (aun con ciertas reservas sobre su pertenencia al tema); "El almohadón de pluma" (1907) de Horacio Quiroga, a quien también se debe el relato, ya no modernista, "El vampiro" (1927); un homónimo: "El vampiro" (1920) de Víctor J. Guillot; "El coleccionista de marfiles" (1921) de Manuel Horta, rescatado y

1 Soy responsable de la traducción de las citas, a menos que se indique otra cosa.

2 Ellos son: "La vampira" (1899) de Leopoldo Lugones; "Otro caso de vampirismo" (1907) de Alfonso Hernández Catá; "La Granja Blanca" (1904), "Las leyendas de haschischs" (1904) y "Vampiras" (1906) de Clemente Palma; y la novela "El vampiro" (1910) de Froylán Turcios.

vuelto a publicar en 1991 por Emiliano González; “El vampiro” de Alejandro Cuevas (1911); “La novia de Corinto” de Amado Nervo, etc.³ A partir del modernismo y del posmodernismo, el personaje continua llamando la atención de numerosos escritores, en la versión cruenta o en otras menos fácilmente identificables, de carácter metafórico, como la de artistas o creadores cuyas fuerzas vitales son absorbidas por sus creaciones. La lista de títulos, sin pretensiones de exhaustividad, puede ser extensa; la limito a algunos: “El hijo del vampiro” (1937), 62; *Modelo para armar* (1968) y “Reunión con un círculo rojo” (1977) de Julio Cortázar; *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (a pesar del desprecio con que este autor se refirió al personaje y a las atmósferas góticas en el prólogo a la Antología de la literatura fantástica que preparo con J.L. Borges y Silvina Ocampo); “La rosa de Cernobbio” (1946) de Eduardo Mallea; “La rosano debe morir” (1950) de María de Villarino; “Pígmalión” (1956) de Bonifacio Lastra; “La celda” (1959) de Amparo Dávila; “Donde la sangre es escasa” (1967) de René Rebetez; “La garrapata” (1976) de Abelardo Castillo; “La Hechizada” (1980) de Manuel Mújica Lainez; “Vampiros reflejados en un espejo convexo (y moraleja final)” (1987) de Severo Sarduy; “Constancia” (1989) y “Vlad” (2004) de Carlos Fuentes; “No perdura” (1990) de José Emilio Pacheco; varios textos de Beatriz Álvarez Klein, Lazlo Moussong, Julia Rodríguez y Mauricio-José Schwartz reunidos en un número monográfico, de 1991, del suplemento cultural *Plural*, del periódico mexicano *Excélsior*; “Nosferatu” (1998) de Griselda Gambaro; “Rojo” (1997) y “Gourmets” (2006) de Cecilia Eudave; “Acerca del vampirismo” (2000) de Ana María Shua; *Isabel* (2000) de Carmen Boullosa; “Cambio de Vida” (2002) de Esther Díaz Llanillo, “El descendiente” (2006)

3 He estudiado el tema de los vampiros en el modernismo en Sardiñas 2005, texto que se publicara próximamente con modificaciones en Fuentes Humanísticas (México).

de Marcial Fernández y “La ciudad de los muertos” (2006) de Gina Picart Baluja.⁴

Veamos de inicio dos relatos que tratan sobre flores-vampiros. En “La rosa de Cernobbio”, Mallea cuenta la historia de una * joven, Berta, que, por razones del medio sórdido, naturalista, en que creció, pronto se aisló, cortó la comunicación con su padre — su único familiar—y estableció vínculos anómalos con las flores de la florería donde ambos trabajaban y vivían. Su padre esperó toda su vida, hasta su muerte, la llegada de una rosa rara que sus parientes habían logrado alguna vez en Italia, pero cuyo secreto se había ido a la rumba con su creador; sólo la casualidad o un milagro podrían producirla de nuevo. Las rosas de Cernobbio podían sacarlo del marasmo y compensarlo de la mala suerte que había tenido, entre otras cosas al haberse casado con una mujer enfermiza que, después de morir, lo dejó atado a su hija; en imaginarlas fijó su atención a partir de un día la joven Berta. Las extrañas rosas adquirieron una connotación aciaga en la mente de la joven, quien tuvo la seguridad de que cuando llegaran, ella desaparecería: “Ella va a venir a buscarme” (Mallea: 153), con lo cual sentiría un alivio. Y, a pesar de que su vida cambió cuando, tras la muerte del padre, se casó y conoció cierta felicidad, Berta murió de un inexplicable ahogo la tarde en que finalmente llegó a la florería un ejemplar de la rosa, en ese punto del texto descrita como de “corola áureo—violácea” (:174).

En ningún momento se dice que haya habido una succión de sangre ni de vitalidad por parte de la rosa en el cuerpo de Berta. Sin embargo, la relación entre la flor y ella se plantea como vampírica a distancia. Aun antes de que el narrador informe que la flor iba en camino hacia Buenos Aires y antes de que la protagonista pudiera tener algún conocimiento de eso —realmente nun-

4 Agradezco a Ana María Morales la generosidad con que compartió conmigo su colección de vampiros, de la que —more vampirico~ he tornado algunos títulos para completar la lista anterior.

ca lo tuvo, murió sin saberlo—, los síntomas de Berta son no sólo los de la espera que ha marcado a su corta familia, sino también una inquietud en ascenso y una ansiedad imprecisa pero intensa que mucho recuerda los sentimientos de expectación morbosa de Renfield en *Drácula*. Sólo que Berta quiere huir y siente temor. Y sobre todo hay una pérdida progresiva de vigor y una palidez que contrastan con el aspecto fresco y los colores fuertes de la flor al arribar a la florería, precisamente en los instantes en que Berta desfallece a unos escasos metros, mientras esperaba un tren para alejarse; Berta pasa por estados como los siguientes: “un indefinible apagamiento, una oscura y casi dolorosa languidez” (:165), “un extraño ahogo” (:166), “pálida, inquieta, desencajada” (:166), “cara emblanquecida y desencajada” (2168), “la hería el sol” (:169), “estaba destruida, de nuevo enflaquecida” (:171), y al estar la flor a punto de llegar, un mal repentino la ataca y es descrita en términos metafóricos como alguien que sufre una herida y es privado de su sangre, como una persona fulminada, que queda pálida y al sentir ahogo se toca la garganta, pero también, al mismo tiempo, como la víctima del ataque de un vampiro: “Se puso en pie, herida, exangüe. Se llevó la pálida mano a la garganta” (:173). La flor, por el contrario, llega “fresca a pesar de tan larga navegación, estupenda de vida” (:174). Es decir; que hay por una parte signos de estar bajo una influencia inquietante y depredadora, aun cuando la protagonista no esté consciente de ello o al menos no diga estarlo, y, por la otra, una sincronía entre el deterioro psíquico y físico de ella y la proximidad de la flor: una se va agotando en la medida en que podemos deducir que la otra se acerca. Todo esto debería bastar para que se considere este cuento como parte de una literatura que toca el tema, vampírico de forma sutil y evasiva, pero inequívoca. La siguiente descripción de Berta antes de partir es casi la de un vampiro, aunque en una lectura de superficie se trata de la de una mujer desvelada por la ansiedad: “El la sintió pasar una noche entera con los ojos abier-

tos, boca arriba sobre las sábanas, inmóvil como una muerta o como el tiempo". (:171) Pero las semejanzas parecen evidentes.

"La rosa no debe morir", de María de Villarino, ofrece otro ejemplo de acercamiento indagador al tema; quizá hasta sea discutible su inclusión en el llamado *genus vampiricum*, pero ciertos rasgos la justifican. La suya es la historia de otra protagonista femenina y de otra flor, pero en esta ocasión aquella no resulta sometida por ningún influjo maldito, ni la flor priva de su vitalidad a nadie; al contrario, la recibe como una forma de perpetuar voluntariamente un amor callado. El grueso de los hechos ha ocurrido ya cuando la mujer, una argentina acomodada que ha estado ausente de su quinta campestre durante dos años de viaje, regresa y encuentra que la casa -una mansión gótica bastante típica- ha quedado envuelta por la vegetación, en un caso también típico de jardín abandonado a un crecimiento vicioso, de espacio en regresión (Vax:33-34) y de umbral hacia lo otro. La recuperación del pasado, de los recuerdos, va ocurriendo en tono lírico, y permite saber que el jardinero, un chino silencioso y algo enigmático, Tsao Chang, también entregado a una comunicación profunda con sus plantas, había muerto dos años atrás, poco tiempo después de la partida de la protagonista; también informa acerca de su peculiar relación con una rosa especial. Ya de vuelta al presente de los hechos, la mujer halla en el cuarto, recién abierto, donde el jardinero había vivido dos rosas frescas por las que el tiempo no parecía haber pasado: "rosas rojas, frescas, olorosas"(Villarino: 41), y halla, entre los matorrales secos del jardín agostado por los calores del verano y la sequía, los tallos de donde las rosas habían sido cortadas: sangraban, como si alguien hubiera acabado de cortar las rosas momentos antes: "tuve tiempo de ver las heridas que mostraba el rosal en dos cortes. Unas gotitas rojas [...] cubrían, en vano intento de cicatriz, la herida de dos tallos recién cortados. Era el único punto vivo, de la planta; lo demás estaba muerto". (:42) La mujer creyó ver por unos instantes

la imagen de Chang detrás de los cristales de su cuarto, y esta vez por fin sonreía (pues otro de sus rasgos era el no reír nunca). Un poema escrito en chino y luego hecho traducir por la protagonista le aclara el amor tácito que el jardinero había sentido hacia ella y el valor simbólico de las rosas vivas y sangrantes hasta el día de su regreso, o cuya vitalidad afloraba entonces por obra de esa regresión que el tópico del jardín abandonado puede indicar. Las rosas prolongan sobrenaturalmente la vida del jardinero. Este les fue transfiriendo su vitalidad y específicamente su sangre para que lo sobrevivieran; las creó para entregarles su vida (de hecho, murió porque una espina del rosal lo hincó). Y si ellas son vampiros, lo son por voluntad de quien en casos similares es la víctima, pero en éste, un “donante voluntario” por amor.

En otra tonalidad, “No perdura”, de José Emilio Pacheco, que —según el propio autor— fue incorporado a la segunda edición, de 1990, de *La sangre de Medusa* (1958), junto con otras piezas escritas a lo largo de las décadas de 1960 a 1980 y a veces publicadas bajo seudónimos en revistas, es un cuento breve, que trata sobre una película de vampiros. Tres son las partes que se le pueden distinguir. En la primera, Ernesto y Claudia, su novia, estén en una sala de cine; ella, aterrorizada, en tanto que él hace una lectura distanciada, crítica, de la película, y desmonta sus trucos, lo efímero de los escenarios alemanes, ya destruidos durante la II Guerra Mundial, en los que fue filmada en la década de 1930. En la segunda parte, los novios se despiden, y Ernesto insiste en lo chistoso de esas viejas películas de terror. En la tercera, Ernesto llega tarde de noche a su casa solitaria, una mansión antigua del barrio de San Ángel, en la ciudad de México; ocurren dos hechos que funcionan como umbrales: la lluvia y un apagón; y Ernesto, al intentar llegar a la cocina por un corredor, cae súbitamente en el corredor de un castillo gótico, es decir, en el viejo filme alemán, en el papel de víctima del vampiro, al tiempo que contempla a los espectadores, y entre ellos a un “Ernesto ficticio” (:87) junto

a Claudia. El verdadero Ernesto agoniza “mientras el vampiro le envenena la sangre” (:87).

Aquí el vampiro es un descendiente típico de Drácula y aunque seguramente habla, no lo oímos, pues su voz no llega al texto literario. El monstruo, en rigor, no ha sido creado por Pacheco: es un alemán, trasplantado con toda su parafernalia de celuloide a un espacio mexicano. Lo nuevo, sin embargo, es la relación que establecen tanto el protagonista como el lector con aquél, a partir de una fusión de niveles de realidad: como en “Continuidad de los parques” de Cortázar, la relación entre el plano fictivo concebido como “real” en el texto (el mundo donde viven Ernesto y Claudia) y el plano fictivo concebido como tal, es decir, el del cine, se plantea como lábil y, peor aún, como agresiva o invasiva por parte del segundo plano de ficción. El lector es preparado para enfrentar una escena al menos anómala durante el regreso del protagonista a su casa, por detalles como la soledad, la noche, la lluvia y para colmo la desaparición de la luz eléctrica, que lo mismo puede conducir a un pasado en que la electricidad no se dominaba que a una sala de cinematógrafo; no obstante, no puede evitar al menos mínimo de sobresalto al experimentar el cambio drástico de perspectiva del protagonista: de hombre que llevaba una vida cotidiana y normal en una gran urbe y que hasta se burlaba de los artificios de un arte aparatoso y juzgado como *démodé*, a víctima de un vampiro que además siente en carne propia la vida secreta y atemporal que llevan los personajes de cine.

Es de notar además como, junto al tema vampírico, el autor introduce el del doble, en el momento en que el protagonista ve desde el mundo fílmico al otro Ernesto, sentado tranquilamente en la sala oscura, en un estado de ignorancia total. Con esto, al horror de haber perdido todas las seguridades de una vida normal y hallarse súbitamente en las manos de un vampiro, se

suma el de la conciencia de la pérdida de la unidad, la percepción especular del yo.

“Vampiros reflejados en un espejo convexo(y moraleja final)”, perteneciente al libro *El Cristo de la rue Jacob*, de Severo Sarduy, anuncia con bastante claridad desde el título su intención humorística o caricaturesca, y el discurso del narrador, en tercera persona, confirma esa intención: se trata de un joven sudamericano de familia burguesa, que ha ido a completar: ritualmente sus estudios a París, a la Sorbona de los estructuralistas, y que, tras aceptar “la investigación más inverosímil y halógena a sus intereses que podía imaginar” (:134): “el«análisis de los cuentos de vampiros»” (:134), “llegó [...] a esa senilidad prematura y benigna que endulza al exceso los modales de los grandes especialistas en materias menores” (:135). Después de concienzudas indagaciones, obtuvo “el secreto absoluto de la sangre transvasada” (:136): “El líquido que se trasiega -afirmó esa tarde en la pausa de sobremesa- no es más que un simulacro, una diversión, incluso: algo que distrae a la víctima del verdadero robo, de la verdadera extorsión, de eso que se encuentra *ailleurs*, en otro lugar y a veces en otro tiempo, y que el desagrado apenas sospecha.” (:136)

No obstante el logro, el cuento no termina en ese punto. El anónimo vampirólogo descubre que alguien más indagaba “en su coto vedado” (:136) y, como el otro también lo buscaba, al encontrarse en una biblioteca, “se reconocieron como dos animales de la misma jauría que husmean una misma piste sanguinolenta” (:137). Más no hubo rivalidad. Él y el joven francés fueron amigos, íntimos, cómplices, y hasta compartieron el espacio de trabajo: instalaron, en el estudio del sudamericano, “el primer gabinete mundial de vampirología” (:137). La amistad se vuelve ambigua, y el sudamericano, de quien había dicho el narrador, con verdadera crueldad, que había encontrado, “en la lluviosa soledad del exilio, una compañía, un amigo francés, el afecto diario del café mañanero, casi una familia” (2138), decide averiguar “de

qué deseo era objeto" (:138), para lo cual cede a todo, es decir, al sexo. Y come, después de la noche en que eso ocurre, su amigo desaparece, el protagonista cree haber llegado a saber lo que el otro quería: "esa metáfora evidente y blanca de la sangre" (:139). Pero la vida le deparaba una sorpresa, en la que parece estar la moraleja: tiempo después, al reemprender la investigación, le fue mostrado en una biblioteca un volumen con "el nombre del otro en la tapa, sobre el título *Una lectura estructural del vampirismo*, y la ordenada disposición, sin más arreglo que el tipográfico, de *todas* sus fichas, notas, textos aclaratorios y documentos inéditos" (:140; cursivas del autor). Obviamente, tuvo que experimentar, come toda víctima de un vampiro, el "apagón final" (:140), que en este caso es un desmayo.

El cuento había comenzado con una burla del vampirismo: el tema es lo que pueden ofrecer al recién llegado los "demiurgos" (:134) de la Sorbona; una especie de colmo del absurdo o quizá del rebuscamiento o del bizantinismo de los estudios formalistas, en la medida en que es comparado con "arduas pesquisas filatélicas" o con "los andamiajes capilares del retrato flavio" (:134), para no repetir aquello de los "grandes especialistas en materias menores" (:135). Los procedimientos aparatosos de la investigación, las preguntas esencialistas que se formula el personaje y la conclusión enigmática, un tanto pomposa y algo predecible a la que llega, van en la misma dirección. Sin embargo, el momento en el que el relate da entrada a un personaje presentado discretamente como un vampiro, con el fin de ridiculizar en la práctica al estudiante, convierte a dicho relate en un texto vampírico, es decir, en una obra del género caricaturizado y, aun cuando se trate de una parodia es necesario que la obra se inserte de alguna manera, dialogue de algún modo con sus congéneres.

Observemos entonces que, pese a la ingenuidad del sudamericano de haberse creído vampiro,⁵ el monstruo de Sarduy es un europeo, un francés, y que si bien viste de mezclilla democráticamente y del modo más citadino, lleva un “blazer azul y seguramente firmado por un modisto” (2137), como remedo de la capa del lord satánico signo de su condición social real. Y aunque es un francés en París, en el mundo narrativo es el *otro*, el alterno, el que —según han observado Gerard Stein (:84—86) y Rosalba Campra (:100 y ss.)—no tomaba la palabra en los relatos tradicionales de vampiros: Si al sudamericano el narrador le cede la palabra en discurso directo con frecuencia y sabemos cómo piensa, qué quiere, etc., al monstruo sólo se le permite una frase textual, entrecomillada, dentro del discurso narrativo (una evocación de la pareja Rimbaud-Verlaine, usada como clave falsa para guiar al protagonista hacia una supuesta relación amorosa).

Ahora bien, lo que este vampiro succiona no es sangre ni energía vital. Absorbe información y produce un plagio. Tiene rasgos atenuados, discretos, sutiles, de vampiro clásico, incluyendo la seducción erótica, que no estaba presente en “No perdura”. Pero su comportamiento es una metáfora literaria, y ése es el camino que Sarduy eligió para revisar el tema.

“Constancia” es la primera noveleta de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de Carlos Fuentes; fue escrita en 1987 y publicada dos años después. Su extensión, y sobre todo su complejidad, el arte extraordinario con que el narrador va esparciendo indicios y detalles que se responden como en la también conocida imagen de Baudelaire, me desaconsejan intentar una síntesis de su argumento o cualquier afán de crítica integradora. Me limito entonces a recordar *grosso modo* que esta relatada mayormente en pasado por sin protagonista, Whitby Hull, estadounidense y médico, y

5 Al sentirse asediado por su amigo francés y decidirse a saber qué quiere éste de él, tiene la vanidad de mirarse en un espejo y comprobar que “el vampiro no era él” (Sarduy: 139), pues se re ejaba.

que se desarrolla a partir de un enigma: saber quién es realmente Constancia, la mujer que, después de cuarenta años a su lado, ha “estado técnicamente, muerta” (:30) durante unos segundos y ha revivido, contra toda ley y razón. Hay otros enigmas, como la relación que existe entre ella y Plotnikov, entre ella española que nunca quiso aprender inglés, que no salía de su casa, no se relacionaba con nadie en Savannah, Georgia, adonde fue a vivir con su marido- y dos jóvenes negros en un parque; como la identidad, la vida, la muerte y muchas palabras de Plotnikov. Pero el que da sentido a todos estos misterios es Constancia.

“Constancia” va desplegando fragmentos de una historia, pero contiene muchas otras, algunas de las cuales -las de los sueños de la mujer— son los núcleos de otras noveletas del libro, como ha observado Georgina García Gutiérrez (:28-30), pero hay historias que quedan sumergidas, apenas esbozadas, como hay caminos que insisten en llevarnos en direcciones engañosas. Y si el protagonista del cuento de Sarduy se preguntaba candidamente quién sería el vampiro en su historia, confieso que me hice varias veces la misma pregunta la primera vez que leí “Constancia”, ya advertido de su pertenencia al *genus vampiricum*. Fue necesaria, pues, al menos la segunda lectura para notar cosas evidentes, componentes de un código vampírico sin los cuales este texto sería probablemente ilegible.

Primero, el protagonista: hombre de sesenta y nueve años en el momento de contar los hechos, pero “joven de veintiocho años, el pelo negro, la quijada firme, tostado y endurecido por la campaña de Italia” (:54) al comienzo de la fábula; anglosajón, científico de profesión, que se desplaza hacia una España descrita como una tierra de alteridad, una especie de Transilvania: “Andalucía, Tartessos de griegos y fenicios” (:55), tierra además de tauromaquias, ritos tan antiguos como el palacio de Cnossos en Creta, y sangrientos. Whitby es una mezcla de Jonathan Harker y Van Helsing, detalle subrayado por la asociación con la tecnología mo-

derna (correos, telégrafos, trenes, en Stoker; aviones en Fuentes). Por otra parte, también Whitby Hull es puesto a pasar la prueba del espejo, hacia el final del relato, como para despejar una posible duda y quizá para indicar qué el tipo de vampirismo del que aquí se trata no es el más tradicional:

Me miraba al espejo. Me recriminaba: abandoné a Constancia, pero también visité al señor Plotnikov —violé su tumba— un día que no era el que él me indicé, el día de mi propia muerte. Pero yo seguía vivo, a pesar de la desaparición de Constancia, mirándome al espejo con el rostro enjabonado. Yo —escribí mi nombre con espuma de afeitar sobre el espejo, *Whitby Hull*—no estaba muerto. (:59)

Luego tenemos a Plotnikov. La noveleta se titula “Constancia”, está dividida en dieciocho secciones, pero no es sino hasta la cuarta donde el narrador introduce a la mujer. Hasta entonces, solo Plotnikov y las observaciones del narrador, de diversa índole, ocupan el discurso. Y todo en Plotnikov, o muchos elementos al menos, indican que puede ser un vampiro: botines negros y de otro tiempo (:18), ropa siempre negra (:19), varias personalidades o aspectos (:18) que pueden sugerir transformaciones o polimorfismo, cansancio (:19, 24) que “no era de esos que se curan con doctores” (:20), agotamiento de su vida y necesidad de vivir de vidas ajenas (:21), “blanco como una hostia transparente, blanca piel, pelo blanco, labios blancos, ojos palidísimos” (:21-22), hábito de visitar un cementerio en un país donde no tiene deudas (:21), el ser asociado “a los cómicos a los que secularmente les fue negado el entierro en sagrado” (:21). Incluso, él mismo dice, antes de ser visto en un ataúd por Whitby, que ya ha muerto: “Me morí a tiempo, señor doctor” (:47). Por otro lado, esté su nombre, que parece una máscara, como se ha notado respecto al de Constancia (García Gutiérrez: 35) *Plótnik* en ruso significa ‘carpintero’ (Nogueira-Turover: 520), ocupación que en este texto preludia

el ataúd de madera que Whitby encuentra en la sección 12, que describe en la 14 y que tendrá otras “correspondencias”. Un rasgo obvio: es eslavo, procede de una de las márgenes de Europa, como los Balcanes o Grecia.

En tercer lugar, tenemos a Constanica. En principio podría ser la víctima, si uno se percatara pronto del vampirismo de Plotnikov. Pero en la sección en que entra, su figura se asocia de inmediato a Rusia: “España [...] es la Rusia del occidente” (:26) y, por tanto, se asocia también al eslavo y a su alteridad. Sus zapatos muestran las puntas cubiertas de polvo rojo, del cementerio (:28) donde tampoco tiene parientes sepultados. Su físico: blanca como una azucena (:29) porque es enemiga del día (:43), “ojos dormidos, ojerosos” (:29), pálida (:31). Ha evitado los médicos y en cuarenta años nunca visitó a ninguno (:32). Es comparada con aves (:33) antes de ser relacionada con un aleteo misterioso (:49, 52) y antes de que su marido repare en sus orejas temblorosas “como si poseyesen un ánimo propio, lejano...” (:49). En dos ocasiones aparece vinculada a virtudes de madera (:33, 49) y, por tanto, al carpintero y el ataúd, y durante uno de sus sueños agradece a los carpinteros la construcción de un lugar oculto (:36). Por fin están las coincidencias entre sus estados de salud —o sus muertes y recuperaciones— y las iluminaciones u oscurecimientos de la casa de Plotnikov, y su voluptuosidad, que es tan típicamente española o sureña —y aun dentro de España, tan andaluza—, como el narrador pueda quererlo, pero no menos vampírica.

Puesto que Whitby no es el vampiro, sino sobre todo el poseedor de un conocimiento científico y el ignorante de todo un conocimiento alterno y enigmático, y toda vez que tanto Plotnikov como Constanica reúnen rasgos vampíricos —él, de lord satánico, exiliado, llegado del Oriente en barco y habitante de una mansión solitaria, lujosa, sepulcral; ella, menos clásica, pero también de seductora diabólica y de *femme fatale* (ver Frenzel: 342-344), heredera de la Carmen de Mérimée—, es legítimo tratar

de definir quiénes el vampiro en esta obra. Y la respuesta, la que descubre el protagonista, pero también la que sale del análisis, es que son los dos: Plotnikov recibe vida de Constancia, y ella la toma de Whitby, al menos mientras él no la ha descubierto, mientras no ha roto las prohibiciones que ella le había impuesto, siguiendo una larga tradición maravillosa.⁶ Sin embargo, los roles no son tan nítidos: en “este texto, donde tantas palabras y frases tienen un sentido recto obvio pero casi imposible de entender, pues siempre parecen significar otra cosa —y de hecho la significan—, donde tantas alusiones y referencias crean un tejido denso, Whitby Hull ha dicho al menos dos veces’ que sin Constancia estaba muerto (:56,59) y, al ofrecer ayuda a la familia salvadoreña que se refugia en su casa—nuevos exiliados de otras guerras, de otras subtramas del relato—, a la que encuentra en el sótano rodeada de virutas, junto a un serrucho, un martillo y tablas (:74), los invita a “hacer trabajos de carpintería juntos” (:75), como herederos de Plotnikov, carpinteros o *plótniki*. También Whitby tomaba vida de Constancia, no sólo en términos de metáfora romántica, y la seguiré (tomando de los exiliados. La figura del vampiro se vuelve difusa y, aunque se muestra diáfana, permanece oculta.

En las dos historias hispanoamericanas más recientes que mencioné al principio, “Vlad” (2004) de Fuentes y “La ciudad de los muertos” (2006) de la cubana Gina Picart, curiosamente comparece de nuevo el conde Drácula: Fuentes lo transporta a la ciudad de México, cuya superpoblación promete al monstruo una alimentación segura y una existencia casi eterna; Picart decide ir a visitar lo a un Londres gótico y prerrafaelita, en uno de cuyos cementerios lo encuentra el protagonista, ávido de ser mordido. En las cinco narraciones que he comentado, sin embargo, la tendencia clásica parece evitarse cuidadosamente aun cuando con

6 Ver el motivo del matrimonio espectral en Frenzel: 338-340, s.v. ‘Seductora diabólica, La’.

frecuencia no se puede prescindir de ella. Por un lado, Mallea y Villarino optan por flores capaces de captar y transferir hacia sus pétalos la sangre de humanos, ya sea voluntaria o involuntariamente por parte de ellos, y aun consciente o inconscientemente, sin que medie contacto alguno, ninguna mordida o succión, evitando desde luego cualquier similitud con las flores carnívoras. Por otro lado, Pacheco lleva a un Drácula a la capital mexicana, a una versión de Drácula, pero como personaje de cine, inserto en un segundo nivel de ficción, y después de haberlo sometido al discurso desmitificador del protagonista; Sarduy, quien también elige a un lord satánico pero muy democratizado y profesional, dedicado a estudios estructuralistas, construye una parodia donde lo que el vampiro absorbe no es sangre, sino fichas, conocimientos, amparado en su posible atractivo erótico o, más bien, homoerótico; y Fuentes, quien si acaba por revelar una absorción de vitalidad en sentido recto, nunca menciona la sangre ni dice a qué portador de vitalidad se recurre ni por qué medio .se toma, además de que asigna rasgos vampíricos clásicos a los tres personajes principales, incluido el representante de la ciencia oficial, y constantemente potencia la polisemia del lenguaje con el propósito presumible de esconder pistas o indicios claros de interpretación. Los cinco autores, evidentemente conscientes de la necesidad de no repetir el mito, optan por explorarlo: unos por la vía elusiva, simbólica y hasta lírica; otro por medio de estrategias que lo minan y desarticulan, para tomar por sorpresa a la víctima y al lector; otro a través de la parodia y del otorgamiento de un valor metafórico; y la exploración más compleja —la de Fuentes— muestra los vampiros más arquetípicos y a la vez menos convencionales, los más anclados a la Historia, al devenir y a la vez los más cíclicos y atemporales, los de identidades individuales más específicas y simultáneamente los más difusos y menos cruentos.

Son algunas de las vías a que recurre el relato fantástico hispanoamericano para renovar el viejo tema de los no-muertos pero tampoco vivos.

Referencias

Aldridge, A[lfred] Owen

- 1975 "The Vampire Theme in Latin America." En: *Otros mundos, otros fuegos; fantasía y realismo mágico en Iberoamérica, Memoria del XVI Congreso Inter nacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University. 145-152.

Campra, Rosalba

- 2000 *Territori della finzione. Il fantástico in letteratura*. Trad. Barbara Fiorellino. Roma: Carocci.

Durand, Gilbert

- 1993 *De la mitocrítica al mito análisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. Barcelona / México: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana—Iztapalapa.

Finné, Jacques

- 1980 *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles : Eds. de l'Université de Bruxelles.

Frayling, Christopher

- 1991 *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. 2nd ed. London: Faber and Faber.

Frenzel, Elisabeth

- 1980 *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad; M. Albella Martín. Madrid: Gredos.

Fuentes, Carlos

- 1989 "Constancia." En su libro: *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori. 15—75.

García Gutiérrez, Georgina –

- 2000 "El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en Constancia y otras novelas para vírgenes, de Carlos Fuentes." *Signos Literarios y Lingüísticos (México)* 2:2. 15-48.

Mallea, Eduardo

- 1983 "La rosa de Cernobbio." En su libro: *El vínculo. Los Rembrandts. La rosa de Cernobbio*. Barcelona: Salvat. 143-174

Marigny, Jean

2003 *Le vampire dans la littérature du XXe siècle*. Paris : Honoré Champion éditeur.

Mora, Gabriela

1997 "Decadencia y vampirismo en el Modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46. 191-198.

Nogueira, J. y G. Ia. Turover

1979 *Diccionario ruso-español*. 3. ed. Moscú: Ed. Idioma Ruso.

Pacheco, José Emilio

1990 "No perdura." En su libro: *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México: Era. 85-87.

Pagés Larraya, Antonio

1957 "Estudio preliminar." En: Eduardo Ladislao Holmberg. *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Hachette. 7-98.

Sardiñas, José Miguel

2005 "El vampirismo en algunos relatos modernistas." *Upsalón* (La Habana) 3: 3-8.

Sarduy, Severo

1994 "Vampiros reflejados en un espejo convexo (y moraleja final)." En su libro: *El Cristo de la rue Jacob*. Caracas: Monte Vila. 133-141.

Stein, Gerard

1972 "*Dracula* ou la circulation du « sans »". *Littérature* 8: 84-99.

Vax, Louis

1974 *L'art et la littérature fantastiques*. 4ème. éd. Paris: Presses Universitaires de France.

Villarino, María de

1950 "La rosa no debe morir". En su libro: *La rosa no debe morir*. Buenos Aires: Losada. 33-44.

NUEVO ENFOQUE TEÓRICO SOBRE LA LITERATURA FANTÁSTICA: EL APORTE DE LA LÓGICA PARACONSISTENTE

ANOUCK LINCK

UNIVERSITÉ PARIS IV, LA SORBONNE

Introducción

Puede parecer a primera vista algo desconcertante relacionar la lógica con la literatura, siendo la primera una ciencia formal y la segunda, el arte de inventar mundos imaginarios. Sin embargo siempre han existido ecos y resonancias entre distintos campos de la cultura, correspondencias secretas, sorprendentes analogías, pues las ideas desconocen las fronteras arbitrarias que separan las diferentes disciplinas, y circulan proteicamente de un campo a otro. Sabido es, por otro lado, que muchas ideas en proceso de gestación, antes de convertirse en teorías, hacen escala en la literatura.

Antes de entrar en el meollo del tema, ilustremos lo precedente con dos ejemplos de curioso paralelismo entre el mundo de la ciencia y el de las letras. Acaso sirvan de telón de fondo a nuestra problemática.

- La literatura fantástica decimonónica juega a investigar y a cuestionar los límites del razonamiento, pues se empeña en demostrar algo por naturaleza indemostrable. Los fantasmas están ahí, rondando, pero si llegan a materializarse, la historia

termina bruscamente. Los testigos de fenómenos imposibles suelen pasar por locos y, de hecho, ellos mismos admiten que, literalmente, han perdido la razón. En el terreno de las matemáticas, a principios del siglo XVIII -el siglo en que la Razón impera- aparecen números que “no existen”. Poco se parecen a los números, pero se comportan y se utilizan como tales: son los llamados números imaginarios. También, por otro lado, se desmorona la creencia en una Verdad matemática única, con la aparición de las geometrías no euclidianas y la prueba de su realidad.

- En 1941, “Borges propone sin saberlo una solución a un problema de física cuántica todavía no resuelto pero que ya estaba en el aire. “El jardín de senderos que se bifurcan” se anticipa de manera prácticamente literal a la tesis doctoral de Hugh Everett III publicada en 1957 con el título de *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*, y que Bryce deWitt habría de popularizar como “La interpretación de los muchos mundos de la mecánica cuántica” (*The Many—Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*)” (citado en Rojo, en línea).

Gran parte de mi trabajo consiste en recorrer con ustedes el camino que me ha llevado a establecer un paralelo entre lógica paraconsistente y literatura fantástica. El eje central de ese paralelo radica, como veremos, en el manejo de la contradicción.

Ese paralelo, ¿qué nos aporta? La pregunta motiva el presente trabajo. Me propongo mostrar que la lógica nos brinda herramientas nuevas y estimulantes para lograr modelizar cierto tipo de lectura: la lectura del discurso fantástico. En ese sentido, es teóricamente interesante, pues contribuye a caracterizar de modo formal y riguroso el género.

¿Por qué me centro en la lectura y no en el texto? Porque parto del principio de que mi lectura es co-fundadora del texto: lo hace

existir en mi mente como entramado relacional, seleccionando, combinando y relacionando las palabras de cierto modo. No tiene sentido calificar un texto de fantástico dejando de lado ese papel activo y creativo del lector (Ezquerro: 59-60).

Paralelo entre estética de la recepción y teoría de la demostración
Wolfgang Iser ha analizado detalladamente (: 201-356) el modo en que interactúan texto y lector. Lo resume aquí abruptamente, resaltando los aspectos que sirven para nuestro propósito.

Como parte constitutiva de los esquemas textuales, Iser destaca, por un lado, el repertorio, y por el otro, el sistema de perspectivas. Los esquemas textuales condicionan y orientan fuertemente nuestra lectura, pues siempre que procesemos información, el resultado será validado o invalidado a la luz de lo caucionado por ellos. De cierto modo, tienen valor de verdad axiomática.

Entre los segmentos, textuales que conforman los esquemas, aparecen disyunciones, enclaves, que crean como vacíos que solicitan la imaginación del lector. La intervención del lector, en esos lugares que Iser califica de “lugares de indeterminación”, es necesaria a partir del momento en que son identificados. ¿Por qué? Porque al introducir una discontinuidad entre los esquemas, implican al lector en la búsqueda activa de una configuración coherente, pues la coherencia está en la base del acto de comprensión del texto.

Cada configuración, en este sentido, no es sino la manifestación pasajera, provisional, del entramado relacional que el lector va tejiendo. ¿Qué son, en el fondo, esas configuraciones pasajeras? Un ente mixto y articulado, compuesto por la información anterior y por las expectativas nuevas, una ordenanza posible, que se hace a expensas de otras, descartadas o ignoradas. En resumen, una serie de deducciones, que culmina en un postulado. Siendo la lectura un proceso dinámico, cada postulado tiene su

hora de gloria, hasta desaparecer en el encadenamiento de las síntesis sucesivas. El entramado relacional es la resultante de esa actividad sintética del lector.

Con todo eso, tenemos suficientes elementos para osar hacer un paralelo bastante inusitado: podemos comparar lo que podría llamarse la teoría de la comprensión de un texto con lo que se llama, en lógica matemática, una teoría deductiva.

Una teoría deductiva (Da Costa y Lewin) es, en principio, lo que necesita el matemático para trabajar. Se compone de un lenguaje, unos axiomas, y unas reglas de deducción que obedecen a una lógica particular. ¿Qué hace el matemático? Deduce proposiciones a partir de los axiomas y de otras proposiciones ya demostradas, utilizando las reglas de deducción de la lógica.

Podemos decir, basándonos en lo anterior, que durante el acto de lectura, el texto y el lector están implicados, sencillamente, en la elaboración de una teoría. Esa teoría es conformada por un lenguaje, una serie axiomática, una serie de postulados, y el entramado relacional que se elabora a partir de la combinación de los mismos. Lo único que falta es identificar la lógica subyacente a la elaboración de ese entramado relacional. Pero nada nos dice Iser acerca de la lógica utilizada.

El uso de la lógica puede pasar totalmente inadvertido. Fue el caso durante siglos en el ámbito de las matemáticas, pues la lógica empleada, la lógica clásica, funcionaba muy bien en las distintas ramas de las matemáticas y a nadie le pasaba por la cabeza que hubiera otra posible.

Lo mismo en el campo de la literatura, donde las más de las veces las deducciones se hacen automáticamente, y se elabora una teoría coherente del texto sin mayores dificultades.

Teorías inconsistentes pero no triviales: el caso de la literatura fantástica

Para Iser, la búsqueda de una coherencia general está en la base del acto de comprensión. En matemáticas, hablar de coherencia o de consistencia es igual: ambas significan “ausencia de contradicciones”. Una contradicción, sabido es, aparece cuando un enunciado y su negación son verdaderos.

Cuando en una teoría un enunciado y su contradicción son verdaderos, se dice que la teoría es inconsistente. Y cuando dentro de una teoría todos los enunciados son verdaderos, se dice que la teoría es trivial, pues a fin de cuentas no sirve para nada.

En lógica clásica hay un principio fundamental que se llama el principio de no contradicción. Se enuncia de la siguiente forma: si p y no p , entonces q . Esto significa que, si un enunciado y su negación son verdaderos, entonces podemos deducir cualquier cosa de ellos, y la teoría se trivializa. Es por eso que si utilizamos la lógica clásica, una teoría, a la menor inconsistencia, se vuelve automáticamente trivial.

Si nos atenemos a la definición matemática de coherencia, inmediatamente salta a la vista que la elaboración de una teoría es problemática en el caso de la literatura fantástica. Repasemos que algunas de las definiciones tradicionales del género, tales como las recuerda Mélanie Carrier (: 137), hacen énfasis en el carácter antinómico de lo fantástico. Según Maupassant, lo fantástico explora los límites de lo posible para hacernos vislumbrar lo imposible. Freud introduce el concepto de lo *Unheimliche*, cuya traducción literal es “la inquietante extrañeza dentro de lo familiar”. Todorov, a su vez, considera que lo fantástico radica en la indecisión entre dos explicaciones contrarias: la natural y la sobrenatural. Para Irene Bessiere, lo fantástico surge cuando, voluntariamente, los contrarios no se admiten como tales y toda actualidad es percibida como un mixto.

Puesto que el discurso fantástico se construye, explícita o implícitamente, en torno a la contradicción, le es imposible al lector elaborar una teoría consistente del texto. Por otro lado, no tiene

sentido afirmar que, al terminar su lectura, le queda en la cabeza una sarta de incoherencias. ¿No será que la particularidad del discurso fantástico es que conduce a la elaboración de una teoría inconsistente pero no trivial?

A modo de ilustración, propongo identificar tres tipos de teorías inconsistentes con base en textos representativos de formas recurrentes del discurso fantástico.

"The monkey's paw"

La literatura decimonónica (E.T.A. Hoffmann, Guy de Maupassant, Théophile Gautier, Edgar A. Poe) juega, no tanto con la contradicción como con su eventualidad. Al leer un texto del siglo XIX, nos contentamos con acariciar la caja de Pandora.

El cuento "La pata de mono" ("The monkey's paw") del inglés Jacobs es bastante representativo de esa época. Se inicia con la irrupción del sargento Morris, que lleva a la tranquila familia White algo que no tenía cabida en su existencia: la ficción. Con esto se concreta, en la primera parte del texto, el contexto referencial: dentro de un ambiente anodino surge una dimensión imaginaria. Sin embargo, la perspectiva del sargento difiere de la de los otros personajes, siendo para él verídico lo que para los demás es ficción. De modo que, entre las perspectivas de ambas partes, se crea una disyunción. El lector no llena el blanco con azarosas respuestas, sino con un cuestionamiento sencillo, preguntándose: la dimensión mágica, ¿pertenece al plano de la realidad, o al de la imaginación? La virtud de ese cuestionamiento es la siguiente: funciona como foco virtual donde convergen las diferentes perspectivas. De hecho, ese cuestionamiento se prolonga todo el tiempo de la lectura, de modo que el lector llega a elaborar una teoría en que coexisten dos representaciones posibles de la realidad, que se excluyen mutuamente.

En efecto, una representación posible de la realidad consta de dos planes, claramente separados y jerarquizados (siendo uno real y el otro, imaginario), mientras que en la otra, esa distinción no es válida (siendo la dimensión mágica parte constitutiva de la realidad). Sin embargo, el lector adopta tan pronto la primera como la segunda representación : por ejemplo, si se atiene a la primera, empieza paulatinamente a tejer una red de conexiones invisibles entre los dos planes que invalida esa distinción, y logra entonces ventaja la otra representación, donde lo mágico entronca con lo real. Del mismo modo, apenas se adhiere a la segunda representación, le es forzoso admitir que ningún hecho comprueba expresamente la alteración del orden natural de las cosas, y lo mágico se ve relegado a una dimensión ficcional. Ambas configuraciones existen y ambas se excluyen, pues lo único que se llega a determinar es la imposibilidad de determinar por cuál de las dos ha de optar.

La teoría se construye en torno a esa indecidibilidad. Una frase del señor White concentra esa paradoja: cuando su esposa, a gritos, le exige que pida el segundo deseo, él contesta que “es absurdo y perverso” (:220, *“it’s foolish and wicked”*). Hay una contradicción: o es absurdo, o es perverso, pero ¿cómo el uso de la pata de mono puede significar ambas cosas a la vez?

Para dar una imagen, me referiré a un cuadro. En un cuadro, lo que importa en general es la figura. Pero ésta no existe fuera del fondo. El fondo es su forma complementaria, el espacio negativo en que se inserta, una suerte de vacío constitutivo. En el caso del cuento “The monkey’s paw”, cada representación es el complemento negativo de la otra. O sea que, cuando una se toma como figura, y ocupa el primer plano, la otra se convierte de inmediato en espacio negativo, en su fondo. Pero éste puede a su vez llegar a imponerse como figura. Así ambas configuraciones pueden ser fondo, pueden ser figura.

“Los sueños de Leopoldina”

La literatura fantástica decimonónica se parece poco a la literatura fantástica rioplatense del siglo XX. Entre una y la otra, el género ha sufrido una evolución impresionante. Textos como “Las ruinas circulares” de Borges o “Continuidad de los parques” de Cortázar reflejan esa evolución, a la vez que dan una idea de otro manejo posible de la contradicción. Como texto representativo de la serie, nos basamos en un hermoso cuento de Silvina Ocampo: “Los sueños de Leopoldina” (1959).

El cuento se resume en pocas palabras: al final, el lector se da cuenta de que el narrador no es ni más ni menos que el perro de Leopoldina, la anciana que vive recluida en su cocina, y cuyos sueños se materializan de curiosa manera en la realidad. Leopoldina sueña que un perro escribía su historia; ese sueño se materializa en la historia bajo la forma de unas “hojas de papel arrugado y sucio” (: 53); con la revelación final el lector se entera de que ese sueño no es sino el relato que tiene entre las manos. Con esto, el lector toma conciencia del acto de lectura: del estar en dos mundos a la vez, pero tiene clara conciencia de que la realidad a la que se adhiere momentáneamente está incluida dentro de la otra que condiciona su existencia y le es, por lo tanto, superior. Al tiempo que hace relucir ante nuestros ojos esta verdad consabida, el texto juega a inventar una estructura paradójica que la contradice francamente. Veamos cómo.

Los dos niveles precedentes se encuentran en el texto. Por una parte está la narración, que, como la lectura, pertenece al nivel en que se fabrica la realidad ficticia. Por otra parte, está la historia, que pertenece al nivel de la realidad fabricada. Si el narrador deja de contar la historia, la historia deja de existir: por lo tanto, el nivel de la narración contiene el de la historia y le es superior. Hasta ahora, nada sorprendente: la relación entre ambos niveles responde al esquema habitual. Pero aquí se complica la cosa: el mismo narrador nos explica que está contando el relato desde el

penúltimo sueño de Leopoldina, es decir, desde uno de los otros tantos acontecimientos de la historia. De modo que, fuera de la historia, la narración no puede existir: por tanto, el nivel de la historia incluye el de la narración y le es superior. Como vemos, se invierte la relación jerárquica, y así indebidamente ya que el razonamiento es, en ambos casos, válido. En este relato, el nivel de la narración y el de la historia se enredan de una manera que viola el principio jerárquico, creando lo que D. Hofstadter (1995) llama “un bucle extraño”.

El texto se las arregla para mantener encubierta la mayor parte del tiempo esa jerarquía enredada. La narración se hace, de principio a fin, en pasado, como si en el momento de la enunciación, la historia ya hubiera tenido lugar, lo cual no es verdad. A partir de cierto momento, el empleo del pasado es engañoso y abusivo, siendo la narración, conforme va avanzando, sucesivamente posterior, simultánea y anterior a los acontecimientos. El penúltimo sueño es el lugar en que se encuentran, en que se entrelazan, los dos niveles claramente separados: pues es ahí cuando narración e historia coinciden rigurosamente. Al encontrarse, se invierte la relación jerárquica, quedando la narración prisionera de la historia. Pero esa inversión pasa totalmente inadvertida: por eso, al leer las últimas palabras, el lector experimenta un vértigo, una sacudida, una repentina pérdida de orientación, pues justo cuando alcanza el presente de la narración, se ve bruscamente devuelto aun momento del pasado.

El brusco descentramiento que experimentamos al leer textos que, al igual que el cuento de Silvina Ocampo, se construyen en torno a bucles extraños, poco tiene que ver con la difusa y progresiva sensación de malestar que nos invade cuando leemos textos pertenecientes a la categoría de “la inquietante extrañeza”.

“La jaula de tía Enedina”

Como representante de esta serie, nos atendremos aquí a un breve cuento de la mexicana Adela Fernández, “La jaula de tía Enedina”. A la tía Enedina, por ser loca; la tienen encerrada desde el día de su boda en un cuarto del patio de atrás. La intriga en sí no tiene nada de fantástico: el sobrino se acuesta con la tía repetidas veces y nacen dos niños dementes que ella mantiene enjaulados. Pero, si la realidad se reduce a esa serie de sucesos escandalosos, ¿cómo explicar eso que vemos dentro de la jaula al finalizar el texto, y que tiene poco de humano?

El tiempo de la lectura es el tiempo de la transición, del pasaje, del estar suspendidos entre dos mundos que en principio se excluyen. A partir del momento en que entramos en el cuarto de la tía Enedina, no estamos ni totalmente en uno ni totalmente en otro: acaso por eso los acontecimientos, pese a su carácter trivial, nos parecen tan extrañamente inquietantes. ¿Cuáles son los dos mundos? El primero es fácil de caracterizar: es el que está del otro lado del patio, a la luz del día, en que lo raro, lo diferente, lo marginal, no tiene cabida. En cuanto al otro mundo, es aquél en que lo inquietante, lo desconocido, cobra forma y se materializa, acaso revelando el poder oculto de las palabras. Una muestra data de esa deformación de lo real a partir de palabras descontextualizadas e insertas en un nuevo entramado relacional la obtenemos, por ejemplo, si analizamos las modalidades de la progresiva deshumanización de la tía Enedina: ésta, sin dejar nunca de ser una pobre mujer loca, sufre una serie de metamorfosis que deja translucir el poder de encantamiento de las metáforas animales. Al no dividir rigurosamente “ser” y “no ser”, la escritura de la inquietante extrañeza depara una visión de lo real como algo susceptible de múltiples deformaciones, donde desaparecen cortes y fronteras arbitrarias.

Con ello, el tiempo de la lectura es el de una progresión transgresiva, en que tácitamente el lector se desprende de un orden

y se hunde en otro, inconcebible dentro del primero, pero que mantiene en él sus oscuras raíces.

La lectura de estos textos nos brinda tres ejemplos de posible integración de la contradicción en una teoría. Con base en esos ejemplos, hemos confirmado una particularidad relevante del discurso fantástico: implica al lector en la elaboración de una teoría inconsistente pero no trivial, en la que no es válido el principio de no contradicción.

A partir del momento en que este principio deja de ser válido, la lógica subyacente a la elaboración de la teoría tiene que ser una diferente de la lógica clásica.

Entonces, ¿cuál es?

Resolución de las paradojas: la alternativa paraconsistente

“La metamorfosis” de Kafka fue publicada en 1913; casi al mismo tiempo, en matemáticas, aparecieron explícitamente contradicciones que motivaron en gran parte el nacimiento de las lógicas no clásicas y de la lógica paraconsistente en particular. Podríamos intentar un paralelo entre la aparición de estas contradicciones y una lectura del cuento de Cortázar “Carta a una señorita en París”.

En 1903, el joven matemático Bertrand Russell identificó una paradoja dentro de la teoría de conjuntos que es consecuencia directa del axioma de separación (Haack: 139). Este axioma enuncia que toda propiedad determina un conjunto, el conjunto de los objetos que poseen dicha propiedad. Las familias de más de cuatro personas, los libros que hablan de ellos mismos, los cuentos que no contienen la letra u, son ejemplos de propiedades que, según el axioma de separación, determinan conjuntos. Ese axioma a primera vista tan intuitivo estaba en la base del edificio matemático: con la aparición de la paradoja, los matemáticos se dieron

cuenta de que una de las columnas de su grande y bello edificio no era de cemento, sino de papel.

En el cuento de Cortázar, cuando a mitad del tercer párrafo, entre el primer y el segundo piso, y cincuenta años después de la paradoja de Russell, el personaje vomita un conejito, el ascensor sigue andando. Pero sabemos, aunque el querido autor no lo especifique, que en Buenos Aires no se vomitan conejitos y que estamos ante una franca paradoja. Cuando mis alumnos de colegio, que leían a Cortázar por primera vez, llegaron a esa parte del cuento, reaccionaron explosivamente: qué asco, qué horror, no es posible. El suceso les pareció absurdo y rechazaron el texto con desprecio. ¿No será, que, para ellos, la contradicción trivializaba la historia?

La respuesta de los matemáticos a la paradoja de Russell no se hizo esperar. La solución que prevaleció fue más o menos ésta: decidieron restringir no sólo el axioma de separación, sino además la noción de conjunto. De modo que la noción de conjunto, hasta ese momento bastante abierta, se vio estrictamente reglamentada, quedando excluidos conjuntos como “el conjunto de todos los conjuntos”. Además, los matemáticos se convencieron de que no sólo la no contradicción de los sistemas axiomáticos debía ser demostrada, sino también su completitud.

En 1929, en su tesis de licenciatura, el lógico Kurt Gödel mostró que la lógica clásica de primer orden, uno de los sistemas más simples y útiles en matemáticas, no producía paradojas y que era, además, completo. Esto reconfortó a los matemáticos que veían alejarse del horizonte las paradojas. Pero tres años después el mismo joven acabó con esa esperanza. En efecto demostró (simplificó al extremo) que: si T es una teoría que permite formalizar la aritmética y si en T encontramos un teorema que afirma la completitud de T , entonces T es contradictoria.

Lo que vale para la aritmética vale para cualquier sistema más complejo, de modo que, a partir de ahí los matemáticos tuvieron

la prueba de que se tenían que contentar con teorías incompletas, o al menos, con teorías cuya completitud no podía ser demostrada, a menos que decidieran lidiar con paradojas.

Es entonces cuando surge otra alternativa que, al igual que la literatura fantástica contemporánea, sale de la periferia del “gran” mundo occidental. Citemos a Newton da Costa y Renato Lewin, que proponen otra solución a la paradoja de Russell:

Tanto el axioma de separación como la lógica clásica parecen ser plausibles; ¿por qué entonces modificar el primero y conservar la lógica tradicional? ¿No sería posible mantener el axioma y modificar la lógica tradicional? Evidentemente, en caso de que se quiera proceder de esta manera, la lógica resultante debe “aceptar” contradicciones ya que el axioma en cuestión nos lleva en forma natural a inconsistencias. (: 79)

Lo que propone da Costa es justamente que sigamos la lectura del cuento de Cortázar: tal vez el hecho de que el personaje vomite conejitos es contradictorio, pero no importa; algo nos está diciendo y está haciendo la belleza del cuento. Volviendo a mis alumnos de colegio, no todos reaccionaron de la misma forma. A unos, se les iluminaron los ojos y se les despertó la curiosidad: ¿no será que para ellos la contradicción no trivializaba la historia? Al aceptar la contradicción, movilizaron una lógica diferente de la clásica.

La lógica propuesta por da Costa es la paraconsistente. Se distingue de la clásica en la medida en que el principio de no contradicción está ausente o restringido sólo a ciertas fórmulas.

Breve presentación de la lógica paraconsistente

La lógica paraconsistente desarrolló en la periferia de las “matemáticas serias”. Primero, porque las soluciones que brindaba parecían algo descabelladas (aceptar paradojas es, de por sí, bastan-

te original), y luego porque fueron países como Brasil, Argentina, Perú y Australia los que promovieron su desarrollo.

Los primeros trabajos en lógica paraconsistente aparecieron alrededor de 1950 en Rusia y Polonia. El primer sistema paraconsistente fue creado en 1948 por el polaco Jaskowski; su propósito era: sistematizar "...systems which contain contradictions, such as dialectics, so as the study of theories where contradictions are caused by vagueness. He was also interested in the study of empirical theories Whose postulates include contradictory assumptions" (Da Costa, Krause y Bueno: 2).

Sin embargo, ni sus trabajos ni los del ruso Vasiliev tuvieron mayor incidencia hasta ser descubiertos por el brasileño Newton da Costa. Fue en Brasil, a partir de 1960, donde Newton da Costa desarrollo de manera mucho mas formal la logica paraconsistente, creando grupos de trabajo y formando discípulos que, con el paso de los años, produjeron resultados importantes. En 1968, da Costa y Dubikajtis axiomatizaron el cálculo de Jaskowski; más tarde éste ha sido aplicado a la teoría de la verdad pragmática, fundamentos de la básica e incluso en filosofía de la ciencia (Da Costa, Krause y Bueno: 52).

Con el impulso del grupo brasileño, fueron apareciendo otros focos en América Latina: en Chile (lógica de la verdad pragmática, R. Chuaqui, 1964), en Argentina (M. Fidel en 1977, A.R. Raggio en 1968, F. Asenjo en 1966 con desarrollos paralelos a los de da Costa), en Uruguay (C.E. Caorsi, aplicaciones en filosofía y psicoanálisis). En 1976, el filósofo peruano Miró Quesada le dio el nombre de Paraconsistente. Evidentemente, fuera de América Latina se encuentran otros centros importantes de investigación: en los Estados Unidos, en Australia (lógica de la relevancia, de un enfoque más filosófico y con menos aplicaciones a la matemática), en Israel, Rusia, Italia...

Sin embargo, la lógica paraconsistente, tal como se ha desarrollado en América Latina, es la más valorada por la comunidad científica; hoy la influencia latinoamericana sigue siendo notable y desproporcionada con respecto a los aportes que ha podido hacer en otros campos de la matemática.

Existen muchas formalizaciones de la lógica paraconsistente: obedecen a diferentes grados de tolerancia y diferentes visiones de la negación.

El sistema C_ω de Da Costa G

Citemos como ejemplo e ilustración el sistema llamado C_ω introducido por da Costa en 1963. El sistema tiene nueve axiomas y utiliza una regla de deducción que es el *modus ponens*. (Bobenrieth: 503):

Lógica Clásica	Lógica Paraconsistente C_ω
1. $A \rightarrow (B \rightarrow A)$	1. $A \rightarrow (B \rightarrow A)$
2. $(A \rightarrow B) \rightarrow ([A \rightarrow (B \rightarrow C)] \rightarrow (A \rightarrow C))$	2. $(A \rightarrow B) \rightarrow ([A \rightarrow (B \rightarrow C)] \rightarrow (A \rightarrow C))$
3. $A \rightarrow [B \rightarrow (A \wedge B)]$	3. $A \rightarrow [B \rightarrow (A \wedge B)]$
4. $(A \wedge B) \rightarrow A$	4. $(A \wedge B) \rightarrow A$
5. $(A \wedge B) \rightarrow B$	5. $(A \wedge B) \rightarrow B$
6. $A \rightarrow (A \vee B)$	6. $A \rightarrow (A \vee B)$
7. $B \rightarrow (A \vee B)$	7. $B \rightarrow (A \vee B)$
8. $(A \rightarrow B) \rightarrow [(A \rightarrow \neg B) \rightarrow \neg A]$	8. $A \vee \neg A$
9. $\neg \neg A \rightarrow A$	9. $\neg \neg A \rightarrow A$

Como podemos ver, la diferencia de base es que el octavo axioma no es el mismo en los dos sistemas. El octavo axioma de la lógica clásica es, en el sistema de C de da Costa, reemplazado por uno nuevo, mucho menos fuerte y restrictivo, ya que a partir de

él no se puede demostrar ningún principio de no contradicción. Lo único que dice es que una proposición debe ser falsa o debe ser verdadera; pero no excluye que pueda ser ambas a la vez.

El pasar de una lógica a otra es lo que el discurso fantástico nos induce a hacer. Esa necesidad de dejar la lógica clásica de lado se ve claramente en el cuento de Benedetti "Acaso irreparable".

"Acaso irreparable"

Sergio Rivera, pasajero en tránsito, está atrapado dentro del aeropuerto: su vuelo es constantemente retrasado. Los días pasan, Rivera va perdiendo la noción del tiempo y parte de su memoria; termina conformándose y la espera involuntaria se convierte en agradable rutina. Al final de la historia, aparece un muchacho dialogando con una joven. Entendemos, al oír su conversación, que Rivera está muerto.

Una lectura de tipo fantástico de este cuento nos ofrece la posibilidad de comprobar formalmente Como se viola el octavo axioma de la lógica clásica.

Comencemos por darle un valor a los enunciados A y B.

A: Sergio Rivera espera en el aeropuerto.

B: Sergio Rivera está vivo.

Dentro de nuestra perspectiva, lo que nos interesa es llegar a dos deducciones, claras y sencillas (las deducciones intermedias que conducen a cada una de ellas se encuentran aquí resumidas por imperativos de espacio).

Primera deducción: $(A \rightarrow B)$: Sergio Rivera espera en el aeropuerto entonces está vivo.

La espera en sí, del principio al final (por mas descabellada que sea), las reacciones de Sergio Rivera, sus pensamientos, su

conciencia de sí, su relación con los demás pasajeros, el modo en que la compañía lo atiende, todo esto indica, aunque el texto no lo especifique, que Rivera está vivo.

Segunda deducción: $(A \rightarrow \neg B)$: Sergio Rivera espera en el aeropuerto entonces está muerto.

Los cambios de fecha inexplicables, su pérdida progresiva de memoria, su inexplicable euforia, lo absurdo de su espera y la aparición de su hijo (llegamos a deducir que se trata de su hijo) son otros tantos indicios de que algo le pasó o le esté pasando. La espera en sí y el tiempo de la espera nos permiten deducir que Sergio Rivera está muerto.

A es una verdad axiomática.

Una serie de deducciones nos lleva a postular *B* y enseguida otra serie a postular *no B*. Podemos resumirlo todo con esta ecuación:

$$A \wedge (A \rightarrow B) \wedge (A \rightarrow \neg B)$$

Volvamos ahora al octavo axioma de la lógica clásica. Si nos servimos de los demás axiomas podemos transformarlo de la manera siguiente:

$$\neg [A \wedge (A \rightarrow B) \wedge (A \rightarrow \neg B)]$$

Así, el octavo axioma ilustra mejor nuestro propósito. ¿Qué nos dice? Que no podemos tener a la vez *A*, *A implica B*, y *A implica no B*.

De modo que esta lectura del texto de Benedetti implica una negación del octavo axioma de la lógica clásica. Va en contra del

razonamiento deductivo tal como lo encarna un Sherlock Holmes (en cada etapa de su razonamiento, S.H. acaba con una duda, cada implicación significa la negación de la implicación contraria o de las premisas).

Aquí, nuestras deducciones se van entrelazando sin que nos demos cuenta de nada, y tan sólo al final convergen en una brusca revelación: Sergio Rivera está vivo y Sergio Rivera está muerto. Pero en ningún momento pensamos: qué absurdo, qué disparate; en ningún momento dudamos de que Sergio Rivera esté en el aeropuerto. No, terminamos de leer y nos sentimos un poco raros, nos sentimos paraconsistentes. Porque nuestra lectura nos obliga a utilizar una lógica paraconsistente.

Conclusión

La lógica para consistente y la literatura fantástica latinoamericana surgieron ambas de la periferia del mundo occidental. En un principio marginadas, obtienen con el paso de los años un reconocimiento cada vez mayor, hasta el punto que hoy se afirman, en ambos campos, como dos aportes valiosos y originales del pensamiento latinoamericano.

Como tales, llegan a formar parte constitutiva de lo que el filósofo y matemático colombiano Eduardo Zalamea Traba llama “el lugar tercero de América latina” (: 15): mixto cultural fecundo entre lo propio y lo ajeno, en que los contrarios no chocan m’ se desechan, sino que sirven para elaborar una vía tercera. Para todos nosotros, partícipes de un mundo desorientado, ultrarrelativista, ese camino nuevo, firme y sólido que los grandes pensadores y creadores latinoamericanos han ido pavimentando a lo largo de los siglos XIX y XX, es extremadamente alentador...

En el curso de este trabajo nos hemos limitado a distinguir, como anunciamos en un principio, ecos y resonancias entre dos campos tan ajenos de la cultura como la literatura fantástica y la

lógica paraconsistente. Esperamos, sin embargo, haber contribuido a clarificar, a la luz de la lógica paraconsistente, lo que para nosotros es una particularidad clave del discurso fantástico: el manejo original de la contradicción.

Referencias

Benedetti, Mario

1968 "Acaso irreparable". En su libro *La muerte y otras sorpresas*. México: Siglo XXI Editores. 105-113

Bobenrieth, Andrés

1996 *Inconsistencias ¿por qué no?* Bogotá: Colcultura.

Carrier, Mélanie

2003 "La part du jeu. Pour une esthétique comparée de la mystification et du fantastique." *Études Littéraires* 35.1: 131-145.

Da Costa, Newton y Renato Lewin

1995 "Lógica Paraconsistente." En *Enciclopedia iberoamericana de filosofía*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Editorial Trotta. 78-97.

Da Costa, Newton, Décio Krause y Otávio Bueno:

2004 "Paraconsistent Logics and Paraconsistency: Technical and Philosophical Developments." *CLE e-Prints (Centre for Logic, Epistemology and the History of Science [CLE])* 4.3: <http://www.cle.unicamp.br/e-prints/vol_4,n_3,2004.html> fecha de acceso: 26 de agosto 2007.

Cortázar, Julio

1976 "Carta a una señorita en París." En su libro *Bestiario* [1951]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 112-118.

Ezquerro, Milagros

2002 *Fragments sur le texte*. Paris: L'Harmattan.

Fernández, Adela

2002 *La jaula de tía Enedina*. En *Red Escolar* (abril 2002, junio 2007) < <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/indexbiblio.htm> > fecha de acceso: junio 2007.

Haack, Susan

1978 *Philosophy of logics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hofstadter, Douglas R.

- 1995 *Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil bucle* [1979]. Trad. Mario A. Usabiaga y Alejandro López Rousseau. 5a ed. Barcelona: Tusquets.
- Iser, Wolfgang
1976 *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur.
- Jacobs, W.W.
1983 "La pata de mono". Sin trad. En *Antología de la literatura fantástica* [1965]. Eds. Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Barcelona: Editorial Edhasa. 209-220. [Originalmente: "The Monkey's paw" (1902)].
- Ocampo, Silvina
2001 "Los sueños de Leopoldina." [1959] En su libro *Antología Esencial*. Buenos Aires: Emecé. 49-54.
- Rojo, Alberto
1999 "El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica." *CiberLetras* 1 < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/> > fecha de acceso: 23 de mayo 2007.
- Zalamea Traba, Eduardo
2000 *Ariel y Arisbe. Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo XX: una visión crítica desde la lógica contemporánea y la arquitectónica pragmática de C.S. Peirce*. Bogotá /Caracas: Premio de Pensamiento latinoamericano "Andrés Bello".

LO FANTÁSTICO Y LAS NORMAS SOCIOCULTURALES

ANA MARKOVIĆ

UNIVERZITET U KRAGUJEVCU

Introducción

A pesar de la abundancia de trabajos teóricos sobre la narrativa fantástica, todavía hay discrepancias sobre el sentido mismo del término, sus límites y aun la posibilidad de hablar sobre un género definido, discrepancias que a veces parecen irreconciliables. Está claro, por otro lado, que cada teorización sobre los límites y el sentido de esta literatura debe partir de las consideraciones sobre la definición y el sentido de lo real, puesto que cada texto fantástico se configura a partir de alguna noción de lo real implícita en él. Lo real funciona como una especie de norma que el texto debe, de un modo u otro, transgredir para que podamos hablar de lo fantástico. Trataremos de abordar el problema de la constitución de esa norma poniendo especial atención en la importancia normativa de los modelos socioculturales, que no siempre es tan visible para un lector corriente, y que, sin embargo, es, a nuestro entender, un elemento clave para entender lo fantástico moderno.

La realidad textual

Hablando de literatura fantástica, los críticos muchas veces mencionan la confrontación de dos órdenes irreconciliables, o la subversión de un orden o norma de tipo racional o natural.

Pero con alusiones a la naturalidad o la racionalidad se enmascara la convencionalidad del orden realista codificado a través de un estilo literario. “La realidad” de un texto literario es indudablemente una construcción convencional. Un lector, claro, tiene su propia intuición sobre lo que es la realidad, de acuerdo con su propia experiencia y percepción del mundo, y una literatura de tipo realista pretende que las referencias del texto estén de acuerdo con la experiencia y la percepción de lector común. Pero incluso en una literatura que pretende crear ilusión de lo real en un grado mayor posible se utilizan estereotipos socioculturales, y esos estereotipos llegan a ser casi imperceptibles para el lector. Es más, cada modalidad literaria crea sus propios estereotipos en cuanto a la conducta humana y así también la literatura realista. Lo real es, además, tanto en el mundo de nuestra experiencia, como en la literatura, una categoría variable. Obviamente, nuestra noción de realidad va más allá de patrones de conducta humana—que, aunque variables, siempre son, en alguna medida probables— e incluye fenómenos y procesos naturales, cuya percepción cambia de acuerdo con el desarrollo de la ciencia. Por ejemplo, hoy estamos de acuerdo, por lo menos en Occidente, de que los hombres no se transforman en animales o de que no existen vampiros. Y cuando se trata de las transformaciones y los poderes sobrenaturales que figuran en una parte de lo fantástico moderno —como un hombre que vomita conejitos en el famoso cuento de Cortázar— vemos que no corresponden ni siquiera a un sistema de creencias conocido, sino que tienen raíz en una imaginación surrealista. Hay críticos que postulan que precisamente esta noción de la realidad, que es compartida por todos, es el único criterio indudable de que el texto presenta un orden de lo real. ¿Pero, es necesario que en un texto aparezca un acontecimiento absolutamente improbable para que podamos hablar de lo fantástico? ¿Y es suficiente? Trataremos de demostrar que eso

no es ni necesario ni suficiente y que en un texto literario, no hay hechos fantásticos y reales de por sí.

Verosimilitud sociocultural

Como ya hemos dicho, nos parece importante identificar el modelo de construcción de la realidad del texto y su dependencia de determinados códigos, que son, a la vez, de tipo sociocultural y literario. Este modelo se explica a través del concepto de verosimilitud, que ya Aristóteles reconocía como una convención genérica y cuyo análisis puede descubrir la arbitrariedad del signo literario, muchas veces enmascarado bajo una ilusión realista. Hablando de la verosimilitud, Rosalba Campra dice que “no responde a lo real de la vida, sino a lo real de los textos”, destacando también su naturaleza convencional y variable (2001:175). Los tipos de verosimilitud se pueden clasificar con varios criterios. Campra (2001:173-180) distingue, según el nivel de análisis de un texto, verosimilitud semántica y verosimilitud sintáctica. En el primer tipo incluye todos los procedimientos que tienden a afirmar la referencialidad del texto. Se trata de secuencias descriptivas, de las unidades narrativas que Barthes llama indicios y que generalmente no influyen en el desarrollo de la acción, sino que, según él, remiten “a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de ‘átmosferas’, etcétera” (: 75). En el segundo tipo Campra incluye los elementos estructurales de la narración, analizando especialmente la motivación. En su análisis, utiliza el modelo propuesto por Genette (1969:71-99), aunque en un sentido un poco más amplio. Mientras Genette define la motivación como la explicación psicológica de las acciones voluntarias de los personajes, sociológica y culturalmente codificada, Campra se refiere más vagamente a “los procesos que se ponen

en marcha" (:177), aunque éstos no tengan nada que ver con las acciones de los personajes, o por lo menos con su voluntad (por ejemplo, habla sobre la transformación del sueño en realidad y sobre la razón desconocida de la muerte de un personaje). Según Genette, podemos distinguir entre tres tipos de relatos, dependiendo del modelo de motivación que está en su base: verosímil, motivado y arbitrario. En el primer tipo la motivación es implícita e intuible, puesto que corresponde con nuestra noción intuitiva de lo real. En el segundo, la motivación es explícita. En el tercero, no hay explicación de una acción no intuible del personaje.

Lo interesante aquí es que el primer y el tercer tipo son formalmente idénticos, y la única diferencia entre ellos reside en un juicio extratextual, de tipo psicológico y sociológico y, por ende, variable. Por eso Genette revisa su propia clasificación y propone distinguir solo dos tipos de relatos: motivados y no motivados. Desde un punto de vista que toma principalmente en cuenta la economía de la narración, esto es justificable. Pero, para el análisis del cuento fantástico, esta diferencia es de una importancia clave.¹ Campra sostiene que en un texto donde no hay transgresión en el nivel semántico, por lo menos no marcada, "basta la ausencia de toda motivación para crear por si sola las condiciones de lo fantástico" (: 179). En nuestra opinión, textos de este tipo se aproximan más a lo absurdo, puesto que en ellos se generaliza el comportamiento extraño e inexplicable de los personajes, desrealizando por completo el mundo ficcional. Además, en un texto fantástico el hecho o fenómeno sobrenatural (o, como veremos, socioculturalmente inverosímil) tiene que ser el núcleo de la acción y tiene que ser de carácter excepcional, ubicado en un mundo ficcional básicamente realista. Así que no toda falta de motivación tiene la misma importancia. Habría que destacar también

1 Ana María Barrenechea destaca la importancia del extratexto, afirmando "que la correlación con ciertas áreas del código socioculturales indispensable para la constitución del género" (1980:18).

que la simple falta de motivación muchas veces no es suficiente para crear un efecto fantástico, y por eso suele darse de manera confusa, contradictoria en sí y sirve más para confundir al lector que para darle algunas explicaciones convincentes.

Ahora bien, para nuestro propósito, resulta más útil el enfoque que propone Genette, puesto que la motivación así entendida se corresponde con la verosimilitud sociocultural, mientras que Camppra trata también los casos de transgresión de orden natural, como además los de toda lógica narrativa. Por eso, enfocaremos nuestro análisis en la motivación tanto de la acción que sirve de núcleo funcional, especialmente cuando este núcleo consiste en acciones voluntarias de los personajes, como de las reacciones de otros personajes ante esta acción. Trataremos también de demostrar la importancia que tienen las reacciones de testigos en la definición y el sentido ideológico del género. Por otro lado, la noción de verosimilitud semántica ayuda a entender el realismo de la escena de los cuentos fantásticos, el realismo general de ambiente y personajes, que suele ser “de una agobiante normalidad” (1998:116), en palabras de Mery Erdal Jordan. Pero ese realismo indicial, en vez de servir como un modo más de motivar el núcleo funcional, tiene un papel inverso —confundir, crear una expectativa falsa, para que el lector perciba los hechos extraordinarios como fantásticos. Su análisis nos puede ayudar a entender el sentido de la subversión fantástica. “What could be termed a ‘bourgeois’ category of the real is under attack. It is this negative relationality which constitutes the meaning of the modern fantastic” (Jackson: 26).

Evolución de lo fantástico

Tomando estas observaciones en cuenta, nos parece necesario distinguir entre dos fases del desarrollo de la literatura fantástica o, mejor dicho, dos modalidades suyas: lo fantástico tradicional

y lo fantástico moderno. La verosimilitud realista de lo fantástico tradicional es más estrecha en cuanto a la variabilidad de acciones justificables según un juicio sociocultural. El hecho de que el campo de lo real se amplíe en un texto realista moderno ha llevado a los críticos a pronosticar la muerte de lo fantástico. Como en el mundo del siglo XX y en su narrativa hay ya muy pocas cosas inesperables e inadmisibles, casi todo puede formar parte de la construcción sociocultural y literaria de lo real. David Roas habla de la visión posmoderna de la realidad, pero sostiene también que todavía existe una noción de límite entre lo real e irreal, puesto que “nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejitos” (: 36-37). Elsa Dehennin distingue entre un realismo verosímil y humanista y un realismo expresivo y abhumanista que caracteriza, por ejemplo, a la novela del boom hispanoamericano (: 35-37). “¿Será posible saber dónde termina el realismo expresivo y dónde empieza el fantástico? Quizás no. Ambos se completan. Pero esto no debe desanimarnos en búsqueda de algunos criterios que permitan diferenciar los dos registros...” (Dehennin: 41). Pero si el desarrollo de lo fantástico sigue de algún modo al desarrollo del realismo, ampliando el campo de verosimilitud sociocultural, el texto mismo puede todavía establecer y hacer claro su propio verosímil, a través, por ejemplo, de la trivialización del ambiente, de una psicología general más o menos tradicionalista en los personajes e incluso de la parodia del realismo decimonónico. Veamos ahora las diferencias entre lo fantástico tradicional y moderno.

El realismo fantástico del siglo XIX

En el realismo fantástico tradicional el ambiente es realista y en general se corresponde con lo que el lector reconoce como parte de su mundo, más o menos cotidiano. El núcleo argumental suele

consistir en un hecho al parecer sobrenatural—es frecuente alguna aparición de otro mundo o animación de lo inanimado— ante el cual el protagonista reacciona con vacilación, e intenta ofrecer una explicación al fenómeno que no entiende, de un modo racional y conforme a su experiencia previa del mundo. El lector se identifica fácilmente con el protagonista: la motivación de su conducta respecto al fenómeno extraordinario es verosímil, su reacción es esperada, normal. Nos parece importante destacar que el personaje no sólo reacciona con la vacilación, sino también con toda la gama de emociones que el lector espera en tales ocasiones, sean literarias o reales. En cuanto a la vacilación, ella revela el deseo de explicar, de interpretar, de dar sentido tranquilizador a lo no común entendible» Cuando se trata de la motivación de la conducta del protagonista —que es, a la vez, el testigo de lo sobrenatural—lo fantástico tradicional es realista, no hay transgresión a nivel sociocultural. En resumen, tanto el ambiente como la motivación de la conducta del protagonista son realistas y normales, y tan sólo la acción principal es, o sugiere ser, de naturaleza sobrenatural. Pero no es sólo la realidad del ambiente lo que comprueba la existencia de un orden normativo —la misma función tiene, o a lo mejor es más importante, la vacilación y la intención del protagonista de explicar los hechos que no entiende, con lo cual se muestra decisivamente que esos hechos subvierten el orden normativo del mundo ficcional.

Lo fantástico moderno

La narrativa fantástica moderna es mucho más compleja y presenta más variantes, no sólo en cuanto a temas, sino también en lo que se refiere a procedimientos. El ambiente es todavía realista e incluso más marcadamente trivial y cotidiano —en general, lo fantástico ya no se contextualiza en espacios privilegiados y si el fenómeno sobrenatural se adscribe a un espacio concreto, éste

suele ser muy común: una casa cualquiera de pequeña burguesía, un autobús, una estación de metro. El elemento sobrenatural puede representarse en el texto, pero hay también muchos en los cuales no se sugiere una ruptura del orden natural, aunque todavía se perciben como fantásticos. Analizaremos primero los casos de la representación de elementos sobrenaturales.

Si en el texto se representa un hecho sobrenatural, en general se da al principio del cuento, como algo indiscutible y claro cuya existencia reconocen y aceptan los personajes.² Otra diferencia respecto a los textos de lo fantástico tradicional es que lo sobrenatural se localiza en el protagonista. Ocurre así que un hecho indiscutiblemente inverosímil dentro de los códigos realistas, es, para sorpresa del lector, asumido como normal por parte de los personajes. Es más, el protagonista que lo padece ni siquiera se sorprende, ni intenta explicarlo. Esta ausencia de sorpresa por parte de los personajes llega a ser un elemento constitutivo de lo fantástico moderno. Y no se trata sólo de ausencia de sorpresa, sino también de vacilación, de intento de explicación, del miedo, de la preocupación o de cualquiera de las reacciones que encajan en nuestra idea de una reacción normal. Cabe destacar aquí otra vez que nuestro juicio sobre la normalidad de la reacción depende de los códigos de verosimilitud realista, que dependen, a su vez, de la tradición literaria que refleja algunas nociones socioculturales que constituyen el orden normativo en cuanto a la motivación de las acciones de los personajes. Se trata, en el caso de las reacciones descritas, de ausencia de motivación allí donde esa motivación no es intuible ni esperada. Obviamente, como se trata de la reacción al hecho clave de la diégesis, esa ausencia llama más la atención y provoca un efecto mayor en el lector. En eso, creemos, radica la principal diferencia de lo fantástico moderno:

2 Mery Erdal Jordan explica que en esta modalidad de lo fantástico moderno el fenómeno sobrenatural es plenamente representado y eso a través de un sintagma semánticamente incongruente. (: 112-113)

en la ausencia de motivación, la llamativa y ostentosa ausencia de reacción esperada, la ausencia anormal que presenta una chocante transgresión sociocultural.

La representación de elementos sobrenaturales, por otra parte, aproxima este tipo de literatura a lo maravilloso, pero la cotidianidad marcada, a veces hiperrealista, del ambiente de estos cuentos; los procedimientos realistas en la descripción de personajes, el carácter de excepción del fenómeno sobrenatural y la ausencia de paradigma que explicarla la aceptación tan fácil de lo sobrenatural por los personajes, hacen que la narrativa de este tipo se adscriba, indudablemente, al género fantástico.

“La metamorfosis” de Kafka presenta un paradigma del género. En él, la transformación del personaje se da en el inicio del cuento y los pocos signos de perplejidad ante un hecho tan raro desaparecen gradualmente hacia el final. A propósito de eso, Todorov dice que hay un proceso de naturalización progresiva, del elemento sobrenatural (: 132). Pero queremos destacar que si hay naturalización progresiva en cuanto a la metamorfosis del protagonista, la reacción de otros personajes se desverosimiliza a medida que progresa el relato, puesto que los pocos indicios de sorpresa, o mejor dicho de preocupación que parecen normales desaparecen completamente hasta el final. Creemos, a diferencia de Todorov,³ que no se trata de un mundo completamente inverosímil o anormal; anormal es únicamente la reacción frente a la metamorfosis. Nos parece también que esa anormalidad de la reacción tiene más impacto fantástico que la transgresión de una ley natural presentada en el acto de metamorfosis. Susana Reisz de Rivarola acentúa en su análisis del relato de Kafka precisamente la importancia de la reacción anormal: “Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el

3 “En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación, pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo” (Todorov: 133).

no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (: 218). El mismo Todorov admite la importancia de esa reacción extraña, cuando cita las palabras de Camus: “Nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro” (: 131). Puesto que el fenómeno sobrenatural se acepta tan fácilmente, hay que preguntarse también en qué consiste la diferencia respecto a lo maravilloso. Reisz de Rivarola sostiene que la realidad del texto, o mejor dicho, la realidad de la metamorfosis se cuestiona a través de alusiones fragmentarias a reacciones más o menos normales de los personajes. En nuestra opinión, esto no es necesario y la diferencia clave reside en que en los cuentos maravillosos la motivación de las acciones inverosímiles es implícita, de carácter simbólico y codificado por un sistema de creencias. La ausencia de motivación en un cuento fantástico no responde a ningún código, o mejor dicho se trata de un código antirrealista, una subversión de lo real, tanto más cuando se trata de reacciones, puesto que la metamorfosis, por ejemplo, se podría leer en una clave poética-simbólica. Y si las reacciones de los personajes cumplen una función inversa a la que nos presentan los textos fantásticos tradicionales, queda todavía el ambiente realista y la descripción general de los personajes. En opinión de Mery Erdal Jordan, el carácter excepcional del fenómeno sobrenatural se acentúa con su transitoriedad, que muchas veces se demuestra con la muerte del personaje (: 115).

Pero en la literatura fantástica moderna se hallan también ejemplos donde ni siquiera hay alusión explícita a hechos sobrenaturales ni a la causalidad mágica de los acontecimientos. La mayoría de los críticos ha reconocido que en un texto fantástico no es obligatorio el elemento sobrenatural Ana María Barrenechea admite la posibilidad de lo fantástico cuando “todo lo narrado entra en el orden de lo natural” y dice que en tal caso se pueden utilizar varios procedimientos para conseguir el efecto

fantástico (1978:94). Pero no sistematiza de un modo claro estos procedimientos. Como el ambiente sigue siendo realista, es necesario entonces que la acción principal sea culturalmente inverosímil y que no encaje en los modelos del realismo ampliamente entendido. Pero esta inverosimilitud, nos parece, no basta para crear el efecto fantástico. El lector naturalmente tiende a encontrar una explicación a las acciones incomprensibles de los personajes, a adjudicarles motivos comprensibles. Pero los personajes no lo hacen. Obviamente, como en lo fantástico moderno de representación sobrenatural, el lector no se identifica con el protagonista, o más exactamente con la conducta del protagonista en una situación dada. El elemento fantástico clave es la reacción del protagonista ante el hecho inverosímil, y el que queda sorprendido es de nuevo el lector. El efecto fantástico se produce con la incongruencia de la acción principal y la reacción del protagonista y otros personajes.

Daremos un ejemplo de lo fantástico de este tipo. En "Voz en el teléfono" de Silvina Ocampo un personaje narra por teléfono un acontecimiento de su niñez a otra persona cuya voz no se nos presenta directamente, pero cuyas preguntas y constataciones a veces repite el narrador de historia. El narrador describe su infancia, las relaciones, humanas en su casa y su extraña obsesión con los fósforos que el cocinero le daba para apagarlos soplando y que la madre le prohibía, lo que despertaba su interés por ellos, un interés exagerado, una pasión. La casa en la que vivía era enorme, al parecer típica de ricos burgueses, llena de sirvientes, espacios y objetos cuya finalidad confundía al niño. Ya con esto se acentúa la incomprensión del mundo de los adultos por el protagonista. El núcleo argumental lo representa la fiesta del cuarto cumpleaños del niño, a la que llegan muchos niños con sus niñeras, madres y abuelas. Las madres se encierran en un cuarto y el chico las espía. El narrador describe sus conversaciones marcadamente triviales. Cuando la madre lo ve, lo lleva a la habitación

donde están los demás niños, con los cuales el protagonista se aburre, y los percibe como impostores. Los niños juegan con los fósforos y un niño propone que enciendan a su niñera. Pero el protagonista dice que sería mejor que quemaran a sus madres. En seguida, los niños pasan a hacerlo, las encierran con llave y provocan un incendio y todas las madres se queman.

Obviamente, se trata de un hecho poco probable y moralmente escandaloso; Si analizamos la motivación de esa acción de los niños, vemos que en el cuento no aparecen otras causas para un acto tan monstruoso que la extraña obsesión de un niño con fósforos, causada por el hecho de que su utilización es un tabú. Hay también alusiones banales a lo que va a ocurrir, dadas por medio de clichés del lenguaje. Por ejemplo, hablando de sí misma, una mujer dice: "Es la época en que uno quiere quemarse..." (Ocampo: 273). Y una niñera dice de los niños: "Cada uno cuando esta solo es un diablo..." (:275). Una posible motivación se puede encontrar en la incomprensión que hay entre el niño protagonista y los adultos, pero en general el narrador califica favorablemente a su madre, diciendo que era "un pan de Dios" (: 274) o aceptando la sugestión de su interlocutor de que su madre lo quería. En fin, aunque un crimen de este tipo fuera teóricamente posible es algo sin duda escandaloso, y confusa y contradictoriamente motivado, aun trivializado, para que entre en un código realista. No hay una motivación explícita; ni siquiera *a posteriori*: el narrador no analiza su relación con la madre y sobre otros niños no se nos dice nada; Además, no muestra remordimiento; tan solo alude a una "tristeza" al principio del cuento. En lugar de una explicación, se nos ofrece un foco dislocado, donde el narrador adulto acentúa los hechos más triviales posibles, como el inmueble lujoso de la casa y el peligro de que se quemara. Se nos informa también que a todos los niños les interesaba mucho más el incendio que el destino de sus madres. Y en fin, lo que resulta aún más extraño: la persona que escucha al narrador también expresa más interés

en conocer los datos del mueble, que el destino de las madres. Se nos presenta, en síntesis, un caso de violencia incomprensible y escandalosa en un medio caricaturescamente trivial, que alcanza a las reacciones de adultos, cuya ausencia de interés por un crimen tan grave y extraño es incompatible con la noción de lo real y moral de un lector corriente. Lo que se cuestiona en este cuento son las relaciones entre niños y adultos, la noción de tabú, pero más marcadamente la trivialidad de la sociedad. La exageración resulta monstruosa. Incluso, a nuestro parecer, con este procedimiento se acentúa la trivialidad del realismo como estilo literario.

Analizaremos ahora un cuento de Cortázar que nos parece interesante porque utiliza un procedimiento opuesto al anteriormente descrito. El núcleo argumental lo constituye un hecho al parecer trivial, común, que nada tiene de extraño o inverosímil, pero la reacción de los personajes es excesiva, desmesurada y completamente incomprensible para el lector. Es lo que pasa en "Ómnibus". Una chica entra en un ómnibus y todos los pasajeros empiezan a mirarla con una insistencia insolente. La única diferencia que hay entre ellos y la chica consiste en que la chica no lleva flores ni va al cementerio. La tensión crece, aunque su verdadera causa se desconoce. Sin entrar en lo que las flores podrían simbolizar, o el viaje, que algunos críticos explican como una metáfora de viaje hacia la muerte, lo que más curioso para el lector es esa inmotivada reacción de los pasajeros. Luego entra un muchacho, que tampoco lleva flores ni va al cementerio y padece las mismas miradas insistentes. El lector se identifica con la pareja sin flores, su conducta le parece normal. La pareja trata de dar algún sentido a lo que pasa, de explicar las miradas y el extraño comportamiento hostil de los pasajeros. Se dice que la protagonista "había esperado un desenlace amable" (: 128) y vemos Como trata de convencerse a sí misma de que no hay nada tan curioso en lo que pasa. Ella dice: "Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, esté bien que la gente lleve y ramos

si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos" (: 128). Pero, luego, casi imperceptible, fatalmente, la pareja acepta una lógica de conducta humana que "desconoce y empiezan a seguir las reglas cuyo funcionamiento les parece absurdo, así que también compran las flores cuando, por fin, salen del ómnibus.

El cuento se asemeja más bien a lo fantástico tradicional, aunque no se alude a acontecimientos sobrenaturales, por lo menos no explícitamente. El horror creciente, la necesidad de explicar lo incomprensible por los personajes y el lector, todo esto se da en lo fantástico tradicional. sólo que aquí aparece lo absurdo en vez de lo sobrenatural. Es decir, la atención del lector se centra en una lógica de conducta humana socioculturalmente incomprensible. El elemento fantástico lo representa la reacción inmotivada e incomprensible frente a un hecho común. Alazraki identifica como elemento fantástico a la pareja sin flores, porque ellos constituyen la excepción de un orden (: 204-205). Y el hecho de que el orden sea representado por una lógica absurda acerca este relato a lo absurdo como género. Pero hay también una realidad más o menos implícita, reforzada por la reacción normal de la pareja sin flores. Lo interesante es que una lógica arbitraria, una convención cultural claramente reconocible (que consiste en el hábito de llevar flores al cementerio) adquiere características de necesidad. Un juego con verosímiles realistas resalta su arbitrariedad e incluso el carácter represivo de las reglas convencionales en la vida social humana.

Palabras finales

Hemos intentado demostrar que el elemento clave de lo fantástico moderno, a diferencia de lo fantástico tradicional, reside en la reacción de los personajes frente a un hecho sobrenatural o socioculturalmente inverosímil. No se trata tanto de la ausencia de sorpresa, duda o terror, como de la ausencia de deseo de explicar

lo que no se entiende, de ver como motivado lo sucedido según un modelo conocido y por ende confortante. Hay una especie de pasividad y fatalidad en muchos personajes de los cuentos fantásticos modernos. Con este silencio se revela la arbitrariedad de las motivaciones realistas, y por medio de ello la arbitrariedad de las normas socioculturales y morales que subyacen en ellas, y que tienden a presentarse como naturales u obligatorias, tanto en la literatura como en la vida. Si lo fantástico realista es subversivo en cuanto al orden natural, lo fantástico moderno subvierte nuestras nociones de lo normal, de lo socioculturalmente esperable o aceptable.

Referencias

Alazraki, Jaime

1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.

Barrenechea, Ana María .

1978 "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." En su libro *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila. 87-103.

1980 "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género." En *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del XIX(Congreso, Pittsburgh, 27 de mayo-1 de junio de 1979. Eds. Keith McDuffie y Alfredo Roggiano. Madrid/Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 11-19.

Barthes, Roland

1977 "Introducción al análisis estructural de los relatos." Trad. Beatriz Dorriots. En *El análisis estructural*. Ed. Silvia Niccolini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 65-101.

Campra, Rosalba

2001 "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión." Trad. Luigi Giuliani. En *Teorías de lo fantástico*. Ed. D. Roas. Madrid: Arco / Libros. 153-191.

Cortázar, Julio

1999 "Omnibus." En su libro *Cuentos completos*. 1. Madrid: Alfaguara. 126-133.

Dehennin Elsa

- 1996 "En busca de una sistemática de la nueva novela hispanoamericana o De la problemática antinomia entre 'realismo' y 'fantástico'. "En su libro *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*. Genève: Droz. 17-60.
- Erdal Jordan, Mery
1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Genette, Gerard
1969 "Vraisemblable et motivation." En su libro *Figures II*. Paris: Seuil. 71-99.
- Jackson, Rosemary
1981 *Fantasy, the literature of subversion*. London / New York: Methuen.
- Ocampo, Silvina
1999 "Voz en el teléfono". En su libro: *Cuentos completos*. 1. Buenos Aires: Emecé. 271-276.
- Reisz de Rivarola, Susana
1989 "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria'." En su libro: *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette. 91-156.
- Roas, David
2001 "La amenaza de lo fantástico." En *Teorías de lo fantástico* Ed. D. Roas. Madrid: Arco / Libros. 7-44.
- Todorov, Tzvetan
1980 *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia.

EL REALISMO MÁGICO COMO FENÓMENO ESCRITURAL: GARCÍA MÁRQUEZ Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO EN “UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES”

ENRIQUE A. GIORDANO
UNIVERSITY OF CINCINNATI

Este trabajo es parte de un proyecto mayor de investigación sobre la problemática de la adaptación de textos latinoamericanos considerados fantásticos o del llamado *realismo mágico* al cine y a la televisión. En el caso de Gabriel García Márquez, tanto su producción cinematográfica propia como las adaptaciones de sus textos narrativos (en su mayoría frustradas) son variadas y numerosas. En este caso me dedico exclusivamente al cuento “Un señor muy viejo con unas ala enormes” y su versión cinematográfica de Fernando Birri, para delimitar mi trabajo y porque es una de las adaptaciones que mejor ilustran la dificultad de trasladar la literatura mágica o fantástica al cine.

Es imposible no establecer alguna relación con otras temáticas afines. Entre ellas, la más importante, el problema de la adaptación de la narrativa al cine y el status que en este proceso tiene el director al hacer uso del *apparatus* cinematográfico y su condición de *autor* cinematográfico (*auteur*). No obstante, aunque haremos alguna referencia a este tema, su análisis en profundidad será motivo de otro ensayo aparte.

No entraré en controversia con los diferentes conceptos que hay sobre los diversos términos en cuestión. Aun cuando Irlemar

Chiampi prefiere usar el término *realismo maravilloso*, mi marco teórico se basa tanto en sus conceptos como en los que derivan de puntos de vista más contemporáneos como, por ejemplo, los de Wendy Faris, quien considera al realismo mágico como la relación integral entre lo real y lo irreal, de manera que lo maravilloso surja orgánicamente dentro de lo cotidiano, difuminando las diferencias tradicionales. El hecho mágico está presentado así como algo totalmente natural en el enunciado textual, aun cuando a nivel de enunciación del narrador podemos encontrarnos con una o más bifurcaciones que connotan un mayor o menor grado de ironía. Para Wendy Faris (: 7), como para otros, el realismo mágico corresponde a la naturaleza híbrida de una sociedad poscolonial y se ha insistido ya con frecuencia en que su manifestación variará considerablemente según las diferentes culturas y contextos.

En este caso –repito– me dedico a su aplicación a “Un señor muy viejo con unas alas enormes” y, en especial, a la malograda versión de Birri, en la cual desgraciadamente el propio García Márquez de alguna manera participó. Esta producción fílmica es, tal vez, uno de los ejemplos más claros de la enorme dificultad que existe en realizar en el discurso cinematográfico el realismo mágico tal cual se registra en los textos de García Márquez. Los enormes obstáculos que éstos ofrecen para ser llevados al cine tienen muchos paralelos con los que encontramos en intentos de adaptar los textos fantásticos de Borges y de Cortázar.

El mismo García Márquez, para explicar su negativa a ceder los derechos a una posible versión fílmica de *Cien años de soledad*, se basa en que la novela es una creación puramente verbal, donde lo virtual y lo fantasmagórico se dan exclusivamente en el proceso de la lectura.

Permítaseme comenzar con una relectura del primer párrafo del cuento, dividido en segmentos, para poder establecer mis ejemplos con mayor precisión:

1. Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos al mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia.
2. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran -una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos.
3. La luz era tan mansa al medio día que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. (: 5)

Todo este primer párrafo integra de manera precisa al menos cuatro niveles dados sin ruptura o separación de la continuidad de las secuencias, imbricadas unas en otras para formar un todo orgánico. El primer segmento -1- es una narración concentrada de un hecho no sobrenatural sino asombroso —tercer día de lluvia, cangrejos innumerables, patio anegado, niño con fiebre. El segundo segmento -2- -el mundo estaba triste desde el martes...—nos remite sin transición a un nivel esencialmente poético. De allí volvemos al nivel de narración lineal-mimética -3- donde se nos relata el trayecto que Pelayo realiza de vuelta a su casa, en cuyo último parte, sin embargo, se nos describe a un hombre viejo atrapado en el lodo que culmina con la aserción del hecho sobrenatural como siesta explicación fuera totalmente verosímil y sin ningún elemento que denote incredulidad alguna por parte

del narrador. La narración, aparentemente lineal, se mueve circularmente por estratos diversos para creamos una síntesis totalizadora y, al mismo tiempo, híbrida. Para la mayoría de los críticos estos son elementos caracterizadores del realismo mágico y este párrafo es un ejemplo perfecto.

Desgraciadamente, la película de Birri, aun cuando se “ciñe” al nivel de la historia narrativa —al menos en esta secuencia, no sólo desmantela toda posible magia, sino que confunde los diversos niveles dados en el texto original, con lo cual crea desde la partida un caos de elementos incongruentes que, agregados a una cinematografía deficiente, dan por resultado un filme total y absolutamente carente de sentido. Lo visto en la pantalla es simplemente una tormenta, un hombre que mata algunos cangrejos dentro de una casa donde su mujer mece a un bebé que llora. Al salir el hombre a botar los pedazos de cangrejos al mar, se encuentra con otro hombre aparentemente disfrazado de ángel que se encuentra atrapado entre unas rocas, el viento y las olas del mar. En vez de reconfigurar el mundo real-mágico de García Márquez, Birri selecciona imágenes y acciones, las que traduce en imágenes fílmicas. Al traducirse el fragmento narrativo al discurso cinematográfico, se mimetiza con la realidad básica que comienza el discurso cinematográfico, diluyéndose la integración de la magia, la poesía y lo cotidiano.

Dejando de lado los defectos de esta producción, debemos reconocer la dificultad de llevar el segmento leído a la secuencia que vemos en la pantalla. Es un hecho que la narrativa literaria y la narrativa fílmica parten de polos opuestos y, así, es casi imposible que lleguen a un punto de encuentro- o integración. El cuento parte de la página en blanco y comienza a configurar a través de las palabras una economía de imágenes que de ninguna manera van a llenar el espacio narrativo con todos los elementos que encontraríamos a nivel referencial en el espacio que se nos quiere representar. Dicho de otra manera, como un pintor

parte sobre una tela en blanco dando los trazos y colores indispensables para el cuadro que va creando, el narrador va trazando con palabras también precisas e indispensables el mundo que va creando en la pantalla.

El cine, en cambio, parte como la fotografía tradicional de un realismo básico, captando una totalidad de imágenes de las cuales el autor o director deberá seleccionar, jerarquizar y estructurar para que la narración fílmica pueda seguirse con coherencia, en el caso del cine de acción, o pueda configurar todo significativo con la poetización del signo como podemos ver, por ejemplo, en Bergman, Antonioni o Tarkovsky. Este realismo básico es lo que Kristin Thompson (: 487-498) denomina homogeneidad, la cual debe funcionar como un elemento unificante. En el cine se debe ir más allá de esta homogeneidad donde ningún elemento tiene significado, siguiendo un proceso de selección, eliminación e intensificación.

Sus elementos fundamentales son la imagen y el sonido; depende, pues, de la materialidad para su existencia. Sin embargo, una toma cinematográfica (menos aun una secuencia) no puede incluir todos esos elementos y debe buscar la manera como el receptor (espectador) capto los elementos precisos para desarrollar espacial y temporalmente la historia que se nos va a narrar cinematográficamente. Esto, para Thompson, corresponde a lo que en narratología denominamos excesos, los que son esencialmente descriptivos y constituyen un riesgo para la narración puesto que pueden distraernos de la historia que se nos narra. (: 488). En el caso del cine, a la inversa, el exceso es el punto de partida. Reproducirlo fotográficamente crearía una redundancia donde nada generaría significado. Hay que estructurarlo en sistema de signos para que el proceso de recepción y comunicación se lleve a cabo. O en otros casos donde la acción no está importante, se estructuran los significantes visuales que poetizan las imágenes que se configuran frente al espectador. Así sucede, por ejemplo,

en “El libro de Prospero” de Peter Greenaway o en “La hipótesis de un cuadro robado” de Raúl Ruiz.

Esta *excesividad* particular o sobre-especificación debe enfrentarse a la presión del tiempo, que en el caso del cine es muy diferente del de la novela. Los hechos y las imágenes se suceden con rapidez y no podemos detenernos en ellos como en el cuento o la pintura. El autor-director debe seleccionar los signos exactos para que puedan ser percibidos por el espectador y para que la historia que se va a narrar sea coherente y mantenga el interés. En una película hollywoodense esto es obvio. Las detenciones o riesgos del relato como la insistencia en ciertos signos que podrían ser meramente descriptivos, en el cine comercial cumplen también una función: llamar la atención sobre un elemento que luego será esencial para la acción. En un cine artístico, por el contrario, la insistencia en un objeto, una atmósfera, un pequeño detalle cumple una función significativa dentro de un todo que lo excede, o por el contrario, una detención en el objeto mismo y darle una dimensión pictórico poética.

Obviamente, Birri carece del control necesario de todos los elementos que le ofrece la fotografía en movimiento y si logramos entender su intención al ver por primera vez la película, es porque ya hemos leído el cuento. Pero dicha secuencia, apreciada independientemente, es un conjunto de imágenes que se amontonan sin sentido alguno en una estructura totalmente desarticulada. Este defecto fundamental se .acentúa, y determina el desarrollo errático del filme en su totalidad.

Seymour Chatman(435-451) afirma que en la escritura narrativa la palabra es asertiva. No sólo nombra, sino que fundamentalmente constituye una sintaxis narrativa donde se afirma un hecho que tiene ciertas propiedades y entra en relaciones determinadas. En cine el modo predominante es la presentación.

El filme no puede decir o afirmar: “...no podía levantarse porque se lo impedían sus enormes alas.” (García Márquez: 5)

Simplemente tiene que mostrarlo, presentarlo materialmente. En otras palabras, el hecho mágico tiene que estar en presencia frente al espectador y no afirmado, descrito o sugerido por la palabra escrita. El dilema que esto plantea es obvio: ¿es posible presentar de manera concreta, frente a los sentidos del espectador, este ángel decrepito que nos sugiere García Márquez? Si aun en versiones cinematográficas de textos realistas nos resulta difícil aceptar la imagen que un actor nos da de un personaje que virtualmente ya hemos configurado de modo individual en la lectura, ¿cómo vamos a aceptar el hecho mágico que se nos quiere presentar en la pantalla en oposición al que ya hemos concebido mentalmente? El realismo mágico o lo maravilloso solo pueden existir a nivel representacional. No podemos hacerlo presente dentro del ámbito real porque es un oxímoron que solo puede darse en el dominio de lo imaginario y analizado dentro de la dinámica de lo simbólico. Si lo real maravilloso o el realismo mágico pueden darse en las artes plásticas y aun en cierto tipo de cine, es porque han sido concebidos desde un comienzo como hecho plástico o fónico, pero sin provenir originalmente de la palabra. Lo que ha sido creado por el verbo es poco susceptible de ser recreado por otra imagen que no sea aquella que el mismo verbo ha creado. El realismo mágico proviene de la tradición, de las fabulas, de los relatos, de narraciones de hechos insólitos o inconcebibles que apuntan a una *utopía* y, por lo tanto, a una ausencia.

Esto se hace aun más evidente en el segmento de la feria ambulante, donde el prodigio de una mujer convertida en araña desplaza el interés que el pueblo tenía en el ángel. Releamos este fragmento para luego analizar qué sucede en la versión cinematográfica:

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer

a sus padres [...] Era una tarántula espantosa del tamaño de un camero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aficción con que contaba los pormenores de su desgracia [...] Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar, sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba a mirar a los mortales. (García Márquez: 11-12)

Personalmente, no sabría cómo podría yo concebir en imágenes cinematográficas las mujeres arañas que se me configuran virtualmente en cada una de mis lecturas del cuento. Lo cierto es que en la versión de Birri la escena pierde todo su nivel mágico porque se hace obvio al espectador el truco del espectáculo con una mujer disfrazada de tarántula y cuya historia se cuenta a través de una grabación en video al estilo de una discoteca. Aparte de eso, la forma gráfica como la mujer que hace el papel de araña es sodomizada a escondidas del público y la insistencia del patrón de la feria en el dinero que le ha dado el espectáculo, acaban por eliminar toda posible magia, transformando la escena en pintoresquismo grotesco. Nada tiene que ver con el realismo mágico porque la explicación de los trucos reduce la secuencia al simple plano real empírico. Birri expone una crítica satírica a la invasión cultural norteamericana de una manera obvia y muy ajena a la crítica que va implícita en muchos de los textos de García Márquez y que desentona no sólo con el cuento referido, sino también con la película misma puesto que no encaja ni se relaciona con las secuencias anteriores. Lo híbrido que podamos encontrar en el texto es de naturaleza diferente de la que los teóricos han aplicado al realismo mágico.

La desestabilización de los elementos representativos desde el interior del propio realismo hegemónico que para muchos críticos funciona como agente descolonizador, se diluye en una visión reductora y externa. La complejidad del narrador de Gar-

cía Márquez que asume irónicamente la misma inocencia de los personajes que aceptan el prodigio como algo natural, se pierde por completo. Puesto que trasladar el texto narrativo de García Márquez a la pantalla es una tarea casi imposible, probablemente Birri, que es un cineasta de buena reputación en el cine latinoamericano, hubiera logrado un aporte más acertado y probablemente más fiel al texto si, en términos de Dudley Andrews (: 423), lo hubiera considerado como referente para de allí crear su propia película donde lo mágico-realista pudiera haberse concebido desde un comienzo como un sistema de signos cinematográficos independientes de la literatura.

La desfocalización que el discurso del realismo mágico crea en el universo narrativa y la integración de elementos heterogéneos atribuidos a lo real maravilloso, se traduce en lo que podría llamarse “caos semiótico” o simple desorden narrativo. ‘ Dudley Andrews dice que un filme siempre debe algo a la fábula en la cual se ha inspirado (: 468). La historia original puede ser un cuento, una novela, un hecho histórico, acontecimiento real, noticia, etc. Lo importante es que ésta en mayor o menor grado constituye en sí un *sistema de signos* con una estructura determinada que tiene sus propios valores y significados. Según Andrews, cada signo representa el signo original como su significado o su referente. Las adaptaciones que pretenden ser fieles al texto original consideran dicho signo (o sistema de signos) como su significado. En cambio los textos inspirados en el original serían considerados como sus referentes. Entre ambas tendencias se da toda una gama compleja de posibilidades. El director/autor debe llevar a cabo todo un juego de transacciones. Una adaptación explícita intenta trasladar el sistema de signos originales a otro sistema semiótico, apropiándose de sus significados. Las obras que estén basadas o inspiradas en un texto previo cuentan con mayor independencia y flexibilidad semiótica, pudiendo aportar nuevos significados y significantes.

En el segundo caso, el director/autor puede partir de su propia lectura y crear un filme propio que exige y merece ser considerado como sistema en sí mismo. Esto no implica una tergiversación del texto original, dado que éste de por sí permite diversas interpretaciones de acuerdo con el tiempo y el contexto en los cuales se realiza el acto de lectura.

La versión de Fernando Birri, pese a las libertades que se toma en algunas secuencias como las de la feria ambulante y la mujer araña, tiende más a la adaptación fiel que a su propia lectura. Lo que vemos es un intento de ilustrar o trasladar el cuento al cine y es aquí donde comete su mayor error puesto que la voz del narrador de "Un señor muy viejo..." es tan irreproducible en el lenguaje cinematográfico como lo es el de *Cien años de soledad*. El realismo mágico entendido a la manera de García Márquez es un fenómeno que solamente puede realizarse a través de la escritura. La voz narrativa se caracteriza por un juego irónico de afirmar y contar, por medio del cual se desestabilizan las relaciones entre enunciado y enunciación. Algo semejante sucede con los textos de Borges y Cortázar, donde lo fantástico-tema de otro ensayo-se da también en el nivel escritural. Con la excepción de "El tema del traidor y del héroe" y "Las babas del diablo", no ha habido intentos logrados de llevar sus cuentos al cine. Bertolucci en el primer caso y Antonioni en el segundo no intentaron trasladar los textos narrativos al cine y partieron de sus propias lecturas para llevar a cabo su propia creación cinematográfica.

¿Se puede generalizar esta característica y afirmar que adaptar lo fantástico o el realismo mágico es una tarea imposible? Tenemos, entre otros casos, filmes como "El tambor de hojalata" de Günter Grass, cuya versión de Schlöndorff sí puede considerarse un logro cinematográfico. Esta imposibilidad de generalizar tal afirmación se origina en factores que ya hemos mencionado anteriormente: 1) el desacuerdo que hay entre los críticos y teóricos sobre dichas tendencias y 2) el hecho de que ellas se dan

de manera diferente según el contexto de donde surgen. Por el momento, me atrevo a afirmar que el realismo mágico en el caso de Hispanoamérica, sobre todo el de García Márquez, es una manifestación de una modalidad discursiva muy peculiar que solo puede lograrse mediante la escritura. La desfocalización de la narración crea un modo híbrido de concebir un mundo polivalente y contradictorio y es esta dinámica la que crea un discurso narrativo que caracteriza toda una época de la literatura hispanoamericana.

Referencias

Andrews, Dudley

1992 "Concepts in Film Theory." En *Film, Theory and Criticism. Introductory Readings*. Eds. Gerald Mast, et al. New York: Oxford University Press, 1992. 420-428.

Antonioni, Michelangelo, dir.

1966 *Blow-Up*. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. Bridge Films. Metro Goldwin Mayer.

Bertolucci, Bernardo, dir.

1970 *La estratagema de la araña (Strategia del ragno)*. Actores: Giulio Brogi and Alida Valli. Radiotelevisione Italiana.

Birri, Fernando, dir.

1988 *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Actores: Fernando Birri, Daisy Granados, Asdrúbal Meléndez. Basado en el cuento homónimo de García Márquez. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y Televisión Española, 1988.

Chatman, Seymour

1978 *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction And Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.

Chiampi, Irleamar

1983 *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila

Paris, Wendy

2004 *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

García Márquez, Gabriel

1986 "Un señor muy viejo con unas alas enormes." En su libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México: Editorial Diana. 5-15.

Greenaway, Peter .

1991 *Prospero's Book*. Actor principal: John Gielgud. Allarts

Ruiz, Raúl

1979 *La hipótesis de un cuadro robado (L'Hypothèse du tableau volé)* Actor principal: Jean Rougeul'. Institut Nacional De l'Auiovisuel.

Schlöndorff, Volker

1979 *El tambor de hojalata (Die Blechtrommel)*. Actor principal: Mario Adorf. Argos Films.

Thompson, Kristin

1999 "The Concept of Cinematic Exceso." En *Film, Theory and Criticism Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy y Marshal ÍCohen. New York: Oxford University Press. 487-498.

“LAS BABAS DEL DIABLO” VS. “BLOW-UP”: CONTRARIEDADES EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UN TEXTO FANTÁSTICO

TOMÁS VIVANCOS
AUGUSTANA COLLAGE

En 1959, Julio Cortázar publica “Las babas del diablo” en *Las armas secretas*. La anécdota del cuento es simple:¹ el personaje principal de la historia es Roberto Michel, fotógrafo amateur y traductor chileno, que frustra la aparente seducción de un adolescente por una mujer mayor al sacar una fotografía de ambos.

1 Se ha discutido mucho sobre la importancia de la anécdota en “Las babas del diablo” debido sobre todo al carácter moral de la misma. Julio Cortázar, en una entrevista con Evelyn Picón Garfield, le quita importancia a la inclusión de la homosexualidad en la anécdota de la siguiente manera: “Pero no es el tema de la homosexualidad lo difícil de contar para Michel, no. Es el episodio en sí, todo lo que sucedió. A él le tiene completamente sin cuidado el tema homosexual en sí, porque fíjate, ahí tienes un aspecto negativo de la homosexualidad. Es decir, hay un hombre viejo que esté tratando de conseguir un adolescente inocente, un varón. Eso es una tentativa de corrupción, de envilecimiento de un menor. Eso es el aspecto negativo, pero sería igualmente negativo si él estuviera tratando de conseguir a una niña también menor de edad.” (: 122) Por otro lado, Malva Filer ve la incursión de lo fantástico en la obra como solución a la simplicidad de la anécdota y como salvaguardia de la ingenuidad moral de la misma: “Este cuento podría resultar demasiado sencillo, y su preocupación moral un tanto ingenua, de no darse el elemento imaginario y la transformación de lo imaginado en realidad.” (: 95) No creo que sea éste el caso; mi opinión es que la anécdota cumple una función secundaria en el texto, donde lo primordial es el acto verbal. No es, así, la simplicidad de la anécdota lo que da lugar a lo fantástico, sino lo opuesto: lo fantástico da lugar a la aparente simplicidad de la anécdota como punto de apoyo para su formación como algo inherente a la realidad.

Más tarde, después de revelar la fotografía, se verá obligado a reconsiderar las conclusiones sacadas de la escena, al ser testigo de una alucinatoria animación de las imágenes en una especie de secuencia cinematográfica.

En 1966, Michelangelo Antonioni estrena *Blow-Up*, donde un joven fotógrafo londinense, cuyo nombre queda en el anonimato,² llega, después de revelar y ampliar unas fotografías tomadas en un parque a una pareja de edades dispares, a convencerse de que ha sido testigo inadvertido de un crimen. Su sospecha se confirma cuando vuelve al parque para descubrir el cadáver en un recoveco de árboles. Sin embargo, todas las evidencias del crimen, es decir, las -fotografías, los negativos, la mujer sospechosa del - crimen, el cadáver, incluso el fotógrafo mismo, se desvanecen al final de la película.

En los títulos de crédito, Antonioni cita el cuento de Cortázar como inspiración para la realización de la película, y convierte *Blow-Up* en la única obra cinematográfica lograda inspirada en un cuento de Cortázar. La película, sin embargo, no puede ser catalogada, sin correr un riesgo excesivo, en el género fantástico, aunque sí tiene las características afines a lo extraño según la teoría de Todorov.³ Es probable que *Hombre mirando al sudeste*, una película escrita para el cine (es decir, pensada de antemano en imágenes) por Eliseo Subiela, sea quizás junto con *Cronos* y *Moebius* la única película bien hecha que reúna las características del género fantástico en el cine hispanoamericano; lo que sí es cierto es que ninguna adaptación cinematográfica de la literatura fantástica ha tenido éxito en la pantalla grande.

2 Algunos críticos (Seymour Chatman, John Freccero, por nombrar algunos) se refieren a él como Thomas. Después de ver el film repetidas veces no puedo corroborar el bautizo del personaje interpretado por David Hemmings. Es ésta mi razón para llamarlo, a lo largo de mi trabajo, el fotógrafo londinense.

3 Véase el apartado sobre lo extraño en Todorov.

Muchos críticos consideran mínima la deuda de Antonioni con Cortázar.⁴ El mismo Antonioni dijo que lo único que había tomado prestado del cuento era la idea de la escena del crimen (Chatman 1985:139). Para quien ha dedicado una lectura cuidadosa al cuento y vista la película con atención esta afirmación es bastante difícil de sostener; En efecto, como la agudeza de algunos críticos ha señalado,⁵ la serie de paralelismos entre ambas obras es mucho más amplia que la simple prestación de la escena del crimen. Los paralelismos que revisten interés al presente trabajo son los siguientes: la afinidad de carácter entre ambos personajes, y, sobre todo, la analogía de la preocupación con las limitaciones de los respectivos discursos.

Los personajes presentan una desvinculación afin con el mundo exterior que queda reflejada en la frustración de sus pesquisas. Ambos están situados al borde de la realidad interna de las cosas y se sienten incapaces de avanzar hacia la elucidación de su verdad. Resulta también de una afinidad indeterminada el fin de ambos: Michel acaba boca arriba contemplando las nubes y las palomas, mientras que el fotógrafo londinense acaba desapareciendo mientras es visto desde arriba por la cámara.⁶ La profesión de los personajes es importante para el desarrollo de ambas obras. Por un lado tenemos a Michel, que es traductor y fotógrafo aficionado que “sabía que el fotógrafo opera siempre como una

4 Como ejemplo de esto, en su comentario de la película aparecido en el DVD de *Blow-Up* del 2004, Peter Brunette excluye hablar de las correlaciones entre ambas obras por considerarlo un acto infundado.

5 Véase como ejemplos de esta agudeza los paralelismos que Seymour Chatman traza entre ambas obras en Antonioni; or, *The Surface of the World* (: 139) y las observaciones de Dudley Andrew en “*Adaptation*” (: 462), que de forma general abordan mi planteamiento.

6 Aunque el grado de similitud de este paralelismo depende, debido a la gran apertura interpretativa que rodea el significado final de ambas obras, de una interpretación personal (¿nos indica la posición de cara al cielo, constante durante toda la narración, que está muerto Robert Michel?; sin embargo, no cabe duda de la existencia del mismo.)

permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa" (Cortázar: 81). Por otro lado tenemos al personaje principal de Antonioni, un afamado fotógrafo profesional londinense, que al igual que Antonioni y a diferencia de Michel, tiene una marcada preferencia por las imágenes y una parca habilidad verbal (Chatman 1985:2151). La diferencia es asociable con las distintas pautas narrativas: mientras que la obra del fotógrafo londinense se centrara en la transposición de las palabras en imágenes, la del traductor se centrara en el intento de *traducir* una expresión visual en palabras. Es este primer cambio un resultado lógico de las necesidades de la adaptación visual que requiere el texto de Cortázar.

Existe también el paralelismo de la inclusión del autor en ambos textos mediante el punto de vista cambiante ya que Michel alterna la primera y la tercera persona que se desdobra en "un hombre con dos voces narrativas" (Paredes: 229), mientras que el punto de vista de la película es el del fotógrafo londinense con algunas inclusiones autoriales de la cámara cinematográfica; esto queda patente en la audacia final del autógrafo en la hierba mediante el desvanecimiento del mismo fotógrafo.⁷

Dice Henry Fernández que "Cortázar's theme is the tension between two media, one temporal and one spatial, and the tension between the man who uses these media and reality itself." (2 165) La segunda de estas tensiones (la que se produce entre el discurso que se ve obligado a usar el autor y la realidad) queda claramente transcrita en la adaptación cinematográfica. De este modo, la expresión común de la duda sobre el uso del discurso y la realidad misma constituye el otro paralelismo importante de ambas obras. Obsérvese que al final, tanto en la narración como en la película, queda una serie de preguntas abiertas sobre lo que

⁷ Antonioni declaró que la supresión del actor principal era su forma personal de dejar su autógrafo en la película. Véase Chatman (1985) y Brunette, entre otros.

ha pasado en realidad, como si los discursos fueran instrumentos insuficientes para penetrar y transmitir lo que subyace a las apariencias.⁸ Esta estructura común a ambas obras hace necesaria una participación activa del receptor; son, así pues, tanto la producción narrativa como la cinematográfica, obras abiertas.⁹

Sin embargo, como apuntamos antes, estos paralelismos están ocultos tras mascarar visuales. Cabe preguntarse, en este punto, cual es la razón para el embozo con que Antonioni cubre estos paralelismos. ¿Por qué no filmar las imágenes que vienen dadas en el cuento?

Como bien demuestra Seymour Chatman en su artículo “What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa)”, los discursos cinematográfico y literario presentan diferencias encontradas en la descripción y el punto de vista que hacen valida la frase de que el mundo configurado por la palabra es distinto del mundo configurado por las imágenes. Para su demostración utiliza Chatman la adaptación cinematográfica de Jean Renoir de un texto de Maupassant, “Une partie de campagne”, que entra dentro de la literatura realista: es decir, una expresión mucho más mimética de la realidad que la dada por el género fantástico. Hay en este artículo dos puntos de especial importancia para el desarrollo

8 Dice Antonini: “I always mistrust everything which I see, which an image shows me, because I imagine what is beyond it. And what is beyond an image cannot be known.” (en Chatman 1985:138) Esta duda de las posibilidades del arte por llegar al meollo de la realidad está presente en diversos momentos de su obra. Creo que no sería arriesgado enlazar esta constante a su vinculación con un texto tan difícil de poner en imágenes como “Las babas del diablo” ya que éste está tan vinculado a la idea de la duda del arte como una red capaz de capturar la fantasía tratada como realidad; o dicho de otro modo, de capturar la verdadera esencia de la realidad.

9 Según el grado de interpretación que la obra legitima, Eco distingue entre obra abierta y cerrada. La obra abierta es aquella cuyas estrategias estructurales mueven el texto hacia la creación de un lector activo, el cual reescribe, reordena los elementos del texto en cada lectura con una interpretación libre, la cual solo representa una de las posibilidades que en número limitado se ofrecen.

del presente trabajo; a saber, el doble tiempo estructural narrativo de la literatura y la difícil tarea de la cámara para transmitir la insinuación verbal. (2004:434—435)

En relación con la primera, la literatura comienza con la página en blanco para motearla luego con la palabra escrita en tiempos determinados. Para entendernos mejor imaginemos la entrada de un personaje en una habitación; a medida que el personaje entra en la habitación, la narración nos podrá dar distintas descripciones puntuales de la misma como por ejemplo la puerta, el mobiliaje, la decoración, etc. Estas referencias serán, debido al discurso literario, independientes unas de otras y seguirán un orden temporal. En ninguna de estas descripciones, el tiempo narrativo sufre merma alguna, con lo que da al escritor la posibilidad de pausar la obra tanto tiempo como la sea necesario en su tarea.

En cambio, en el cine hay un sistema semiótico donde el significante son las imágenes; el hecho que imágenes son más directas y fáciles de decodificar que el registro escrito provoca la producción de una identificación inmediata, con la imagen al imponerse ésta mucho más que las palabras escritas. Vale decir que la imagen desempeña un papel de mayor peso en nuestra percepción (Metz 2004a:316). Recuérdese que los expertos de la oratoria afirman que, de nuestras percepciones, sólo el siete por ciento proviene de lo emitido verbalmente por el emisor; el treinta y ocho por ciento corresponde al tono de voz utilizado y el cincuenta y cinco por ciento restante al ademán. Podernos, así, sin correr excesivos riesgos, aumentar el refranero, haciendo una nueva versión de la frase popular de que las personas “comen con los ojos” a la de que las personas “adquieren sus impresiones con los ojos”.

Del mismo modo, el discurso cinematográfico no describe, sino que presenta; es decir, nos da con una imagen un retrato total de la habitación en cuestión, con lo que vuelve irrelevante

el tiempo narrativo. Si la cámara se detuviera en algún elemento determinado por un tiempo excesivo, se rompería el tiempo narrativo del discurso cinematográfico. Pensemos en una toma cinematográfica que nos presentara un asesinato; la cámara podría detenerse en la sangre por unos largos segundos, es decir, por un tiempo mínimo. El espectador reconocería la sangre en cuestión de segundos y, ansioso, esperaría la siguiente imagen. Vale, así, decir junto con Metz que la expresión literaria se expande mientras que la cinematográfica se contrae. (2004:800-801)

En relación con el segundo aspecto apuntado por Chatman, el de la difícil tarea de la cámara por transmitir la insinuación verbal, la escritura es un registro limitado que permite un grado muy alto de interpretación (Chatman 2004:436), mientras que el cine es una imagen completa y acabada. Por ejemplo, en “El ahogado más hermoso del mundo,” Gabriel García Márquez describe la belleza de su ahogado simplemente con la frase *el ahogado más hermoso del mundo*; esta referencia insinúa eso: un hombre bellísimo, cuyos atributos jamás vistos con anterioridad por persona alguna no tienen parangón. Ahora bien, si tuviéramos que representar esto en el discurso cinematográfico, nos encontraríamos con el problema de dar imagen a la belleza de ese ahogado que es *el más hermoso del mundo*. ¿Dónde podríamos encontrar al actor que pudiera ser considerado como el hombre más hermoso del mundo? Algunos argumentarán que figuras como Brad Pitt Jude Law tendrían todas las papeletas para llevarse el preciado premio; sin embargo, aunque su belleza sea extrema, dista mucho de sugerir la imposibilidad de la existencia de otro hombre tan hermoso como él y así, pues, se perdería la sugerencia de la frase *el más hermoso del mundo*.

En “Las babas del diablo” el arranque del texto “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto...” (: 77) llevará impresa la marca de la

metaficción;¹⁰ la ficción dentro de la ficción. El texto se organiza como un diálogo sobre el proceso de la creación literaria, y con esto pone de manifiesto las reglas inherentes al menester narrativo; la reflexión metafictional se produce durante las tres primeras páginas, en las que la presencia del autor se hace prominente. (Cortázar: 77-80)

La interpretación de *Blow-Up* como metaficción gana peso mediante la observación del filme como una serie de fotografías sobre otra serie de fotografías, según expresa John Freccero. (: 118)¹¹ La presencia del autor, mencionada en “Las babas del diablo,” se advierte también en *Blow-Up*, aunque tratada de forma totalmente diferente. Antonioni comienza con los títulos de crédito sobre la hierba en mal estado y acaba dejando su autógrafo en la misma hierba con la repentina y arbitraria supresión del personaje principal delante de los ojos del espectador.¹² Además, como apunté antes, en algunos momentos de la película se ve la mirada de la cámara como un personaje más, con unos ojos propios e inquisitivos que comentan la realidad a su antojo como poniendo signos de interrogación a lo que el espectador piensa

10 Muchos críticos han visto ya este aspecto del texto. Valga como referencia Alberto Paredes (: 329). El mismo Cortázar en una entrevista concedida a Evelyn Picón Garfield declara que, “en Las babas del diablo, por ejemplo, hay un primer problema del escritor que quiere contra: algo muy difícil de contar, una experiencia vertiginosa. Y se da cuenta de que los recursos lingüísticos pueden traicionarlo y pueden no servirle y entonces duda mucho, eso se nota al comienzo del cuento. No sabe cómo hay que contarlo. Empieza a contarlo en primera persona, en tercera, y duda y vacila.” (: 2021) Las reflexiones sobre este problema escritorial resultan en una reflexión sobre la escritura y en un ejemplo de metaficción.

11 Apoya esta óptica Frederick Luciani: “His [Antonioni’s] awareness of the political potential of unclosed narrative and of the self-reflexive and self-interrogatory narrative act is, in the final analysis, what separates him from his American progeny and what makes him, for them, an unknown and unknowable forebear.” (1998:204, mi énfasis)

12 Véase nota 7.

que ve el fotógrafo londinense. Esta incursión autorial es especialmente patente en la escena en que el fotógrafo londinense descubre el cadáver en el recoveco de los árboles y, sobre todo, al final de la proyección en el fingido-partido de tenis.

La descripción física literaria es la que presenta un menor número de dificultades en la adaptación cinematográfica. Esta aparente carencia de dificultad no es tal en el discurso de Cortázar. Veamos Como nos describe Roberto Michel a la mujer en su encuentro con la pareja:

[La mujer] era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, [...] el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos Palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente sólo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. (: 84)

Sin entrar en las sugerencias subjetivas que Michel percibe (“que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde”) y concentrándonos en la descripción física y por ello más objetiva, los dos primeros adjetivos, “delgada” y “esbelta”, junto con el color rubio del pelo y el negro de los ojos, no crean mayor dificultad; fácilmente se puede encontrar a una actriz que reúna estas condiciones. Sin embargo, la insinuación verbal “dos palabras injustas para decir lo que era” genera un calidoscopio que proyecta una serie de imágenes finita pero innumerable. ¿Cómo es objetivamente la imagen de esa mujer definida por dos palabras injustas para definirla? Sólo el imaginárselo resulta una tarea de una arduidad dantesca; una suerte de aleph situado en una sala de espejos.

Pasemos ahora a la descripción del chico por Roberto Michel.¹³ El texto nos da una relación de las actividades que las ropas y

13 Transcribo la descripción a pie de página porque, a pesar de su extensión -que hace imposible su inclusión en el artículo—, me parece necesaria para

los ademanes del joven provocan en la imaginación de Roberto Michel. Es de una evidencia fuera de toda duda que el texto no nos da una descripción objetiva, sino la visión subjetiva de la percepción del personaje principal complicada por dos factores: el primero es que tuvo lugar un mes después y es por ende una reflexión extemporánea susceptible de las trampas de la memoria; el segundo, las distracciones provocadas por constantes palomas y nubes que surcan el cielo de su piso. Para llevar a cabo la transcripción de los diferentes planos insinuosos de esta descripción en la pantalla, sería necesario desarrollar toda una estructura independiente de la principal, que no tendría cabida dentro del texto fílmico; sería necesario un cortometraje independiente del largometraje donde se refieran todas las actividades mencionadas en el texto.

su consulta: "Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto -pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche -y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paraguero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles.

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole" (: 84-85).

En su transcripción de la escena, Antonioni crea una doble perspectiva y nos muestra el punto de vista del fotógrafo junto con el de la cámara. No se preocupa de la similitud de la apariencia física de los personajes y opta por una actriz morena, Vanessa Redgrave; al chico lo sustituye por un hombre de edad avanzada. La presencia inadvertida al principio del hombre del coche queda cambiada por la presencia de la mano que empuña una pistola y que se dejará ver en las ampliaciones.¹⁴ Pero conserva las implicaciones de la anécdota. El fotógrafo londinense toma una serie de fotos de la pareja y la mujer va a reclamárselas. Con esto Antonioni adapta las dudas que aparecen en el texto y deja una serie de preguntas abiertas: ¿qué está pasando realmente en las escenas?, ¿qué da lugar a la reacción de ambas mujeres? Ambas obras mantendrán la apertura de estos enigmas hasta el final para, entre otras cosas, poner signos de interrogación junto a la percepción artística de la realidad.

Hasta este punto de la narración “Las babas del diablo” no tiene las peculiaridades que nos permitan colocarle la etiqueta de la literatura fantástica. Para adentrarme en la estructura seguida por el texto para alcanzar lo fantástico, tomaré prestado de Rosemary Jackson el término paraxis. Es éste un concepto empleado en la terminología óptica para definir el plano donde aparentemente convergen el rayo de luz y la representación de la imagen. Sin embargo, en rigor, este plano paraxial constituye un espejismo donde no reside ni el rayo de luz ni la imagen. Debido a lo peculiar de este fenómeno, Jackson lo utiliza para ejemplificar el proceso mediante el cual tiene lugar lo fantástico en la literatura posterior a las dos primeras décadas del siglo XX: esto es, creando un plano paraxial donde fluctúan el objeto (realidad)

14 La escena de la aparición del hombre viene después que la mujer le reclamo a Roberto Michel las fotografías: “Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia” (Cortázar: 87).

y la imagen (imaginario) ‘en una ambivalencia inextricable; haciendo así imposible la determinación de si se trata de un espacio real o fantástico. La función de este espacio espectral es socavar los fundamentos de la epistemología decimonónica sobre la que se asienta la percepción de la realidad. (Jackson: 19—20)

El plano paraxial se crea en el cuento cuando Roberto Michel releva la toma de la escena capturada por su cámara, creando mediante la colaboración del proceso de descodificación del lector una zona espectral donde resulta imposible dar una definición exacta de la naturaleza (fantástica o real) de los hechos narrados. Esto lo logra Cortázar al convertir la escritura en una fuente inagotable de pianos espectrales para fijar en el lector la duda que desfije la línea divisoria entre lo real y lo fantástico; socavando los fundamentos de la epistemología decimonónica donde se asienta esta certidumbre. Vale decir que las grietas con las que se construye este plano paraxial en “Las babas del diablo” tienen la señal del martillo narrativo fantástico.

En *Blow-Up*, el fotógrafo londinense hace, de las fotografías tomadas por su Nikon, progresivas ampliaciones que le dan una nueva interpretación de la escena. Pasa de pensar que sus fotografías han evitado un crimen a convencerse de la consumación del crimen cuando regresa al parque y ve el cadáver. Pero olvida su cámara. Este olvido cumple la función dentro del filme de subrayar la importancia del artista porque sólo la reproducción fotográfica de la realidad tiene validez como documento para demostrar la existencia de un hecho dado. Cuando regresa a su casa, todas las pruebas del crimen han desaparecido, con excepción de la fotografía del muerto, que ha perdido nitidez por las ampliaciones sufridas. Buen conocedor de los límites del cine, Antonioni sabía que, de haber optado por la misma estructura, la película se habría convertido en un antecedente de los episodios de *X Files*, es decir, una película de ciencia ficción. O quizás, como apunta Fernández, una experiencia nada fantasmagórica, sino más bien

lúdica ya que después de todo estamos ante una película que no es otra cosa que imágenes en movimiento (: 166-7).

La escena final de *Blow-Up* tiene como personajes al grupo anárquico de mimos que aparecen al principio del filme. Dos de ellos juegan un partido con una pelota imaginaria en una pista de tenis. La realidad del juego es apoyada por las actitudes de los otros mimos que siguen el movimiento de la pelota. El fotógrafo al final entra en el espacio virtual de la ‘realidad de los mimos cuando la pelota sale de la cancha y va a recogerla. Después de enviarla a la cancha, la sigue con la mirada. La cámara también toma parte en el juego siguiendo la pelota hasta la hierba donde comienza la película. Antonioni hace patente su presencia en la película cuando al final hace desaparecer al fotógrafo de manera arbitraria delante del espectador. De este modo inscribe su autógrafo y hace de la película una obra personal.

En ambos trabajos la obra de creación tiene una fuerza de definición propia, fuera del alcance del creador. En “Las babas del diablo” esto se expresa en la escena final cuando la fotografía toma vida propia trayendo nuevos significados. En *Blow-Up*, viene dada por las ampliaciones de las imágenes que traen una serie de interpretaciones propias. Esto es anticipado cuando el pintor Bill dice que “they don’t mean anything [las obras de arte] when I do them. Just a mess; afterward I find something to hang’on to... It’s like find in a clue in a detective story” (*Blow-Up*), para luego equiparar el significado dado por esta afirmación sobre las pinturas con el de la película misma cuando la mujer del pintor, incapaz de sacar nada en claro de la fotografía ampliada del cadáver, dice: “It looks like what of those paintings.” (*Blow-Up*) Con la expresión *those paintings* se refiere a las pinturas de su marido.

En conclusión, Cortázar crea mediante el acto verbal un espacio espectral donde el lector va creando su mundo en una serie de posibilidades finitas pero innumerables; es decir, “Las babas del diablo” es, del mismo modo que *Blow-Up*, una obra abierta.

En “Las babas del diablo”, la intención de este espacio es poner signos de interrogación al concepto de *realidad* separado de lo fantástico. Ahora bien, en el cine hay un sistema semiótico muy diferente donde el significante es una imagen que se impone mucho más que las palabras escritas al reducir considerablemente el poder imaginativo de éstas. Antonioni, inteligente lector y consagrado erudito en el ejercicio del discurso cinematográfico, entiende y respeta tanto las limitaciones como las posibilidades del cuento de Cortázar, y lleva a cabo una interpretación cinematográfica personal, con lo cual hace suyo lo que expresa el entramado literario pero dándole una expresión cinematográfica donde las imágenes tienen la preponderancia. El resultado final es una lograda adaptación del tema original que captó su atención y que guarda una serie de paralelos soterrados pero amplios con el original.

Referencias

Andrew, Dudley

- 2004 “Adaptation” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Brandy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 461-469.

Blow-Up

- 1966 Dir. Michelangelo Antonioni. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. MGM.

Brunette, Peter

- 2004 Comentario. En *Blow-Up*. Dir. Michelangelo Antonioni. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. DVD. MGM.

Chahnan, Seymour

- 1985 *Antonioni; or, The Surface of the World*. California U.P.: Los Ángeles.
2004 “What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa).” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Brandy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 445-460.

Cortázar, Julio

1966 “Las babas del diablo.” En su libro *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 77-98.

Eco, Umberto

1965 *L'oeuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris: Seuil.

Fernández, Henry

1971 “From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation.” En: *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: New Jersey. 163-167

Filer, Malva E.

1970 *Los mundos de Julio Cortázar*. Las Américas Publishing Company: New York.

Freccero, John

1971 “*Blow-Up*: From the Word to the Image.” En: *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: New Jersey. 116-134.

García Márquez, Gabriel

1975 “El ahogado más hermoso del mundo.” En: *Todos los cuentos por Gabriel García Márquez (1947-1972)*. Barcelona: Plaza & Janes «

Jackson, Rosemary

1995 *Fantasy: The Literature of Subversion* London: Routledge.

Luciani, Frederick

1998 “The Man in the Car/in the Trees/behind the Fence: From Cortázar’s *Blow Up* to Oliver Stone’s JFK.” En: *Julio Cortázar: New Readings*. Ed. Carlos I. Alonso. New York: Cambridge University Press. 185-205

Metz, Christian

2004a “Aural Objects.” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 313-317.

2004b “The Imaginary Signifier: Identification, Mirror / The Passion for Perceiving.” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 800-817.

Paredes, Alberto

1988 *Abismos de panel: Los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Nacional Autónoma de México: México.

Picón Garfield, Evelyn

1981 *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana: México.

Todorov, Tzvetan

1975 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.

FRONTERAS ENTRE DIFERENTES TIPOLOGÍAS DE ESCRITURA EN LA LITERATURA FANTÁSTICA RIOPLATENSE

MARIA CHIARA D'ARGENIO
UNIVERSIDAD 'ORIENTALE''

Pasajes, umbrales, confines. Transgresiones, infracciones. Voces, éstas, que abundan en los relatos fantásticos, enunciadas o representadas ficcionalmente en las historias narradas. Los puentes, las puertas, los sueños, los dobles son figuras liminares; representan umbrales entre concepciones de realidad; permiten atravesar un mundo y entrar en otro. Figuras y palabras. En tanto partes de enunciados, esos términos son lugares liminares intrínsecos al discurso narrativo y al lenguaje; son palabras que minan la estabilidad y la convención discursiva; que dejan pasar de lo decible a lo indecible, de lo pensable a lo impensable. Son conceptos que pueden expresarse o, más bien, evocarse; configurar, entonces, los secretos del lenguaje, ocultarse en los silencios y vacíos del texto, en las ausencias.¹ Por último, son vocablos que contienen, respecto a lo fantástico, una demarcación teórica, e incluso genérica: los vocablos se convierten en categorías interpre-

1 Para un estudio sobre los "silencios" del texto y la función de lo "no dicho" en la conformación del fantástico, véase Campra: 77-98

tativas teóricas que sacan a la luz algunas de las modalidades de un territorio literario.²

Este último aspecto va a ser el punto de partida de nuestro trabajo, en el que nos proponemos analizar las contaminaciones entre diferentes géneros y tipologías de escritura en algunos cuentos fantásticos rioplatenses.

Entre los varios conceptos que engloban esa dualidad inquietante que esté en la raíz de lo fantástico literario, el que escogemos y planteamos como clave interpretativa de nuestro territorio literario es el de frontera.³ Las posibilidades semánticas del concepto de frontera —lugar liminar, pasaje de confines, exploración de umbrales, cruce—nos parecen abarcar las heterogéneas modalidades y posibilidades hermenéuticas de lo fantástico. Asimismo, el estudio de los confines se centra en ese movimiento hacia la

2 Los conceptos de confín, transgresión e infracción han sido empleados y siguen usándose por parte de la crítica literaria en tanto conceptos definitorios de las modalidades de lo fantástico literario. Los de infracción y ruptura de un orden de realidad caracterizan los discursos críticos acerca de lo fantástico a partir de sus orígenes; pensemos en las teorías de Louis Vax o Roger Caillois. Todorov, como todos sabemos, habla de irrupción momentánea de lo fantástico en lo real (: 45). El concepto de transgresión, propuesto por Campra, es el que a nuestro criterio explica mejor la ruptura provocada por la irrupción de lo fantástico así como la relación que se establece entre los dos órdenes de realidad. La categoría de transgresión, en una óptica diferente, es propuesta también por Jackson. El concepto de límite se encuentra en Bessière, que define lo fantástico como una “experiencia de los límites” (: 62) y en Benedetti, que analiza la ruptura de los límites del lenguaje. Por lo que se refiere a las concepciones de lenguaje propias de cada época —que lo fantástico cuestiona—, véase también Erdal Jordan.

3 Desde nuestro punto de vista, el “entre” constitutivo del concepto de frontera puede considerarse el punto de partida del sentido fantástico de un texto, puesto que lo fantástico se caracteriza por la ruptura de los límites que definen nuestra concepción de la realidad, así como por la exploración de las fronteras del lenguaje y de la escritura. El concepto de frontera, además, permite analizar tanto las modalidades de lo fantástico, ya desde el punto de vista textual ya desde el intertextual, como la cuestión de los confines con otros géneros y prácticas discursivas. Enfoques teóricos y estudios de las fronteras de lo fantástico se encuentran en Bozzetto y Morales.

otredad que domina la palabra escrita y toda interpretación crítica que tenga lo escrito como objeto.

Lo fantástico es una experiencia de y en los límites; tematiza constantemente los lindes: de lo real, a través de la presencia de lo sobrenatural; del lenguaje, en el sentido de concepción del lenguaje propia de cada época y verbalización de lo que no puede existir, de lo que no puede decirse; de la escritura, mediante la manipulación del material narrativo y del signo lingüístico que caracteriza la literatura fantástica a partir del siglo pasado.

Límites cognitivos, límites lingüísticos. Pero también límites del género⁴ y de los géneros, de tipologías de escrituras y de lenguajes artísticos: a menudo los textos fantásticos se sitúan—tanto desde el punto de vista teórico como diacrónicos⁵— en zonas de intersecciones entre lenguajes y prácticas discursivas: aquí están las contaminaciones con el lenguaje fílmico, con el fotográfico,

4 La cuestión del género en la literatura fantástica debe pensarse, creemos, en dos sentidos. Por un lado, está el problema —largamente tratado en casi todos los estudios críticos— de qué es lo fantástico: género, modo, lógica narrativa... Desde este punto de vista lo fantástico se sitúa en el límite del concepto de género literario, ya que la definición de género no logra englobar la heterogeneidad de nuestro territorio literario. Una definición que nos parece adecuada es la de "práctica de escritura y de lectura" (Secchieri: 147), aunque muchas son las consideraciones que habría que agregar (distinciones entre la categoría estética, el sentimiento de lo fantástico y las configuraciones históricas, así como una reflexión sobre el concepto de género...) de las que nos ocuparemos en un trabajo de próxima publicación. Por otro, está la cuestión, aquí tratada, de "los géneros" en lo fantástico, es decir, de los cruces y contaminaciones entre diferentes discursos, lenguajes, géneros, bien en el nivel teórico, bien en el textual.

5 En efecto, también desde el punto de vista diacrónico, a partir de sus orígenes, lo fantástico se ha colocado en zonas de confines: con géneros literarios precisos (la literatura gótica y la policiaca, lo real maravilloso y la ciencia-ficción) o con prácticas de saberes (pensemos en el racionalismo de los comienzos y en la presencia de ocultismo y espiritismo en los primeros relatos fantásticos rioplatenses).

o con la escritura fáctica, en sus múltiples formas, con el género policial y el maravilloso... para nombrar sólo algunas.⁶

Entre las muchas fronteras que el relato fantástico cruza, sondea o postula, una de las más interesantes es la contaminación genérica entre escritura ficcional y escritura crítica. Algunos relatos fantásticos se sitúan en la línea de frontera que separa el cuento del ensayo.

Una especificación que, sin embargo, nos parece necesaria a la hora de hablar de géneros literarios, es precisar qué entendemos por género y en qué sentido podemos hablar de géneros en lo fantástico.

Entre las diferencias que un Borges ficticio señala entre el *Quijote* de Pierre Menard y el de Cervantes falta (aunque evidente, implícitamente) la reflexión acerca de las diferencias genéricas: si el texto de Cervantes puede considerarse una anti-novela, o una parodia de la novela de caballería, el de Pierre Menard habría que considerarlo más bien, como señala Shaeffer, una novela histórica, o psicológica o, mejor, un *pastiche* de varios géneros (: 119). Si bien no explícita, dicha meditación está presente en ese cuento que entonces puede pensarse, entre muchas otras cosas, también como una disertación sobre los géneros literarios. Los elementos de los que habla el narrador en su análisis sobre la identidad paradójica de las dos obras son, en efecto; los que hay que tomar en cuenta a la hora de tratar de géneros literarios: identidad autorial y, sobre todo lectoral, elementos sintácticos, contenidos, funcionalidad hermenéutica contexto. Y si al "Pierre Menard, autor del Quijote" acercamos otros textos de *Ficciones*, como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o "Examen de la obra de Herbert Quain", añadi-

6 Ejemplos podrían ser, entre muchos otros, los cuentos de Cortázar por el lenguaje fílmico y fotográfico; los de Holmberg, Bioy Casares y Borges, por el género policial; los de Felisberto Hernández, por el cruce con lo mágico y maravilloso. En lo que se refiere a la escritura fáctica (además de la contaminación entre escritura ficcional y crítica), hay un uso particular de las formas autobiográficas en Borges, Cortázar, Piglia y Wilcock.

remos a nuestra lista la enciclopedia y la biblioteca, la pesquisa y el papel de detective del lector; es decir, nos hallaremos delante de una verdadera teoría de los géneros literarios—que es el rasgo que de momento nos interesa—pero también, de una práctica de construcción y de formación, de invención de nuevos géneros, de la que nos ocuparemos más adelante.

En “El cuento policial”, Borges se interroga sobre los géneros literarios y afirma que ellos “dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (1998:63). Ricardo Piglia define el género como una perspectiva de lectura.⁷ ¿Cuál es la relación que une el texto al género y cómo podemos pensar hoy los géneros literarios?

Fluido, híbrido, transformador, el género atraviesa el texto, lo recorre, lo contamina. En una relación de reciproca modificación, el texto crea, altera, destruye el género. Movimientos que se desarrollan a través del hilo de la lectura, única actividad que concreta la obra literaria.

Los textos participan de los géneros, dice Derrida (: 262), y —añadimos— el verbo “participar” contiene una doble valencia: activa y pasiva. Los textos forman parte de una determinada categoría genérica, pero al mismo tiempo la transforman, la “viven”, cuando no la crean.

Texto, género, genericidad. Al concepto de género como instrumento de clasificación, objeto de memoria, elemento del archivo del saber, de la enciclopedia de competencias y reconocimientos que posee el lector, hay que agregarle el de *genericidad*

⁸ Categoría interpretativa, constituida por un régimen autorial y

⁷ La referencia es la versión taquigrafiada del seminario “El escritor como lector” dictado por Piglia en abril de 2005, en la Universidad de Nápoles “L’Orientale”, que está a punto de publicarse.

⁸ La concepción de la genericidad como función textual se encuentra en Schaeffer (:117-137), quien estudia la cuestión genérica desde una perspectiva pragmática.

lectual, la genericidad forma parte de la más amplia identidad textual; pieza del multiforme mosaico intertextual y transtextual que trazan las relaciones entre textos y textos, entre textos y contextos, entre textos e historias de la literatura; finalmente, entre textos y concepciones epistemológicas.

La genericidad, como el género, se puede pensar como una manera de *atravesar el texto y los textos*.⁹ El texto como lugar y la mirada genérica como interpretación, lectura crítica: la *genericidad* significa *atravesar* los textos. Pero el sujeto de esos movimientos de recorridos y superaciones no es sólo la categoría teórica; los géneros mismos son móviles, atraviesan los textos, engendran juegos de interrelaciones y de fronteras. Por último, el género y la genericidad como lugares, espacios mixtos de cruces e intersecciones: la genericidad como espacio de relaciones transtextuales, el género como lugar dentro del cual pasan el texto y los textos.¹⁰

La identidad genérica, pues, será uno de los componentes de la identidad textual, así como una de las lecturas posibles de la obra literaria. La genericidad es una estrategia, una hipótesis de concepción y recepción del texto, que depende tanto de la inten-

9 En un trabajo que esté a punto de publicarse en italiano, proponemos el concepto de "attraversamento", para definir la genericidad y el género, así como la relación que une textos con géneros. Debido a la difícil traducción del término al español, hemos preferido emplear la forma verbal "atravesar" que desde nuestro punto de vista es la que mejor conserva el significado italiano y el uso del concepto que planteamos.

10 Si bien consideramos la genericidad como una categoría de lectura, un filtro cognitivo y hermenéutico, hay que subrayar que la lectura genérica se basa en algunos elementos concretos, que se hallan en los textos, de otra manera quedaría una abstracción. Este nos parece el punto de encuentro entre genericidad y género, y entonces a la noción de "atravesar" textual hay que agregar el estudio de las relaciones entre texto y género, en el sentido de propiedades, rasgos, marcadores presentes en los textos que determinan y construyen dichas relaciones. Para un estudio de las relaciones que se establecen entre texto y género literario, Véase Shaeffer (: 139-165)

cionalidad autorial como lectoral y que deviene una función textual, en el sentido de dinámico modelo de escritura y de lectura.¹¹

La lectura genérica se revela una posible hermenéutica del texto literario. La pregunta acerca de qué es lo fantástico se resuelve, de hecho, en una serie de interrogaciones sobre las especificidades de una obra literaria. En una pregunta concerniente a las relaciones entre textos: una obra fantástica tendrá que analizarse dentro del corpus de textos que se define como fantástico, y ¿qué se considera como género fantástico? En una pregunta de tipo histórico: la relación con la tradición del cuento a lo largo de su evolución y de la literatura fantástica en términos diacrónicos, recorrido de evoluciones, metamorfosis, cambios. En una pregunta de tipo teórico, sobre las instancias textuales: ¿dónde está lo fantástico en un texto que se define o queremos definir como fantástico?

El género como estrategia de lectura. Pierre Menard que lee al *Quijote*. Y estrategia de escritura, si nos conformamos con la idea de que la escritura, en términos borgeanos, es ante todo una lectura-relectura y reescritura, Pierre Menard rescribe el *Quijote*. Puede ser una estrategia concreta y específica: pensemos en la creación de verdaderos cánones operada por parte de Borges con el policial y lo fantástico: apropiación de un modelo e invención de una nueva originalidad genérica, así como de precisas tradiciones literarias y competencias lectorales. ES lo que Ricardo Piglia define como “lecturas estratégicas”:

¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. [...] Entonces, para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa.

11 Para estos conceptos véase Schaeffer y Macé.

Esto es lo que llamo lectura estratégica: un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe. Todo el trabajo de Borges como antólogo, como editor y como prologuista está encaminado en esa dirección. (2000a: 159)

O puede ser una estrategia sutil, como veremos con los cuentos, una manera para trabajar con la literatura, para innovar en ella, explorar las posibilidades de la palabra escrita e interrogar al lector mediante el desvío genérico.

Variaciones, contaminaciones. Lecturas; escrituras. El *Quijote* de Menard es diferente del original porque pertenece a un diferente espacio-tiempo, y lo que el lector de Borges lee en el cuento de *Ficciones* es a su vez diferente de lo que leería el lector de Menard porque diversos son las competencias de los lectores y los conjuntos de saberes que ellos, evidentemente, poseen. La biblioteca, la enciclopedia. Ese cuento nos da todavía otro indicio que debe razonarse: la necesidad de leer el texto —y de leer en el texto— a la luz de todas las posibles relaciones que éste puede entablar con la literatura, los imaginarios, los conocimientos que se producen a lo largo de los siglos. Es decir, en una jerga crítica actual, en un contexto transtextual.

El “Pierre Menard, autor del Quijote”, entonces, además de ilustrar algunos de los aspectos teóricos que nos interesan hablando de contaminaciones genéricas, nos brinda un primer ejemplo de un ensayo-cuento sobre la literatura, y no sólo sobre eso.

Veamos ahora otras configuraciones híbridas y cómo se realizan estos entrecruzamientos genéricos.

Un narrador relata acerca de un escritor que re-escribe palabra por palabra un libro ya existente, elaborando una ficción que aborda las problemáticas literarias de la lectura, traducción, rela-

ción autor/obra, escritura, ficción. Un escritor escribe una nota de un libro y luego la transforma en ficción dejándola intacta.¹²

Un narrador construye una teoría del cuento mediante las notas a pie de página insertas en una diégesis ficticia.¹³ Un narrador hace crítica literaria por medio de escritores reales que se vuelven personajes.¹⁴ Metáforas fantásticas o de ciencia-ficción utilizadas como instrumentos de reflexión teórica, política, epistemológica.

Cuentos que parecen ensayos y ensayos que parecen cuentos; contenidos destinados a un ámbito crítico se vuelven objeto de textos fantásticos y viceversa; ficciones que van más allá de las convenciones genéricas y de los territorios normalmente atravesados por una determinada práctica de escritura.

El uso del cuento de ficción para hacer crítica abre una nueva posibilidad a la escritura literaria y configura de manera diferente un género como el ensayo que no pertenecería, desde el punto de vista de las convenciones genéricas, al ámbito ficcional. En el cuento "Cirugía psíquica de extirpación" de Macedonio Fernández, un narrador omnisciente (y omnipresente) –un irónico narrador que se autodefine, en el relato, "autor"– cuenta de un tal Cósimo Schmitz al cual, gracias a una operación quirúrgica, le ha sido extirpado el sentido del futuro; el hombre posee una percepción del futuro de tan sólo ocho minutos. El narrador se dirige constantemente al lector –explicándole como va construyendo el relato que él está leyendo–, con lo cual desplaza la narración a un plano metaliterario culto. Sin embargo, el elemento que suscita

12 Es el caso de las dos ediciones de "El acercamiento a Almotásim". Borges publica este texto en 1936 en el apéndice, cuyo título es Dos notas, de la antología de ensayos Historia de la eternidad; en 1956 el mismo texto, intacto, formará parte de la nueva edición de Ficciones.

13 Nos referimos al cuento de Macedonio Fernández "Cirugía psíquica de extirpación", analizado en este trabajo.

14 Véase la obra de Ricardo Piglia, en particular Formas breves, Nombre falso y La ciudad ausente.

nuestro interés no es esta reflexión metatextual, relevante aunque diseminada, sine el aparato paratextual de las notas.

En la primera nota leemos:

Lo que hace los cuentos son las y. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un "saber contar". Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Y desapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ibien! (: 40)

Si leemos las notas una detrás de otra, al final se habra leído menos un comentario a la historia presentada, que un ensayo sobre la narración: la función de la comparación en el cuento: "... Porque para la literatura de todos los tiempos la comparación tiene un uso tan frecuente que se podría decir, en lugar de 'está escribiendo': 'está comparando'" (:42); la organización de la causalidad y el narrar "a tiempo contrario":

... ¿pero no se advierte que la técnica de narrar a tiempo contrario, cambiando el orden de las piezas de tiempo que configuran mi relato, despertara en el lector una lúcida confusión, diremos, que lo sensibilizara extraordinariamente para simpatizar y sentir en el enrevesado tramo de la existencia de Cósimo? Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión. (: 44)

Otros elementos: la tentativa de construir un cuento que cese de contarse, el uso de las digresiones, la verosimilitud:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. (: 47) Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá, pero la continuidad de la narrativa

la salvo con el uso sistemático de frecuentes *y*, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y que cumplo acá. (: 47)

Otros: la importancia del tema o problema central, la actividad de la lectura y la función del lector:

Fatuo academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree. El tema o problema sí interesa. (: 47)

[...] aparte de que no me gusta mucho que en unas pocas páginas el lector termine sabiendo más que yo. (: 43)

Las *y* y los *ya* hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y “precipitan”. Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas. (: 48)

El desvío genérico atraviesa tanto la superficie ficcional del relato –cuando el narrador incluye al lector o cuando se refiere a reglas de la ficción como la famosa *suspension of disbelief*– como la superficie para textual de las notas, algunas de las cuales estén también encargadas de seguir contando la historia del protagonista. Los dos planos se entrecruzan y ambos presentan reflexiones literarias veladas por paradojas e ironías. Al mismo tiempo, son independientes: podríamos leer el cuento sin notas y divertirnos con la historia fantástica de un hombre condenado a vivir un tiempo que sea puro presente; o podríamos leer sólo las notas: en esos *seuils* –márgenes textuales– encontraremos un esbozo de teoría literaria.

El narrador sale de su ámbito ficcional apoderándose del lugar fáctico del paratexto para otorgarnos contenidos críticos, si bien disfrazados, como decíamos, de desacralizadora ironía.

Escritura crítica engendradora, en este caso, por la voz narradora y las notas: algunos de los rasgos que construyen esa espiral que une, en la obra de Borges, los ensayos con los cuentos. Los textos de Borges se deslizan constantemente del ensayo al cuento. La mezcla entre *fiction* y *diction* es simultánea: en algunos textos conviven y se funden los dos géneros; el tiempo de la lectura atraviesa dos modalidades de escritura dando lugar a un texto a menudo de difícil clasificación genérica.

Deslizamiento de temas y formas; pasaje continuo, que construye el devenir de una poética, de una filosofía, de una escritura. Pasajes en los laberintos de la biblioteca, cruces de la biblioteca y del universo como libro; movimientos de correspondencias, contaminaciones, analogías.¹⁵

Las historias narradas tanto en el sentido de fiction como en de *diction* son similares por temas, estilo, sintaxis de citas, libros, autores, estatuto del narrador.

Si en el cuento de Macedonio el relato parecía constituido por dos estratos distintos, en Borges hay más bien una fusión, una convivencia de diversos niveles, y una identidad respecto a los procedimientos de construcción del relato.

“Los lugares de donde sale el relato” (: 24) –como los define Beatriz Sarlo– se dirían los mismos entre ensayos y cuentos. Los “lugares” de origen de los cuentos son múltiples: lugares ideales

15 En la obra de Borges, la contaminación entre escritura ficcional y crítica se realiza bien en el sentido de deslizamientos de los mismos temas desde uno a otro tipo de producción (el laberinto, las concepciones filosóficas, la poética, el libro, la biblioteca, etc.) y de las mismas formas literarias (es el caso de la nota bibliográfica), bien mediante la construcción de textos inclasificables genéricamente (“Pierre Menard, autor del Quijote”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El acercamiento a Almotásim”, “Examen de la obra de Herbert Quain”).

–ideas literariamente productivas (Pauls: 138), metáforas que engendran la ficción, el libro que constituye el conjunto de libros...– pero también, y sobre todo, lugares textuales: enunciación, en el sentido de voz que da lugar a la narración.

La voz narradora de los cuentos y de los ensayos parece la misma, bien cuando se presenta bajo el nombre de Borges en los cuentos (identificándose falsamente con el Borges autor de los ensayos), bien cuando encontramos anónimos narradores detrás de los cuales es evidente el estilo, la entonación, la sintaxis, los detalles mistificadores de Borges.

Las modalidades de la enunciación impiden distinguir una forma literaria de la otra. Un ensayo podría incluirse en *Ficciones* y volverse ficción. Es el caso de “El acercamiento a Almotásim”, texto que plantea al lector una pregunta sobre la veracidad de lo narrado. En 1936 la plantea sólo a un lector experto de Borges, en 1944 a todo lector.¹⁶ Una nota, “Examen de la obra de Herbert Quain”, podría ser un cuento fantástico y a la vez un ensayo sobre la poética del autor, así como un ensayo sobre el género policial.¹⁷ “Leemos en las líneas finales del cuento: “...Esta frase deja entender que la solución era errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.” (1995b:79)

16 La pregunta a la que el lector es llamado a contestar no es tanto qué es lo verdadero y qué es lo falso, sine, creemos, Como establecemos el nivel de verdad del texto y quién lo establece, una pregunta que evidentemente implica, en el caso de Borges, una reflexión acerca de su concepción de la ficción y de la escritura.

17 El Borges escritor finge de ser un narrador elaborando un artículo como los que se encuentran en sus antologías de ensayos, bajo la misma identidad del autor de estas. Al final del cuento Borges introduce en el mundo ficticio la cita de un cuento suyo realmente existente provocando una fusión del plano textual y extratextual y del real y del ficcional y nos otorga, además, pistas para descifrar su poética del cuento y su concepción del género policial.

El que lee queda desconcertado y no sabe en qué creer: no sabe si las citas son reales o inventadas, si los libros que llenan los textos existen, si es Borges quien habla o su *alter ego* falsario; incertidumbre debida al hecho de que la voz que narra siempre presenta la narración como verdadera aun cuando, paradójicamente, nos está diciendo que es ficción. Hay una contaminación del plano real y del imaginario que imposibilita su escisión. Contagio entre verdad y ficción, pues, complicado por la falsificación, por el contrabando, por la mistificación. Estamos de acuerdo con Alan Pauls cuando se refiere a Borges como *contrabandista, falsario*:

La estrategia borgeana de la doble frecuencia (el truco traduce la metafísica, la lata de bizcochos el infinito, el género policial las leyes de la teología y de la mística, las vulgares, efímeras ortodoxias *fashion* de Teodelina Villar las doctrinas de Confucio y los dogmas talmúdicos) es la antítesis militante, belicosa, del famoso chiste en el que una mujer, al término de una conferencia de Einstein, se acerca al físico y le pide que le explique en *pocas palabras* la teoría de la relatividad. [...] para el chiste, algo termina con esa quinta versión. Para Borges, en cambio, algo empieza: algo que tiene el carácter contrahecho, imperfecto [...]

Ocupar las dos frecuencias a la vez es sin duda la gran premisa táctica del contrabandista, que usa una para disimular, encubrir, mantener oculta a la otra hasta que al final—como sucede en muchos relatos de Borges—el lector descubra que la historia que estuvo leyendo no era la que creía estar leyendo sino otra, una historia silenciosa, fatal, sorprendente... (: 138-40)

Los ensayos, por otro lado, no sólo escapan a precisas clasificaciones genéricas, no sólo originan las ficciones (en los ensayos de la década de 1930 se hallan las problemáticas que encontraremos en los cuentos de los años cuarenta), sino que se mueven sobre los límites de los géneros a los que pertenecen —en cuanto a contenidos y a procedimientos, contienen un impulso hacia lo

ficcional. Los ensayos, como los cuentos, según Giordano, “se escriben desde y hacia la proximidad con lo inexplicable” (: 17) y en los ensayos, así como en los cuentos, hallamos los elementos de la poética de Borges.

Borges combate las creencias supersticiosas del lector en los ensayos, como “La supersticiosa ética del lector”, y trabaja sobre las mismas a través de los cuentos, sobre todo en el caso del lector y de la lectura, unos de los temas centrales de su obra. El escritor argentino utiliza la metáfora del sueño como motivo que origina un cuento, y, al mismo tiempo, como motor que construye los ensayos: es el caso del cuento “Las ruinas circulares”, y de los ensayos “La flor de Coleridge” y “El sueño de Coleridge”.¹⁸ El relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” posiblemente es, junto a “Pierre Menard, autor del Quijote”, el que mejor ejemplifica la escritura liminar borgeana.

En unas páginas que parecen un ensayo imaginario contado por el mismo Borges, se despliega toda la poética del autor. Si desde el punto de vista de la historia estamos ante un cuento fantástico, el segundo nivel de lectura nos proporciona la práctica del cuento de un escritor: el universo filosófico y literario que Borges construye a lo largo de toda su obra; los temas del laberinto, del libro, de la biblioteca; los mecanismos de construcción del relato: el libro imaginario, la *mise en abîme*, la enciclopedia como motor del texto, las citas, los personajes ficticios, la mezcla de niveles de escritura diferentes, la escritura de segunda mano.

18 La metáfora del sueño representa un ejemplo de lo que Pauls llama “ideas literariamente productivas” (: 138) y establece una continuidad entre los tres textos en lo que se refiere a la poética de Borges. Este utiliza la metáfora del sueño para construir ensayos que reflexionan sobre la escritura y la lectura, así como sobre elementos precisos de su poética, como la organización de la causalidad y los viajes en el tiempo. De la misma forma, “Las ruinas circulares”, leído a la luz de las reflexiones contenidas en los ensayos, se revela una elaboración ficcional de las mismas concepciones: aquí también la actividad de soñar se vuelve una metáfora de la comunicación literaria.

El relato está contado en primera persona por un Borges personaje acompañado, en su pesquisa literaria y laberíntica, por un Bioy Casares ficticio. Sin embargo, la presencia de Borges en ese cuento no es solo nominal, sino también autobiográfica: la primera parte del cuento empieza con el relato de un fragmento de vida de Borges y Bioy; en la segunda se nombra al padre de Borges; en la tercera, Borges se sitúa fuera del cuento que acaba de narrar para terminar de contar los “verdaderos” acontecimientos en la *postdata*. Entonces, en ese cuento el juego entre lo ficcional y lo fáctico no atañe sólo a las tipologías de escritura del cuento de ficción y del ensayo, sino que incluye una tercera: la autobiografía, precisamente.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” según Pérez se sitúa a medio camino entre pseudoautobiografía y artículo de orientación científica (: 20) y recordamos que la autobiografía, como el artículo o el ensayo, es un género que no contempla –desde el punto de vista autorial y referencial– el rasgo de la ficción.

La autobiografía ficticia como lugar de ensayo. El diario como forma de crítica. Puntos de enlace entre la fiction del relato y la *diction* del ensayo. Otros géneros fácticos que despliegan a través de la ficción unos contenidos críticos: es el caso no solo de Borges, sino también de Cortázar y Piglia.¹⁹

19 Un ejemplo es el cuento de Cortázar “Diario para un cuento”, en el que nos hallamos ante un entrecruzamiento entre dos géneros: el diario y el cuento, ambos complicados por ulteriores mezclas de discursos narrativos y metanarrativos. Aunque cabe destacar que el cruce genérico, no limitado a la dualidad ensayo/cuento, atraviesa muchos textos de Cortázar, así como muchos lenguajes expresivos. Pensemos en las misceláneas Último Round, La vuelta al día, Territorios, donde el escritor parece trabajar con una nueva concepción del relato, un relato pensado como algo que puede surgir de cualquier forma y discurso artístico (un cuadro, una fotografía, una música...). En el caso de Piglia habría que considerar el conjunto de su obra, puesto que el escritor mezcla constantemente las formas autobiográficas, la crítica, el uso de escritores reales como personajes, la escritura ficcional y crítica, planteando explícitamente nuevas posibilidades de hacer crítica literaria.

El recorrido crítico que hemos empezado a trazar podría entonces continuarse, quizá franqueando un ulterior umbral teórico y pensar tal vez la misma crítica, al igual que la metafísica, como una rama de la literatura fantástica.

Referencias

Benedetti, Carla

1983 "L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti." La narrazione fantastica. Ed. Remo Ceserani et al. Pisa: Nistri-Lischi. 289-353.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique*. Paris : Librairie Larousse.

Borges, Jorge Luis

1995a *Historia de la eternidad* (1936). Madrid: Alianza.

1995b "Examen de la obra de Herbert Quain" (1941). En su libro *Ficciones* (1944). Madrid: Alianza. 77-85.

1998 "El cuento policial." En su libro: *Borges Oral*. Madrid: Alianza. 62-81.

Bozzeto, Roger

2004 *Les frontières du fantastique*. Valenciennes: PUV.

Caillois, Roger

1966 *Images, Image. Essais sur le rôle et le pouvoir de l'imagination*. Paris: Corti.

Campra, Rosalba

2000 *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Trad. Barbara Fiorellino. Roma: Carocci.

Cortázar, Julio

1994 *Diario para un cuento*. En su libro: *Cuentos completos/2*. Madrid: Alfaguara. 488-509.

Derrida, Jacques

1986 "La loi du genre." En su libro: *Parages*. Paris: Galilée, 1986. 249-287.

Erdal Jordan, Mery

1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Fernández, Macedonia

1987 "Cirugía psíquica de extirpación." En su libro: *Obras Completas*. Relato. VII. Buenos Aires: Corregidor. 39-48.

Giordano, Alberto

2005 *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Argentina: Beatriz Viterbo.

Hernández, Felisberto

1996 *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra.

Holmberg, Eduardo Ladislao

1994 *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Edicial.

Jackson, Rosmary

1981 *Fantasy: the Literature of Subversion*. London / New York: Methuen.

Macé, Marielle

2005 "Connaître et reconnaître un genre littéraire." En *Atelier de théorie littéraire*. Proyecto Fabula. La recherche en littérature [el texto fue la comunicación introductoria al coloquio titulado: "Compétences, reconnaissance et pratiques génériques"] (Lausanne, 26 et 27 novembre 2004 et Paris, 21 et 22 avril 2005). Fecha de acceso: 12 agosto 2007 < http://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26acute%3Braire >

Morales, Ana María

2000 "Las fronteras de lo fantástico." *Signos Literarios y Lingüísticos* 2.2: 47-61.

Pauls, Alan

2004 *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.

Pérez, Albert Julián

1995 "Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges. "En *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Eds. Kart Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana. 11-26.

Piglia, Ricardo

2000a *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

2000b *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

2002 *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.

2003 *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.

en prensa "El escritor como lector." Conferencia. Dictada en la Universidad de Nápoles "L'Orientale", en abril 2005.

Sarlo, Beatriz

2004 "Una poética de la ficción". En *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé. 19-38.

Secchieri, Filippo

1995 "Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria." En *Geografia, storia e poetiche del fantastico*. Ed. Monica Farnetti. Firenze: LeoS. Olschki. 145-163.

Shaeffer, Jean-Marie

1992 *Che cos'è un genere letterario*. Trad. Ida Zaffagnini. Parma: Pratiche [originalmente: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989].

Todorov, Tzvetan

1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Vax, Luis

1960 *L'Art et la littérature fantastique*. Paris: PUF.

Wilcock, Juan Rodolfo

La sinagoga degli iconoclasti. Milano: Adelphi.

ENTRE LA REALIDAD Y EL DELIRIO: DERIVAS DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

JULIO PRIETO
UNIVERSITÄT POTSDAM

“Mi estilo de conversación es espasmódico (alguien lo calificó una vez de ‘ahuecante’). A cada frase se abren vacíos, que exigen un recomienzo. No puedo mantener una continuidad.” (: 5). Esta frase de la novella de César Aira *El todo que surca la nada* (2004) sintetiza una cualidad de discurso que recurre en la narrativa argentina más reciente: lo que podríamos describir como una suerte de *ahuecamiento* de la tradición hispanoamericana de lo fantástico. Tradición entendida, en sentido late, como una de las vetas más fértiles de la literatura del siglo XX, que incluiría una serie de formas narrativas emparentadas: la literatura fantástica a la manera de Borges, Bioy Casares, Bianco, Arreola o Cortázar; el realismo mágico de Carpentier, Asturias C García Márquez, y las narrativas de lo extraño a la manera de Felisberto Hernández, Silvina Ocampo o Cristina Peri Rossi. Para no dispersar demasiado el análisis propongo examinar tres textos publicados en 2004: dos novelitas de César Aira, la ya mencionada *El todo que surca la nada* y *Mil gotas*, y *Presente perfecto* de la poeta, narradora y artista pop Gabriela Bejerman. Ahora bien, las consideraciones que siguen podrían aplicarse a muchos otros textos narrativos publicados en Argentina en la última década, entre otros: *Los Sorias* (1998), *El gusano máximo de la vida misma* (1999), *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003) y *Las*

cuatro torres de Babel (2005) de Alberto Laiseca; *Cosa de negros* (2003) y *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) de Wáshington Cucurto; *Los invertebrables* (2003) de , Oliverio Coelho, y toda la obra reciente y no tan reciente de César Aira. Igualmente textos de otros autores hispanoamericanos contemporáneos como *Jacobo el mutante* (2002) del mexicano Mario Bellatin, o *Papi* (2004) de la dominicana Rita Indiana Hernández son susceptibles de leerse en la misma orbita, bajo la rúbrica de un ahuecamiento o deriva de lo fantástico.

Efectos de ahuecamiento, licuefacción o deriva de la noción de “realidad” pueden considerarse típicos de la tradición de lo fantástico ala que acabo de referirme: en los textos que propongo examinar aquí se trataría, sin embargo, de una suerte de ahuecamiento al cuadrado —un trabajo de vaciado de los procedimientos textuales y formas narrativas de esa tradición, lo que no deja de tener consecuencias en los modos de encuadramiento de lo real que proponen estas obras. Tomemos, por ejemplo, *El todo que surca la nada*: lo que el narrador airiano dice de sí, de su peculiar modo de conversación “ahuecante”, puede considerarse una característica de la ficción airiana, a la vez que de esa orbita contemporánea de derivas de lo fantástico”. En este texto la focalización de lo anómalo recurso central del género o modo fantástico— es fugaz, desganada: el relato de la anécdota, tan pronto adquiere un cierto volumen de verosimilitud, se deja a medio contar para pasar a otra cosa. De hecho el texto hilvana planos de verosimilitud y anomalía incongruentes: las proporciones representativos no cuadran. La narración se abre con un tramo de verosimilitud estereotipada: la conversación de dos amigas en un gimnasio de barrio, en la que el narrador percibe una extraña anomalía esa conversación es incesante esa conversación versa *siempre* (al menos siempre que el narrador tiene ocasión de escuchar) sobre noticias de grueso calibre. Noticias del tipo: “a mi marido le diagnosticaron cáncer”; “con la tormenta de anoche se

cayó el árbol del fondo de casa y me aplastó la cocina”; “ayer nos robaron el auto”; “mañana se casa mi hijo”; “murió mama”, etcétera (: 9). De la perplejidad ante este *small talk* invariablemente trascendente, del escenario banal en que lánguidamente se recorta, pasamos sin solución de continuidad a un plano sobrenatural y metatextual de verosimilitud deficitaria o irrelevante: en este tramo de la narración asistimos a la visión de un fantasma que de algún modo sería a la vez el “milagro” de la mutación del narrador en “literatura” (: 21). Este “hecho portentoso” (: 20) queda inexplicado y la narración se precipita al final trunco típicamente airiano —interrupción, más que conclusión—, en forma de reflexión sobre el estilo de una escritura que renuncia a “la progresión y equilibrio de un relato bien hecho” (: 26).

Y no es ésta la primera incursión metatextual de la noveleta: un rasgo peculiar del relato, y de la ficción airiana en general, es que la reflexión metatextual ha sido naturalizada en el discurso del narrador. Nociones narratológicas —en particular aquéllas más pertinentes al análisis del género fantástico— se incorporan de manera espontánea y desenfadada. Así, las amas de casa que ocupan la primera parte del relato “se conforman a ese *estereotipo* de señoras de barrio [...] seguras de sí mismas y de su *representatividad*” (: 4); de la impresión que su conversación le produce al narrador se dice: “Ahora podía *ponerla en foco* y explicarme retrospectivamente la extrañeza” (: 7); la explicaciones que se barajan ante el enigma de la conversación “siguen una progresión (descendente) de importancia, *como la ordenaría el verosímil más elemental*” (: 10); y la explicación por la que se decide el narrador, aunque absurda, es “la más lógica y *realista*” (: 7) [énfasis míos]. Amas de casa conscientes de su “representatividad”, explicaciones “realistas” y “ordenadas según el verosímil más elemental”, extrañezas “puestas en foco”: esta saturación de discurso narratológico llama la atención sobre el hecho de que de lo que se trata aquí es de la puesta en juego de un modelo textual

específico. Que el modelo textual aquí “ahuecado” es el género fantástico lo pone de manifiesto el espíritu irreverente con que se manipulan o reducen al absurdo sus convenciones y procedimiento típicos. Así, si el género fantástico se caracteriza por la focalización de una anomalía que hace tambalearse el plano de la realidad, Aira ensaya una variación heterodoxa donde lo fantástico entra en deriva: la inscripción de una anomalía banal, ineficiente, de suerte que el efecto de *tambaleo* se producen o por focalización, sino por intersección de planos de representación incompatibles. Lo que se pone en duda no es el plano o la noción de realidad, sino el plano textual, la viabilidad o pertinencia de la escritura, el soporte discursivo del relato que leemos, en cierto modo, el efecto de vacilación se traslada del plano de la realidad al modelo textual reproducido; lo puesto en duda aquí no sería la realidad, sino lo fantástico como fórmula narrativa.

Al ahuecamiento o deshilachado de lo fantástico contribuye también la incrustación de discursos y géneros literarios alogenos. En este caso el modo fantástico se trenza deforma inestable con el discurso autobiográfico, tanto en el pasaje citado sobre la incapacidad conversacional como en las numerosas reflexiones sobre la escritura, donde la identidad del narrador tiende a diluirse en la del autor César Aira. Injerto aberrante; pues conjuga formas literarias que resuelven de modo muy diverso el delicado equilibrio entre verdad y ficción. Esa discordancia recurre en una serie de huecos o saltos discursivos: por ejemplo, entre la altura metafísica y tono trascendente del título, y la banalidad y ambiente de medio pelo de un relato que parece abandonar todo asomo de congruencia con el título que lo encabeza. La discrepancia entre título y relato es por cierto una broma frecuente en la narrativa airiana,¹ en la que una novela puede llevar el título *Cómo me hice monja* para pasar a relatar en primera persona

1 Broma de estirpe macedoniana y duchampiana: en cuanto a esta filiación, ver Prieto 2005:182-83.

la historia de una niña llamada “César Aira” (: 60) que muere asesinada a los seis años: un cambio de sexo y un *non sequitur* textual tan inexplicables (y narrativamente tan desatendidos) como la transformación del rabino Jacobo Pliniak en su hija Rosa Plinianson en la novelita de Mario Bellatin *Jacobo el mutante*, donde por lo demás se da un hiato similar entre el texto narrativo y la enigmática serie de fotografías que lo recorren y sustituyen al texto en la tercera y última parte del libro. O bien el hueco se abre en el curso del relato, entre distintos tramos de narración. La digresión, la elucubración absurda es, en efecto, otra técnica de ahuecamiento en la que Aira es especialista consumado. *El todo que surca la nada* contiene un magnífico espécimen: una larga disquisición sobre la manera de calcular el número de taxis de Buenos Aires, a partir de la probabilidad de que un taxista encuentre un maletín abandonado con cien mil dólares y lo devuelva a su dueño. Lo interesante es que esta lunática teoría, que hace descarrilar la narración, alberga el núcleo ideológico del texto. La digresión, suscitada por las contradictorias interpretaciones de una ordenanza municipal concerniente al transporte de animales y plantas en los taxis, empieza del siguiente modo: “Pero es así. Se produce una superposición de lo que es y lo que debe ser. Aunque sean contradictorias, las dos cosas persisten en la realidad al mismo tiempo. La misma ‘superposición por simultaneidad’ se manifiesta más clara en el siguiente intento de responder a la pregunta: ¿cuántos taxis hay en Buenos Aires?” (: 12). Tres páginas después la pregunta se responde así: “En Buenos Aires hay mil millones de taxis. Es decir, a la vez los hay (por la persuasión del cálculo, que es impecable) y no los hay (¿cómo iba a haber mil millones de taxis en una ciudad de diez millones de habitantes?). Es simultáneo” (: 15). En otras palabras, tanto en la introducción como en la conclusión de la digresión aparecen miniaturizados varios principios básicos del género fantástico: la transgresión de la Ley, la superposición de lo que es y lo que debe ser, la si-

multaneidad de lo posible y lo imposible. Esta miniaturización es notablemente irónica, y nos da la clave del acercamiento de Aira a lo fantástico: maqueta o artefacto museístico más o menos anacrónico, expuesto a la manipulación y al juego, nos muestra lo que es y lo que debería ser, lo posible y lo imposible del texto que leemos. En cierto modo nos muestra lo que el texto podría o debería hacer y *no hace*, o bien lo que hace de otra manera, en la medida en que aquí la “superposición por simultaneidad”, la inscripción de lo fantástico, se da en forma desviada y heterodoxa, bajo el signo de la parodia y el cambalache metatextual.

La reflexión metatextual en clave paródica es también constante en *Mil gotas*: delirio más que reflexión, o bien reflexión delirante, reflejo distorsionado del gesto metafictional clásico a la manera de Cervantes, Borges o García Márquez, que tiende a redoblar la consistencia de la ficción en la misma medida que debilita el sentimiento de realidad del lector. Por el contrario, en el texto de Aira, más que el texto que leemos, o la realidad en él “reflejada”, lo que se pone en abismo es la institución literaria, el hecho de la escritura, el sentido del arte como práctica cultural. Es decir, lo que entra en abismo no es la relación texto-realidad, sino la relación texto-discurso, la relación texto-cultura. No en vano el suceso fantástico que da pie a este delirante relato –la desaparición de la Gioconda, no por robo sino por milagrosa emancipación de las gotas de pintura que, liberadas del cuadro de Leonardo, salen a ver mundo– está directamente relacionado con el *leitmotiv* del “fin del arte” que impregna el discurso metatextual de *Mil gotas*:

¡El fin del arte! clamaban los alarmistas de siempre, y afirmaban que en el futuro no quedaría sino encerrarse en una bohardilla a recortar fotos de revistas, a la luz de una vela Minuto, y hacer collages. Pero las piezas nunca volverían a coincidir. Nunca más habría una Gioconda, porque las gotas, una vez que habían

probado la sal de la libertad, nunca volverían al Louvre. (:11)

Un poco más adelante, el breve relato de la aventura amorosa de una de las gotas con un perro vagabundo de Bogotá concluye así: “Por efecto de sus hábitos pequeñoburgueses el Fin del Arte se devaluó a Fin de Semana” (: 13). Parece claro el tema que se esboza aquí: *ut pictura poesis*. A propósito de este tema cabría sugerir esta analogía: si el equivalente pictórico del gesto meta-ficcional clásico sería “Las Meninas” de Velázquez, un cuadro de tal densidad de representación que tiende a engullir la realidad del espectador que lo contempla —artefacto que tematiza el acto de la contemplación, la lectura del cuadro—, la reflexión meta-textual de la narrativa de Aira, y con él de una parte significativa de la narrativa hispanoamericana reciente, sería una reflexión sobre lo que “se va” o “se sale” de la tela, reflexión que trabaja una cierta inconsistencia o vaciado de la representación. Este trabajo metatextual que pone en abismo no tanto la ficción, el texto leído, cuanto el acto de la escritura, es de filiación macedoniana, antes que borgeana o cervantina: *El todo que surca la nada sería una continuación de Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* (1944) —o bien del volumen IX de las “Obras completas” de Macedonia Fernández, titulado *Todo y nada*— y la críptica alusión al “milagro de la cirugía de la siesta” (2004b:18) que posibilita uno de los fantásticos sucesos de *Mil gotas* remitiría a dos textos cardinales de la teoría narrativa y metafísica de Macedonio: el pseudo-relato “Cirugía psíquica de extirpación” (1941) y el ensayo “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta” (1940).

La peculiar mezcla de humor hiperbólico y fantasía maximalista de *Mil gotas* recuerda mucho la mezcla descabellada de humor y metafísica de los relatos fantásticos macedonianos “Tantalia” (1930), “El zapallo que se hizo cosmos” (1944). Ahora

bien, por la vertiente del trabajo ficcional con la hipérbole, *Mil gotas* entabla diálogo con otro modelo narrativo específico. Así, por ejemplo, la hiperbólica e hilarante irrupción del Papa en el relato de Aira parece una distorsión deliberada de la intervención papal en un famoso relato de Gabriel García Márquez, “Los funerales de la Mama Grande” (1962):

Sin reparar en gastos, Gota había contratado como asesor a Gravedad, que había ido a la China a esperar al Papa, con el que contraería enlace: la noticia del siglo. Los diarios habían titulado en sus primeras planas con la exclamación de Gravedad, el Playboy universal, al despedirse del Sumo Pontífice después de su primera noche de amor: ¡Nos vemos en el Báltico! (: 16)

Por cierto, ese relato de García Márquez, y en general el recurso de la hipérbole como procedimiento del realismo mágico, son también objeto de parodia en *Papi*, novela de Rita Indiana Hernández incardinable en la órbita de las “derivadas de lo fantástico”, donde se narra el delirante funeral de una poderosa figura paterna. Entre otros sucesos descabellados o inexplicables, cuya eficacia suele ser más metatextual que pertinente a la diégesis del relato, esta novela incluye el envío a la narradora e hija del difunto de un curioso “paquete”, un set de enterramiento prefabricado, cuyo manual de instrucciones reza así: “El paquete incluye un muerto. Una caja de muerto. Varios candelabros de a uno y de a cinco. Una caja de velas. Cinco coronas de flores, de plástico para que duren... Dos palas. Un panegírico escrito (por Gabriel García Márquez. No necesita instrucciones, no necesita operador, sólo active abriendo la tapa y descanse en paz” (: 132). En efecto, si el molde narrativo que se trabaja en *El todo que surca la nada* es el género fantástico, en *Mil gotas* el modelo plasmado por “ahuecamiento” es el realismo mágico: si allí se tematizaban la focalización, la anomalía como “singularidad” y el extrañamiento, aquí son objeto de parodia la acumulación de imposibles, la enuncia-

ción hiperbólica y la indiferencia como posición narrativa. Así, por ejemplo, entre las descabelladas peripecias que experimentan las gotas de pintura de la Gioconda se cuenta la historia de la gota que emigró a la China y se hizo entrenador de baloncesto, resultando tan exigente que hacía que sus jugadores se ejercitaran, en vez de con una pelota, con una cabeza de foca de oro de cincuenta kilos. Esta historia desemboca de forma característica en una digresión metatextual que hilvana las nociones de exageración, realismo e indiferencia:

El sudor que caía de los jugadores retumbaba en toda la Mongolia [...] Después le reprocharon la extravagancia e inoportunidad de esa ejercitación. Él mismo se preguntó por un instante si no habría exagerado. Pero se imponía una indiferencia superior. Todo se neutralizaba en el juego propio del realismo. La invención misma, a la que las gotas en su dispersión se entregaban con frenesí, actuaba retroactivamente sobre el realismo. Se diría que en cada uno de sus avatares se las estaba escribiendo, con una gota de tinta y una atención maniática al verosímil. (: 17-18)

Aquí se propone una suerte de teoría literaria delirante: el pasaje es emblemático de Aira, en la medida en que la fantasía se desplaza del nivel de la diégesis al nivel del discurso. El efecto de vacilación opera no tanto en el nivel de lo que pasa, donde está excluido de antemano por lo descabellado de la peripecia, cuanto en el nivel de lo que se dice: ¿qué grado de credibilidad o verosimilitud –qué intención de verdad o de ficción– le asignamos a este discurso? Pues lo que en principio parece una teoría arbitraria lanzada al aire por una suerte de bufón-malabarista literario, es de una exactitud impecable aplicado al referente implícito de este pasaje y del texto que los incluye: basta sustituir “realismo” por “realismo mágico” para que el texto se decante de la payasada o el desvarío a la eficacia teórica de una intuición que asociaría a Carpentier y García Márquez con Flaubert. En efecto, la su-

perposición de ambos términos sugiere una hipótesis no exenta de lucidez: la continuidad de procedimientos narrativos entre el realismo y el realismo mágico, la idea de que un íntimo nexo —la indiferencia del narrador—ligaría la literatura de Carpentier y García Márquez con la novela realista decimonónica, con la que acaso tendrían más en común que con narrativas como las de Borges o Arreola, que hilvanan la ficción a partir de la diferencia y singularidad de un hecho inexplicable.

En esa deriva o desvarío de la hipérbole, por la vía de la parodia del realismo mágico, se produce una mutación: de la función escenográfica de la hipérbole, del detalle poético que contribuye a crear una cierta atmósfera —el ejemplo emblemático serían los “cuatro años, once meses y dos días” (García Márquez 1970:265) de lluvia ininterrumpida en Macondo—, pasamos a un efecto de derrumbe, al delirio megalómano, de efectos catastróficos para la entereza del decorado. En *Presente perfecto*, de Gabriela Bejerman, la hipérbole es un recurso medular, no ya de la escenografía, sino de la propia estructura del relato, pues ésta depende de una espectacular inflación discursiva: a partir de una anécdota mínima —los preparativos de una fiesta y su celebración—se compone un relato de setenta y cinco páginas. En el texto de Bejerman, lo mágico se degrada en lo “máxico” (:43):la hipérbole como vehículo de lo mágico, por un proceso de reducción al absurdo, se vacía de auras telúricas y deviene espectáculo “máximo”. En *Papi*, la novela de Rita Indiana Hernández, se produce una análoga devaluación de lo mágico, asociada a la devaluación del discurso literario: en un momento dado el texto deviene videojuego; para ser más exactos, *manual* de videojuego, instrucciones para jugar en una fantasía preprogramada. Aquí la magia, en las antípodas del efecto lírico o la identificación cultural, se reduce a un “item” para matar “monstruitos” virtuales: “SPECIAL FEATURES. Rompecabezas (ver página tal) [...] Atajo (ver página tal) [...] Armas (ver página tal) [...] ATAQUES: Los

monstros [sic] están en todas partes, atácalos con las armas, los items y la magia" (: 92). Estos bruscos ahuecamientos de la voz narrativa están en consonancia con el modo liviano y fugaz con que se inscribe la fantasía en estos textos. Tanto en *Presente perfecto* como en *Papi* o en las novelitas de Aira, más que este o aquel suceso fantástico lo que llama la atención es la cualidad alucinatoria del discurso: una suerte de fantaseo indiscriminado, saltimbanqui, mejunje imaginario que Bejerman llama "salsa ficción" (: 65), formula equiparable al "realismo atolondrado" (: 38), escrito "a ritmo de cumbia", de Wáshington Cucurto, o a lo que Alberto Laiseca llama "realismo delirante".² Un fantaseo cómico, una ligereza de escritura—un tomarse la imaginación a la ligera—es rasgo común de estos textos, que continúan en gran medida el humorismo y el chiste metatextual macedonianos. No se trata aquí tanto de la ironía cultivada por la literatura fantástica "clásica", que multiplica y entreteje sutilmente planos reales y ficcionales, cuanto del descarrilamiento abrupto, del movimiento sísmico del chiste, y a menudo del chiste pedestre, como éste de Bejerman, que recorre en cuatro frases la distancia que va de la puerilidad a la intuición metafísica: "Más allá estaba la imaginación. Otro terreno. Un terrenito que tengo allá por Ezeiza (dale con los chistes). Es un espacio muy lindo, arbolado, muy grande, que te parece que entra todo, hasta la totalidad", (: 68). El chiste obedece a una lógica de fantaseo convulsiva: opera, como diría Bejerman, "tajando la realidad en cachetadas" (: 70). Pues bien, las narrativas de desvarío de lo fantástico suelen ser más chistosas que irónicas: proponen formas de fantaseo que exploran la lógica

2 "Me interesa ver la realidad en la cuerda floja del delirio", afirmó Laiseca en una reciente intervención en una mesa redonda. Ver Carletti, así como Chacón, en cuanto a la noción de "realismo delirante" propuesta por este autor. El crítico puertorriqueño Juan Duchesne Winter retoma la noción para describir una nueva "sensibilidad" en la narrativa latinoamericana en dos trabajos presentados recientemente en Northwestern University y Notre Dame University.

de la tontería y la payasada, así como inversamente podríamos decir que lo fantástico en Borges, Bioy o Bianco lleva a sus límites una lógica de la inteligencia.

Este fantaseo chistoso, a trompicones, podría resumirse en lo que hacía el final de *Presente perfecto* se dice de uno de sus personajes: “Y sin esperar respuesta, salió de una aventura y se metió en otra” (: 73). El protagonismo de la noción de aventura en el tramo final de esta novela no es casual: en la estela de Aira y Laiseca, Bejerman reescribe lo fantástico a la manera de Borges y en particular lo que éste llamara “novela de aventuras” (1991:90), que en su formulación más nítida equivale a un máximo de artificialidad, control y economía literaria. En “El arte narrativo y la magia” Borges afirma, en efecto, el valor de la novela de aventuras en virtud de su causalidad “mágica” (: 232), que se opondría al “asiático desorden del mundo real” (: 231), palabras en que resuenan las de Stevenson en su ensayo “A Humble Remonstrance” (1884): “Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt, and poignant; a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing, and emasculate” (: 91-92). En cambio, en Bejerman, como en Aira y en Laiseca, el discurso de la aventura invierte los términos de la teoría literaria borgeana: la aventura en estos textos equivale a un máximo de espontaneidad y aproximación a una experiencia de lo real, única posibilidad de aferrar, para citar a Bejerman, “la pulpa de la vida” (:75). Así, el gusto borgeano por las vertiginosas simetrías de la obra de arte parece reverberar en un pasaje de Alberto Laiseca teñido por la parodia: “Los egipcios de las primeras épocas del Imperio amaban la simetría, pero la amaban *disimuladamente* [...] muchas cosas se pueden describir mediante lo simétrico. Uno debe mantener esta propiedad pero *simular asimetrofobia* [...] según un juego de apariencia asimétrica, una asimetría *demasiado perfecta*, que da para pensar” (: 68-69). En lo que sobre todo da que pensar este pasaje es en un principio compositivo nuclear y *leitmotiv* recurrente

de la narrativa de Borges, tal y como se plasma por ejemplo en su relato “La muerte y la brújula”: “Vista de cerca, la quinta de Tristele-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maníáticas” (: 504). En contraste con el modelo borgeano de la narración como “desolada quinta simétrica” (: 505) o como “problema de las muertes simétricas y periódicas” (: 507), en Aira o Laiseca la aventura, lo ajeno a toda forma predecible, es una cualidad del texto *tanto como* de la realidad: si Laiseca define su proyecto literario como un “realismo delirante de aventuras”, tal y como se lee en la contratapa de *La hija de Kheops* (1989), en *Un sueño realizado* (2001) Aira sugiere una similar confusión de fábula y experiencia: “Había sucedido. La aventura me había arrastrado como un viento de fábula al corazón de la realidad” (: 150). En la medida en que las derivas de lo fantástico aspiran a inscribir la realidad como experiencia de la aventura, formalmente remedan lo que Stevenson enumera como cualidades “inartísticas” de la vida: como ésta, son monstruosas, informes, ilógicas, abruptas y punzantes.

Ahora bien, no deja de ser significativo que la reivindicación de la novela de aventuras y el género fantástico por parte de Borges se formule como superación de la estética vanguardista de su juventud. En su decantación por un tipo de narración informe y deshilachada, los textos de deriva de lo fantástico aquí examinados en cierto modo se remontan a una “prehistoria” vanguardista de lo fantástico, prehistoria minuciosamente reprimida o dislocada en la narrativa de Borges con la que estos textos polemizan. En esa “prehistoria” habría dos figuras clave: Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Estos escritores tienen en común el hecho de que en sus textos narrativos la inscripción de la fantasía va ligada a poéticas de “mala” escritura que serían el negativo fotográfico del estilo neoclásico propugnado por Borges. Si, como hemos visto, las derivas contemporáneas de lo fantástico recuperan una serie de elementos macedonianos –el fantaseo humorístico,

el chiste metatextual, la “puesta en temblor” de la escritura—, de Arlt interesa su exploración del delirio como fórmula narrativa y categoría existencial, especialmente en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). De hecho, en la medida en que el modo de fantaseo atolondrado de Aira y compañía no sólo contrasta con el modo emasculado y económico de lo fantástico en la versión de Borges y compañía, sino que reinscribe paródicamente ese modo, podríamos ver estos textos como el resultado de un cruce de dos tradiciones de la literatura latinoamericana que se dan con particular vigor en el Río de la Plata: la tradición “clásica” de lo fantástico y una tradición de “mala” escritura que hunde sus raíces en las vanguardias históricas. Por la vertiente de una poética de “mala” escritura³ puede leerse en la literatura del Río de la Plata una tradición de inscripción heterodoxa de la fantasía, entre cuyas figuras decisivas estarían, además de Macedonio y Arlt, Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock, Witold Gombrowicz, Copi, Osvaldo Lamborghini, César Ajra, Alberto Laiseca, Marosa di Giorgio, y más recientemente Wáshington Cucurto, Gabriela Bejerman y Oliverio Coelho, entre otros.

A una poética de “mala” escritura obedecen una serie de fenómenos textuales ya apuntados: la narración a base de digresiones, el relato que desbarra o se balancea en un inestable vaivén entre profundidad y ligereza, la coexistencia de reflexiones teóricas filosóficas, literarias o culturales con chistes y bromas pueriles, la mezcla indiscriminada de tonos, géneros y planos de representación. Esa poética tiene a su vez manifestaciones retóricas, léxicas y gramaticales. En ese orden habría que incluir el “manejo de clichés y metáforas trilladas o deliberadamente cursis —“la porcelana divina de su soledad” (Aira 2004b:25), “el motor de la eternidad que mueve el coche del tiempo” (Aira 2004b:26)—; el

3 En cuanto a las poéticas vanguardistas de “mala” escritura, ver Prieto (2002), 230-258. César Aira reivindica la práctica de una “literatura mala” en sus ensayos “Ars narrativa” (1994) y “La innovación” (1995).

habla léxicamente salteada, mezcla de arcaísmos poéticos, jerga juvenil, discurso filosófico y cultura de masas, en que abundan las libertades ortográficas, cuando no es directamente “tajeada”, como en estos ejemplos de *Presente perfecto*: “La noche era zul, clar, estrell had” (: 14); “[f]ría como un apellidu Dudu se detuvu de pronto” (: 18); “[t]ambién se alegró de que algo sobrenatural hubiera traspasao la mansión, infringiendo así la etiqueta” (: 20). En estos ejemplos —particularmente en el último, donde el vulgarismo y la falta de ortografía (“traspasao”) se alían con la frase hecha (“infringir la etiqueta”)— es patente como la agramaticidad, puerilidad o adocenamiento del discurso contribuye al efecto de ahuecamiento de lo fantástico, un “sobrenatural” aquejado de falta de credibilidad y peso discursivo. Narrativos de lo fantástico menguante: he ahí una posible fórmula para describir estos textos, que practican una suerte de fantástico frívolo, aligerado, fantaseos distraídos, en el límite de la verosimilitud y el efecto de real narrativos, que a la menor oportunidad se salen de género, de tono, de discurso. En el caso de Bejerman y Cucurto, ese fantaseo no médico frecuenta el límite entre narración y poesía: su modo de “mala” escritura de lo fantástico insiste en atentar contra el dictamen de Todorov, según el cual el límite último, el *non plus ultra* de lo fantástico sería la poesía.⁴ En efecto, ocurre con estos textos algo curioso: la incertidumbre se traslada al límite entre ficción y dicción lírica, de tal modo que nunca sabemos a ciencia cierta si lo que estamos leyendo es relato, poesía, prosa poética o poema en prosa. En la deriva de lo fantástico hacia una dicción lírica se produce una suerte de efecto metaliterario de vacilación, del que puede servir como ejemplo el siguiente pasaje de *Presente perfecto*, donde por lo demás pueden apreciarse de-

4 “The fantastic implies, then, not only the existence of an uncanny event, which provokes a hesitation in the reader and the hero; but also a kind of reading, which we may for the moment define negatively: it must be neither ‘poetic’ nor ‘allegorical’” (Todorov: 32).

rivas de tono y registro léxico vinculables a la ilegibilidad de una “mala” escritura:

Venados de rabo corto pacieron hacia ellos con amor e adoración. Un níspero y un dátil los dos más bebé dejaron sobre el velo rasgado y un dátil y un níspero encendido bebieron los dos. Con la cama blanca del ciervo guarecieron de amores apetito, con los labios deshojando besos se prendieron un a otro poquito, y a un calor enjambrado ella a él le iba poniendo el forrito. (: 18)

Así, este “canto desprolijo” (: 22), para decirlo en palabras de Bejerman, sería más bien entre—canto: entre canto y cuento desprolijo, entre la narratividad delirante de Copi —a quien se rinde homenaje explícito en *Presente perfecto*⁵—el lirismo fantástico de Marosa di Giorgio.

Otro fenómeno vinculado a la “mala” escritura de lo fantástico es el ejercicio deliberado de la incongruencia. En este terreno Aira es un consumado maestro. Consideremos, por ejemplo, el final de *Mil gotas*. La última aventura de las gotas de la Gioconda se refiere al encuentro amoroso y las “nupcias” de dos de ellas en el espacio interestelar:

Las dos gotas, encerradas en sus escafandras, se balanceaban en las catorce mil atmósferas del planeta Carumba [...] Las nupcias se celebraron en una esta instantánea para la que no hubo necesidad de enviar invitaciones (las invitaciones habían estado viajando desde el Big Bang). Las dos gotas se miraron como diciendo ‘Mira vos’ [...] Fue la última fantasía, la más realista. (: 29-30)

5 “— [...] Y, ¿saben? nací en la pizzería en que Copi sitúa una de sus [...] —era un realmente simpático hombre de letras y daba la .casualidad de que [...] — mi madre era la mujer más bella y parturienta de la pizzería aquel veintidós de junio” (Bejerman: 16).

Tras de lo cual el narrador cierra el relato con este comentario: “Pero las gotas que hollaban los límites fantásticos de la realidad [...] seguían en la realidad, y no podían evitar la melancolía” (: 30). Calificar de “realista” un relato en el que se da rienda suelta a la fantasía más delirante es en cierto modo la guinda en la tarta del delirio: cerrar el texto con la descarada incongruencia de ese gesto es una provocación típicamente airiana. Ahora bien, cerrar el relate con esa brecha hermeneútica es a la vez una forma de abrirlo a la reflexión, de provocar otros sentidos: por la grieta de la reflexión metatextual se incita a la reflexión metafísica, que en este caso parece concordar con la tesis macedoniana del “fantasismo esencial del mundo” (Fernández 1993:85). Es decir, no existe lo fantástico *porque* no hay otra realidad que la fantasía. Lo fantástico sería el *deseo* de salir, de ir más allá —más allá del cuadro, come las gotas de la Giaconda—, pero tan pronto ese deseo se plasma, literalmente se “realiza”, es decir, queda incorporado en el plano de lo existente. El set de lo fantástico, según esto, sería tendencial: fantástico es lo que apunta a otra cosa, lo que quiere ser otro; real sería todo lo estabilizado en su ser, al menos por convención histórica o social. Lo imaginado o fantaseado como resultado de un deseo de otredad pasa automáticamente a engrosar el acervo de la realidad. Así, Ajra y el resto de los autores aquí considerados no escribirían literatura fantástica, sino “fantasías realistas”: come en Macedonia, la fantasía es aquí un elemento *constitutivo* de la realidad, que en modo alguno la desestabiliza o pone entela de juicio. La realidad sería una suerte de hojaldrado de fantasías, una serie de capas o estratos imaginarios. La realidad es delirante, lo que al cabo de un siglo que presencié el holocausto judío y la bomba atómica, y en el umbral de otro que amaneció con el terror televisado del colapso de las torres gemelas de Nueva York, parece una impresión difícilmente erradicable. De la experiencia de la realidad como delirio proviene la imposibilidad creciente de inscribir un corte, de re-

cortar una anomalía: de ahí, el marchita miento de la vacilación fantástica así como del sentimiento de lo mágico o maravilloso en sus representaciones narrativas.⁶ El delirio por *aceleración* de la fantasía podría verse como la última etapa de la modernización entendida como incremento progresivo de la velocidad semiótica—esto es, de la velocidad con la que viajan los signos, la información, las fantasías—, que en Latinoamérica como en el resto del mundo ha experimentado un espectacular salto cualitativo en la última década.⁷ En estas derivas de lo fantástico de nales del Siglo XX y principios del XXI la fantasía tiende a ser paródica, *kitsch*, derivada —fantasía de segundo, tercer o enésimo grade. En rigor, *toda* fantasía es derivada, pero cabe sugerir que ese efecto de derivación se daría con particular intensidad en una época en que lo que llamamos realidad, la experiencia de lo real en la “sociedad del espectáculo” del capitalismo tardío, consiste en un continuo reciclado de fantasías cuyo origen nos es tan inaccesible como su sentido o el terreno epistémico que las podría sustentar.⁸ Cabe sugerir, tal vez, una hipótesis alternativa: ese origen inaccesible —esa esfumatura del origen—sería lo único *real*, el punto más fantástico concebible. El obispo Berkeley llamo a ese punto “Dios”; la física moderna lo llamaría “principio

6 Esta cuestión merecería un estudio comparativo más amplio, pues el fenómeno no parece circunscribirse a la literatura latinoamericana. Narradores de latitudes tan diversas como Haruki Murakami, Michael Chabon o Michel Houellebecq transitan órbitas afines a las derivas de lo fantástico examinadas aquí.

7 Para una teoría que da cuenta de los efectos de la velocidad en la cultura moderna y su relación con el poder, ver Virilio y su noción de “dromología”.

8 La noción de “sociedad del espectáculo” fue propuesta en los años 60 por el filósofo y cineasta situacionista Guy Debord para describir una configuración social en la que los efectos del poder son inseparables de los mundos virtuales propagados en la cultura de la imagen y la información. Las narrativas de deriva de lo fantástico parecerían operar a partir de la tesis de Debord: “In a world that really has been turned on its head, truth is a moment of falsehood” (: 14).

de entropía”, o tal vez “principio de incertidumbre”—dos nociones que impregnan la *Weltanschauung* de nuestro tiempo y su literatura, acaso de forma más decisiva que el añejo principio de vacilación de lo fantástico. Un principio de incremento constante del caos parece mover las derivas de lo fantástico; por su parte, la literatura fantástica “clásica”, que al menos en el caso de Borges no es ajena a las proposiciones y problemas de la física moderna,⁹ parecería emular en su filosofía de la composición el célebre *dictum* de Einstein: “Dios no juega a los dados” (Hawking: 89).¹⁰

Referencias

Aira, César.

1993 *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo.

1994 “Ars narrativa.” *Criterion* 8 (enero): n.p.

1995 “La innovación.” *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* 4: n.p.

2001 *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara.

2004a *El lado que surca la nada*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

2004b *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Bejerman, Gabriela

2004 *Presente perfecto*. Buenos Aires: Interzona.

Borges, Jorge Luis

1991 Prólogo. A Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra. 89-91.

1989a “El arte narrativo y la magia.” En *Obras completas*. I. Barcelona: Emecé. 226-32.

1989b “La muerte y la brújula.” *Obras completas*. I. 499-507.

Bellatin, Mario

2002 *Jacobo el mutante*. México: Alfaguara.

9 Para un interesante estudio del diálogo de Borges con la física y la matemática modernas, ver Merrell (1991).

10 Con esa famosa frase respondió Einstein al principio de incertidumbre propuesto en 1926 por Werner Heisenberg, fundador con Erwin Schrödinger y Paul Dirac de la mecánica cuántica. Para una discusión detallada de las implicaciones teóricas de la frase de Einstein ver Hawking (1988:85-95).

Carletti, Eduardo

- 2004 "Anecdótico 2" [crónica de la Jornada Nacional de Cultura en Viedma, 2 de octubre, 2004]. *Axxon, Ciencia Ficción*. Lista de E-mail. < <http://axxon.com.ar:/not/143/c-1430009.htm> > Fecha de acceso 22 de agosto de 2007.

Cucurto, Wáshington

- 2003 *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Chacón, Paco

- 1998 "Entrevista con Alberto Laiseca: una novela que se convirtió en epopeya." *Clarín* (5 Abril). También en: <http://www.literatura.org/Laiseca/alR4.html>

Debord, Guy

- 1995 *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson Smith. New York: Zone Books.

Duchesne Winter, Juan

- 2006a "New Sensibilities in Latin American Fiction: The 'Delirious Realism' of Rita Indiana Hernández, César Aira and Mario Bellatin." Ensayo inédito. Presentado en Northwestern University, Department of Spanish and Portuguese, January 31.
- 2006b "Realismo delirante, teorías deseantes." Ensayo inédito. Presentado en Notre Dame University, Department of Romance Languages and Literatures, Noviembre 6.

Fernández, Macedonio

- 1944 *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*. Buenos Aires: Lo-sada. 1987a "Cirugía psíquica de extirpación." En: *Obras completas*. VII. Relato: cuentos, poemas y misceláneas. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires Corregidor, 1987. 39-48.
- 1987b "Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta." *Obras completas*. VII. 133-36.
- 1987c "El zapallo que se hizo cosmos." *Obras completas*. VII 51-54.
- 1988d "Tantalia." *Obras completas*. VII. 31-37.
- 1993 *Museo de la Novela de la Eterna*. Eds. Ana Camblong y Adolfo de Obieta. Buenos Aires: ALLCA XX

García Márquez, Gabriel

- 1970 *Cien años de soledad*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- 1985 *Los funerales de la Mamá Grande*. Bogotá: Oveja Negra.

Hawking, Stephen

- 1988 *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros*. Trad. Miguel Ortuño. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

Hernández, Rita Indiana

- 2004 *Papí*. Santo Domingo: Autor.

Laiseca, Alberto

1989 *La hija de Kheops*. Buenos Aires: Emecé.

Merrell, Floyd

1991 *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette: Purdue University Press.

Prieto, Julio

2002 *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonia Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo.

2005 "Vanguardia y mala literatura: de Macedonio a César Aira." En: *César Aira, une révolution*. Eds. Michel Lafon, Cristina Breuil et Margarita Remón-Raillard. Número fuera de serie de *Tigre: Revue de l'Université Stendhal*: 181-194.

Stevenson, Robert Louis

1948 "A Humble Remonstrance." En: *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of Criticism and Friendship*. Ed. Janet Adam Smith. London: Rupert Hart Davis. 86-100.

Todorov, Tzvetan

1975 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.

Virilio, Paul

1986 *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e).

LA PISTA OCULTA EN “LEJANA”

ELIA EISTERER-BARCELÓ

UNIVERSIDAD DE INNSBRUCK

“Lejana” fue publicado en febrero de 1948 en *Cabalgata*, revista mensual de artes y letras de Buenos Aires, y apareció posteriormente (1951) como tercer cuento de *Bestiario*.

A pesar de ser uno de los relatos más conocidos de Julio Cortázar, hay pocos artículos académicos dedicados integralmente a él, posiblemente porque en un primer momento da la sensación de que no hay mucho más que añadir al texto del maestro, a menos que se ofrezca una interpretación sociológica, como es el caso del reciente artículo de Cuevas Aro, psicoanalítica, o ligada a los clásicos temas fantásticos del doble o los pasajes, sobre los que se ha escrito hasta la saciedad.

El enfoque que pienso adoptar, alejándome de otras interpretaciones, es el que sigue el camino que ya Cortázar deja voluntariamente indicado a lo largo de las páginas de “Lejana”: el juego con las palabras.

Un relato como “Lejana”, que desde su mismo comienzo es un juego de palabras y se basa precisamente en las palabras –existentes, inventadas o trastocadas– para crear nuevas realidades, debe ser necesariamente estudiado con meticulosidad, no más allá de lo que las palabras cotidianas pretenden comunicar, sino más acá, en el nivel mismo en que las palabras surgen en la mente de la narradora, ofreciéndonos pistas que interpretar.

Todos sabemos que la prosa de Cortázar no es inocente, que no está concebida para vehicular un significado como un cartero una carta.

En “Del cuento breve y sus alrededores”, dice Cortázar: “[...] el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un ‘mensaje’ (: 52, las comillas son de Cortázar) Y Alazraki explica:

Definir sus mensajes (del cuento) es *mera especulación* porque carecemos de un código de la ambigüedad que nos permita reconstruir su semántica. Pero disponemos, en cambio, del texto como realización impecable de una sintaxis y en ella operan leyes que hacen posible el texto y cuya formulación es tarea, tal vez la única, de la crítica. (: 73, las cursivas son de Alazraki)

No puedo estar más de acuerdo con Alazraki. El texto, con sus pistas y sus marcas, es lo único que está realmente al alcance del analista, la única materia en la que puede basar sus conclusiones.

El mismo Cortázar nos dice: “[...] el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala *desde las primeras frases* para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora.” (1992a: 46, las cursivas son mías).

Y en otro texto, algo que nos interesa especialmente ‘en este momento:

Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es proceder en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. (1994b: 372).

Por eso, precisamente, debemos plantearnos por qué en la primera anotación del diario de Alina Reyes, desde el mismo momento en que su voz inaugura el cuento, elige esas palabras y no otras.

Leyendo atentamente, nos damos cuenta de que ya en la primera frase aparece “Anoche fue otra vez”; ese “otra vez” que nos coloca de lleno en una situación que ya ha comenzado y que de momento no comprendemos. Se nos presenta un mundo sofisticado y frívolo, de alta burguesía en el que la música —clásica o moderna— es fundamental: el “Boogie del Banco Rojo” es la primera mención musical de las muchas que salpican el texto.

También en ese primer párrafo aparecen dos comparaciones aparentemente inocuas: Alina, la narradora, compara a Renato Viñes con una foca (y con el retrato de Dorian Grey) y a su madre con un “pescado enormísimo”. Dos comparaciones acuáticas y animales sobre las que volveré.

Poco después, cuando nos describe en su diario su deseo de dormir, de descansar, desliza unas comparaciones que solo en una primera lectura parecen inocentes, pero que en un análisis detallado revelan la verdad que el lector que se enfrenta por primera vez con el texto no registra conscientemente. Alina propone tres comparaciones referidas a sí misma: “soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros” (Cortázar 1994a: 119) y las tres contienen los elementos que van a desarrollarse a lo largo de la narración: el sonido (la resonancia, la música), lo acuático, y lo animal, y que ya habían aparecido en el párrafo introductorio.

Aquí discrepo de Alazraki quien, al estudiar las comparaciones que usa Alina para sí misma, concluye que:

El juego ha comenzado. El único juego cuyo resultado Alina desconoce, el único que juega libremente, el único para el cual crea un espacio y un tiempo propios, el único *cuyas leyes han sido estudiadas por la propia Alina*, el único que conduce a

una realidad donde Alina comienza a ser ella misma. (: 102, las cursivas son mías).

Como espero demostrar en esta ponencia, Alina no entra voluntariamente en el juego que la destruiré, no estipula las leyes y, desde luego, no llega a ser ella misma al final. Es decir, sigue siendo ella misma, pero en otro cuerpo y en otra vida que jamás hubiera elegido libremente.

Repasando de nuevo las comparaciones que Alina propone para lo que siente por las noches cuando no puede dormir y nota la inquietante presencia de la otra, nos damos cuenta de que todas ellas se refieren a cosas inanimadas, movidas por una fuerza, por una voluntad ajena.

- “una horrible campana resonando”: Alina es una campana, que suena porque alguien mueve la soga.
- “una ola”: Alina es una masa de agua informe, movida por el viento y el reflujo.
- “la cadena que Rex arrastra toda la noche”: Alina es un simple objeto que parece sólido y fuerte y está pensado para sofrenar a un animal. Pero es ese animal, con su fuerza, el que mueve la cadena, a Alina.

Y esta es la comparación más intensa y más certera: perro y cadena están unidos sin poder evitarlo, pero es el perro el que terminaré por liberarse y dejará atrás la cadena que lo retenía. Alina se siente a sí misma cosificada, ya desde el principio, como algo sin voluntad, movido por una fuerza exterior y ajena. A continuación, Alina nos ofrece el primer verso de una oración infantil del siglo XVIII cuyo texto completo dice:

Now I lay me down to sleep
I pray the Lord my soul to keep.
If I should die before I wake,

I pray the Lord my soul to take.¹

En mi opinión, se trata de una oración voluntariamente elegida por Cortázar entre tantas otras posibles, porque resulta premonitoria al introducir desde el mismo momento del inicio del relato la asociación con la pérdida del alma y la muerte, igual que hará un poco después con los versos de Lorca que elige: “la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos...” (: 119) y que están mal citados porque el original dice “La luna vino a la fragua...” (García Lorca: 141).

Inmediatamente después, cuando el sueño tarda en llegar, Alina Reyes se entrega al juego combinatorio tan amado por Cortázar y nos narra sus juegos de palabras, donde ya las primeras “ala, ola” (: 119) repiten el motivo animal/acuático. Las siguientes “tras, gris” nos sugieren el futuro de Alina; el verso de Lorca aporta la asociación no sólo con la tragedia, sino también con el hecho de que el niño es arrebatado de su casa y de su familia por un ser mítico —la Luna— que lo arrastra a su esfera, matándolo para este mundo de abajo, y a continuación, las combinaciones de tres y tres alternadas “cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo” nos aclaran aún más el camino que Cortázar está abriendo para el lector.

Del primer trio de palabras “laguna” y “animal” repiten los conceptos que ya han aparecido y “cábala” es algo que se relaciona directamente con el proceso de jugar con las letras con nes místicos. Pero es la primera palabra del segundo trio la que nos da la primera pista del juego que Cortázar ha creado para sus lectores: “Ulises”, mientras que las otras dos nos sugieren el final del cuento. Volveré sobre ello.

1 El texto se puede ver en Worldprayers (véase bibliografía al final del artículo).

Ahora es cuando empieza realmente el juego, ese peligrosísimo juego del que Alina apenas si es consciente y que llevará a su destrucción.

En el reciente artículo titulado “El alcance del juego de las palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar”, de Claudia Macías Rodríguez, leemos un texto de Abraham Abulafia en el que se describe un ritual cabalístico que se acerca enormemente a lo que hace Alina para conjurar el sueño, o al menos es lo que ella cree o lo que nos cuenta:

Si puedes, hazlo durante el día en la casa, pero es lo mejor si completas en la noche. [...] Ahora empieza a combinar pocas o muchas letras, a permutar y a combinar hasta que tu corazón se acalore. Cuida de los movimientos y de lo que produces al moverlas. Y cuando veas que encuentraste algo puedes asir cosas nuevas que no las hubieras conocido por medio de la tradición humana o por ti mismo. [...] Entonces dirige todo tu pensamiento verdadero a la imaginación del Nombre y de Sus Ángeles exaltados en tu corazón como si fueran seres humanos sentados o parados junto a ti. Y sabe que mientras más intenso sea el influjo intelectual en ti, más débiles se volverán tus partes. [...] Estás dispuesto entonces a elegir conscientemente la muerte. (Fuente, en línea).

No tenemos manera de saber si Alina es consciente de que esté utilizando un sistema antiquísimo concebido para abrir puertas a otras realidades; es poco probable que una muchacha de la buena sociedad porteña haya sido instruida en los secretos de la cábala. La vida que ella misma nos narra está hecha de conciertos de piano, canciones en francés, té de sociedad, *pink champagne*, bailes y sabor a bombón de menta. ¿De dónde le viene ese gusto por las combinaciones de letras que van abriendo un camino a algo amenazador que toma posesión de su mente cuando menos se lo espera?

En este momento, aún en la primera entrada del diario de Alina, nos enteramos de su amor por los palíndromos y por los anagramas y descubrimos el nombre de la protagonista: Alina Reyes se puede anagramar en “Es la reina y...”. Alina nos confiesa que el anagrama de su nombre le gusta particularmente “porque abre un camino, porque no concluye” (: 119), porque deja un espacio por el que puede colarse la otra presencia, la que la llama y la convoca a su lado, al otro lado del mar.

Es de todos sabido el interés que siempre mostro Cortázar por los palíndromos y los anagramas, por ese espeje unas veces deformante y otras —las más—revelador, que hace que las realidades cambien cuando se juega con las letras de las palabras que las vehiculan. Muchos años después de “Lejana”, en “Satarsa”, Cortázar nos ofrece un relato que basa casi toda su tensión en el juego con las letras de “atar a la rata” y que va pasando de juego inocente a convocación del horror al crear “Satarsa, la rata”, el gran destructor.

Pero entre estos dos relatos, en 1969, en *Último round*, ya aparece un texto llamado “Salvador Dalí, sin valor adalid”, donde Julio juega al anagrama con el nombre de Salvador Dalí y, además del conocido “Avida dollars”, nos prepone “sin valor ada lid” y, al final, otro más: “Dora, Dalila, va”; dos de ellos, anagramas perfectos —se usan todas las letras, no falta ninguna y no se repite ninguna— y otro imperfecto —se añade una “n” y se repite una “d”—. En los dos primeros casos el anagrama recoge de algún modo la personalidad del personaje anagrama de y en el tercero se resume el espíritu del texto de Cortázar y su opinión sobre el asunto, que sería dejar de meterse con el comportamiento personal de Dalí para quedarse solamente con su pintura.

Tampoco podemos olvidar su obra “Pameos y Meopas” (1971), en cuyo título Cortázar juega con las letras de la palabra “poema”, y por supuesto su “Poesía permutante”, también contenida en *Último round* y que el mismo Julio describe como “juego”, y

añade: "Digo juegos con la gravedad con que lo dicen los niños. Toda poesía que merezca ese nombre es un juego [...]. Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática" (:186)

Resulta curioso que, hasta la fecha y que yo sepa, nadie haya intentado seguir jugando con las letras del nombre Alina Reyes para descubrir si, como en el caso de Salvador Dalí, hay más posibilidades encerradas en él. Porque lo sorprendente es que las hay.

Cuando Alina escoge el anagrama que hace referencia a sí misma, éste termina con una conjunción copulativa "y". ¿Para que sirve una "y" sino para unir dos términos iguales y ponerlos en el mismo plano? Por pura lógica del juego, esa conjunción nos indica que hay otro anagrama posible, el que, esta vez empezando por "y", se refiere a la otra mitad, a la "Lejana", a la mendiga que espera en el puente.

Combinando de nuevo las letras que forman el nombre de Alina Reyes nos damos cuenta de que hay otra posibilidad de anagramarlo, empezando esta vez por la "y" para cerrar el círculo, para adivinar a dónde lleva el camino que ese "y" abre al nal de "la reina".

Tomando las letras de Alina Reyes y empezando por la "y", tenemos la posibilidad de leer: "y e(s) la sirena".

Alina Reyes" es la reina y", "y es la sirena".

Una naturaleza doble, animal y humana, relacionada con el agua, con la música (Alina en Buenos Aires es pianista y los momentos de contacto con la Lejana se dan cada vez con mayor intensidad a lo largo del relato a través de la música), y con Ulises.

A partir de este descubrimiento, vemos que la elección del lugar donde se «van a encontrar las dos mujeres tampoco es gratuito. Que suceda en un puente es algo que el lector espera porque refuerza considerablemente la noción de "pasaje" tan amada por Cortázar. ¿Qué es un puente sino la comunicación entre dos ori-

llas paralelas que, de otro modo, no podrían tocarse jamás? Pero el agua es también un elemento fundamental en una historia donde tantas comparaciones apuntan a lo animal y lo acuático.

Alina y la otra están separadas primero por el océano Atlántico y luego por el Danubio, hasta que se produce la metempsi-cosis y sus caminos vuelven a separarse. Y el hecho de que ese trasvase de almas se produzca en un puente sobre un río es una necesidad técnica. En un relato de esta extensión habría resultado muy difícil hacer que las dos mujeres se encuentren en medio del océano. Pero, para ser honesto, el analista debe preguntarse: ¿es aceptable colocar a un ser mítico, de origen mediterráneo, en un río europeo? ¿Una sirena en un río?

Ahí no debemos olvidar el amor que Cortázar sintió, sobre todo en su época argentina, por los románticos alemanes. También en un relato algo posterior a “Lejana”, en “Las armas se-cretas”, la canción que Pierre oye en su interior y que precede del nazi que esté invadiendo su mente es un poema de Heine. Y Heinrich Heine es también el autor de uno de los más famosos poemas del romanticismo alemán: “Lorelei”, la sirena del Rin, la destructora que, sentada en su roca, atrae a los navegantes con su canto y les arrebató la vida.

Anteriormente al poema de Heine, existía una saga sobre Lorelei en la cual ella es la hija de un noble de la zona y vive en un castillo sobre el Rin. El día de su boda, la doncella espera todo el día en el pretil que mira. Hacia el río para ver aparecer el barco en el que viene su amado, pero pasan los barcos, va avanzando el día y su caballero no se presenta. Se entera de que su prometido la ha olvidado y persigue a otras doncellas. Entonces, su sufrimiento es tan grande que se suicida tirándose desde la roca, y a partir de ese momento, se convierte en un espíritu sin reposo que atrae a los navegantes con su dulce voz y los destruye.² También

2 Para ampliar la información sobre la Saga de Lorelei, véase el enlace indicado

en “Lejana”, la mendiga es una mujer maltratada a quien hace sufrir el hombre que ama y, por otro lado, el efecto que se produce en la roca Lo- releí, junto al Rin, es un eco, lo que encaja también perfectamente con el cuento de Cortázar.

Cuando Alina, en Buenos Aires, oye música en un concierto, o acompaña a Nora al piano es cuando más intensamente se da el contacto entre las dos mujeres, cuando Alina siente con más fuerza la presencia de la otra y su necesidad de llegar a Budapest aumenta, a pesar del odio que siente por la Lejana, a pesar del miedo que Alina siquiera se atreve a confesarse a sí misma en su diario, más que de modo indirecto.

La música, el canto —constitutivos del mito de la sirena— conducen la presencia de la Lejana hasta Buenos Aires, convirtiendo a Alina en esos mementos en un cuerpo de resonancia, en esa “horrible campana” que suena porque es movida por una fuerza ajena. En esos mementos es cuando Alina entra en contacto con la otra, cuando cree descubrir la realidad que le espera en Budapest, cuando toma las decisiones que llevarán a su destrucción.

La pieza que canta Nora cuando Alina la acompaña es una musicalización de un poema de Paul Verlaine, “Clair de lune”, el primero de *Fêtes galantes*, que comienza con el verso citado en el texto, “Votre âme est un paysage choisi”, y en el que se trabaja el tema de la nostalgia y de la máscara en un marco de ensueño inspirado por Watteau y los paisajistas del siglo XVIII.³

Aquí tenemos de nuevo el juego con las palabras: ¿a quién se refiere ese “choisi” (escogido)? ¿A la mendiga de Budapest, a la sirena del río que ha escogido el alma de Alina? ; A la propia elección de Alina de mezclarse en ese juego de máscaras a la luz incierta de la luna? Sería, quizá, llevar el análisis demasiado lejos.

en la bibliografía al final del presente artículo.

3 Para más información sobre el tema, recomiendo la lectura del enlace “Verlaine”.

Lo único que sí es demostrable es que en el texto de Cortázar se van construyendo, palabra a palabra, dos realidades contrapuestas: por un lado la del mundo de Alina, el de las fiestas galantes a las que alude Verlaine, y que es reproducido de modo impresionista, pero meticuloso, a través de las menciones a compositores reales —tanto célebres, como Bach, Brahms, Chopin y Albéniz— como contemporáneos de Cortázar y aún poco conocidos en la época⁴ “Julián Aguirre, Carlos Guastavino— que contribuyen a cimentar la solidez del mundo real.

Por otro lado, sin embargo, la realidad de Budapest que Alina va construyendo en su mente es una realidad falsa, suficiente para convencerla de su existencia efectiva, pero falsa en el sentido de que ninguno de los lugares que Alina cree poder nombrar existe realmente en Budapest, así como tampoco existen los héroes Tadeo Alanko y Vladislav Néroy, ni el martín pescador se llama en húngaro “sbunaia tjéno”.

Casi al final del texto del diario de Alina, vuelven las insinuaciones de que ella es arrastrada a esa cita macabra sin concurso de su voluntad. En el apartado “noche” del 28 de enero, Alina nos dice que avanza en Budapest “entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente.” (: 123, 105 subrayados son míos).

Y cuando llegamos a la última entrada de su diario, cuando ya está todo decidido y el lector sabe que Alina no podrá escapar, leemos: “un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel” (: 124).

4 Aquí habría que destacar que se dice que la pieza que canta Nora es de Fauré, aunque yo sólo he encontrado de este autor “Masques et Bergamasques” (1919), divertimento en cuatro movimientos para orquesta y piano, de unos 14 minutos de duración, y en ningún lugar aparece que se cante. Si existe, sin embargo, la “Suite Bergamasque”, de Debussy (1882 y una versión posterior de 1891), cuyo tercer movimiento es el “Clair de lune”. De éste sí existe una versión para voz y piano.

En mi opinión, es eso exactamente lo que Cortázar espera de sus lectores, de esos "lectores cómplices" que siempre deseo tener. Ese releer para conocer, para hallar claves en cada palabra. Por eso no creo haberme excedido en esta interpretación, que podría ser más amplia, porque todo cuento excelente —y este lo es— es un perfecto engranaje de palabras, persiguiendo y acosando las palabras que en la primera lectura parecen simplemente "tiradas al papel", como nos dice Alina, y luego se revelan como pistas de un juego muy divertido y muy serio en el que podemos encontrar tesoros inesperados, en el que, jugando al anagrama con las letras de Alina Reyes, podemos encontrar "es la reina y", pero también "y e(s) la sirena."

E incluso, jugando por jugar, podemos anagramar Alina Reyes de modo que hasta el mismo lector se ve involucrado en el relato, porque también existe la posibilidad de encontrar: "i, araña, lees"

No me atrevo a decir que ésta sea, de hecho, una posibilidad tenida en cuenta por Cortázar en el momento de escribir "Lejana", ya que no hay nada más en el texto que avale estar posible lectura, pero resulta divertido que, precisamente en un relato de Julio Cortázar, que siempre abogó por la colaboración activa del lector en la descodificación de un texto, encontremos justamente una posibilidad combinatoria que nos coloca a nosotros, lectores, como una araña que recorre la red, descubriendo en la lectura, hilo por hilo, palabra a palabra, los engarces que forman la trama que es el texto.

Referencias

Alazraki, Jaime

1994 *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos

Anónimo

2000-2007 *Die Loreley (Lorelei)*. En Sagen.at [das Projekt der Sagensammlung].
Fuente: Johann Peter Lyser, Abendländische Tausend und eine Nacht,
1838/39 < http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen_deutschland/allgemein/loirelei.html > Fecha de acceso: 27.08.07.

Anónimo

2007 Child's Bedtime Prayer [siglo XVIII] En *Worldprayers*—Prayer Archive
(prayers from all traditions). < http://www.worldprayers.org/frameit.cgi?/archive/prayers/invocations/now_i_lay_me_down_to_sleep.html > Fecha de acceso: 27.08.07

Cortázar, Julio

1971 *Pameos y Meopas*. Barcelona: OCNOS Editorial de Llibres de Sinera.

1992a "Del cuento breve y sus alrededores." En su libro: *Último round*. Madrid: Debate. 42-55

1992b "Poesía permutante." En su libro: *Último round*, Madrid: Debate. 186-188.

1992c "Salvador Dalí, sin valor adalid." En su libro: *Último round*. Madrid: Debate. 337-341.

1993 "Satarsa." En su libro: *Deshoras*. 5 ed. Madrid: Alfaguara. 55-75.

1994a "Lejana." En su libro: *Cuentos completos* 1. 9 ed. Madrid: Alfaguara. 119-125.

1994b "Algunos aspectos del cuento (1962-1963)." En su libro: *Obra Crítica* 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara. 365-385.

Cuevas Aro, Margoth

1999 "Una lectura de 'Lejana', de Bestiario". *Letralia. Tierra de Letras* (Cagua, Venezuela) 64 (15 de febrero) <<http://www.letrealia.com/64/3101-064.htm> > Fecha de acceso: 27.08.07.

Esnault, Michel

2007 "Verlaine : Clair de lune (1869)." En su página Verlaine 20 poèmes expliqués. <<http://verlaineexplique.free.fr/fetesgal/clairdelunehtml> > Fecha de acceso: 27.08.07.

García Lorca, Federico

1989 "Romance de la luna, luna". En su libro: *Romancero gitano. Obra completa. Obras II. Poesía*, 2. Ed. Miguel García-Posada. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal. 141-142.

Macías Rodríguez, Claudia

2001 "El alcance del Juego de palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar" *Sincronía* (Universidad de Guadalajara, Méx.) <http://sincronia.cucsh.udg.mx/satarsa.htm>. Fecha de acceso: 27.08.07

EL CALAMAR Y SU TINTA: IRREALIDAD, FANTASÍA E IRONÍA EN UNA HISTORIA FANTÁSTICA DE ADOLFO BIOY CASARES

GABRIELLA MENCZELL
EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

Las *Historias fantásticas* de Adolfo Bioy Casares presentan todo un abanico de variantes para crear el ambiente fantástico, desde la yuxtaposición de espacios y tiempos paralelos (“La trama celeste”), hasta la fabricación de una máquina para llegar a la eternidad de la mente (“Los afanes”). Sin embargo, los clichés temáticos de la literatura fantástica tradicional y de la que roza la ciencia-ficción (como en el caso de “El calamar opta por su tinta” [: 119-212] con la aparición de un ser extraterrestre), ocultan un plano metaficcional, es decir, con reflexiones sobre el hecho literario, sobre el carácter lúdico de la ficción. Así define Rosalba Campra lo fantástico del siglo XX, cuando habla sobre rupturas en el nivel sintáctico, cuando la ambigüedad se ve determinada por huecos discursivos en la organización de los contenidos (: 78-81): ya no es el fantasma lo que define lo fantástico, sino los vacíos textuales que ponen de relieve la técnica narrativa basada en la serie de enigmas generados por la omisión de informaciones. Según anota Ana González Salvador, el monstruo ya no se origina en el exterior, ni siquiera en nuestra conciencia, sino que es producto del lenguaje (: 76), interpretado por Francisca Suárez Coalla como el espejo infinito del universo (: 104).

Según las aproximaciones al género en la década de 1960, la presencia de ciertos elementos temáticos constituye el relato fantástico. Louis Vax o Roger Caillois determinan una serie de temas generales, dentro de cuyo marco puede caber la gran mayoría de elementos insólitos que rompen el orden objetivo y causan el efecto fantástico. Irène Bessière insiste además de la vertiente cultural reflejada en cada época, en los efectos psicológicos de lo fantástico (: 198). El extraterrestre de Bioy Casares no encaja en ninguna de sus categorías, pues podría ser un “monstruo” inexplicable, pero en vez de causar terror a su alrededor,¹ su figura provoca compasión y caridad a don Juan Camargo, el personaje que le acoge en el depósito de su jardín. La vacilación, elemento constitutivo del género, sólo existe hasta el momento de enterarse del misterio, con lo cual Todorov ubicaría la historia entre los relatos tradicionales. El tema de la inmortalidad de los seres extraños, muy frecuente en los relatos fantásticos, tampoco es rasgo propio del visitante, pues muere antes de poder cumplir su misión de salvar la humanidad, hecho frente al cual se resignan el narrador y el librero, que incluso sobreviven a su eliminación. Es como si fuera la inversión paródica no sólo de la mediocridad de la gente del pueblecito, sino también del género mismo, y en este sentido el texto será el espejo distorsionado del mundo cotidiano, y también el espejo deformado del género fantástico tradicional.

“No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros”, apunta Julio Cortázar en “Del sentimiento de lo fantástico”, y continúa: “Siempre he sabido que las grandes

1 Casi todos los críticos que definen el género desde criterios temáticos destacan la presencia del miedo como elemento fundamental para constituir lo fantástico, porque consideran el temor como una reacción natural del hombre ante lo desconocido. De hecho, se trata de uno de los postulados de la crítica psicoanalítica (véase el estudio muy frecuentemente citado de Sigmund Freud sobre “Lo siniestro” del año 1919)

sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por este no escandalizarnos frente a las rupturas del orden” (: 68-71). De esta manera llama la atención sobre tres características fundamentales de muchos textos fantásticos del siglo XX: el conocimiento parcial de los fenómenos, lo que les otorga el carácter misterioso; la importancia de las palabras, el lenguaje, el discurso, que nos conduce directamente al tema de la metaficción y subraya la presencia latente de la historia del mismo proceso creativo; y –lo que considera las circunstancias más propicias de la producción de lo insólito– la cotidianidad más pura, donde la reacción natural frente a lo desacostumbrado será la ausencia de sorpresa, la aceptación completa de lo chocante. Tal como ocurre en el texto de Bioy Casares donde el visitante de otro planeta llega a un pueblo absolutamente mediano, y su llegada no causa asombro alguno en las habitaciones.

El objetivo de esta ponencia sería averiguar si “El calamar opta por su tinta”, publicado por primera vez en 1962, en *El lado de la sombra*, conlleva las características postuladas por Cortázar, y si los distintos planes narrativos revelan de verdad la índole metaficcional del texto. Precisamente estos niveles discursivos son lo que salta a la vista en seguida en el texto. El ser extraterrestre le informa a don Juan Camargo sobre sus impresiones, luego el mismo don Juan discute estas informaciones con doña Remedios, y sus conversaciones serán relatadas por don Tadeíto a su maestro, quien, en términos de Genette, es el narrador homodiegético de la historia. En la primera frase, esta narración en primera persona del singular parece ser de focalización omnisciente,² puesto que nos da a conocer la historia de los últimos días de modo retrospectivo, aunque personalmente solo es testigo de la desaparición del molinete, hecho que vinculara con los pedidos de los

2 “Más ocurrió en este pueblo en los últimos días que en el resto de su historia” (: 199).

libros sólo en un momento posterior. Sin embargo, más tarde, nos damos cuenta de que estas informaciones son suspendidas deliberadamente, y las elipsis sirven para no informar del todo al lector desde el principio, por lo cual en realidad se trata más bien de focalización interna. A la hora de presentar a los personajes que viven en el chalet llamado “Las Margaritas”, la voz narrativa se relega a la primera persona del plural, a un “nosotros”, identificándose de tal forma el narrador con el grupo actante de los otros vecinos del lugar. A un segundo nivel narrativo corresponde la narración ilimitada, no seleccionada, y así no manipulada de don Tadeíto, quien lo cuenta todo sin saltar ninguna información superflua. El interpreta las informaciones de tercer nivel, procedentes de don Juan y su conversación con doña Remedios. Don Juan mismo también recibe muchas informaciones a través del relate del extraterrestre, que así constituye el cuarto nivel narrativo. El maestro es a la vez el “autor implícito” de la historia, tal como lo define Gerald Prince: el que varias veces se dirige al lector implícito a lo largo de la narración.³ Lo cuenta todo en el bar a los demás, con quienes comenta lo ocurrido, y al final escribe la historia, es decir, produce un discurso textual, cuyo narratario será el lector implícito. Y por cierto, en lo que concierne a la velocidad o ritmo del texto, la escena más larga del relato es el diálogo entre el maestro y don Tadeíto, con lo cual son los comentarios acerca del misterio revelado indirectamente los que dominan el discurso (Risco: 228). Estas reflexiones predominantes, además de otorgar un toque cómico a la narración, orientan la atención sobre el carácter autorreflexivo del texto y, por un lado ciertamente pueden contribuir a aumentar la verosimilitud, el carácter mimético del relato (Risco: 227), por el otro, la apelación al lector a penetrar en

3 Especialmente en la primera parte del relato, en pasajes como, por ejemplo, “Para medir como corresponde mi palabra recuerden ustedes que hablo de uno de los pueblos viejos de la provincia”, o “como he de comunicar un hecho de primer orden, presento mis credenciales al lector” (: 199).

el universo narrativo es un mecanismo puramente retórico que desde el romanticismo ya se utiliza para anular el ámbito real en favor del ficcional.⁴ En términos semióticos, tal vez la ironía es el código técnico-literario que más prevalece en el texto.

El espacio de la narración es “uno de los pueblos viejos de la provincia” (Bioy Casares: 119), cuyo legado cultural se extiende hasta Europa, de manera paralela con la ampliación del marco temporal, que por las referencias literarias (por ejemplo, considerando el nombre del librero gallego Villarreal) se remonta hasta el siglo XVIII. Por otra parte, presenciamos la reducción simultánea del espacio, en tanto que el maestro-narrador focaliza los acontecimientos desde lugares cerrados, como su propia manzana, su hogar y su escuela, el bar enfrente de la estación y la librería de don Villarreal, es decir, su microambiente de cada día. El “epicentro del fenómeno” (Bioy Casares: 200) insólito está constituido por el patio y el depósito de don Juan Camargo, que son los espacios descritos con mayor detalle. El único lugar abierto de la historia, desde el cual se plantea un posible trasvase de dimensiones, una apertura hacia el cielo, hacia las esferas superiores, es la estación de trenes, desde cuyo andén miran la luna, acto que tras el segundo pedido de libros cumple la función de anticipar la sorpresa, elemento primordial en Bioy Casares, esta vez aludiendo al lugar de precedencia del extraterrestre. Esta intención mínima de introducir lo trascendental en la narración se convertirá en un guiño irónico, cuando uno de los vecinos de espíritu romántico haga la observación banal respecto a la luna, de que no se pronostica lluvia, y por tanto el molinete no se habrá retirado por razones meteorológicas, y así habrá que buscar otra explicación.

Por lo que atañe a los procedimientos temporales, dentro del marco de ese discurso se introduce el pasado de la historia del

4 Pensemos en “El puchero de oro” de E.T.A. Hoffmann o en “El monte de las ánimas” de G.A. Bécquer (Erdal Jordan: 46).

retiro misterioso del molinete. El pasado histórico del pueblo, en el cual se ubican los acontecimientos, le proporciona un intento notorio de mitificación, por supuesto con una mueca sutil de ironía: la fundación de la localidad no se remonta a tiempos más remotos que a “pleno siglo XIX” (Bioy Casares: 199), y entre los hechos más notables se destacan el cólera, el peligro del malón nunca realizada, varias visitas de otros pueblos y “la fiesta del Centenario de la Fundación”. Las referencias culturales van más allá de la propia fundación: con la mención de Villarroel⁵ y Goldoni el tiempo se extiende hasta el siglo XVIII, el siglo XIX se representa por Hugo, Walter Scott y los artículos costumbristas de Mesonero Romanos; en cuanto al XX, se nombra el doctor Jung, de nuevo con la ironía latente de la implicación de las teorías psicoanalíticas que mucho tienen que ver con la creación del género fantástico y sus efectos, aunque en este caso particular apenas encontramos reminiscencias del Inconsciente. El pasado del maestro narrador y el de don Juan aparecen como caracterizaciones significativas para la comprensión del enigma central de la narración, a pesar de que en una primera lectura dan la impresión de ser pistas falsas. Los siglos pasados representados conducen a la interrogación acerca del futuro de la narración que carece de presencia marcada. La intención del extraterrestre de salvar la humanidad podría interpretarse como alusión al futuro, que tras la muerte del ser se elimina definitivamente. Los vecinos sólo conjeturan que la solución de don Juan se lleva a cabo por su oscurantismo de hombre limitado que carece de curiosidad y no tolera extraños en casa. Sin embargo, ellos mismos tampoco actúan en realidad para evitar la destrucción por miedo a don Juan. Siendo conscientes de su miedo e inercia, pronuncian frases sarcásticas como “están pendientes de nosotros todas las madres y todas las criaturas del mundo” (Bioy Casares: 211), y aún así no

⁵ Diego de Torres Villarroel (1693-1770) llegó a ser conocido por su autobiografía satírica titulada *Vida*, y su padre realmente tuvo una librería.

hacen más que empujar hacia el depósito a don Tadeíto, quien les comunica la noticia de que “el bagre se murió” (: 211).

En “El calamar opta por su tinta” la incertidumbre, que según Todorov es la condición fundamental de lo fantástico, se mantiene hasta el final, en tanto que el narrador no llega a encontrarse con el extraterrestre, no puede asegurarse de su existencia. La única fuente, bastante dudosa por cierto, a la que puede apelar es don Tadeíto, el ahijado con debilidad mental de don Juan, propietario del chalet y del depósito donde aparece la visita extraña. Lo que, sin embargo, queda seguro es que con la muerte del extraterrestre no cambiara absolutamente nada en la vida del pueblecito. El desenlace de la historia revela que todo permanece tal como estaba al principio; en realidad no se altera el orden acostumbrado de la rutina diaria, no se admite ninguna novedad, ni siquiera la visita de un ser de otro planeta puede perturbar la monotonía y la mediocridad del pueblo. La visión irónica se manifiesta en la sugerencia del último acontecimiento del relato, según la cual el pueblo está condenado a la destrucción, puesto que había eliminado a su posible salvador.

Antonio Risco percibe la comicidad del relato a partir de su título (: 219), rasgo que caracteriza el texto desde el principio hasta el final. La aparición del extraterrestre en el pueblecito argentino se interpreta como un ejemplo de “la irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano” (Risco: 187), en el cual “lo maravilloso es exterior al hombre” (: 188).

La ironía como clave principal que da apertura a la interpretación emana de varias vertientes del texto. La gran cantidad de informaciones aparentemente inútiles que repletan el discurso, tales como títulos de obras literarias y de periódicos, las diferentes denominaciones de la casa de don Juan, palabras de origen extranjero o vocablos en otro idioma, los latinismos⁶ obviamente

6 Todos los elementos mencionados hasta aquí aparecen en *itálicas* en el relato de Bioy con el fin de llamar aún más la atención del lector.

superfluos que pretenden dar la impresión del uso de un lenguaje culto, un tanto “pedantillo” (Risco: 225) y que entran en clara oposición con el uso coloquial de argentinismos, o bien los comentarios que hace el narrador sobre sus compañeros en el bar servirán para evidenciar la necesidad y la voluntad de narrar que tiene el maestro, y su falsa erudición, que falla a la hora de solucionar la situación no habitual, la visita del extraterrestre.

El título del relato, a causa de la falta de una vinculación evidente con el texto, debe ser entendido en un sentido metafórico (Risco: 219), en una contradicción llamativa con la teoría de Todorov, quien rechaza cualquier interpretación alegórica en el caso de los relatos fantásticos (: 53-66). Si examinamos los elementos constitutivos del paratexto, podemos observar que “el calamar” se relaciona con “su tinta”, la cual segrega para ennegrecer el agua cuando se siente en peligro, en una situación desconocida o incómoda. El verbo “optar” implica elección, que, como lo explica Antonio Risco en su análisis lúcido del relato, no se refiere al personaje insólito de otro planeta, aunque éste sea identificado con los bagres, género también de peces, sino que alude más bien a su “anfitrión” don Juan, quien por su “cortedad de espíritu, falta de curiosidad, miedo, obscurantismo” (: 219) opta por defenderse contra cualquier novedad. Esta reacción se anticipa por la descripción que ofrece el maestro-narrador acerca del propietario del chalet, cuando explicita que “este varón señero milita ideas de viejo cuño” (Bioy Casares; 201), y que “no toleran casi nunca extraños en la casa” (: 202), es decir, que se trata de una persona que no pretende salir de su propio universo. La opción como posibilidad de actuar se les ofrece también a los vecinos del pueblo, quienes sin embargo al final, bajo el aparente mando del maestro-narrador y el librero Villarroel, la rechazan, y no se atreven a entrar en la casa para oponerse a la decisión de don Juan. Son pues, asimismo calamares que irónicamente optan “por la oscuridad de su propia tinta” (Risco: 222). En un nivel arquetípico, por

supuesto, empapado de una ironía sarcástica, la imagen del pez (el calamar del título y el bagre que aparece en el cuerpo del texto) puede incluso sugerirnos el símbolo arquetípico del Salvador que a través de su muerte se convierte en Redentor. En una relación invertida, en el extraño visitante sólo se destaca la condición asfixiante de desecarse. No obstante, evidentemente se subraya su intención de salvar la humanidad, opción que al final no se le concede, a pesar de su muerte, que se puede interpretar incluso como sacrificio, aunque degradado por no haber cumplido su misión. Y por fin, la tinta del título, mediante su doble significado, también alude al tema de la escritura, que interfiere con la autorreflexividad insinuada por la narración misma.

En este ambiente mediocre y gris, donde a pesar del anuncio inicial de parte del maestro-narrador, según el cual se trata de “uno de los pueblos viejos de la provincia, [...] en cuya vida abundan los hechos notables” (Bioy Casares; 199), en realidad no ocurre ningún acontecimiento digno de atención, la carencia de cambios llamativos en la vida rutinaria del pueblo se pone en evidencia por el comportamiento del autor implícito: que por una parte se jacta de ser devorador de libros y de representar la cultura en el pueblo, pero, por la otra, dedica una atención especial al molinete del jardín de don Juan, al que considera exageradamente “una de las más viejas tradiciones y una de las peculiaridades más interesantes” (: 200) del mismo. De este procedimiento de contrapunteo sarcástico se sirve también al revelarse por fin el suceso casi sensacional anunciado en la primera frase del relato y retardado hasta la mitad del texto, donde comienzan los “coloquios puntualmente comunicados” del ahijado (Bioy Casares: 206). En este punto nos enteramos de que don Juan tiene alojada a una verdadera visita de otro planeta. Las palabras “sarcasmo” (204) e “ironía” (: 206) se pronuncian explícitamente en el texto, aunque referidas al comportamiento de los del chalet hasta el momento de revelarse el misterio. Y aún así, cuando se comunica

el motivo de su visita, que es salvar el mundo de la explosión de la bomba atómica, y que el agua es el elemento vital del ser, los vecinos no paran de reflexionar sobre la noticia ni al darse cuenta de que el molinete fue devuelto al jardín para regar las plantas como antes, con lo que el ser perdió su elemento vital. Los comentarios de tono filosófico también provocan el efecto cómico en medio de una situación tan urgente y tan pueblerina, donde al fin y al cabo el acontecimiento de extraordinario interés se elimina a causa del “oscurantismo” (: 200) y la cobardía de los habitantes. El final de la narración también permanece elíptico en muchos sentidos, varias cuestiones quedan sin respuesta, como, por ejemplo, Como pensaría salvar la humanidad el extraterrestre, cómo exactamente los habitantes del pueblo pretenderían salvar a este ser o por qué don Juan y doña Remedios no le dejan seguir vivo, duda respecto a la cual sólo se nos ofrecen conjeturas de los vecinos.

De esta manera, el único suceso verdadero del relato es la narración misma de parte del maestro y, por lo tanto, la producción lingüística del texto, la actividad creadora del autor implícito. Las numerosas referencias a escritores, el hecho de subrayar la importancia de los libros y el nombre del librero gallego, Villarroel, cuya obra principal es su *Vida*, apuntan a la interpretación del texto como material de lenguaje. La visita extraña y sus condiciones también se nos dan a conocer: indirectamente, a través de varios niveles narrativos, siendo puro producto lingüístico que incluso puede poner en duda la existencia verdadera del extraterrestre. En este sentido ubica Mery Erdal Jordan lo fantástico entre lo narrativo y lo metanarrativo o metaficcional (: 129). Wolfgang Iser, en su libro acerca de lo fictivo y lo imaginario,⁷ ya no considera la referencia real como algo totalmente independiente en su relación, e intercala el concepto de “lo imaginario”, mediante el cual

7 El estudio de Iser se publicó originalmente en alemán en 1991; en 1993 se tradujo al inglés. Para este estudio seguimos el hilo de pensamiento del autor de acuerdo con la edición húngara de 2001.

la ficción toma cuerpo en la obra; en otras palabras, se lleva a cabo la conversión de la realidad en signo. Iser comprende el acto de crear ficción como una transgresión del límite, en tanto que los elementos de la realidad se trasladan al texto y se convierten en signos reestructurados. De esta manera se lleva a cabo la autorrevelación del texto, que, según Iser, no es más que un “discurso representado”, es decir, una narración a la que se confiere la imagen de lo real (pensemos en la comunicación totalizadora de don Tadeíto). Por ello, el lector debe cambiar de actitud, y lo imaginario constituye el acto semiótico entre texto y lector, con lo cual el significado se actualizara gradas a la puesta en práctica de lo imaginario. Este elemento imaginario será efectivo debido a lo ficcional y su forma representativa es el lenguaje. Los habitantes del pueblo con el maestro incluido funcionan como lectores-interpretadores de los signos (la desaparición del molinete) y de la narración del ahijado y del maestro, que les incita a forjar su propio imaginario. A pesar de que Iser expusiera su teoría acerca de la ficción en general, evidentemente nos aproxima a la posible modelación de lo fantástico moderno del siglo XX, donde la experiencia fantástica se vincula estrechamente al fenómeno de la escritura. Volviendo un momento a la definición inicial de Cortázar, quien menciona los “agujeros”, obsesión muy suya por cierto, para aludir a los intersticios, a las rupturas donde se asoma lo fantástico, que se tapan con palabras, como si en realidad el lenguaje sirviera para encubrir el vacío, la nada, o bien si pensamos en la definición de Irène Bessière, lo fantástico va a ser uno de los caminos de la imaginación y del conocimiento (: 30-31). Tadeíto habla sin seleccionar para referir algo que posiblemente no tiene existencia verídica, y así produce lo fantástico mediante su narración, cuyo receptor principal es el maestro-narrador. En este sentido se ilustra la explicación que el propio Bioy Casares formula en su “Prólogo” a la *Antología de la literatura fantástica* en 1965, cuando define el género fantástico como “el cuento de los cuen-

tos” que responde al anhelo eterno del hombre de oír historias. La ironía consiste en la ausencia de la reacción esperada de parte de los vecinos, “lectores” del relato, pues no se provoca el cambio de actitud, el extraterrestre se destruye sin intervención alguna de los que no pretenden alterar su rutina acostumbrada. Si la tinta es el medio de defensa para el calamar, lo es también para el autor implícito, que nos relata el proceso de ficcionalización de un vacío, y asimismo es el instrumento del propio autor empírico, que para distanciarse del lector pasivo, del lector-hembra cortazariano, nos presenta una parodia no sólo de tal actitud lectora, sino también del género fantástico tradicional y de la convención de verosimilitud (Jordan: 65). Con Borges diríamos que el monstruo nace directamente del lenguaje, es el texto mismo que genera la vacilación o la eliminación de la vacilación, conduciendo así a la autoironía paródica del proceso de la ficcionalización, de la escritura misma como acto de creación.

Referencias

Barrenechea, Ana María

1972 “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38.80: 391-403.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

Bioy Casares, Adolfo

1976 “El calamar opta por su tinta”. En su libro: *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza. 199-212.

Caillois, Roger

1966 *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard.

Campra, Rosalba

1987 *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI.

Cortázar, Julio

1993 *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Ed. Debate.

Erdal Jordan, Mery

- 1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Freud, Sigmund

- 1998 "A kísérteties". Trad. Antal Bókay y Ferenc Erős. En *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Eds. Antal Bókay y Ferenc Erős. Budapest: Film. 65-82. [originalmente "Das Unheimliche." 1919]

González Salvador, Ana

- 1980 *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*. Barcelona: El Punto de Vista.

Iser, Wolfgang

- 2001 *A fiktív és az imaginárius*. Trad. Gábor Tamás Molnár. Budapest Osiris [originalmente *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1993.]

Risco, Antonio

- 1987 "El calamar opta por su tinta de Adolfo Bioy Casares". En su libro: *La literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus. 219-227.

Suárez Coalla, Francisca

- 1994 *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Todorov, Tzvetan

- 2002 *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Trad. Gábor Gelléri. Budapest Napvilág, 2002. [originalmente: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.]

Vax, Louis

- 1964 *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France.

**HUMORISMO Y FANTÁSTICO
EN LA MICROFICCIÓN ARGENTINA:
RAÚL BRASCA, ROSALBA CAMPRA, ANA MARÍA SHUA**

ANNA BOCCUTI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"

I. Realidades que se bifurcan: entre humorismo y fantástico

Desconcierto e inquietud, un cosquilleo más que un escalofrío nacen de la lectura. de los cuentos de Raúl Brasca, Rosalba Campa, Ana María Shua, cuentos que asedian los paradigmas de realidad, sea a través de la mirada fantástica, sea a través de la entonación irónica y levemente humorística. Los títulos mismos de las obras ponen de manifiesto la naturaleza paradójica de sus textos: *Botánica del caos* (2000) de Ana María Shua y *Todo tiempo futuro fue peor* (2004) de Brasca evocan imágenes en oxímoron que generan un verdadero cortocircuito lógico; *Formas de la memoria* (1989), en cambio, alude a una memoria polifónica y plural, cuya única verdad consiste en el carácter mudable de sus historias, precisamente en sus múltiples formas.

Estos autores han elegido el "minicuento", "minificción", "microficción" o "cuento hiperbreve"¹, forma narrativa cuyo discurso resalta las características propias de los discursos fantástico y humorístico a los que recurren para modular sus voces. La brevedad, lo fantástico y el humorismo se encuentran en una relación

1 Sobre el problema terminológico y los límites de la "hiperbrevidad" Véase Lagmanovich (: 37, 48-50) y Pollastri (: 31-36).

de atracción recíproca: si hacemos un rastreo en la historia literaria, nos damos cuenta de que mientras es muy difícil encontrar novelas que sean enteramente fantásticas o humorísticas, la microficción, al obrar por condensación y concisión, como destaca Brasca (2000: 1), permite en cambio crear textos cuyo discurso es completamente fantástico y / o humorístico.

Como ha sugerido Zavala (:4), la microficción, por su naturaleza híbrida (¿prosa poética o narrativa? ¿Fábula, apólogo, chiste?) se adapta a varios géneros y, por lo tanto, engendra textos de difícil clasificación, eminentemente transgresores de las fronteras convencionales de los géneros (Epple: 19), textos que, como fantástico y humor, aprovechan ciertos recursos tanto de la literariedad como de la dimensión semiótica del lenguaje para su construcción. La brevedad, pues, no es sino uno de los factores —quizá el más evidente— que puede tomarse como criterio de clasificación para estos textos que no aceptan encasillamientos o etiquetas. Sin embargo, la “medida de la ficción”, como subraya Campa (en prensa), no es suficiente para fundar un género y no implica todas las características formales propias de las microficciones.

En estos últimos años, el interés hacia la microficción por parte de la crítica académica ha puesto de relieve finalmente la problematicidad de esta forma literaria, que no puede ser reducida a ejercicio de estilo o ingenio; del mismo modo, la siempre renovada reflexión teórica sobre fantástico y humorismo prueba que se trata de fenómenos complejos y polifacéticos, que la crítica no ha podido encerrar en una definición unívoca.

En lo que concierne a lo fantástico, por ejemplo, las tentativas de identificar y clasificar sus formas heterogéneas han sido numerosas recordemos, sin pretensiones de orden y exhaustividad, que Todorov ha hablado de maravilloso, extraño, fantástico puro (: 46-62) a raíz de los efectos que el cuento produce en el lector; Alazraki y Campa, respectivamente, han propuesto las catego-

rías de neo-fantástico (: 10) y fantástico moderno (2000: 95-97); mientras que Finné ha notado una relación de oposición entre el fantástico canónico y el fantástico moderno, dedicando sus estudios al primero (: 16). La crítica no coincide tampoco en cómo tiene que considerarse lo fantástico dentro del sistema literario: ¿cómo un género (Todorov: 7-27), Como una lógica narrativa. (Bessière: 10) o cómo un modo de representación (Jackson: 7)?

Problemas de identificación y clasificación semejantes a los de lo fantástico se presentan también a quienes se aventuren en los territorios accidentados del humorismo, como prueba la frecuente confusión con otros conceptos muy próximos: los límites entre ironía, sátira, parodia, cómico y humorístico han ido redefiniéndose constantemente, tanto en el uso común como en la crítica especializada. Esa dificultad quizá derive del hecho de que nosotros no reconocemos lo humorístico a partir de características estéticas exclusivas o de un objeto cómico particular, sino “por los efectos que el humor origina en el lector: en última instancia, podemos considerar como humorístico “todo lo que nos hace reír”. Para la comprensión del discurso humorístico y fantástico me parece por lo tanto imprescindible el aspecto pragmático del texto, como lo describe Reyes: “el rol de los principios que guían la interpretación de las enunciaciones: relación con los participantes, con el co-texto lingüístico inmediato, con el contexto [...] y con el entorno o situación de comunicación, incluida las creencias de los hablantes, su conocimiento de sí mismos, del lenguaje que usan y del mundo”. (: 18)

Deslindes entre parodia, ironía y humor: la parodia serial entonces un gesto inscrito en el texto (Jitrik: 16); la ironía, en cambio, se activaría únicamente en el acto de lectura. Aunque ambas participen en la construcción del discurso humorístico, no lo agotan ni coinciden completamente con él. El humor se sirve de la ironía y la parodia para formular su visión del mundo, cuestionando el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad.

Otro elemento común entre fantástico y humorismo consiste, pues, en su diálogo constante con el mundo conocido y su realidad, si bien de manera diferente: ambos se construyen a partir de lo que implícitamente el texto elige como real. La noción de realidad adquiere entonces contornos decididamente menos homogéneos, porque dependen de la experiencia y el contexto cultural de cada individuo, de lo que cada época reconoce como real. Campra sugiere la imagen de “arquitectura fantástica” para ejemplificar la relación entre realista y fantástico en el texto literario:

Así, hoy, cuando se habla de arquitectura fantástica, se trata, en última instancia, de nada más que de la sorpresa ante las realizaciones que responden a pautas culturales diversas; que escapan, por sus materiales o por su estilo, a los cánones arquitectónicos oficiales correspondientes a la experiencia del sujeto. Se catalogan entonces como fantásticas las arquitecturas espontáneas, exóticas, utópicas: la casa del cartero Cheval, construida por su dueño con fragmentos de cerámicas, el observatorio de Jaipur en la India, las salinas de Arc-et-Senans proyectadas por Ledoux... (2000:18)

De manera parecida, lo humorístico fija un paradigma de realidad en relación con las normas culturales del sujeto: lo humorístico puede realizarse sólo en presencia de un acuerdo sobre la norma dominante, que organiza la lógica de lo real y que la deformación cómica subvierte. Esa norma, al depender del acuerdo de un grupo, una colectividad, una sociedad en una época y lugar determinados, no es invariable, sino que oscila en perspectiva diacrónica y en distintas latitudes. Respecto a la noción de realidad convencionalmente establecida a la que hemos aludido, lo cómico se caracteriza como una infracción, una ruptura (Eco: 5), mientras que el fantástico opera una verdadera transgresión (Campra 2000:133-440): ambas formas por lo tanto exhiben un or-

den conflictivo respecto al orden racional de la realidad. El estatuto paradójico derivado del contraste entre los dos órdenes mencionados connota como absurdo el sentido del texto: inquietud y risa representan dos efectos distintos aunque especulares, resultado de una atenta estrategia textual que apunta a desorientar al lector, a hacer vacilar sus convicciones, sea, ridiculizándolas, sea mostrando sus lados más oscuros.

2. De los relatos paradójicos y sus alrededores: microficciones

Participa en la construcción de esta estrategia de la inquietud y del desconcierto la forma narrativa que Brasca, Campra y Shua han elegido para sus cuentos: textos breves, brevísimos, qué no tienen por aliado al tiempo y trabajan en profundidad; fragmentos independientes/pero interrelacionados, de un discurso más amplio y unitario que comparten muchos elementos propios también de los discursos fantástico y humorístico, es decir, ironía, intertextualidad, desenlace ambivalente o elíptico, juegos de palabras, finales inesperados...

En Brasca, los cuentos dialogan entre sí, llegando casi a constituir un cuento único; la recurrencia de los temas (el amor, el tiempo, las interferencias entre sueño y realidad, la labilidad de la realidad misma, el acto de escritura) y las constantes en su tratamiento —relaciones imposibles o paradójicas con creaturas fantásticas, monstruos etc., contribuyen a la cohesión de los cuentos.

En Campra y Shua la organización en secciones asegura la unidad de las obras, pues éstas funcionan no solo como indicaciones de lectura, sino también como parte del sentido: en *Formas de la memoria* de Campra, "Migraciones", "Memorias", "Fundaciones", "Batallas" evocan un mundo ancestral y mítico cuya persistencia está constelada. de silencios, ambigüedades, olvidos; en *Botánica del caos* de Shua, "Diagnósticos", "Variaciones", "Sueños, Monstruos" inventan un orden nuevo para el caos

que configura la realidad textual: metamorfosis; inversión de los mitos y su re-escritura, irrupciones del sueño en la realidad. La marcada entonación irónica contribuye a desmoronar las certidumbres del lector a medida que avanza en la lectura.

Lo que permite asociar a estos autores no son sólo las afinidades en los temas (entre ellos, simplificando, el tiempo, la memoria, el amor, el mito, la reflexión sobre el lenguaje y sobre el acto de la escritura), sino, en particular, ciertos aspectos formales, que se podrían resumir de manera esquemática:

- a) ruptura de las expectativas del lector, final e identidad del narrador sorprendentes;
- b) búsqueda de lo absurdo por medio del exceso, de la dilatación de elementos y características normales;
- c) intertextualidad y metatextualidad en función del cuento breve.

Por otra parte, todos tematizan la irrupción de lo fantástico en lo real, la superposición de los dos órdenes.

En estos cuentos, lo que habitualmente caracteriza el chiste o el final fantástico (una secuencia que niega todos los indicios acumulados por el lector durante el cuento, llevándolo a esperar cierto epílogo o explicación) se convierte en un vértigo, en función del que parece estructurarse todo el texto. En "La libertad" de Campa, el narrador reticente da la clave del texto al lector sólo al final, de manera que durante toda la lectura éste es llevado a una interpretación provisoria e incompleta: "Podrás ir caminando por el filo de la sombra hasta la parte alta de la ciudad. Nadie te dirá: por ahí no se pasa. Encontrarás entornada la verja de esa casa que te ensanchaba los ojos de deseo cuando eras chico." (1989: 15).

Las libertades enunciadas en la enumeración que forma el cuento se encuentran repentinamente anuladas por la revelación

del final, que invierte el significado de esa libertad, en contrapunto irónico con el título:

Inútilmente esperando que la mujer más hermosa de la ciudad, que una mujer, que alguien, baje a sentarse contigo, y te acompañe después al teatro donde nadie te exigirá la entrada ni tratará de imponerte buenas maneras cuando te arrellanes en el palco presidencial frente al escenario vacío. Ese es el lado malo, ya te habrás dado cuenta, de ser el único sobreviviente; (1989: 16).

En “Saber buscar” de Brasca, cuento sobre la larga búsqueda de dos exploradores desaparecidos hace décadas en la foresta, el final define el sentido de esa búsqueda, jugando con el título: “En la pequeña ciudad de Syndersdale, Australia, los descubrió y reconoció de inmediato tras los cristales del pequeño recinto que compartían. Salvo el cabello crecido y el reducido tamaño de sus cabezas, los exploradores no habían cambiado nada.” (2004: 76)

Las menciones irónicas de la frase final narran, sin decirlas de manera explícita, las vicisitudes de los exploradores, que el lector deberá reconstruir. El cuento, generoso en nombres y datos, prepara minuciosamente el efecto de sorpresa, al desviar las expectativas del lector de un final tan esperado como lo es hallar a los exploradores de la selva amazónica en Australia, pero en una vitrina, transformados en objetos de museo. Así la ruptura de las expectativas, obtenida muy a menudo a través de la inversión, determina la configuración textual y las prácticas de lectura.

En otros “casos es la identidad del narrador la que se devela en el final, cambiando así de repente todo el significado de sus palabras fantástico y humor se insinúan en el texto cuando el narrador sale al descubierto. En “Acerca del vampirismo” de Shua, es un vampiro mismo el que da consejos sobre cómo curar a los enfermos de vampirismo, sobreponiendo, con efectos ridículos, elementos y lenguaje médico-científico a los mágicos y legendarios: “laborterapia, sesiones individuales y colectivas,

grupos de autoayuda conducidos por ex-vampiros. Así decía el conde, lamiéndose los incisivos centrales, largos y afilados, con la tranquilidad de quien se sabe felizmente irrecuperable, un caso perdido.” (: 74).

También en “Triángulo criminal” el narrador es un muerto, pero el hecho de que pueda ser escuchado por su interlocutor implica ciertas consecuencias en cuanto al tipo de realidad a la que los dos pertenecen: “Ahora bien, puesto que usted me está interrogando yo, muerto como estoy, puede responderle, tendré que reconocer que el ‘occiso’ no sólo me mató a mí, también lo mató a usted.” (Shua: 68)

La revelación final concluye un razonamiento deductivo que invierte por completo las premisas iniciales: el narrador, que ha sido acusado de ser el asesino del crimen aludido en el cuento, prueba, en cambio, que él es la víctima, o bien “el occiso”, como repite citando en clave irónica el lenguaje policial.

En “Mitología” de Campa, la ausencia de hombres del pueblo, atribuida por la joven narradora a los trabajos para la construcción de la ruta hacia la ciudad, encuentra la verdadera explicación sólo en el final, que revela la identidad del narrador:

La ciudad debía quedar muy lejos, porque después de más de doce años ellos seguían sin volver y el camino sin terminar. Hasta que un día encontré un libro que explicaba lo de las Amazonas, y entendí todo. (1989: 87)

El “entendí todo” del cuento describe lo que está pasando exactamente en el lector durante el acto de la lectura respecto al cuento, y en el narrador respecto a su verdadera identidad: el lector puede entender porque el narrador ha entendido antes que él.

3. Los efectos del exceso

La redefinición de las fronteras de lo real y de lo fantástico es uno de los temas principales de estos cuentos; las variantes más remotas de lo posible desembocan en lo fantástico: la abolición de los nexos de causa / efecto es uno de los elementos que mayormente minan la realidad y la llevan a los territorios de lo fantástico. La falta de causalidad aparente es una constante en los cuentos de Campra: la sensación de inquietud y paradoja se debe a que tanto el narrador como los protagonistas desconocen las razones de sus acciones y se descubren impulsados por fuerzas extrañas, como en “No hay mejor compañía”, cuento en que un hombre visita a otro durante meses sin saber por qué, ni de quién se trata. Otras veces, los personajes simplemente se dejan llevar, resignados, por su destino obscuro, como en “Juegos”:

Dos que juegan. O todos. Es un juego que se juega sobre un tablero, con piezas que no se alcanzan a distinguir. De los dos (de la mitad de los jugadores), sólo uno sabe la regla, y no le dice al otro si está ganando o perdiendo. El otro, por su parte, está obligado a jugar, pero no sabe qué es lo que puede ganar o perder. Cada cual atiende a su juego. (1989: 35)

En otros cuentos es la dilatación de condiciones “normales”, como la espera o la búsqueda, la que insinúa una dimensión paradójica, porque lleva a la parálisis y a la decadencia:

Hay una ciudad donde los ríos nunca pagan. Ni los peregrinos, ni los pájaros que van hacia el Sur. [...] Todos estamos ahí, y esperamos, y la arena se amontona en los aljibes, pero lo peor de todo es la memoria. (“A puertas cerradas”, en Campra, 1989: 24)

Así, se pasaban la vida asomados a las ventanas, sin salir, porque hubieran tenido que enturbiar el agua, ni entrar, porque quién se hubiera atrevido a afrontar los cuartos simplemente de ladrillo. Y no hicieron negocios, no leyeron libros, ni tuvieron hijos. (“Segunda fundación”, en Campra 1989: 30)

Cuentos reticentes, que se niegan a las lecturas alegóricas porque prefieren significar a través de la sugestión gradas a nombres, tiempos, lugares imaginarios: Niam, Thule, Elbor.

4. Cruzando fronteras

Cuentos paradójicos, como decíamos arriba: categorías opuestas —pasado y futuro, sueño y realidad, fantástico, absurdo y real— se superponen y conviven dando origen a un fuerte desconcierto en el lector. El tema clásico del sueño y su relación con la realidad vuelve en los tres autores: en Campra es espejo constante de la realidad vaciada y al mismo tiempo laberíntica; en Shua no hay diferencia entre la manera de contar el sueño y la de contar la realidad, tanto que los límites entre uno y otra parecen borrarse; en Brasca, el sueño desempeña distintas funciones: la obsesión onírica evoca recuerdos de un pasado olvidado y abre la puerta a una realidad terrible: como en “Precipitación de los recuerdos” (2004: 73). En “Yo siempre conmigo”, en cambio, la irrupción del sueño en la realidad y el desdoblamiento del yo consciente y lo inconsciente conoce un tratamiento irónico: después de nombrar todas las travesías padecidas en el mundo onírico y las trágicas consecuencias al despertarse (“me vi empapado y temblando de miedo... estaba desnudo y sin un centavo, ... cuando volví en mí me hacía respiración artificial”), el narrador resuelve: “Definitivamente, no puedo dejarme solo.” (2004: 12).

Desde el sueño llegan creaturas tanto maravillosas cuanto misteriosas, como “Ella”, título que alude a una imprecisa entidad femenina. Sin embargo, con el tiempo, estas creaturas adquieren todos los rasgos de la cotidianidad, y la oposición entre fantástico y real se encuentra desmantelada: “Ahora espera mi vuelta todos los días y cada vez que cobro me pide para los gastos del mes. Lo malo de estos fantasmas es que son de aparición irreversible.” (2004: 13).

El abanico de relaciones entre fantástico y real no se agota aquí: hay casos en que el orden fantástico es preferible al orden real. La inversión es uno de los recursos favoritos para representar esta realidad llena de huecos abiertos hacia realidades otras. En Campra, muchas veces los narradores pertenecen al mundo de lo fantástico y, consecuentemente, realizan una inversión radical de los valores. En “Ciencias naturales”, dedicado al elogio de las propiedades del ombú, todo el cuento consiste en la acumulación de las características negativas de su madera, equilibradas por un único, incomparable valor: “Ni para fuego sirve, es verdad, pero a su sombra se reúnen los unicornios en verano y se refriegan suavemente el pelo contra el tronco hasta que se les pone fosforescente, y ese es el único modo para poderlos divisar” (1989: 27).

En Shua también los dos órdenes se invierten: al orden real, cuando se vuelve incomprensible para la razón humana, se prefiere el orden fantástico. En el cuento “El avión”, la mecánica del vuelo evoca la imagen del legendario pájaro Roc:

Esperamos, contra toda lógica, que el avión levante vuelo, confiamos como niños en que la pesadísima construcción de acero correrá locamente por la pista hasta echarse a volar. Solo los desconfiados, los verdaderamente adultos somos capaces de ver la figura del enorme pájaro Roc que toma el avión entre sus garras y nos eleva sobre las nubes de una manera tanto más razonable, más explicable, más sensata. (: 131)

Pasar de un orden al otro ha dejado de ser imposible, los dos órdenes —fantástico y real— son equivalentes, se intercambian. Lo que antes llamé “conflicto” puede considerarse entonces más bien como coexistencia de ordenes irreductibles: como la lógica onírica, ante la lógica fantástica como la lógica humorística rechazan el principio de separación en que se funda la lógica racional, substituyen el *aut—aut* y con el *et—et* que conjuga aun los opuestos. Esta unión funda un distinto estilo racional (Bottiroli:

214-222) que admite en el texto la existencia de otro estatuto de realidad antinómica respecto a la realidad definida por el acuerdo social. Una superposición parecida es la que se verifica en el discurso del humor: Arthur Koestler llama “bisociación” el fenómeno central, en su opinión, en la génesis del humorismo: una idea L se aplicaría dos sistemas de referencia distintos, M1 y M2, caracterizados por lógicas internas generalmente incompatibles, que coexistirían en el mensaje humorístico dando lugar a una verdadera colisión (: 21). La colisión de dos isotopías sería el origen de todo procedimiento cómico.

En Shua, en particular, la inflexión humorística es más claramente audible y en *Botánica del caos* se destacan muchos procedimientos propios del discurso cómico. En “Haber crecido” la polisemia del lenguaje es el pretexto para la alteración de la realidad: de todos los significados posibles, se privilegia el más improbable, causando un cortocircuito lógico. Una frase hecha desencadena la metamorfosis relatada en el cuento:

Qué grande estás, dice mi tía Raquel a duras penas, oprimida contra la pared de su dormitorio con tal grado de presión que apenas puede volver a introducir en sus pulmones el aire que usó para asombrarse del tamaño de mi mano que intenta, entre el índice y el pulgar, tomarla de la cintura para acercarla a mi oreja (: 174).

Asimismo, en “El cuerpo del delito”, se juega otra vez con la polisemia y con la variación de una expresión fija: el ladrón no puede ser encarcelado porque no hay un ‘cuerpo’ del delito, sino una ‘cabeza’ del delito:

y no es que el delito sea incorpóreo: es que solo tiene cabeza, una cabeza grande, con una cara de ojos grandes y tristes, como de vicuña, una coronilla calva, un cuello cercenado del que mana ese líquido en nada parecido a la sangre; y es tan difícil para el

fiscal persuadirla de que la ley exige el cuerpo y no la cabeza del delito, de que estamos haciendo todo lo posible, de que se vaya de una vez por todas a molestar el asesino (:184).

5. Juegos intertextuales y metatextuales

Más allá de lo que el cuento narra por sí mismo, podemos notar una trama intertextual que deja entrever variaciones en la urdimbre, rupturas con los modelos. Las alusiones literarias y mitológicas aportan personajes, leyendas, lugares, que vuelven a estos cuentos cargados de sus significados originarios, podríamos decir, con un plus de significado que no hace falta explicitar en el texto: cada nombre llega acompañado por su propia historia. Las escrituras bíblicas, los cuentos de *Las mil y una noches* dejan sus huellas en los textos de Shua; en Campra, por ejemplo, las desventuras de Lope de Aguirre (nunca mencionado abiertamente en el texto) vuelven en el cuento “Metas”, que en el futuro verbal usado en la narración sanciona una prefiguración, sea de la desgraciada suerte de los conquistadores, sea del destino americano:

Caminan los conquistadores y no saben que el rebelde, el loco, el peregrino, no se detendrá ni aun si los guías otean a lo lejos la ciudad techada de oro, porque ves otra libertad la que él persigue, ese absoluto del rechazo que solo se conquista con la muerte, y que lo llevaré en efecto al degüello y al escarnio de sus restos.

Como no lo saben, con él siguen bajando por el gran río aciago, repartiéndose con clarividencia adelantazgos, encomiendas, latifundios, pozos de petróleo, sillones presidenciales (1989: 26).

En Brasca, el diálogo entre textos y autores se convierte en el material del cuento: en “Los dinosaurios, el dinosaurio” la inspiración viene del conocido cuento de Monterroso “El dinosaurio”; en “Contrariedad”, este cuento se enlaza con el apólogo “El sueño de la mariposa” de Chuan—Tzu, repetidamente citado por Bor-

ges, también dedicado al tema del sueño, con resultados cómicos derivados del contraste entre la mariposa y el dinosaurio del cuento y la reducción del sabio Chuan-Tzu a un chino cualquiera:

Hace unas pocas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui dinosaurio. Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? (2004: 101).

La intertextualidad para hablar del soñador soñado es la forma preferida también de este diálogo en el cuento “Soñadoras”:

— Yo, cuando sueño, sé que estoy soñando.

— Cómo sabés?

— Porque si me despierto, vos desaparecés.

— Yo podría despertarme antes.

— Y con eso qué.

— Preguntale a Chuang—Tzu, a Borges, a Piñera, a Di Benedetto, a Anderson Imbert, a Shua, a Arango y siguen las firmas. (2004: 102)

En este caso también, el autor apela a las competencias del lector, cuya enciclopedia tiene que coincidir con la de quien escribe: en el caso contrario, el cuento entero permanece opaco, inaccesible.

El juego con los textos se convierte en una verdadera dimensión metatextual: tanto Brasca como Shua se refieren al acto de la escritura y al de la lectura. En Shua, el lector es convocado como parte activa en la narración, no sólo con sus competencias, sino también como agente del acto de lectura, a fines de risa y desconcierto:

Los avances de la cirugía permiten todo tipo de modificaciones físicas. Ya es posible cambiar de sexo, de raza, de identidad. Usted nunca podría imaginarse, por ejemplo, cuál fue la figura

original con la que nació esto que tiene entre las manos creyendo que es un libro. ("Avances de la cirugía moderna", en Shua: 70)

El acto de la lectura como parte constitutiva del cuento aparece en "La más absoluta certeza", que apela al lector para probar la veracidad de lo que se afirma en el texto misino; la relación entre las fronteras de lo que esté dentro del texto y lo que queda fuera de él, la distinción entre el lector empírico y el lector modelo, se encuentran violadas de manera imprevisible: "Pocas certezas es posible atesorar en este mundo. [...] Y sin embargo yo sé que en este momento usted, [...] cuya existencia habré olvidado apenas termine de escribir estas líneas, usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo." (: 147).

En Brasca, en cambio, encontramos muchos cuentos que reflexionan sobre cómo se escribe un cuento breve, utilizando los mismos elementos fantásticos que conforman los otros cuentos; es así respecto a la inspiración, atribuida al mitológico Ifrit ("Las mil y una historias del Ifrit", en Brasca 2004: 99) o a la estructura típica del microcuento:

Es fácil ver que la situación anterior puede rendir, por lo menos, tres microcuentos del tipo anverso-reverso más un número considerable de combinaciones, una de las cuales es la narrada. Por otra parte, si el soñador fuera Ulises, la moneda cualquier fórmula con dos posibilidades, y el espejo un límite genérico entre mundos paralelos, el rendimiento sería mayor y podría obtenerse una muestra bastante representativa de lo que es la microficción estándar. ("Bricolaje", en Brasca 2004: 105)

Intertextualidad y metatextualidad son tan frecuentes, creo, porque responden también a ciertas características del texto breve, un texto concentrado que, a la vez, exhibe todas las propiedades de la literariedad e implica una ruptura y una puesta en discusión de todos los órdenes preexistentes. Exactamente lo mismo se

verifica con el discurso del humor, necesariamente metatextual: su objetivo es llevar al lector a dudar del lenguaje mismo, que configura la realidad en que vivimos. Humor, fantástico y microficción entonces recuperan uno de los objetivos de la ficción: abrir grietas, crear mundos, instilar dudas...

Referencias

Alazraki, Jaime

1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.

Bottiroli, Giovanni

2006 *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi.

Brasca, Raúl

2000 "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento." *El Cuento en Red* 1. Pp. 1-16 <www.welcuentoenred.org>.

2004 *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule Ediciones.

Campra, Rosalba

1989 *Formas de la memoria* Córdoba: Lerner

2000 *Territori della finzione Il fantastico in letteratura*. Trad. Barbara Fiorellino. Roma: Carocci.

en prensa "La medida de la ficción." *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid).

Eco, Umberto .

1981 "Il comico e la regola." *Alfabeta* (Milano) 3.21: 5-6.

Epple, Juan Armando

1999 "Brevisima relación sobre el mini-cuento". En su libro: *Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores. 14-20.

Finné, Jacques

1980 *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Jackson, Rosemary

1981 *Fantasy, the literature of subversion*. London and New York: Methuen.

Jitrik, Noé

1993 "Rehabilitación de la parodia." En *La parodia en la literatura latinoamericana*. Ed. Roberto Ferro. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 13-29.

Koestler, Arthur

1975 *L'atto della creazione*. Roma: Ubaldini, 1975. [Originalmente: *The Act of Creation*. New York: Macmillan]964].

Lagmanovich, David

2004 "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas." *KATATAY* 2:3-4. Pp. 37-50.

Pollastri, Laura

2004 "Desbordes de la minificción hispanoamericana." *KATATAY* 2:3-4. PP. 31-36.

Reyes, Graciela

1990 *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.

Shua, Ana María

2000 *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Todorov, Tzvetan

1970 *Introduction á la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Zavala, Lauro

2000 "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio. Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad." *El Cuento en Red* 1. Pp. 1:18 <www.elcuentoenred.org>Ovit vene parum atiossus eatempora dolore perit estius, conet vitiis quo omnis re-rovid quid ullibus damusant magnis et, serrumqui inum ex esci con-sequo vent.

EL CONSTRUCTO DEL ENIGMA EN LAS NEONOVELAS DETECTIVESCAS DE GUILLERMO MARTÍNEZ

AÍDA NADI GAMBETTA CHUK
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

*“Hay algo de la estética matemática en mi escritura:
la máxima simplicidad y el máximo alcance”*
Guillermo Martínez

Introducción

Ya en los relatos inaugurales de *Infierno Grande* (1998), Guillermo Martínez (Bahía Blanca, 1962) deja instaurada su ficcional marca de origen: una narración nominal con el imprescindible *constructo* del enigma, propio de los relatos detectivescos, a la manera magistral de Poe y de Borges, con la impronta propia de un matemático que siempre trata implícitamente problemas matemáticos. Incluso Martínez explica elocuentemente a Jorge Luis Borges desde esta disciplina, en *Borges y las Matemáticas* (2003), con detención en sus relatos “El Aleph” y “La muerte y la brújula”. Como en las ficciones fantásticas borgeanas abismadas, cabe preguntarse: ¿y quién explica a Guillermo Martínez?

Los cuentos-acertijos de *Infierno Grande* (1998)

Diez cuentos de estructura perfecta, donde la atmósfera amenazante esta lograda con unos pocos y magistrales trazos, concen-

trada en la trama, sin descuido de los personajes, definidos con bravos retratos precisos, tienen en común dos reversibles *topoi* emblemáticos: personajes ajenos en la localidad bonaerense de Puente Viejo y el joven estudiante de matemáticas o el profesor de matemáticas de procedencia provinciana que viven en la capital, distraídos de su estudio por la atracción del erotismo prostituido, ambos bajo la mirada penetrante e irónica de narradores distanciados. Cada relato tiene implícita una tematización ficcionalizada de un problema matemático. Sirvan como ejemplos estas dos piezas de horror fantástico, el homónimo “Infierno grande” y “La invencible timidez del doctor Pipkin”, con historias dobles que conforman sus acertijos fantásticos-lógicos a resolver, que ilustran La paradoja del barbero de Bertrand Russell,¹ el famoso lógico inglés, quien descubrió, en 1901, que no puede existir un conjunto que se contenga a sí mismo, es decir, que las matemáticas tienen limitaciones. Los dos son ejemplos ficcionalizados de la misma paradoja sobre la teoría de conjuntos, como dos paro-

1 La paradoja de Russell o paradoja del barbero, creada por Bertrand Russell en 1901, en términos de conjuntos y narrativamente como la historia del barbero, demostró que la teoría original de conjuntos formulada por Cantor y Frege es contradictoria. Russell demostró que no puede haber un conjunto que se contenga a sí mismo, como elemento. La paradoja en términos narrativos cuenta la historia del barbero As Samet de un pueblo de un antiguo emirato, diestro en su menester. El emir, al saber que faltaban barberos, ordeno que los barberos sólo afeitaran a las personas que no podían hacerlo por sí mismas. El barbero le dijo que, siendo el único en su oficio en el pueblo, no debería afeitarse a sí mismo, pero si quisiera afeitarse, lo debería afeitar un barbero, pero él era el único. El emir lo premió otorgándole la mano de su hija más virtuosa por la profundidad de su pensamiento. Hay otra versión que habla del barbero que está en un barco y al que no le queda otra solución que arrojarle al mar. (Russell 1948:170-173) La palabra paradoja, según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (del latín *paradoxa*), tiene varias entradas, de las cuales destaco la segunda: “Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera”. (DRAE 2002: s. v. paradoja) La paradoja para los matemáticos es una antinomia: “proposición o enunciado que lleva a una contradicción tanto si se afirma como si se niega” (Daintith 2000: 144).

días lúdicas o reverenciales en homenaje a la paradoja de Russell, la cual, para que fuera entendida, fue enunciada también diegética, ficcionalmente, con la historia del barbero As-Sa-met, habitante de un lejano pueblo de un antiguo emirato: sea el primer relato de Martínez la historia de un joven mochilero que, en una de las dos peluquerías de Puente Viejo, parece encontrar el amor y la muerte, y la búsqueda- frustrada de su cadáver lleva a descubrir multitud de cadáveres de personas que fueron víctimas de los crímenes de Estado de la dictadura militar en el decenio de 1970; sea el segundo relato, el de un viejo profesor de gramática, en procura de ser afeitado, que en la misma peluquería, ya sospechosamente ruinoso, del mismo pueblo, parece encontrarse con el fantasma del peluquero asesino, excarcelado después de quince años y a punto de asesinarlo. Ambos enigmas, abiertos a la resolución de los lectores, transcurren en el mismo lugar y desestiman el tiempo, así que pueden ser leídos como relatos simultáneos o sucesivos, que ilustran la paradoja de Russell. Las primeras neonovelas detectivescas: *Acerca de Roderer* (1992) y *La mujer del Maestro* (1998):

Acerca de Roderer es una novela intimista donde se engarzan inteligentemente el teorema de Gödel y el mito del pacto fáustico. La reflexión sobre la identidad del protagonista, fundada en el fantástico y freudiano *doble*, exhibe biografemas identitarios de la biografía del mismo Guillermo Martínez, un destacado estudiante de Matemáticas que termina su bachillerato en Ciencias en la Universidad del Sur y la licenciatura en la Universidad de Buenos Aires, listo para partir a Oxford, munido de una beca bien merecida, final abierto que se continuara en *Crímenes Imperceptibles*, que encuentra al joven matemático ya instalado en Londres. (Gambetta y Gambetta 2005: 218)

A través del *doble* Roderer-amigo de Roderer, envés y revés de una misma entidad psicológica e intelectual, siempre unidos y

enfrentados por un ajedrez concreto y otro metafórico, la novela instauro el canon literario definitivo de Martínez: la dupla maestro-alumno, de larga tradición filosófica y de Conan Doyle, en cuanto a dilucidación de enigmas, la coautoría del novelista y del matemático, el relato detectivesco con enigma al modo de Poe y de Borges, es decir, donde el delito es solo una incógnita que ha de ser resuelta por el detective, despojada de consideraciones y de sanciones éticas y de efectos emotivos empáticos, la privilegiada y definitoria fórmula de raigambre borgeana que enhebra los temas lógicomatemáticos –la paradoja de Russell, la navaja de Ockham, los diagramas de Venn, el teorema de Gödel, el teorema de Turing y el de Fermat, la Regla de Rufini, los juegos de lenguaje de Wittengestien– con los temas literarios, más la búsqueda de singularísima belleza formal, lograda con un estilo nominal, sobrio y conciso y con estructuras narrativas escuetas, de máximo alcance, merced a un mínimo de elementos, con el auxilio lógico de Ockham y de Wittgeinstein y con el auxilio matemático de Gregory Chaitin,² cuya teoría subyace a la neonovelística de Martínez: hay fragmentos de la aritmética impenetrables al conocimiento. *Acerca de Roderer* recuerda, por la atmósfera de misteriosa soledad, a *Todo verdor perecerá* (1941), de Eduar-

² Gregory Chaitin, notable matemático ruso-argentino-norteamericano, en *The Limits of Mathematics* (1998), demuestra que hay fragmentos de la aritmética impenetrables al conocimiento. Aludiendo a las conocidas palabras de Albert Einstein, afirma que Dios sí juega a los dados no sólo con la física, sino con la razón matemática y que Einstein habría dicho que Dios no juega a los dados con el Universo porque en la física subatómica se pierde la posibilidad de determinar unívocamente el futuro. Y, como las leyes fundamentales son estadísticas, a Einstein esto le habría espantado por su formación clásica, newtoniana. Martínez declara que ya había terminado de escribir *Acerca de Roderer*, donde proponía una matemática ficcional, cuando descubrió a Chaitin y, sobre todo, se enteró de que éste se ocupaba de las propagaciones filosóficas del Teorema de Gödel, lo que le asombró por esa coincidencia que revelaba cierta similitud de pensamientos: Chaitin, en el dominio matemático, Martínez, en el dominio ficcional trabajando con suposiciones matemáticas (Moledo 2004: 3-6)

do Mallea, pero, por la construcción del enigma, a *La pesquisa* (1994), de Juan José Saer, y a *Respiración Artificial* (1980) y a *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia. Detectivesca y a la vez filosófica, la novela muestra portentosas hazañas que no son ni épicas ni amorosas, sino intelectuales, deductivas: Roderer trata de detectar el error del teorema del lógico Arthur Seldom, quien, a su vez, ha tratado de superar el *teorema de Gödel y el corolario de Turing*. *La mujer del maestro*, parodia lúdica de *La lección del maestro* (1998), de su admirado Henry James,³ reflexiona sobre la creación literaria, como praxis y como mito. Un entorno autoral y editorial no exento de un aura sórdida y casi diabólica subraya el *dictum* sobre el carácter sublime de la obra y deleznable del artista. Aunque no es una novela detectivesca como las otras, si construye un acertijo que deberá resolverse: el carácter revelador del último manuscrito inédito que oculta Jordán, el viejo y enfermo escritor exitoso, a fin de su bella y joven esposa Cecilia, y la denodada búsqueda que emprende el joven escritor, que lo admira y odia, y que convierte a Cecilia en un paralelo objeto de deseo. Esta matriz narrativa hiperboliza el triángulo literario-erótico de James, donde el escritor viejo, que literaturiza en su última obra no azarosamente el mito de Prometeo encadenado, lucha titánicamente para ganarle al joven escritor la doble partida literaria y erótica, en una suerte de neoepicidad posmoderna. Así que, lo que los lectores tienen ante sus ojos es la suma alquímica de dos textos que conjuntan dos caras literarias indisociables: la

3 Entre los catorce y los diecinueveaños, Guillermo Martínez escribió su primera noveleta, *La jungla sin bestias* (1982), que obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Cuento Roberto Arlt, reescritura de la mejor de las novelas aortas de su admirado (y también admirado por Borges) Henry James (1843-1916), *La bestia en la jungla*, que reflexiona sobre la necesidad humana del comportamiento auténtico en el amor y sobre la pulsión que provoca la evasión de ese compromiso. *La mujer del maestro* (1998) es también una reescritura de otra obra de James, *La lección del maestro*, que presenta un triángulo amoroso, marcado por la creación literaria: el viejo maestro Henry St, Georg, su discípulo, Paul Overt, y la mujer del maestro, Marian Fancourt.

estética del viejo escritor y la del joven escritor, en la ficción y, “extratextualmente, las estéticas de Henry James y de Guillermo Martínez. Aparentemente no habría ninguna implicación matemática, pero las relaciones amorosas de los personajes grafican la canónica y estable figura del triángulo, propia de la geometría plana euclidiana y aún podría suponerse una ficcionalización de dos conjuntos que se intersectan, según los diagramas de Venn.⁴

En la huella borgeana: crímenes imperceptibles (2003)

Aunque *Crímenes imperceptibles*, cuyo título alude al proceso perceptivo, fenomenológico, transcurre en Londres, a finales del siglo XX, se inscribe en la decimonónica tradición anglosajona de la novela policial canónica a partir de las teorías y prácticas de Edgar Allan Poe (1809-1849) y de Conan Doyle (1859-1930). A éstas hay que agregar, por lo menos, dos ficciones de Borges que las cuestionan: “La muerte y la brújula” y “Abencaján el bojarí, muerto en su laberinto”, del conjunto de las cuales,⁵ en alguna

4 John Venn, filósofo y lógico inglés (1834-1923), formuló los conocidos diagramas de Venn, con los que quería representar gráficamente la relación matemática o lógica existente entre diferentes cosas (conjuntos), y representó cada conjunto mediante un ovalo, círculo o rectángulo. Al superponer dos o más de las figuras geométricas, el área en que confluyen indica la existencia de un subconjunto que tiene características que son comunes a ellas; en el área restante, propia de cada figura, se ubican los elementos que pertenecen únicamente a ésta. En el caso de *La mujer del maestro*, se puede graficar trazando dos círculos iguales que contengan, uno, el nombre del viejo escritor y otro, el del joven escritor, siendo la intersección compartida la conjunción de los dos objetos de deseo que comparten y disputan: la creación literaria y la mujer.

5 “La muerte y la brújula” (Ficciones) sigue el canon policial de Poe, como el típico policial con enigma: la puesta en página del caso enigmático o incógnita que se habrá de despejar y el proceso lógico de la búsqueda del culpable. Sin embargo, esta pieza magistral de Borges, que alude a la cultura judía tradicional, a partir del primer crimen de Yarmolinsky, especialista en escrituras talmúdicas y en las sectas hasídicas, reescritura de *Estudio en escarlata*, la primera novela de Arthur Conan Doyle, escrita en 1886, en

medida, *Crímenes imperceptibles* es una portentosa reescritura

dos partes complementarias, también parodia el canon detectivesco, ya que no presenta una total omnisciencia y no hay un solo detective, sino dos: Treviranus (tre, 'tres'; anus, 'anciano', el detective "re ") y Lönrot (rot, 'rojo', el detective ficcional, el alter ego borgeano). Lanzados ambos a la misma búsqueda, se la disputan. Cuando Lönrot cree haber descubierto al asesino —Red Scharlach (doblemente rojo)— y a su lógica de tres (triángulo: tres asesinatos, tres días de diferente mes), el narrador revela que se trata de un rombo (dos triángulos unidos) y los vértices (y por lo tanto, lo asesinaos no son tres, a partir de la revelación que el día hebreo empieza al anochecer), sino cuatro, ya que el último es Lönrot, el cazador cazado, porque Scharlach cumplía con la venganza, ya que su hermano fuera apresado antes por Lönrot. Si bien el relato de Borges empieza muy cerca de los thrillers de Conan Doyle, termina como un relato policial adherido a la perspectiva de la víctima (a la manera de los policiales de Patricia Highsmith o William Irish), porque Lönrot, detective, se convierte, al final, en víctima del asesino serial, que le ha tendido la trampa mortal. Borges, que sigue al thriller clásico inglés, lo ha desestabilizado, parodiándolo. Guillermo Martínez, en *Borges y la matemática* (2004: 58-76), analiza detallada e inteligentemente este relato enmendándole la plana a Borges (además de decir que no le gusta el final) y corrigiendo el esquema, que Borges propone, desde el análisis matemático, ya que para Martínez no hay una única solución (para Borges, el punto D donde se encontrarán otra vez asesino y asesinado, en un infinito atemporal), sino que había más de un punto posible de encuentro, o sea, más de una solución: D, pero también D' o D''. Martínez descubre aquí que Borges ha utilizado, habilmente, en la propuesta de este segmento o laberinto recto, nada menos que la paradoja de Zenón de Elea de Aquiles y la tortuga. ¿Por qué? Los seres humanos vivimos en la intersección de mi tiempo y un espacio. La paradoja citada hace caso omiso de la noción de tiempo (y por ende, de velocidad), entonces, se hace comprensible que la tortuga le pueda ganar a Aquiles la carrera que inician juntos en el mismo lugar y con la misma dirección, porque ellos están instalados solamente en la dimensión del espacio. También en "Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto" (El Aleph) hay otro laberinto policial que viene del mismo epígrafe. Hay además, dos lenguajes: el del poeta (la invención ficcional) y el del matemático (la lógica). Tal como en "La muerte y la brújula", el esquema del enigma remite a Poe (Dupin, en el primero, "La carta robada", en el segundo y en ambos, la referencia a las series matemáticas). "Los dos reyes y los dos laberintos" (El Aleph), que puede ser leído de manera simultánea o sucesiva a "Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto" ilustra la fórmula de la progresión geométrica y el tema del infinito. No hay que olvidar que Borges y Adolfo Bioy Casares habían creado desde un nuevo autor también inventado, H. Bustos Domeq, hasta Isidro Parodi, un peluquero (que remite también al paradoja de Russell) encerrado injustamente en una cárcel porteña, desde donde resolvía

y una original *amplificatio*. Es una parodia lúdica porque hay reverencia al género y a los autores, pero a la vez, una crítica ficcionalizada tanto a los personajes y al argumento como a la construcción del enigma, siempre sustentada por conceptos matemáticos legitimados que, a su vez, son cuestionados por otros en la historia de las matemáticas, en un infinito gnoseológico. El suspenso de las mismas soluciones matemáticas, siempre diferido, remite a las tantálicas búsquedas literarias y filosóficas del absoluto literario: siempre perseguido, siempre diferido. Las matemáticas constituyen una ciencia cuyo contenido se ha construido con proposiciones abstractas, aunque muchas de estas abstracciones parten de experiencias de la Naturaleza. Las relaciones entre las proposiciones matemáticas se basan en la lógica: las proposiciones que no se demuestran se llaman conjeturas y el lenguaje matemático se construye con un conjunto de palabras llamadas primitivas (conjunto, elemento, número) porque no se definen. Las matemáticas parten siempre de axiomas, es decir, de verdades aceptadas. A pesar de la riqueza y de la universalidad de las matemáticas y a fin de cierta perfección cercana a la belleza, tienen sus limitaciones; científicos y filósofos han estudiado estas fronteras, como Gödel, ilustrado en la novela. Martínez parte de *la navaja* de Ockham⁶ o principio del conocimiento que pide mantener las cosas simples y arriba al *Teorema de Gö-*

agudamente casos detectivescos (parodia de Holmes y de Scotland Yard) en su libro *Seis problemas para Don Isidro Parodi* publicado en 1942, con el sello de Emecé, en Buenos Aires, firmado por el no menos enigmático H. Bustos Domeq.

6 En la primera parte del siglo XIV, el monje franciscano Guillermo de Ockham o de Occam encendió una luz, filosa como una navaja, al proponer el principio de economía del pensamiento, o principio de parsimonia, que sería de utilidad a la metodología científica y con el que cuestionaba la existencia de los universales que precederían a los hombres concretos: "Entia non sunt multiplicanda sine necessitate" (los entes no deben multiplicarse sin necesidad) o, dicho más sencillamente, la soberbia no debe hacer con más, lo que puede hacer con menos.

del,⁷ en el que aseverar que nunca llegaremos a conocer todos los secretos del universo, lo cual ya era *vox populi* para ciertos pensamientos filosóficos, pero Gödel lo demostró con la lógica simbólica, usando todo el rigor de las matemáticas, que no son completas y no están libres de contradicciones. Este teorema, a su vez, fue seguido por el corolario de Turing. El innominado narrador-protagonista, joven doctorando argentino en Matemáticas, en Oxford y su maestro, el lógico-matemático Arthur Seldom, que busca una estética como criterio de verdad, podrían ser representaciones emblemáticas de Holmes y Watson (éste, imagen del lector inocente) que planifican architextualmente la escena académica mancomunada en el despeje de la incógnita, utilizando la herramienta de la abducción o conjetura o adivinanza con bases lógicas. Ambos son detectives aficionados y no se involucran sentimentalmente en el asesinato de Mrs. Eagleton, anciana viuda de un profesor de matemáticas, quien le ha alquilado un departamento al narrador, pero a diferencia del canon de Doyle,

7 Kurt Gödel (1906-1978), en su famoso teorema, conocido como Teorema de Gödel o de la incompletitud (que en realidad son dos teoremas escritos en 1930), demostró rigurosamente que nunca llegaremos a conocer todos los secretos, de la naturaleza y que las matemáticas no son completas y no están libres de contradicciones. El primer teorema dice: "En cualquier formalización consistente de las matemáticas que sea lo bastante fuerte para definir el concepto de números naturales, se puede construir una afirmación que ni se puede demostrar ni se puede refutar dentro de ese sistema". El segundo dice: "Ningún sistema consistente se puede usar para demostrarse a sí mismo." Las demostraciones de Gödel fueron devastadoras para la aproximación filosófica a las matemáticas conocida como la formalización de Hilbert (de David Hilbert). Las grandes dificultades que ofrece a la comprensión el citado teorema ha generado muchos equívocos o malentendidos (lo que Gödel no dijo) y, a la vez, se ha vuelto un verdadero fetiche posmoderno, por ejemplo, entre los psicoanalistas lacanianos. Quizá debería vérselo como un resultado sobre la limitación de los métodos formales axiomáticos y, en general, como un resultado sobre la limitación del lenguaje. Desde el punto de vista matemático, el teorema dice que hay más complejidad en el mundo de los objetos matemáticos de la que pueden dar cuenta los métodos finitistas de demostración. Es decir, que la inteligencia humana es irremplazable por ser la facultad de interpretar y asignar sentido.

los dos son igualmente inteligentes y perspicaces y para ambos no hay onmisciencia detectivesca, porque a pesar de sus respectivos empeños, no pueden ofrecer una solución (única al enigma. Además, el enigma es progresivamente enigmatizado porque al enigma fundamental se añaden, en series entrecruzadas, otros enigmas tampoco resueltos unívocamente, así que el enigma crece de manera exponencial, en una progresión geométrica⁸ en esta novela filosófica-detectivesca que se inclina por la nueva lógica trivalente y polivalente:⁹ el caso del enigma del friso histórico del rey asirio Nissan, el caso del perverso tratamiento psiquiátrico de pacientes hospitalizados, el siniestro tema médico de los trasplantes, y la ruptura de la cadena biológica simbolizada por el *Amstung*... además de los simbólicos juegos del *tennis*, del *scra-*

8 Nota suscrita por la Maestra en Educación Matemática María Ester Gambetta Chuk: "Las progresiones aritmética y geométrica son sucesiones, en las cuales cada elemento se obtiene del anterior, mediante una operación; en la primera, la operación es suma y en la segunda, es multiplicación. Progresión (o sucesión) es un conjunto ordenado (o sucesión) en el cual cada elemento se obtiene del anterior sumando la misma constante o número. Ej.: 1, 4, 7, 10... Progresión geométrica es un conjunto ordenado (o sucesión) en el cual cada elemento se obtiene del anterior multiplicándolo por uno nuevo (el mismo) Ej.: 2, 2(3); 2(3)(3); 2(3)(3)(3)...2,6,6.3, 18.3... 2,6,18,54...a, a.r, a.r.r, a.r.r.r, a.r.r.r.r donde a es el primer término de la progresión geométrica y r es la razón de la progresión geométrica".

9 La lógica difusa tiene como precursor a Lukasiewicz y como sustentador teórico a Lofti A. Zadeh, autor del concepto de los conjuntos difusos, aplicado a la inteligencia artificial y a otros sistemas, desde la década de los 90 hasta la actualidad. Ha habido anteriormente intentos de superar la lógica clásica (o bivalente) tales como el punto de vista semántico de Tarski, variante del concepto de correspondencia o el punto de vista de redundancia de Ramsey, que pretende eludir el concepto de verdad, por considerarlo superfluo. La lógica clásica es binaria en cuanto propone la dupla verdadero-falso. La lógica difusa, por el contrario, es una lógica trivaluada, porque propone un esquema de tres (por ejemplo: frío/tibio/caliente). E, incluso, esta en camino de ser multivaluada o polivaluada. La lógica difusa se usa cuando la complejidad del proceso es muy alta y no existen modelos matemáticos precisos. Por ejemplo, todavía las computadoras son binarias, o sea, utilizan sistemas duales, pero en el futuro próximo serán trivaluadas o multivaluadas.

bble y del *bowling* y de los conciertos y aún la serie pitagórica cuyo cuarto término es *tetrakys* y el nombre de Beth, que alude a la segunda letra del alfabeto hebreo y al *aleph*, la primera, que correspondería a la víctima. Una lectura superficial estaría atraída por un argumento sencillo, con una trama complicada en el desarrollo del proceso enigmático: el narrador protagonista, a pocos días de haber llegado a Oxford, descubre muerta a Mrs. Eagleton, asfixiada por un almohadón. La investigación del caso es adjudicada al detective Petersen, quien sostendrá la hipótesis del criminal único. Seldom, uno de los matemáticos más brillantes del siglo XX, paralelamente y basado en la lógica matemática, arriba no a una, sino a tres posibles soluciones del caso enigmático. Hay dos personajes femeninos: la enfermera Lorna, apasionada lectora de novelas policiales (otra serie) y Beth, nieta de la víctima, quizá culpable encubierta por Seldom, que sospecha ser su padre biológico. Entonces, el impecable policial casi inglés se desestabiliza con las series de tres investigadores del mismo crimen y de las tres soluciones en medio de nuevos enigmas, en un laberinto intrincado. Las series matemáticas o suma indicada de términos (o elementos) de una sucesión,¹⁰ lo están soberbiamente encarnadas en los personajes, la trama y los enigmas, como si fueran modelos matemáticos, al relacionar la posibilidad del crimen perfecto y del conocimiento: “El crimen perfecto, escribe, no es el que queda sin resolver sino el que se resuelve con el culpable equivocado”. (Martínez 2003:135) Martínez, a partir de un tejido textual hecho con varias series, ha hiperbolizado las soluciones

10 ¿Qué son las series para los matemáticos? “Una sucesión es un conjunto de números dados en un cierto orden y formados según una ley. El conjunto de los números naturales: 1,2, 3, 4...n, es una sucesión. Otro ejemplo de sucesión es: 1,4,9,16,25,...n (i.e., la de los naturales al cuadrado). Una serie es una suma indicada de los términos (o elementos) de una sucesión. Las sucesiones y las series pueden ser finitas o infinitas, según que el número de elementos sea limitado o ilimitado. Ejemplos: serie finita: 1+4+9+16+25; serie infinita: 1+4+9+16+25+...” (Gambetta y Gambetta 2005: 225-226)

simultáneas en el mismo nivel diegético y estructural con más de una solución viable igualmente convincente, sugiriendo un cambio de paradigmas, con la preferencia por una lógica trivalente o polivalente a la tradicional lógica bivalente, logrando una posposición de la solución idónea para el enigma planteado en el texto y desplazándola al extratexto. Toda esta propuesta de la trama detectivesca se abisma en el texto literario en pos del absoluto v literario, como un guante puesto del derecho y del revés: el *desideratum* de la solución del enigma; tal como el misterio del absoluto literario es siempre perseguido y siempre pospuesto, sea con el respaldo de las matemáticas, de la filosofía o de la teoría literaria. En conclusión, *Crímenes imperceptibles*, neovelada detectivesca, permite percibir¹¹ estéticamente el enigma enigmatizado exponencialmente, en una armonía textual semejante a cierta belleza sensible que los matemáticos abducen en los conceptos más. abstractos. Las matemáticas parten de axiomas; *Crímenes imperceptibles*, también. Desde esa rejilla cognoscitiva, propone un rescate. deontológico: aunque se conjeture que no se encontrará toda la verdad y aunque en un futuro muy próximo, haya que cambiarla canónica lógica bivalente actual por la trivalente o a la polivalente, hay que buscar siempre, la verdad.

11 Toda percepción es intencional. La intencionalidad se basa en impresiones reflexivas. Esto actualiza la vieja propuesta de la Fenomenología (de lo noético a lo noemático, según Husserl). De la percepción a la conceptualización se persigue el sentido, tanto para matemáticos como para detectives. Los crímenes de *Crímenes imperceptibles* no son perceptibles para la mayoría. El detective es el privilegiado preceptor-deductor que los hará perceptibles para los demás personajes (salvo para él o los culpables) y para los lectores. La percepción desde Bergson se fundamenta en la sensorialidad (aquí, indicios, pistas, evidencias). Su función es analizar, concluir y persuadir. Detectives y matemáticos ejercen funciones homólogas (investigar, llegar a conclusiones, a demostraciones y convencer a los pares). Los dos se basan en determinados paradigmas culturales, axiomáticos, pero pueden cuestionarlos y hasta cambiarlos

Referencias

Borges, Jorge Luis

1956 *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.

1981 *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Dainith, John

2000 *Diccionario de Matemáticas*. Trad. J.M. Castaño. México: Norma.

Doyle, Conan

2007 *Estudio en escarlata*. Trad. Amando Lázaro Ross. Madrid: Punto de Lectura S.L.

James, Henry

2000 *La bestia en la jungla en La pátina del tiempo*. Trad. Fernando Fadraque. Madrid: Valdemar.

1995 *La lección del Maestro*. Trad. Hernando Valencia Goelkel. Bogotá: El Áncora Editores.

Gambetta Chuck, Aída Nadi y María Ester Gambetta Chuck

2005 "Las matemáticas y la literatura: la neonovela policiaca de Guillermo Martínez." *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje 30 (2005): 215-227.

Iglesia, Alex de la

2007 *The Oxford Murders Thriller/Cine negro*. Dir. A. de la Iglesia. Guionistas: Jorge Guerraachevarría, Alex de la Iglesia y Guillermo Martínez. Warner Sogefilms, London, 2007.

Martínez, Guillermo

1992 *Acerca de Roderer*. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación.

1998 "La razón de mi vida." Entrevista a Gregory Chaitin en el café Tortoni de Buenos Aires, en junio de 1998. *Radar, Página 12*. Buenos Aires, 7 de junio de 1998, pp. 4-7.

2000 *Infierno Grande*. Buenos Aires: Planeta. [1998]

2003a *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Planeta.

2003b *Los crímenes de Oxford. El asesinato como acertijo*. Barcelona: Ediciones Destino.

2003c *Borges y la matemática*. Buenos Aires: Eudeba.

2005 *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires: Eudeba.

2006 *La mujer del Maestro*. Buenos Aires: Planeta [1998].

Moledo, Leonardo

2004 "Crimen, cálculo y castigo" Entrevista a Guillermo Martínez. *Radar, Página 12*. Buenos Aires, 19 de diciembre de 2004, pp.3-6.

Real Academia Española

2002 *Diccionario de la lengua española*. 22a. ed. Madrid: Academia

Russell, Bertrand

- 1903 *The Principles of Mathematics*. Cambridge: The University Press.
1948 *Los principios de la Matemática*. Trad. A. García Paladini. Buenos Aires:
Espasa Calpe.
1967 *Los principios de la Matemática*. Trad. Juan Carlos Grimberg. Madrid:
Espasa Calpe.

LA LITERATURA DE ANTICIPACIÓN DE OLIVERIO COELHO: UNA MIRADA AL SESGO SOBRE LA PESADILLA ARGENTINA

FERNANDO REATI
GEORGIA STATE UNIVERSITY

Uno de los fenómenos más significativos en la narrativa argentina a partir de la dictadura militar de 1976—1983 fue la alusión velada a la realidad por medio de desplazamientos narrativos—temporales. A fines de los setenta y durante los ochenta, muchos autores recurrieron a la novela neo—histórica, primero por la censura, pero más tarde porque se sentían incapaces de representar el terrorismo de Estado y la desaparición de miles de personas, con las herramientas tradicionales de la literatura mimética—realista, y prefirieron aludir a lo sucedido a través de historias ambientadas en los orígenes decimonónicos de la nación. Luego, con la implantación plena de la economía neoliberal de mercado bajo la presidencia de Carlos Menem (1989—1999), se produjo un desplazamiento temporal inverso y a veces se relató la nueva crisis —el achicamiento del Estado de bienestar, la destrucción de la industria nacional y el empobrecimiento generalizado—en novelas de anticipación y de ciencia ficción que traspolaban esas problemáticas a imaginarios futuros distópicos.¹ En ambos casos, ya el desplazamiento cronológico fuera hacia el pasado, ya hacia

¹ Estudio una docena de novelas de este tipo en mi reciente trabajo, *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999*.

el porvenir, se trataba de iluminar el presente mediante historias veladas, oblicuas y por sobre todo alegóricas, que aludían a otras épocas ante la imposibilidad de dar cuenta narrativa de lo real presente.

Oliverio Coelho, un joven autor nacido en 1977, profundiza esta estrategia al aludir cifradamente a las crisis nacionales en una trilogía reciente de novelas futuristas: *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004), y *Promesas naturales* (2006). Coelho posee una prosa inédita, hecha de palabras y sentidos levemente desfasados que producen una sensación de extrañamiento —“arsenal léxico infrecuente” y “lengua original”, según la reseña de Manso (: 4)— y obliga a preguntarse sobre el género o géneros a que se podrían adscribir sus textos. Algunos adjetivos que vienen a la mente ante ciertos párrafos suyos aparentemente despojados de las lógicas semánticas y sintácticas habituales, son disparatado, desopilante, desvariado, incongruente, delirante, lo cual lo ubicaría en una tradición argentina de lo narrativamente extraño que va de Macedonio Fernández a César Aira, pasando por Alberto Laiseca, Sergio Bizzio, Daniel Guebel y otros. Es por eso tal vez que el calificativo de “literatura del *non—sense*” aparece a menudo asociado a sus novelas futuristas en reseñas y comentarios, ya sea para adscribirlo plenamente a esa tendencia o al menos para interrogarse sobre su posible relación con el género. Así, una reseña de *Promesas naturales* dice que “vale la pena reconocerle al libro su apuesta de participar en un subgénero, el non-sense, que está casi en vías de extinción...” (Bertazza: en línea). Otra, sobre *Los invertebrables*, no termina por decidirse y señala que “a la manera de los maestros del non-sense; (pero esta novela no tiene nada que ver con eso), Coelho burla sistemáticamente todas las expectativas...” (Piro: en línea). Una tercera, sobre *Promesas naturales*, tras mencionar el *non—sense* habla de “un relato extraño”, “una novela escrita para que ‘no se entienda’” (Martínez Arce: 1) y una “voluntad de no tener un sentido último” (: 2), pero

luego reconoce que la novela “no es el carnaval de significantes dislocados que pudiera parecer en una primera lectura” y a fin de cuentas “busca afincarse en una zona de referencia codificada históricamente” (4).

Este ir y venir entre el calificativo de extraños y “sin sentido” (o mejor dicho, desinteresados por imponerle al lector un sentido determinado) respecto a los textos futuristas de Coelho, y la pregunta inevitable por sus referentes externos, desnuda un interrogante habitual frente a toda literatura de anticipación: ¿qué pacto de lectura imponen aquellos textos que se proyectan hacia el porvenir e interpelan a un lector que no puede hacer otra cosa que leerlos desde su presente? Dicho de otro modo, ¿cómo no leer “realistamente” narraciones sobre mundos futuros que por definición debieran ser inexistentes y sin sentido? En el caso de Coelho, lo que se describe es un mundo futuro lleno de seres mutantes, territorios paralelos, ministerios kafkianos y animales genéticamente modificados, con un Estado que excluye a la mayoría de las personas y controla al resto para asegurar la reproducción de la especie; un mundo, digámoslo ya, que traspola las lógicas pesadillescas tanto de la Argentina militar como de la neoliberal. Para crear ese mundo; el autor recurre a una superposición de tiempos (uno de los rasgos predominantes en la literatura mundial de anticipación de las últimas décadas) que produce una atemporalidad ambigua donde los horrores del pasado se entrelazan con los del presente y el futuro —algo que el comentario de contratapa de *Los invertebrables* define como “atmósferas prehistórico futuristas”, y Martínez Arce en referencia a *Promesas naturales* califica de “pasado mitológico con futuro post-nuclear” (en línea).² En su combinatoria de recursos tradi-

2 De modo parecido, la reseña de Juan Pablo Bertazza sobre *Promesas naturales* señala que en la novela “no hay rasgos de una tecnología propia de un futuro sino; más bien, de la suspensión de tiempo y espacio, experimentada por los chicos, los drogonos y los psicóticos...” (: en línea), dando a entender que

cionales de la ciencia ficción con imágenes de particular resonancia para el lector argentino (la manipulación estatal de la memoria, los procedimientos médicos, la desaparición o expulsión de subhumanos a territorios paralelos), Coelho genera un mundo extraño y a la vez vagamente familiar, atemporal pero históricamente determinado, universal y sin embargo siniestramente parecido a la Argentina de los últimos treinta años.

La contratapa de *Borneo* reproduce una definición de diccionario de la palabra que presta título a la obra: ‘borneo’ es la acción y efecto de ‘bornear’, que significa doblar o curvar una cosa, moverla de lugar para acomodarla en su sitio; ‘bornear’ también es mirar un objeto con un solo ojo para ver si está recto, plano o alineado. Este título adelanta lo que podría ser una definición operativa de la ciencia ficción de Coelho, en cuanto mirada sesgada que dilucida significados de la realidad ocultos a la mirada habitual: una mirada curvada, torcida o ladeada que “endereza” o “acomoda” en su verdadero sitio lo real que escapa al entendimiento. *Borneo* relata la huida de Ornello, un insignificante hombre de mediana edad que entra en pánico tras una de las revisiones del S.M.O (Servicio Médico Obligatorio) a que deben someterse todos los ciudadanos cada diez años. A partir de lo que parece ser un error burocrático o negligencia médica —un dentista le extrae por equivocación dos muelas sanas—, el atribulado Ornello comienza a desconfiar de los funcionarios del S.M.O., y cuando un médico, le receta el uso de bastón por supuestamente tener una pierna más corta que la otra llega a la conclusión de que se avecina su internación obligatoria en uno de los temidos centros de rehabilitación donde acaban todos aquellos que tienen un defecto físico. Así, si bien no se ofrecen mayores explicaciones sobre el significado del S.M.O., del Departamento de Planificación Social o de los permisos de “habitabilidad” otorgados cada

los protagonistas son los mismos excluidos del sistema de hoy, sólo que traspolados a un tiempo indefinido.

década, sobre la base de unos pocos datos se arma una atmósfera de creciente temor y vulnerabilidad ante un poder absoluto y transformador de la realidad conocida.

Ya en la primera página la contemplación hipnótica de un ventilador de techo que gira mecánicamente genera un flujo de imágenes y asociaciones libres que remiten a algo no explicitado, difuso pero temible: “En [el ventilador] Ornello veía proyectados hitos “del pasado, mendigos empalados, genocidio de perros, niños arrancados de sus madres y entregados a la tutela del Estado” (Coelho 2004:29). En “esta prosa casi surrealista se perciben ecos de horrores lejanos, alusiones vagas a espantos atemporales pero andados en experiencias concretas en la memoria colectiva de los argentinos. Llama la atención la existencia del Servicio Médico Obligatorio, un organismo que el relato define como “un instrumento estratégico para desarmar a los sanos de manera moderada y legal, e ir moldeando en las orillas una sociedad genuflexa” (: 13). El uso de la medicina para el control social es un elemento común en el género de la Ciencia ficción, pero cobra nuevas capas de sentido en un país como Argentina, donde en los años setenta se apeló a una metáfora organicista para justificar la extirpación de la disidencia. Es sabido que por medio de una sistemática operación retórica—ideológica la dictadura equiparó el país con un cuerpo enfermo, los opositores con virus, bacterias u órganos defectuosos que debían ser extirpados radicalmente, y las fuerzas armadas con el médico encargado de una indispensable cirugía mayor.³ De allí que el temor de Ornello a la revisión

3 Existe una abundante bibliografía sobre el uso de la metáfora médica en la justificación ideológica del terrorismo de Estado. Uno de los primeros en describirla fue el sociólogo Francisco Delichen 1983: “Con bastante más frecuencia de lo razonable se habló de la sociedad enferma, pero desde 1976 se convirtió en el diagnóstico oficial del gobierno para explicar de un modo didáctico y convincente el pasado inmediato de la República Argentina [...] La sociedad estaba enferma de gravedad [...] La relación entre el poder militar y la sociedad es así una relación médico-paciente [...] Se apoderan del

médica obligatoria sea doblemente entendible, y que los rasgos kafkianos de la clínica —escaleras que se bifurcan, ausencia de carteles orientadores, una empleada miope que habla “en un idioma complejo, una especie de dialecto” (: 21)— magnifiquen la atmósfera opresiva del relato. A esto se le suma un lenguaje ominoso cargado de reverberaciones que remiten a la medicalización de la disidencia en los setenta y a la “cura” a través de la tortura y la desaparición “En la clínica dental recordaba haber percibido rastros de carnicería en cuanto entró y vio barbijos, gasas, jeringas, baberos manchados, todo disperso por el suelo. Luego, mientras transitaba el corredor, a través de puertas entornadas había podido atisbar fardos de carne atascados en sillones giratorios, luego caras congeladas en el terrorismo asimétrico de la medicina...” (: 21).

En segundo lugar, se menciona un Estado que separa a los niños de sus progenitores a temprana edad: “La imagen de sus padres se había borrado. Recordaba el momento de despedirlos, a los doce años. Desde luego, no sabía que los despedía para siempre, ...” (: 25). Se trata de un tópico común en la ciencia ficción —piénsese en *Un mundo feliz* de Huxley, donde se adoctrina a los niños en guarderías estatales por medio de la hipnopedia—, pero hay allí también resonancias del terrorismo estatal de los setenta y el secuestro de cientos de mujeres embarazadas cuyos niños fueron dados en adopción después de matar a las madres. De todas las formas, de desmemoria promovidas primero por la dictadura y luego por las políticas de indulto en los noventa, quizás ninguna fue tan traumática como la que privó a los hijos de desaparecidos de su identidad familiar, y la huida de Ornello del

aparato estatal los cirujanos-terapeutas y comienzan por aislar radicalmente al paciente...” (: 11-19). De allí, señalan Delich y otros, ciertos términos comunes en la jerga del aparato represivo: “quirófano” como sinónimo de sala de tortura; “limpiar” por matar; una “guerra sucia” para limpiar el país de subversivos.

S.M.O. gatilla en él, no casualmente, el recuerdo de su separación de la madre: “Recuperó la escena en la que un funcionario lo retiraba de su hogar original. Su madre [...] le había empacado la ropa y algunos juguetes caseros que en el asilo infanto juvenil él no volvió a ver o no reconoció. Luego fue montado en un sofisticado automóvil [...] Poco después, túneles fosforescentes que conducían al otro lado, el aliento apestoso de los pedagogos, y el principio del olvido en su rutina de internado” (: 136). Se trata de un adoctrinamiento y olvido forzosos, y el proceso de recuperación de los recuerdos, en el momento en que Ornello escapa de la órbita del Estado, crea un paralelo con el itinerario de la sociedad argentina en las últimas tres décadas, ya que no es fortuito que medien exactamente treinta años entre la internación de Ornello cuando niño y su huida tras la revisión obligatoria del S.M.O.: “entre la infancia y el presente, ¿qué había ocurrido? No lo recordaba. Treinta años borrados...” (: 115).⁴

En su huida Ornello tropieza con “perros trípodos” a los que les falta una pata delantera como resultado de una alteración genética, gatos con alas afelpadas en la espalda, y niños “fofos, de senos compactos como frutos” (: 42). Son todos seres mutantes que remiten a figuras clásicas de la fantaciencia reciente —imposible no pensar en los androides y replicantes a que nos acostumbró el cine desde *Blade Runner* en adelante—, pero a la vez las mutaciones aluden a lo siniestro en el sentido freudiano del término (*Unheimlich*), lo extraño que se introduce subrepticamente

4 La ciudad semidesierta por donde Ornello huye contrasta con la urbe repleta de personas de su niñez, y el uso no casual de ciertos vocablos para describir ese fenómeno aumenta la atmósfera vagamente reminiscente de las desapariciones: “¿Un exterminio? Por qué no... La gente no podía haber desaparecido de un día para otro ni haberse mudado de ciudad [...] Muchos debían haber sido trasladados a otras zonas [...] más de la mitad, gradualmente, había sido deportada a los centros de protección y recuperación a través del S.M.O...;” (: 55, énfasis mío).-El lector argentino no necesita aclaración: en la jerga militar trasladar era matar a un prisionero cuando dejaba de ser útil como fuente de información

en lo familiar. Curiosamente, es el mismo Coelho en un artículo sobre lo inhumano en la literatura fantástica quien nos recuerda que el término “inhumano” tiene la doble connotación de lo ligado a la crueldad y el mal por un lado, y lo monstruoso en el sentido mitológico del término, es decir, el ser mitad hombre y mitad animal. No debe sorprender entonces que ambas acepciones del término —lo cruel y lo mutante— puedan superponerse en narrativas que aluden a transformaciones traumáticas de la realidad habitual o, para decirlo de otro modo, que lo “inhumano” de ‘lo mutante sirva de puente conceptual hacia lo “inhumano” de un sistema social. Esto se verificó en buena parte de la literatura argentina tras el terror de los setenta y la transformación radical del tejido social bajo el neoliberalismo en los noventa, con novelas que echaron mano de metáforas de la mutación para ilustrar los cambios profundos de lo cotidiano.⁵ En Coelho, la galería de mutantes se multiplica en las otras dos novelas de la trilogía con una serie de deformidades, involuciones genéticas y cruces entre especies que hacen pensar en una verdadera “transmutación de la civilización en experiencias de animalidad” (Martínez Arce: en línea).

A esa mutante “fauna insolente” (: 47) que encuentra Ornello se le agrega un objeto ambiguo hallado en la playa, un maniquí que decide llevarse a casa para operar una “modificación moralizadora en [su] apariencia de yeso...” (: 58). Munido de un pincel, un cuchillo, una sierra y otros objetos similares procede a efectuar con el muñeco tendido sobre la mesa algo impreciso pero perturbador, que no se sabe si es embellecimiento, tortura o violación toda vez que el vocabulario empleado es intencionalmente

5 Escojo dos a modo de ejemplo: El aire de Sergio Chejfec (1992), que imagina una Buenos Aires donde el vidrio de botella ha reemplazado el dinero; y Los misterios de Rosario de César Aira (1994), que describe una apocalíptica tormenta de nieve en Rosario como preanuncio del fin del mundo mientras todo tipo de transformaciones alteran la apariencia de personas y edificios.

indefinido y sugerente: “[el maniquí] era una víctima propia [...] como si un demiurgo estuviera induciéndolo a cometer una atrocidad universal, no privada [...] un acto profundamente carnal [...] su paciente” (: 60-61). No casualmente, la figura de Ornello pintando, cortando y mutilando el maniquí inerte es reminiscente de la de un médico (“frente al maniquí en un quirófano hogareño...”: 63), lo cual remite a la ya mencionada metáfora organicista de la represión. Por lo demás, la escena del maniquí sometido a una manipulación, violación y/o tortura por parte de un ciudadano privado es sorprendentemente parecida a otra en una novela del mismo año, *Auschwitz* de Gustavo Nielsen (2004.), que revela los minidespotismos que perduran en la sociedad y sintetiza la violencia latente en la Argentina posdictatorial. En ella, un argentino común y corriente despreocupadamente viola, mutila y mata a un niño extraterrestre atado a la cama: “Tomó dos yilés y las paseó débilmente por el torso infantil. Las hundió más al llegar a los pezones planos, hasta extraérselos [...] Le hundió un tenedor en cada pezón descamado [...]. Con el tramontina se instaló sobre el hombro izquierdo, para aserrarlo[...] Desarmó la tijera y le clavó la punta en distintos lugares del pecho, para ver cómo saltaban las fuentecitas rojas.[...] Ya le había clavado agujas, clavos de vidriero y escarbadientes partidos debajo de las uñas de las manitos (*sic*) [...] Rompió una botella a martillazos y dedicó parte de la noche a hundir vidrios entre los dedos que todavía se mantenían pegados...” (: 77-95).⁶ En *Borneo*, como en *Auschwitz*, lo “anormal” se revela no como algo ajeno e impuesto desde afuera de la sociedad, sino como parte fundante de la misma, toda vez que el embellecimiento y/o mutilación del maniquí parece un ensayo de futuras violencias sobre otros cuerpos: “al fin y al cabo todo era parte de un divertimento, un entrenamiento fugaz, un

6 Para una lectura del horror privado como reproducción del horror estatal en esta novela, véase mi artículo “De torturas y vejaciones como un arte nacional: Auschwitz de Gustavo Nielsen.”

ensayo amoroso en el que él [Ornello], por reducción al absurdo, tarde o temprano triunfaría sobre la víctima —o tendría, mejor dicho, una víctima real” (: 64).

En busca de algo que comer, Ornello recurre a su vecino Grippo, y le llama la atención que éste lo invite a cenar y que lo acompañen dos mujeres gemelas a las que llama sus primas, algo sospechoso en una sociedad donde el Estado recluye a las mujeres fértiles en “zonas de protección” y las reemplaza con clones estériles. La paranoia de Ornello se intensifica cuando lo invitan a quedarse a dormir en un “aposento” del subsuelo (“Parecía que hubiera querido decir ‘mazmorra’...”: 84), con la consiguiente sospecha de que se trata de un plan para retenerlo contra su voluntad. La mención de las hermanas como “centinelas” en la puerta (: 85), la presencia de barrotes en el único ventanuco que da a la altura de la calle, y la advertencia de que “ayer a la mañana lo vinieron a buscar a su casa” (: 104), se agregan a la atmósfera de encierro carcelario que permea toda la escena. A ello se le suma la sensación de ser espiado cuando Ornello descubre en la ventana una horda de gatos alados que lo penetran con sus ojos mientras emiten zumbidos en un código secreto: “Mientras lo miraban agitando unas pestañas que parecían postizas, se enviaban mensajes en un código morse de alas [...] frotando las alitas tic tac tic tac intercambiaban recados, recomendaciones, incluso chistes. Hasta podían estar confabulando un ataque relámpago” (:97). Esto da lugar a una especie de teoría sobre lo que Ornello califica de “lenguajes atmosféricos”, mensajes o señales en el aire que deben ser interpretados para leer correctamente la realidad:

millones de lenguajes huérfanos y anestesiados flotaban en el aire, a la espera de que alguien los bajara, los masajeara y los materializara a través de interpretaciones [...] Si llegara a iluminar uno sólo de esos lenguajes atmosféricos y hacerlo funcionar en el lugar de la propia y estéril lengua .materna, todos sus problemas

instantaneamente, por arte de magia estaban solucionados... (: 98)

Incluso la presencia de las extrañas hermanas gemelas debe interpretarse, según Ornello, como un “lenguaje atmosférico” para ser decodificado.

¿Cómo entender estas referencias a lenguaje que flotan incomprendidos en el aire y deben ser traducidos? Es de recordar que el Estado terrorista fue meticuloso en su control del lenguaje público en los setenta, y el ciudadano común debió aprender a leer entre líneas, a traducir eufemismos y a reinterpretar el significado de lo dicho y lo silenciado; más tarde, las políticas neoliberales forzaron a intelectuales y artistas a prestar atención a ciertos mensajes o narrativas no necesariamente verbales que circulaban por el cuerpo social. En la literatura de anticipación argentina esto se tradujo en metáforas de la incomunicabilidad o la mutación lingüística que aludían a los inéditos mensajes del nuevo orden.⁷ A esta misma secuencia pertenece la preocupación de Ornello por reinterpretar los “lenguajes atmosféricos” que circulan incomprendidos a su alrededor, del mismo modo que más tarde en *Promesas naturales* un funcionario del gobierno se jacta de su habilidad para interpretar los lenguajes circulantes por el aire para infiltrarse en los territorios paralelos y anticipar las rebeliones de las subcastas soy el que mejor escucha en el Ministerio. El poderoso sabe escuchar [...] años interpretando onomatopeyas, descifrando mensajes atmosféricos... Extrayendo alocuciones de ruidos mínimos” (:95).

⁷ A modo de ejemplo: en *Manual de Historia* de Marco Denevi (1985), se sustituye el habla argentina por un lenguaje globalizado llamado “arginglés”¹; en *El aire* de Sergio Chejfec, se adopta un vocabulario mediático internacionalizado en reemplazo del habla de la niñez; en *La ciudad ausante* de Ricardo Piglia (1992), una mujer/máquina rebelde emite incesantemente relatos que subvierten el monodiscurso del Estado.

Como parte de esta vasta metáfora de la ininteligibilidad, la literatura de anticipación argentina propuso una interesante variante alrededor del canto humano como eje de un conflicto entre el individuo y el Estado por el control de los discursos futuros.⁸ Es por eso significativo que en un sueño de Ornello, cuando se apresta a escapar de la casa/prisión de Grippo, la posesión del canto equivalga a la libertad: “El sueño había estado cargado de sonoridad y catastróficas arias [...] la felicidad, en el sueño, le exprimía un interminable canto [...] Los altos a los que llegaba eran sobrehumanos...” (: 117). Con el regreso de la vigilia, viene el temor al que el poder saboreado durante el sueño sea sólo imaginario, y el protagonista se despierta preguntándose con pánico: ¿y si no pudiera volver a cantar? Sin embargo, en las páginas finales escapa con la ayuda de un niño que lo carga en una carretilla, y se encuentra con un grupo de harapientos excluidos del sistema que avanzan en procesión entonando himnos por las calles desoladas. En ese momento, Ornello une su voz a la de ellos con unción y descubre con sorpresa que cantar es el detonante que abre las compuertas de su memoria, incluyendo el recuerdo de su madre vista por última vez cuando el S.M.O lo alejó de su familia: “En el interior del canto comenzaron a mecerse tajadas de su pasado” (: 136). Por eso, en agradecimiento al niño salvador (cuyo nombre Cristino hace pensar en Cristo), Ornello decide cantarle un aria (“ajustó) la melodía del aria a un adagio religioso y logró estabilizar la voz en una armonía trascendental. El torso del muchacho vibro conmovido mientras tironeaba...”: 140), e incluso decide “enseñarle a cantar o ser [su] padre postizo” (: 141): en un Estado autoritario y excluyente como el del futuro, cantar o tener

8 En *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1989), por ejemplo, se presenta una isla engañosamente paradisíaca donde un ídolo mundial de la canción gobierna por medio de melodías melosas y alienantes; y en *Cruz Diablo* de Eduardo Blanstein (1997) se imagina un mundo que ha perdido el don del canto, donde sólo unos pocos privilegiados lo conservan gracias a implantes cerebrales cuya posesión desata guerras.

un progenitor reconocido parecen resumir las pocas formas de una resistencia modesta pero posible.

Los invertebrables guarda suficientes semejanzas con *Borneo* como para hablar, si no de historias conexas, por lo menos de una visión compartida sobre las pesadillas del futuro, ya que dentro del “ecosistema” (Martínez Arce: en línea) de la trilogía cada parte es independiente pero ilumina las otras. También aquí hay que ir desgajando lo que sucede a partir de una prosa extraña hecha de adjetivaciones inesperadas y verbos despojados de sus sentidos habituales. La casi totalidad del relato transcurre en el interior del hogar penumbroso de tres seres que no tienen otra actividad que contemplar la vaga luz exterior por una única ventana. Se trata de un mundo que es producto de mutaciones profundas apenas explicadas, y cada habitante de la casa exhibe algún tipo de deformación física o de carácter: Benito es un ser tímido con las vértebras cervicales deformadas por la larga permanencia frente a la ventana; Fermín es un invidente que casi no habla y compensa su ceguera por medio de la gimnasia y un cuerpo hiperdesarrollado; y el narrador es untullido que controla a los otros dos, gracias a sus dotes oratorias. Los tres constituyen una especie de trinidad sobrenatural, “un cuerpo monstruoso con aspecto de trípode” (: 17), donde cada uno compensa las deficiencias de los otros y el narrador es el líder encargado de la única tarea (además de mirar por la ventana) que llena sus vidas: la lectura de trozos selectos de la Enciclopedia Costumbrista de Usos Terrestres, el libro que contiene toda la información necesaria para la vida.

El nudo argumental es la decisión del narrador, compartida por sus compañeros, de que ha llegado el momento en sus vidas de adquirir una de las mujeres que el Estado pone a la venta. Igual que en *Borneo*, el Estado separa a los niños de sus padres para asegurar el control reproductivo de la especie, y funcionarios del gobierno se encargan de asignar mujeres fértiles y

jóvenes a los privilegiados que viven en zonas especiales, y mujeres defectuosas a los que como el narrador habitan en territorios excluidos. Así, el Estado esta reducido a una función poco más que de proxeneta social, siendo la venta de mujeres casi su única ocupación. Pero ni siquiera esta función estatal es eficiente ya que el plan de comprar una mujer pronto adquiere visos surrealistas por el choque con inmensas trabas burocráticas: primero, decidir qué tipo de mujer comprar de acuerdo con el dinero disponible; luego, conseguir trajes apropiados para impresionar al funcionario que vendrá para la entrevista domiciliaria, con el agravante de que el sastre contratado los engaña y les roba buena parte del capital ahorrado; por último, comunicarse con el Ministerio Público de Fomento, Protección y Adopción Femenina, donde los teléfonos apenas funcionan y un empleado absurdamente explica que “a menudo no entendía a nadie y por eso lo habían puesto a atender llamados telefónicos” (: 49). Cuando por fin reciben la visita de un funcionario con su asistente enano, las preguntas sin sentido aumentan el desconcierto: “¿Qué considera que puede justificar la unión con una mujer? ¿La piedad, el honor, la cretona, la fantasía u otros?” (: 59). Tras pagar sellos y timbrados y recibir la promesa de una resolución favorable en diez días, el protagonista comprende que han sido estafados una vez más, y recurre como última opción a un traficante de mujeres que luego de otra serie de negociaciones les consigue por fin la compañera deseada.

Esta larga sucesión de situaciones absurdas y humorísticas que ocupan las primeras setenta páginas nos muestra un “Estado espúreo” (: 73) “que ha renunciado a su papel de regulador social; la función pública, se ha transformado en un simple negocio de rasgos mafiosos porque, como aclara el traficante de mujeres, “el estado no existe, el estado somos nosotros [...] Los hilos de la marioneta, a ver si me entiende, los maneja el mismo grupito” (: 72). La extinción futura del Estado y la pérdida de la soberanía nacional frente al embate globalizador son precisamente una de

las preocupaciones recurrentes en la literatura argentina de anticipación, y eso mismo sugiere *Los invertebrables* cuando presenta al Estado como una “fraudulenta maquinaria” (: 74) incapaz de garantizar siquiera la provisión de mujeres. Incluso las vagas referencias en la novela a “este lado” y “el otro lado” —en “este lado” viven las personas defectuosas como el protagonista y sus amigos, y en “el otro lado”, los funcionarios y las mujeres fértiles que garantizan la preservación de la especie— apuntan a la creación de guetos internos y zonas de exclusión para los parias del sistema como resultado de la concentración de riqueza en pocas manos, algo que tematizaron abundantemente las novelas de anticipación bajo el neoliberalismo.⁹ Por eso, la política de manipulación genética—reproductiva del Estado minimalista en *Los invertebrables* separa a los fértiles de los infértiles y a los sanos de los defectuosos, y una estricta división geográfica destierra a los que no se reproducen:

Nos ofrecían lo necesario para que duráramos sin incomodar, sin multiplicarnos, sin participar de la especie. Los funcionarios, desde-luego, habitaban del otro lado [...] cada día se sumaban centenares de muchachos que no cumplían con los requisitos mínimos para crecer del otro lado. Las mujeres, en cambio, siempre eran criadas allá... (: 100)

La humanidad esta así separada en dos castas y la lógica interna del sistema hace que la exclusión de unos sea la condición *sine qua non* para el bienestar de los otros: “de este lado siempre se-

⁹ En *La Reina del Plata* de Abel Posse (1988), por ejemplo, Argentina está bajo un gobierno mundial y su población, dividida en “internos” que viven en Buenos Aires y “externos” que habitan barrios separados o la Patagonia; en *Manual de Historia*, los “args” (ex argentinos) que viven en Buenos Aires están obligados a anotarse en un “Registro de Personas Residentes bajo el Mandato Internacional”; y en *Cruz Diablo*, hay violentos conflictos entre una Ciudad Central ubicada en una isla en medio del Río de la Plata, y las “villas virtuales” y “enclaves” que se distribuyen por el resto del territorio.

ríamos estafados. Lo que nosotros perdíamos era el provecho de los del otro lado" (: 76).

Igual que en *Borneo*, el protagonista termina huyendo de su casa en "este lado" cuando comprende que la mujer comprada no satisface sus expectativas, y se dirige resueltamente a la frontera para alcanzar el "otro lado" de donde recuerda vagamente haber sido desterrado cuando niño. Dos impedimentos dificultan (si bien no frenan) su huida. En primer término, un vacío en su memoria que le impide recordar a ciencia cierta su origen en el "otro lado", algo significativo si se atiende a las políticas de la desmemoria que permearon Argentina en las últimas décadas: "Toda esa fabula tremendista parecía tramada para explicar mi pasado, la borradura, la memoria rasgada en un fondo de nubes. Creí recuperar imágenes del otro lado..." (: 101). En segundo lugar, el protagonista está impedido por su invalidez, que lo obliga a estar siempre sentado en una silla, pero esto se resuelve narrativamente con el simple recurso de hacerlo mutar en perro, y de hecho se encoge progresivamente, le nace una densa pelambre y se le estiran las orejas hasta que puede escapar de la casa con la Enciclopedia apretada en el hocico. Ya hemos visto en *Borneo* la importancia que le atribuye Coelho a la mutación como símbolo de una realidad devenida otra, y el lenguaje de *Los invertebrables* hace constante referencia a ello: "Aquel día *algo* cambió [...] Una leve *variación* se ramificaría en *irreversibles mutaciones*... Esta es mi intención, acaparar cada variante de la *deformación* rutinaria, extender sus posibilidades en una superficie de imágenes y enlazar los vértices para deducir el por qué de la *transfiguración*; la razón última de lo humano" (: 11, énfasis mío). Si la imagen final que nos queda de *Borneo* es Ornello arrastrado en una carretilla por un niño mientras asiste a una procesión de seres andrajosos, en *Los invertebrables* vemos al protagonista/perro marchando junto a otros hombres y canes gimientes y agonizantes que a duras penas avanzan hacia la frontera. Se trata de una procesión

alucinante, grotesca y esperpéntica, digna de una estampa de Brueghel, un “racimo retoñado y prehistórico de autómatas” (: 122) que revela una enseñanza que la sabia Enciclopedia (para entonces ya arrojada a una fogata) no contiene: “la condición para que el otro lado existiera [era] que ellos [los de este lado] no existieran” (: 12). En esta terrible conclusión se reseña la verdadera esencia de un Estado del porvenir que, igual que en el pasado, no está para servir al ser humano, sino para servirse de él.

La tercera novela de la serie, *Promesas naturales*, se abre con la reproducción visual del mapa de una ciudad donde el área central de los Ministerios está rodeada por anillos concéntricos bajo el denominador común de “territorios paralelos”. Estos territorios alojan a su vez a diversas subcastas de seres mutantes—lotarcios, grasitas, pizpiretos y ñatitos—que constituyen en conjunto la clase de los ilotas o excluidos del sistema. Según el diccionario de la Real Academia, ilotas eran los esclavos de los lacedemonios, o también “el que se halla despojado de los goces y derechos de ciudadano”, y en ese sentido la novela explicita ciertos tópicos ya anticipados en las dos anteriores. El argumento gira una vez más alrededor de una huida de los territorios paralelos, en este caso de una mujer entregada en adopción cuando niña que ahora intenta regresar al área central, donde transcurrieron sus primeros años. El periplo de Bernina implica, igual que en los otros relatos, un traslado geográfico tanto como una recuperación de la memoria o retorno de lo olvidado: “había nacido del otro lado y tenía derecho a volver. Recuperó cadenas de imágenes, borroneadas...” (: 15). Bernina lleva consigo una marioneta de madera, Ungi, y un niño en su vientre al que llama Odiseo y al que no termina de dar a luz, pese a un embarazo de varios años, porque es un feto de “niño viejo”. Esta aquí presente otra vez lo mutante y semihumano, un tópico recurrente en Coelho que se confirma cuando Bernina se cruza durante su viaje con todo tipo de ilotas monstruosos de caras “parpadeantes y amoratadas”, niños semi-

desnudos de “pieles renegridas e irregulares”, un muchacho “con dos bocas”, un ciclope que cuelga de un árbol cabeza abajo con aspecto de “jamón vivo, con pelos negros” (: 14-20). Más tarde, ya en la ciudad central, Bernina recuerda haber visto “pechos enclenques en ñatitos malformaciones únicas tanto en los pizpiretos —manquedad, hidrocefalia, elefantiasis, además de la clásica renguera—, como en los grasitas —anquilostomiasis, parkison, beriberi, poliomelitis...” (: 61). Se trata en suma del “mestizaje de lo monstruoso y lo humano” como resultado de una “genética involutiva” (: 16), y si se percibe cierta familiaridad con los mutantes subterráneos que comen carne humana en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, esto se refuerza por el hecho de que los ilotas se alimentan de la carne de los ñatitos o “niños viejos”, la subcasta ínfima, que habita en túneles.

El objetivo del temerario viaje de Bernina es reencontrarse con su pasado después de haber sido alejada de sus padres como tantos otros niños imperfectos. Igual que en las otras dos novelas, la separación es el resultado de un sistema médico puesto al servicio del control social: “de adolescente había sido separada y alojada en una dependencia sanitaria del Ministerio, y había perdido de vista a sus progenitores. Allí hombres de cortesías y sonrisas inhumanas le habían practicado una operación de ‘reaseguro’. A los pocos días, el Departamento de Adopción la había enviado para siempre a los territorios paralelos...” (: 57). Tras la desaparición de los padres, “la supresión del apellido había sido una consecuencia necesaria para demarcar el pasado y el presente” (: 58), una práctica reminiscente de la dictadura setentista que se reduce cuando Bernina llega al centro de la ciudad y se topa con funcionarios de aspecto vagamente policiaco que la conducen al Ministerio de Planificación para revisar su caso. El Estado burocrático—autoritario reaparece aquí bajo la forma de un inmenso edificio del que no se puede salir sin permisos especiales, mujeres que llevan años esperando un turno de consulta, advierten-

cias sobre espías ocultos, y funcionarios elegantes que contrastan con los ilotas deformes del exterior. Eventualmente Bernina logra huir de ese “epicentro del Estado” (: 47) o “vientre Estatal” (z 49), pero sólo para pasar a otras situaciones reminiscentes- de un régimen opresivo, incluyendo una extraña relación sexual con un hombre de guantes de látex, barbijo y delantal médico que la ata a una camilla con fajas y argollas y la observa con “ojos carniceros” (: 67) mientras amenaza con comérsela.

Esta vertiginosa sucesión de incidentes resumida a quien apretada síntesis prefigura lo que será la más significativa aventura de Bernina. Conducida a otro Ministerio, se la presiona para que se convierta en espía del gobierno y se infiltre en los peligrosos refugios de flotas rebeldes: “En plena ciudad existían refugios con rezagados de todo tipo: hombres que habían fracasado en el servicio médico, mujeres falladas o mujeres que como ella se habían escapado de los territorios paralelos [...] ponían en peligro el plan de reproducción y perfeccionamiento de la especie que los jerarcas de Planificación habían pergeñado para, en un último intento, frenar la extinción” (: 90-91). Igual que en la casa de Grippo en *Borneo*, abundan en el Ministerio reminiscencias vagas de prisiones y campos de concentración, desde el cuarto de cemento donde encierran a Bernina hasta un hombre flaco que circula con un carrito de comida “vestido de manera lamentable con prendas que seguro había heredado de otros huéspedes” (: 79), pasando por un vocabulario que incluye términos como “*ablande psicológico*”, “*confesar*” y “*trasladar a la Planta Baja*” (: 82). Tras la oferta de una nueva vida y un permiso de habitabilidad en “este lado” a cambio de colaborar con las autoridades, Bernina entra en la etapa más peligrosa y surreal de su viaje cuando se infiltra en un refugio subterráneo para trazar un plano que les permita a las autoridades invadirlo. Allí descubre un mundo alucinante de ilotas mutantes y niños deformes, una verdadera corte de los milagros alejada de la ciudad central pero al mismo tiempo bajo

sus pies. Si ya antes Bernina había encontrado transformaciones del habla—un ñatito que emite “un remanente de lenguaje humano, una especie de horror cacofónico” (:23), ilotas que después de dos o tres generaciones en los territorios paralelos “balbuceaban, muequeaban” (: 28)—ahora se enfrenta a seres simplemente monstruosos que por culpa de sus frenillos extirpados “no podían modular ningún tipo de idioma aunque lo conocieran, y se resignaban a destapar onomatopeyas o una esquizofrénica homofonía: jolaj, jadioj, rajis, raji, ji, jnoj, majmaj” (: 109). En ese “universo primigenio y pleno de lenguajes atmosféricos” (: 110), el tarareo musical ha reemplazado definitivamente el habla humana, y los ilotas desahuciados se comunican por gestos, cuando no viven en un silencio total. Convertida así en una especie de pesadillesca Alicia en el País de las Maravillas, Bernina se hunde en las entrañas de la tierra, desciende por túneles, avanza por corredores y se alimenta de extrañas comidas que penden de las paredes en las cavernas, hasta que arriba al corazón de un mundo que es como el espejo invertido de la ciudad arriba.

Como si en esta tercera “y última novela Coelho hubiera decidido jugarse todo para llegar a los extremos de la inverosimilitud, la mutancia adquiere aquí visos de imposibilidad y Bernina termina encerrada en una celda junto a mujeres mitad humanas y mitad yeguas, que se arrastran sobre camillas con ruedas a falta de extremidades normales. Estas hembras zoomorfas divididas en dos especies —las “bambicentaurinas” y las “hipocentaurinas”—prestan placeres sexuales a los ilotas del refugio, y entre ellas se encuentra Bernina cuando al final de la novela la rescata un médico, hechicero o mago que la regresa a la ciudad central para convertirla en su amante y asistente. La novela termina con Bernina junto al mago en una ciudad que parece normal, con niños de guardapolvo blanco, hombres bien vestidos y empleadas domésticas sacudiendo ropa en los balcones. Sin embargo, cuando Bernina observa a los privilegiados ciudadanos que tuvieron

la suerte de no ser desterrados a los territorios de ilotas, busca “en esas caras y en esos cuerpos tan proporcionados señales de monstruos pendientes” (: 158): como si los privilegiados no hubieran mutado todavía pero el monstruo ya estuviera latiendo en ellos- ineludiblemente. El refugio, en cambio, antes había sido descrito como “un paraíso alternativo” (: 117) donde los niños deformes parecían felices y deambulaban sin temor a ser cazados. Como en un insólito mundo del revés los monstruos parecen normales y los normales, monstruosos y, de este modo, tomando partido por los mutantes e ilotas contra el poder manipulador y desmemoriente del Estado, concluye la fábula dibujada por Coelho en sus tres novelas: “la organización del refugio había resucitado, como los espejismos, lo humano de lo humano” (: 117).

En una entrevista, Coelho reconoce haber recurrido a la ciencia ficción por su dificultad para narrar lo real después de las sucesivas crisis argentinas: “Escribí *Los invertebrables*, inmediatamente después de la crisis de 2001, bajo esa presión. En aquel momento tuve muy presente que el futuro se había acercado. No podía escribir realismo; avancé con lo que podía, sin advertir que me estaba acercando a la ciencia ficción a través de una inventiva que comprendía la realidad social, pero que al mismo tiempo la metaforizaba” (citado en Manso: 4).¹⁰ Es por eso que el futuro imaginario en su obra se parece tanto al presente, o por lo menos contiene lo que-Coelho denomina “restos del presente en un futuro canibalizado” (Martínez Arce: en línea). Las novelas de Coelho advierten sobre un porvenir donde imperan la “manipulación de la memoria” y “la desmemoria como precio” (2004: 56, 59), precisamente cuando el gran desafío actual de la sociedad

10 El autor se refiere a los sucesos de diciembre de 2001, cuando una profunda quiebra económica y masivas protestas callejeras obligaron a la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. Para muchos analistas, esta crisis marcó el fin de la llamada “década menemista” de políticas neoliberales y el comienzo de un regreso hacia cierto tipo de Estado de bienestar.

argentina es combatir el olvido y rememorar el pasado tanto el de la dictadura militar como el de la fragmentación social y el empobrecimiento neoliberales— no por medio de una memoria literal, sino de una ejemplar que modele el futuro, como quiere Tzvetan Todorov en *Les abus de la mémoire*. El S.M.O. y los Ministerios, los territorios paralelos y las subcastas de flotas, las manipulaciones genéticas y las mutaciones zoomórficas no son sino restos diurnos de pesadillas del pasado sumados a percepciones agudas del presente. Es bien sabido que hay cierta capacidad “profética” del arte que hace que algunas novelas, canciones o pinturas puedan intuir de algún modo la dirección en que se mueve la historia y posibiliten una “memoria anticipada”, oximorónica expresión que alude a una memoria de lo que todavía no ocurrió basada en el recuerdo de las cosas que ya sucedieron: un texto produce una “memoria anticipada” cuando en un acto de intelección tiende un arco entre lo que fue y lo que probablemente vendrá.¹¹

11 Tomo la expresión de un artículo de Carlos Gazzera sobre cómo ciertos textos anticiparon los horrores de la dictadura sobre la base de modelos previos de la historia nacional. Gazzera da como ejemplo “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, que al reescribir en clave “El matadero” de Esteban Echeverría en 1973, reconstituye en la memoria del lector la violencia carnal y espiritual que denunciara Echeverría más de cien años antes, y une en un mismo arco las violencias del pasado y las que se avecinan con la dictadura de 1976: “Ese es el archivo sobre el que se debe pensar la literatura post-Lamborghini. Un archivo que anticipa la violencia que vendrá. Por eso, ‘El niño proletario’ puede pensarse como un ‘Epitafio’ que viene a enterrar algo que fue pero también está allí para anticipar lo que vendrá” (: 8.4). En el mismo volumen, Raúl Vidal sostiene algo parecido respecto a la capacidad “profética” de la literatura: “en palabras de Enrique Vila-Matas, la lectura de la literatura a veces, puede ser algo así como un espejo que se adelanta [...] La lectura anticipando la imagen en el espejo. La lectura de la literatura obviando lo visible del presente para adelantarse en una imagen especular, en un reflejo de eso que no queremos ver, y de lo que muchas veces no podemos decir nada” (: 37).

Hacia el final de *Promesas naturales* y por ende de la trilogía, un grupo de personas charlan casualmente sobre el clima, el sistema jubilario y “el presidente tuerto” (: 164). Este rasgo físico que no desentona en una sociedad donde lo mutante y lo deforme predominan puede ser también una broma privada entre argentinos sobre el presidente Néstor Kirchner, elegido en 2003 y conocido popularmente como “el tuerto” por sus ojos estrábicos. Que la trilogía culmine con una referencia al “presidente tuerto” mientras Bernina y el mago efectúan actos de ilusionismo frente a una concurrencia embelesada tal vez no sea fortuito. Bernina arma un tinglado y con títeres representa una obra que es la misma historia de Bernina que acabamos de leer:

inició la representación: una mujer en el camino nocturno, con un niño acuestas, alguien al que ahora bautizaba Odiseo [...] desplegaba grageas cómicas y fabulas fraternales sobre monstruos subterráneos, cárceles sedadas en la inmensidad de palacios estatales, y por fin, *en un presente continua donde los tiempos simultáneos se reunían y desaparecían* en la identidad de lo representado, sus personajes se esfumaban. (: 166-167, énfasis mío)

Se trata de un moderno *retablo de las maravillas* reminiscente de aquel del *Quijote* donde la ficción titiritesca reproducía la realidad de los espectadores. Pero recordemos que Don Quijote la emprende furioso a sablazos contra el retablo y lo destruye: una advertencia tal vez de Coelho contra los actos de ilusionismo de nuestros gobernantes/magos, y una alerta contra el peligro de continuar atrapados en una representación que lleva ya tres décadas.

Referencias

Beriazza, Juan Pablo

2006 "El tiempo sí para" RadarLibros. Suplemento dominical de Página/12. 28 de mayo. < <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2091-2006-05-28.html> > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007.

Blaustein, Eduardo

1997 *Cruz Diablo*. Buenos Aires: Emecé.

Chejfec, Sergio

1992 *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

Coelho, Oliverio

2003 *Los invertebrables*. Rosario, Arg.: Beatriz Viterbo Editora.

2004 *Borneo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

2006 *Promesas naturales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

2007 "Lo inhumano: un avatar de la literatura fantástica". *Ciudad de Arena*. 13 de mayo: 1-2.< www.ciudaddearena.org/029-coelho-inhumano.html > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007

Cohen, Marcelo

1997 *El oído absoluto*. Buenos Aires: Norma.

Delich, Francisco

1983 "La metáfora de la sociedad enferma". *Crítica y utopía latinoamericana de ciencias sociales* 10-11: 11-31.

Denevi, Marco

1985 *Manuel de historia*. Buenos Aires: Corregidor.

Gazzera, Carlos

2006 "Ficción y Postsociedad. La memoria del horror en textos de la cultura argentina." En *Ficciones del horror. Literatura y dictadura*. Comps. Carlos Gazzera y Carlos Surghi. Córdoba, Arg.: Recovecos. 83-96..

Manso, Diego

2006 "Ciencia ficción con tono épico". *Ñ* (2 de abril): 4

Martínez Arce, Diego

2006 "Reseña de *Promesas naturales* de Oliverio Coelho" y "Diálogo entre Diego Martínez Arce y Oliverio Coelho". *El interpretador* 26 < <http://www.elinterpretador.net/26DiegoMartinezArce-ResenaYEntrevista-AOLiverioCoelho.html> > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007.

Nielsen, Gustavo

2004 *Auschwitz*. Buenos Aires: Alfaguara.

Piglia, Ricardo

1992 *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piro, Guillermo

2004 "Salud y vitaminas." *RadarLibros*. Suplemento dominical de Página/12.
23 de mayo : 1-2. < <http://wmv.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1079-2004-05-231113111> > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007.

Posse, Abel

1988 *La Reina del Plata*. Buenos Aires: Emecé

Real Academia Española

1970 *Diccionario de la Lengua Española*. Decimonovena ed. Madrid: Espasa Calpe, 1970.

Reati, Fernando

2006a *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999*. Buenos Aires: Biblos.

2006b "De torturas y vejaciones como un arte nacional; *Auschwitz* de Gustavo Nielsen." *Escribas* 3: 69-77.

Tzvetan Todorov

1995 *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa

Vidal, Raúl

2006 "Tensión." En *Ficciones del horror. Literatura y dictadura*. Comps. Carlos Gazzera y Carlos Surghi. Córdoba, Arg.: Recovecos. 15-37.

FELIPE ÁNGELES

MARÍA TERESA COLCHERO GARRIDO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

*Ángeles era muy hombre, tenía un valor verdadero
Mejor deseaba la muerte que encontrarse prisionero
[...]
Ángeles mandó un escrito al Congreso de la Unión:
“si he de ser yo fusilado, me encuentro en disposición”
El reloj marca la hora que llega la ejecución
“preparen muy bien sus armas y apúnteme al corazón,
apúntenme al corazón no me demuestren tristeza
que a hombres coma ya no se les da en la cabeza.”
Corrido de Felipe Ángeles*

Felipe Ángeles, de Elena Garro, pertenece a la más arraigada literatura mexicana del siglo XX. No sólo trata un tema histórico, sino también revolucionario; y, encontrándonos a dos años del centenario de la Revolución Mexicana, se ha transformado, pues, en un objeto de estudio de mayor interés.

Garro elaboró esta obra teatral en dos periodos: el primero data de 1954, cuando la escritora poblana se siente atraída por las circunstancias turbias que envolvieron el juicio y fusilamiento de Felipe Ángeles, empieza a investigar y concluye la obra en 1956; el segundo se corresponde con el momento en que decide modificar la pieza en 1961 durante su estancia en París.

El registro del INBA sobre las representaciones y publicaciones de la obra garreana indica que su única representación en México

fue el 13 de octubre de 1978 y su publicación se hizo gracias al apoyo del departamento de Difusión Cultural de la UNAM.

En este ensayo subrayaremos la presencia del discurso histórico en el discurso literario. La polémica acerca de la línea que divide lo histórico de lo literario, además de ser muy antigua, pues data del siglo IV a.C., cuando Aristóteles escribió *La poética* es actualmente mucho más rica porque en el siglo xx se entreveró lo histórico con lo literario, si bien el literato para ficcionalizar un periodo de la historia consulta varios archivos; su atisbo estriba en problematizar el personaje histórico en la diégesis para dotarlo de una identidad específica que quiere destacar. En este sentido debemos entender que la identidad del personaje literario dependerá del contexto histórico social entretejido en la diégesis de la obra. Por ejemplo, la identidad nacional se inscribe en el campo de los estudios culturales. Este tema fue abordado de manera recurrente en todas las obras producidas en el periodo de la Revolución y también en aquéllas que se produjeron en fecha posterior con un carácter de reflexión y revisión, como es el caso de *Felipe Ángeles*. En este estudio incluiremos algunos aspectos que la crítica literaria mexicana no ha tornado en cuenta; aspectos donde se contrasta y recapitula la memoria colectiva para mudar un personaje histórico en un personaje literario. Vamos a incluir la representación extratextual en el discurso ficcional y su problematización. De cualquier modo, en México hasta ahora no se ha realizado un análisis sistemático de los lugares de la memoria y de las representaciones de la historia para lograr confrontar la memoria colectiva legendaria. La educación básica incluye el discurso oficial y no lo contrasta con las teorías “alternativas. Elena Garro, siendo consciente de una serie de vacíos en la historiografía oficial y, por otra parte, de una serie de tergiversaciones de la misma historia con la idea de ir acomodando sucesos fundamentales y acoplarlos a las necesidades históricas-sociales y políticas-culturales que se han requerido en su momento, ha re-

tomado el tema de algunos héroes revolucionarios para construir una imagen más apegada a la historia o al menos para ofrecernos un enfoque alternativo.

Gran conocedora de estos trabajos que ignoran o soslayan la voz y el sentir del pueblo, la historia de las mentalidades y los individuos marginados (indígenas, mujeres, héroes revolucionarios incómodos), Garro ha reconstruido en su obra dramática un discurso que deconstruye la falsa imagen oficial de Felipe Ángeles para ofrecernos un héroe revolucionario sólido, recto, honesto, con una gran inteligencia y preparación, gran generosidad e ímpetu por servir a su pueblo. Este, el Felipe Ángeles del drama, ha sido concebido para significar la antítesis del héroe, oficial; su aparición en esta obra busca evaluar acontecimientos pretéritos con el objetivo de otorgarle un lugar más preciso dentro del discurso histórico por medio del artificio literario que permite construir héroes y desmitificar a los héroes usurpadores que tradicionalmente conforman el imaginario colectivo. La poesía contemporánea contribuye así a esclarecer el lugar que ocuparon figuras revolucionarias cimeras que con su presencia o ausencia permiten evaluarlo que ha sido la Revolución, y nuestra escritora se ha transformado en un sujeto que construye una memoria histórica, la memoria cultural de México, que es clave para poder entender toda la poesía producida en este continente a partir del siglo XVI desde las crónicas, el barroco o las obras románticas hasta hoy, cuando retornamos con una nueva mirada a la poesía revolucionaria.

A partir del movimiento revolucionario se ha reflexionado mucho sobre la nueva identidad nacional. Definitivamente el discurso literario se ha erigido en protagonista de la gestación de la identidad nacional a través de la gestación de los héroes revolucionarios y de los aciertos y desaciertos del proceso revolucionario. El discurso literario se ha involucrado en la problemática de la identidad nacional, ha tomado en cuenta los grupos

marginados: mujeres, indígenas, conflictos raciales; pero en este caso, subrayo que Garro se ha centrado en uno de los grandes intelectuales de México: el general Felipe Ángeles, y lo estudia como objeto de la depredación y de la marginación.

Este hombre ha vuelto a su patria para destruir aviesamente la mejor obra de los mexicanos: LA REVOLUCIÓN, a la cual todos pertenecemos y por la cual todos estamos dispuesto a morir. Así probada la rebelión de Felipe Ángeles y la competencia de este Consejo de Guerra, formuló de acuerdo con el artículo 213 de la Ley Penal Militar las siguientes conclusiones: Primera: Acuso al general Felipe Ángeles de responsable del delito de rebelión. Segunda: El caso se encuentra comprendido en los artículos 313 de la Ley Penal Militar, 1905,1125 de la del Distrito Federal. Tercera: Pido que se aplique el reo la pena de muerte. (1997: 57)

En la obra queda claro que Felipe Ángeles había sido dado de baja del ejército constitucionalista en 1917 por el propio gobierno constitucionalista, de lo cual se desprende que ese Consejo de Guerra lo juzgó como militar cuando ya no tenía esa condición porque había sido dado de baja. En todo momento aparece la voz honesta del revolucionario Ángeles que, defendiéndose hasta el último minuto, lo que defiende es la revolución y así dice: “Dígalles que yo no muero porque mi patria me repudie, sino por un exceso de amor entre ella y yo. Y que prefiero este final encarnizado a una muerte extranjera. Dígalles que no olviden el color de su luz, ni sus montañas infinitas, tan caminadas por su padre”. (Garro 2000: 86)

En el discurso se exalta el momento en que Felipe Ángeles viaja hacia el sur para hablar con los zapatistas, lo que significa que es aliado de los perdedores; a pesar de lo cual Ángeles clama: “Yo iba, hacia el sur para hablar con los zapatistas y lograr una alianza y una paz que terminara con tantos crímenes. Yo, señores, no

hice la revolución para que tuviera este final de asesinatos, sino la concordia y la igualdad de los mexicanos” (2000: 53).

Según Garro, el general hidalguense reconoce que su muerte es irremediable:

Necesitaríamos sangre otra vez para lavar a las palabras manchadas por los traidores y hacer que floreciera la verdad... pero tal vez toda la revolución está condenada a una mentira final: la del que queda con el triunfo en la mano, porque ése antes ya recorrió el largo camino de la intriga y el crimen, y miente para ocultar que sus fines son personales y sus intereses opuestos a la Revolución. Eso, abogado, es inconfesable, y cada vez que alguien se lo recuerde, se verá obligado a asesinarlo. ¿No ve, abogado, que un revolucionario en el poder es una contradicción? ¿Y que asesinar a los revolucionarios en el nombre de la revolución es una consecuencia de esa misma contradicción? (Garro 2000: 47)

Reivindica su lado humano. Da a Conocer que no sólo fue un militar, un matemático, sino ante todo un intelectual:

Este es mi juicio y está mi última oportunidad para dialogar con mis compatriotas, y no quisiera que mis conciudadanos guardaran la impresión de que fui un hombre tan malo. No abrigo odio contra nadie: amo entrañablemente a todos los mexicanos de cualquier creencia, religión o credo político que sean. Es verdad que fui militar de carrera, y un intelectual, como dicen mis jueces. También es verdad que cuando me uní a la Revolución tuve que olvidar muchas cosas que aprendí en mi juventud y aprender otras nuevas para entender la realidad que vivía. No me mezclé en la política por odio, sino porque la vista de los pobres me dolía (Garro2000: 59)

Expone las razones de su regreso:

Las ideas encaman en los hombres, de ahí que degeneren. El crimen de Zapata y el de tantos otros lo demuestran. A eso volvía a

México a decirles que habíamos hecho de la Revolución un fin en sí mismo [...] La política no es un fin: la Revolución no es un fin: son medios para hacer hombres a los hombres. Nada es sagrado excepto el hombre. Hay algo frágil, débil, pero infinitivamente precioso, que todos debemos defender: la vida (Garro 2000: 61)

Se hace patente la voz anulada, la voz reprimida, la voz que ha tenido que ser ninguneada, porque el ninguneo, como nos dice Octavio Paz, es lograr que los otros hagan de nuestra existencia la no existencia a base de indiferencia. Porque si un hombre, como en este caso Felipe Ángeles, posee el poder de la palabra, de la coherencia y de la convicción, se transforma en un peligro para la sociedad. Ya que la sociedad deseada por los depredadores es aquella que no nombra a los tiranos, que no tiene conciencia, es esa sociedad donde las llagas de los crímenes no deben quedar marcadas, se trata de invocar una voz que una y otra vez repita las frases oficiales que han nacido muertas de los labios de los jefes:

Ya sé que hablar aquí es el mayor de los delitos, aquí en donde el terror ha reducido al hombre al balbuceo. Pero yo, general, no renuncio a mi calidad de hombre. Y el hombre es lenguaje. Y óigame bien, general Escobar, lo único que deseo es que hablen todos, que se oiga la voz del hombre, en lugar de que el hombre se ahogue en crímenes. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados; para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra [...] Aquí repetimos todas las frases oficiales, que nacen muertas de los labios de los jefes. El pueblo no ha hablado todavía (Garro 2000: 81)

Elena Garro eleva a discurso poético el texto histórico de *Felipe Ángeles*, con el objetivo de señalar la injusticia cometida contra el gran héroe nacional. *Felipe Ángeles* denuncia el error del poder que mandó juzgarlo y sentenciarlo a muerte. En la obra se

evidencia la indefensión en la que se encuentra un general de los vencidos, la serie de traiciones ante las cuales el general tuvo que pasar antes de su muerte. La voz se alza para acuñar poéticamente la grotesca estrategia urdida con el objeto de disfrazar el asesinato a mansalva de Felipe Ángeles; juicio donde imperó la ausencia de ética y de legalidad.

Ute Seydel, al hablar de la memoria impuesta por la historiografía oficial y analizar los lugares donde se recuerda a los “héroes” de la nación, cita a Krauze, quien afirma que el monumento a la Revolución en el centro de la Ciudad de México recuerda desde Francisco I. Madero hasta Lázaro Cárdenas. Señala que faltan otros recintos conmemorativos dedicados, por ejemplo, a Felipe Ángeles. Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* se refiere a este personaje de la siguiente manera:

Si se contempla la Revolución mexicana [...] se advierte que consiste en un movimiento tendiente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente. No es un esquema que un grupo impone a la realidad sino que esté [...] se manifiesta y empieza a adquirir forma en varios sitios, encamado en grupos, antagónicos y en horas diversas. Y sólo hasta ahora es posible ver que forman parte de un mismo proceso figuras tan opuestas como Emiliano Zapata y Venustiano Carranza, Luis Cabrera y José Vasconcelos, Francisco Villa y Álvaro Obregón, Francisco I. Madero y Lázaro Cardenas, Felipe Ángeles y Antonio Díaz Soto y Gama (Paz 2004:160-161)

Elena Garro eleva un homenaje a Felipe Ángeles, no con la edificación de un monolito arquitectónico sino a través de un poema dramático compuesto en tres actos. Logra consagrar la figura de Felipe Ángeles, lo reivindica por medio del ejercicio de lo poético. Es sabido que, al hablar sobre la pieza teatral *Felipe Ángeles*, uno se enfrenta a una obra de singularidad poética y política de la dramaturgia garreana, puesto que Garro rescata un episodio

olvidado de la Revolución Mexicana y tratarlo implica conocer la vida y obra de Felipe Ángeles (como la misma Elena Garro lo hizo en su memento), pues es considerado como una de las figuras más polémicas de la Revolución Mexicana.

Análisis transtextual

Siguiendo la metodología de Gérard Genette, quien en *Palimpsestos* señaló varias funciones que relacionan unos textos con otros —puede aseverarse que los textos sostienen relaciones abiertas y secretas con el resto del universo literario—, en este trabajo nos concentraremos en un hipotexto histórico y presentaremos una muestra de lo que será un trabajo de investigación más acabado. Aplicaremos la metodología de Genette con la acotación de que el hipotexto es histórico y, siendo discurso histórico, es, además, discurso revolucionario. Marcaremos relaciones literarias entre ensayo y obra dramática de *Revolucionarios mexicanos*—obra también de Garro— a *Felipe Ángeles*. Consideramos asimismo el hipotexto de la poesía popular, estableciendo una relación paratextual con la tragedia de Felipe Ángeles, fuente difusora de la temática de este personaje. Se señalara la relación transtextual, referente a la hipertextualidad entre *Felipe Ángeles* y *Cartucho*, ésta última de Nellie Campobello.

Primer modelo

El personaje que nos ocupa fue hijo del coronel Felipe Ángeles, que combatió contra la invasión estadounidense y contra la intervención francesa hasta la restauración de la República. A los catorce años ingresé en el Colegio Militar de Chapultepec, a su egreso formo parte del Ejército Nacional, pero, a la caída del Porfiriato, sumo fuerzas con el presidente Madero; se convirtió en alto oficial del ejército y Director del Colegio Militar. Años después de la representación de *Felipe Ángeles*, Elena Garro menciona el

apoyo moral y militar de Ángeles hacia Madero durante la Decena Trágica en su crónica periodística “Caudillos de la Revolución. Diez días de infamia, hipocresía; traición. La Decena Trágica”, publicada en la revista *Por qué* en 1968 y reimpresa, junto con otras crónicas, en el libro *Revolucionarios mexicanos*, editado por Seix Barral hace diez años. Madero, al percibir el próximo golpe militar contra él, decide pedirle ayuda a Felipe Ángeles para sostener el poder. Garro se refiere a la decisión que toma Madero el 19 de febrero de 1913 de la siguiente forma:

Inmediatamente el Presidente Madero reunió a su gabinete y éste confirmó el nombramiento de Huerta. Acordó también traer a Rubio Navarrete y a sus fuerzas que estaban en Querétaro. El Presidente Madero, por su parte, ese mismo día, a las tres de la tarde, partió para Cuernavaca acompañado de algunos ayudantes para traer al general Felipe Ángeles y su tropa, que era el único militar que le inspiraba confianza. (Garro 1997: 126)

Madero —continúa Garro escribiendo— regresa a la Ciudad de México el lunes 10 de febrero acompañado del general. El Ministro de Relaciones Exteriores, Don Pedro Lascuráin: le comunica aterrado a Márquez Sterling que los generales Ángeles y Blanquet tomaran la Ciudadela; son los brazos derechos de Madero. Al día siguiente, martes 11 de febrero, Ángeles no puede tomar el cargo de comandante de Plaza, porque fue limitado por el gabinete maderista por ser inferior en el rango a Huerta. Entonces bombardea la Ciudadela hasta que el martes 18 de febrero, cuando la traición de Madero se consuma, es aprehendido junto con don Gustavo Madero, G. Delgado. En cautiverio, los prisioneros son amenazados con la expatriación; no obstante, Ángeles intuye que Francisco I. Madero será asesinado. El sábado 22 de febrero, Ángeles se despide para siempre del presidente.

Elena Garro había reflexionado mucho sobre el movimiento revolucionario y escrito varios artículos en distintos periódicos

de renombre tanto nacionales como internacionales. Algunos de esos artículos fueron recopilados y publicados en su interesante libro *Revolucionarios Mexicanos*. El personaje de Felipe Ángeles ha sido el héroe revolucionario que, al lado de Madero, más ha impactado a la gran dramaturga poblana (No estoy incluyendo su novela *Los recuerdos del porvenir*.)

Segundo modelo

¿Cuál es la importancia literaria de Felipe Ángeles? La respuesta estriba en que Garro denuncia la injusticia cometida contra Ángeles el 29 de noviembre de 1919, años después del atropello, redime la figura, recreando todo el ambiente confuso que rodeo su brusco arresto, el temor del arribo de Villa para rescatar al prisionero político, la solicitud del amparo y el conflicto interno del héroe antes de su muerte. Este suceso histórico, su fusilamiento injusto, lo convierte en una figura trágica, consagrando el instante. Antes de la versión de Garro, se pueden encontrar dos versiones sobre la muerte de Felipe Ángeles. La primera es creación popular pues corresponde a uno de los corridos que se cantaban para glorificar a los sucesos de la Revolución. En esta canción, que se titula *Corrido a Felipe Ángeles*, se alaba la valentía del héroe (hipotexto de poesía popular):

En 1920, señores tengan presente,
fusilaron en Chihuahua
a un general muy valiente
y artillero comenzó
su carrera militar
que poco tiempo llegó
a ser un gran general.

En la estación de la moda
le tocó la mala suerte,
lo agarraron prisionero,

lo sentenciaron a muerte.

Ángeles era muy hombre,
tenía un valor verdadero
mejor deseaba la muerte
que encontrarse prisionero.
El gobierno americano
y la viuda de Madero
pedía perdón y clemencia
para el pobre prisionero.

Ángeles mandó un escrito
al Congreso de la Unión:
"si he de ser yo fusilado,
me encuentro en disposición"
El reloj marca la hora
que llega la ejecución
"preparen muy bien sus armas
y apúnteme al corazón,
apúnteme al corazón
no me demuestren tristeza
que a hombres como yo
no se les da en la cabeza."

Ya que con esta me despido,
quedo en la historia grabado
así terminó la vida
de un general afamado.

Tercer modelo

La otra hipotextualidad corresponde al relato "La muerte de Felipe Ángeles", que forma parte de *Cartucho*, de Nelie Campobello, obra publicada en 1931 que narra el recuerdo de infancia que conservaba la autora acerca del juicio del general; Campobello describe a Ángeles como un hombre maduro, de cabello blanco, sin barba. Señala que fue aprehendido junto con dos jóvenes, Trillito y Arce. Y plantea el problema de la ilegalidad del juicio:

“Traen a Felipe Ángeles con otros prisioneros. No los matan”, decía la gente. Yo pensé que sería un general como casi todos los villistas; el periódico traía el retrato de un viejito de cabellos blancos, sin barba, zapatos tenis, vestido con unas hilachas, la cara muy triste. “Le harán Consejo de Guerra” decían los periódicos. Eran tres prisioneros: Trillito, de unos catorce años; Arce, ya un hombre, y Ángeles. Nos fuimos corriendo mi hermanito y yo hasta el Teatro de los Héroes; no supimos ni cómo llegamos hasta junto al escenario, allí había un círculo de hombres, en el lado derecho de la mesa, en el izquierdo otro mueble, no me acuerdo cómo era; junto a él, el agente del Ministerio Público, un abogado de nombre Víctores Prieto. En la platea del lado derecho estaba Diéguez. Sentado en el círculo, Escobar. Acá, junto a las candilejas, estaban sentados los prisioneros: Ángeles en medio, Trillito junto a los focos.

Interrogo la mesa grande, dijo algo de Felipe Ángeles. Se levanta el prisionero con las manos cruzadas por detrás. (Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí.)

“Antes de todo —dijo Ángeles— deseo dar las gracias al coronel Otero por las atenciones que ha tenido conmigo, este traje (un traje color café, que le nadaba) me lo mando para que pudiera ver que le quedaba grande”. Nadie le contesta. El siguió: “Sé que me van a matar, QUIEREN MATARME; este no es un consejo de Guerra. Para un Consejo de Guerra se necesita esto y, esto tantos se necesita esto y esto, tantos generales, tantos de esto y tanto más para acá, y las contaba con los dedos, palabras difíciles que yo no me acuerdo.” “No por mi culpa van a morir”, dijo señalando a los otros acusados, “este chiquillo, que su único delito es que me iba a ver para que le curara una pierna, y este otro muchacho; ellos no tienen más culpa que haber estado junto conmigo en el momento que me aprehendieron, Yo andaba con Villa porque era mi amigo; al irme con él para la sierra fue para aplacarlo, yo le discutía y le pude quitar muchas cosas de la cabeza. En una ocasión discutimos una noche entera, varias veces quiso sacar la pistola, estábamos en X rancho, nos amaneció, todos creían que yo estaba muerto al otro día.” “¿Y llama usted labor pacífica andar saqueando casas y quemando pueblos como lo hicieron

en Ciudad Juárez?”, dijo el hombre de las polainas, creo que era Escobar. Ángeles negó; el de las polainas, con voz gruesa, gritó: “Yo mismo los combatí.” Hablaron bastante, no recuerdo qué, lo que si tengo presente fue cuando Ángeles les dijo que estaban reunidos sin ser un Consejo de Guerra. Yo e, yo i, yo, o, y habló de New York, de México, de Francia, del mundo. Como hablaba de artillería y cañones, yo creí que el nombre de sus cañones era New York, etcétera [...] el cordón de hombres oía, oía, oía [...] Mamá se enojó, dijo: “¿No ven que dice que Villa puede de un momento a otro llegar hasta el teatro, para librar a Ángeles? La matazón que habrá será terrible”. Nos encerraron; ya no pudimos oír hablar al señor del traje café. Ya lo habían fusilado. Fui con Mamá a verlo, no estaba dentro de la caja, tenía un traje negro y unos algodones en las orejas, los ojos bien cerrados, la cara como cansada de haber estado hablando los días que duro el Consejo de Guerra —creo que fueron tres días-. Pepita Chacón estuvo platicando con Mamá, no le perdí palabra. Estuvo a verlo la noche anterior, estaba cenando pollo, le dio mucho gusto cuando la vio; se conocían de años, Cuando vio el traje negro dejado en una silla, preguntó: “¿Quién mandó esto?” Alguien le, dijo: “La familia Revilla”: “Para qué se molestan, ellos están muy mal, a mí me pueden enterrar con éste”, y lo decía lentamente temando su café. Que cuando se despidieron, le dijo: “Oiga, Pepita, ¿y aquella señora que usted me presentó un día en su casa?” “Se murió, general, está en el cielo, allá me la saluda.” Pepita aseguró a Mamá que Ángeles, con una sonrisita caballerosa, contesté: “Sí, la saludaré con mucho gusto”. (Campobello 2003: 95-97)

Como puede observarse, el personaje del general Felipe Ángeles ha inspirado a muchos poetas, historiadores, periodistas, críticos. En el plano histórico, como lo apunta Adolfo Gilly en el prólogo del libro de Guilpain Peuliard, Felipe Ángeles y los destinos de la Revolución mexicana, el general interesó por primera vez a Federico Cervantes, que publicó la primera biografía del revolucionario en 1942. Seguirían la biografía de Matthew T. Slattera y

los documentos relativos al general de Álvaro Matute, las dos de 1982. (Guilpain Peuliard 1996: 38)

La personalidad de Ángeles corresponde a la de un diferente tipo de oficial —no el más común, por cierto— del ejército mexicano de esos años. Tiene una formación militar clásica, atacada a al sentido del honor y de la palabra empeñada. Le repugna la represión interna [...] Se opone al fusilamiento de prisioneros, práctica habitual en todos los ejércitos de la Revolución, carrancistas o villistas, legalizada por Venustiano Carranza. (Guilpain 1996:10)

La continuidad de la historia de Felipe Ángeles es que, al morir y Francisco I. Madero, Ángeles es liberado el 29 de julio de 1913 y mandado a Francia. No fue asesinado en ese momento porque causo el repudio del ejército mexicano. La muerte del presidente y la usurpación del poder le sirven a Ángeles para reflexionar sobre las injusticias cometidas. Regresa en octubre de 1913, se une al ejército constitucionalista, pero lo abandona por diferencias políticas con Carranza. Y hace alianza con Villa y la División del Norte en 1914. Se le ubica históricamente como estrategia militar de Villa, y Taibo II en su *Biografía narrativa* de Francisco Villa narra la relación entre el dirigente popular y su asesor bélico, habiendo sido parte del ejército del antiguo régimen y luego maderista. Gracias a Ángeles se gana la batalla de Torreón y se concreta la toma de Zacatecas, que son importantes en la derrota de Huerta. Pero cuando Carranza se autoproclama Primer Jefe, Villa y Ángeles salen para Estados Unidos y a su regreso son una amenaza latente para Carranza. En el juicio de Ángeles que lleva a cabo Francisco Urquiza, el secretario de Guerra y Diéguez, el jefe de operación militar, se telegrafían que no se debe suspender el juicio ni mucho menos atrasar la ejecución del general.

Este sustrato histórico forma parte de la diégesis del poema trágico *Felipe Ángeles*.

Aplicación de la transtextualidad a la obra dramática

Hipotexto histórico:

Cinco días después, el 15 de noviembre, los capturaron en la Ciénega de Olivos. Ángeles iba desarmado, según tuvieron que reconocer los testigos de cargo en el futuro juicio. Cervantes dirá que a causa de las hambres y el paludismo tenía “aspecto cadavérico”; en su maleta llevaba dos libros: *La vida de Jesús* de Ernest Renan y una biografía de Napoleón.

Hipertexto:

Ángeles: En el Valle de los Olivos no éramos más que cinco personas.

“Cuando usted llegó, estábamos curando a Muñoz, que se había lastimado un pie y nadie hizo fuego sobre usted.” (Garro 2000: 51)

Hipotexto histórico:

En la versión oficial, Sandoval salió a perseguir a Ángeles el 5 de noviembre y localizó al grupo en una cueva cinco días más tarde, donde se produciría una escaramuza; Ángeles, tomando por sorpresa, escapó con cinco hombres de su escolta:

Hipertexto:

Sandoval: ¡Caray, mi general, yo creía que era más fácil decir lo que usted me ordenó! pero cuando el general Ángeles abrió tamaños ojos al oír que yo decía que había disparado sobre nosotros, pues sentí feo, mi general. Le expliqué a usted, que fue al contrario, que les dijo a sus muchachos que no dispararan sobre nosotros. ¿Y quién soy yo para venir a decir tamaña mentira? Yo, con toda mi voluntad, hubiera querido decir lo que usted me ordeno, pero había algo aquí, en mi pecho, que me dejaba sin habla. Eso fue lo que pasó, mi general. ¡No fue falta de voluntad! (Garro 2000: 62)

Felipe Ángeles es un personaje histórico con ideales dentro de la Revolución Mexicana, donde unos y otros fueron tomando y retomando las ideas, ideales y pensamiento acerca de la Revolución. La injusticia social que prevalecía fue el detonador para el surgimiento de movimientos por diferentes partes de la República. No se puede decir que fue el trabajo de un líder; en su momento cada uno de ellos fue importante y a cada uno le tocó el turno de hacer lo correspondiente, porque su pensamiento se transformaba y ya no encajaba en la idea original de estos líderes: Francisco I. Madero, Felipe Ángeles, Emiliano Zapata, Pancho Villa, Venustiano Carranza.

Si comparamos los tres textos referentes a la muerte de Felipe Ángeles, se precisa que el ensayo de *Revolucionarios mexicanos* corresponde al pensamiento y reflexión de la escritora en torno al personaje. Únicamente lo va perfilando y lo traslada a lo dramático con el objetivo de alcanzar mayor difusión.

En el corrido, que es de autoría popular, el personaje mencionado es el general Ángeles, no se precisa el lugar de la acción, la ubicación temporal de la historia es 1920; por ser un corrido, se alaba al personaje histórico, se dice que no sufrió temor por la muerte. En relato de Campobello, los personajes que se mencionan son el general, Trillito, Arce; se precisa el Teatro de los Héroes como lugar donde ocurrieron los hechos, no se precisa el año, pero se describe el temor de la llegada de Villa.

Conclusiones

En el marco de las obras literarias sobre la Revolución Mexicana queda inscrita la tragedia Felipe Ángeles. Esta obra pertenece a la tercera etapa de la producción literaria sobre la Revolución. A la primera etapa pertenecen Mariano Azuela, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello, a la segunda corresponden las obras de José Mancisidor, Rafael F. Muñoz y Miguel

N. Lira. En la tercera quedan inscritos Juan Rulfo, Agustín Yañez, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Luis Enrique Erro y Octavio Paz, entre otros.

La obra dramática de Elena Garro es una de las más importantes del teatro mexicano contemporáneo y a través de esta tragedia, Garro logra reivindicar al personaje histórico Felipe Ángeles. Desafortunadamente muy pocas veces ha sido llevada a escena. Cuando se presentó la primera vez fue denostada intencionalmente para que se dejara de representar. De hecho, durante muchos años no fue reeditada y tampoco estudiada en las universidades ni de México ni del extranjero.

Deseo dejar abierta esta página para que todos los interesados en esta obra continúen trabajando y recomendando su puesta en escena porque su calidad dramática lo merece.

Referencias

Campobello, Nellie

2003 *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*. Era: México.

Garro, Elena

1997 *Revolucionarios mexicanos*. Seix Barral: México.

2000 *Felipe Ángeles. En Teatro de Elena Garro, una nueva colección de teatro, incluyendo Felipe Ángeles y las piezas de Un hogar sólido*. Ed. y prol. Patricia Rosas Lopátegui. Albuquerque, New México: Rosas Lopátegui Publishing.

Guilpain Peuliard, Odile

1996 *Felipe Ángeles y los destinos de la Revolución Mexicana*. Pról. Adolfo Gilly. México: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena, et al.

1992 *Elena Garro, reflexión en torno a su obra*. Serie de Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli.

Paz, Octavio

2004 *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. Colección Popular. México: Fondo de Cultura Económica.

Seydel, Ute

2007 *Narrar historia(s): La ficcionalización de temas históricos para las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Colección Teoría y crítica de la cultura y literatura 37. Madrid: Iberoamericana/ Ververt.

Taibo II, Paco Ignacio

2006 *Pancho Villa, una biografía narrativa*. México: Planeta.

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA REALIDAD, LA FUNCIÓN ESTÉTICA Y LA OBRA ARTÍSTICA

RENATO PRADA OROPEZA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

1. Noosfera y semiosfera

En *El hombre y lo divino* libro no sólo de profundas y fecundas intuiciones, sino bellamente escrito, María Zambrano nos dice:

En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay un “espacio vital”, libre, en cuyo vacío puede moverse, sino todo lo contrario. Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué. Mas, podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente extraño. No se lo pregunta tampoco, hasta llegar el momento en que pueda preguntar por lo que le rodea, aún le queda largo camino por recorrer; pues la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta. (1986: 28-29)

El hombre inicial necesita hacerse de un espacio donde pueda moverse con relativa familiaridad, establecerse, tener un “espacio vital”, es decir constituirse un *mundo*; y para este, lo primero que precisa es un *centro* que lo oriente en medio de todo lo que se le resiste o le amenaza. Entonces el hombre proyecta los dioses como regidores de este horizonte denso y oscuro, que poco a poco se le va haciendo familiar, se le va sometiendo; y estos dioses también le permiten erigir un *centro sagrado*, que mani-

fieste a todos un pacto con ellos, con los dioses o el dios protector, y gracias a esa “garantía”, muchas veces inestable, y siempre en perpetuo y precario equilibrio, se pueda orientar y abrirse un camino en el magma oscuro que le rodea, que se le resiste y amenaza. La deidad surgida de este pacto establecido es, en cierto modo, la garantía de que ahora sí ya puede seguir en su tarea de constituir su mundo, y de constituirse. El hombre, pues, necesita de los dioses, de su protección, y, de entre ellos, de uno en particular o de una fuerza divina en particular que habite en un espacio, alrededor del cual el hombre erigirá su vivienda, su dominio. Así empieza el hombre a marcar y fundar su presencia en algo que todavía no es su mundo, pero que va siéndolo, poco a poco; pues, este espacio es parte de otro mayor que lo va ensanchando mientras, al mismo tiempo, ensancha su señorío. El hombre para habitar en un espacio precisa que éste se le someta, para que ingrese en su “dominio”, que es como su atmosfera, como el aire que respira. Pero, el hombre no vive de sólo respirar, en la atmósfera; no vive de sólo comer y moverse, es decir en una *biosfera*; vive de otras esferas de espacio que él instaure, que entran al universo para que el mundo del hombre se instituya y, estas otras esferas, le permiten dar sentido a las cosas y al dar sentido se de él un sentido, hagan de él lo que es, un ser-en—el—mundo.

Estas esferas son la noosfera¹ y la semiosfera²; pues, el hombre respira y piensa, piensa y habla (o habla y piensa); articula una serie de constelaciones de sentido que constituyen su mundo: creencias y ritos que los manifiesten, establece paradigmas del espacio habitación al que lo alberga o en el cual se mueve; permite sus movimientos elementales, para dormir, tomar sus alimentos y tantos otros valores. Así el hombre establece y se establece en

1 La noosfera es propuesta de manera explícita por Teilhard de Chardin (V. Bibliografía).

2 La semiosfera es propuesta, en varios ensayos, por Yuri Lotman (V. Bibliografía)

un mundo. Sin mundo no hay hombre, y hay un mundo porque hay el hombre que esté en él. Hombre y mundo se implican mutuamente; por eso decimos que el hombre es un-ser-en-el mundo y que hay mundo porque el hombre lo instaure, lo *construye*.

Abrimos paréntesis para una primera aclaración: si decimos que el hombre no sólo pertenece a la biosfera, no estamos negando su condición biológica fundamental. Somos seres biológicos en el sentido en que somos producto de un proceso de generación biológica: nacemos, vivimos (para lo cual precisamos alimentarnos), realizamos, en suma, muchas funciones biológicas, hasta que, finalmente morimos- La muerte nos marca también como seres biológicos: es el final ineludible de nuestras funciones biológicas. Aunque no nos reducimos a ellas en el sentido de ser idénticos a los animales —sobre todo los más evolucionados—, es decir nuestras funciones biológicas: desembocan en otras esferas que nos caracterizan y corresponden a nuestras magnitudes propiamente humanas, la *noosfera* y la *semiosfera*. Espacios, si se quiere, que abren en la biosfera otras dimensiones que, en resumidas cuentas, pertenecen también a nuestro desarrollo biológico, salvo que instauran una presencia “distinta” de la meramente animal; de la reducción biológica. El hombre se hace un sitio donde poder habitar, da sentido a su existencia y proyecta mundos posibles que trascienden la simple herencia biológica y la relación física. Y este espacio vital del hombre tiene unas características distintivas que nos son propias y no las compartimos con las otras especies biológicas. Todo esto no quiere postular una superioridad o centralidad del hombre en el universo ni su pervivencia supramundana. Esto es otra cuestión.

Ahora bien, esta audacia de darse un sitio frente a la plenitud opaca y densa que lo rodea, amenazante y a la vez dispuesta a entregarse a su dominio, es posible porque el hombre se instaure, se establece desde sus orígenes como un ser social. Decimos “el hombre” pero en rigor debíamos decir el hombre—social, el

hombre que vive en una sociedad con otros hombres. La existencia del hombre como individuo, es decir el constituirse en un valor, en una *persona*, es una concepción particular, dentro de una tradición particular, la judeo—cristiana para nosotros los hombres occidentales. La mayoría de los mitos distintos del bíblico, nos hablan de “los hombres”, de la creación; de clases de hombres: “los hombres de barro”; “los hombres de maíz”..., o de “semi—hombres” como proyectos fallidos de los dioses que se van sustituyendo hasta que “se crea”, a los hombres verdaderos, actuales. El hombre individuo, y más particularmente la persona, “es una abstracción y una concepción tardía, si se quiere, en el largo trayecto de los grupos humanos que van estableciendo sus espacios de dominio que les confieren una identidad en cuanto tales, en cuanto grupos constituidos frente a otros grupos, con su idiosincrasia propia, con una constelación de creencias, de instituciones jerarquizadas que los distinguen de otros grupos sociales.

El hombre surge y se afirma en un mundo como un ser social. Fuera del grupo social que lo cobija no pudiera subsistir sino por un corto e inestable tiempo, de un modo accidental o artificial, si se quiere. Pero, aun en estas circunstancias, este hombre lleva consigo todo el bagaje de conocimientos, creencias, prejuicios, costumbres que le es ofrecido, infundido, por la sociedad a la que pertenece: Robinson Crusoe, solo en una isla, es, en cierto modo, todo el mundo inglés que está en él, y actúa mientras se esfuerza por establecerse con ese bagaje en un medio que sólo le es familiar a medida que lo va anglonizando, lo va haciendo suyo.

El espacio de la *noosfera* y el espacio de la *semiosfera*, a los que arriba aludimos pueden ser comprendidos analógicamente con la *biosfera*, una “esfera” que también nos abraza en cuanto seres biológicos, de manera primordial aunque no definitiva y totalmente, pues ésta, la biosfera, si bien sería algo así solo como

la plataforma que nos permite mantenemos en pie, movemos, alimentamos y demás funciones propias de los seres vivientes, no nos moviliza en lo que nos constituye realmente como seres humanos: el universo “conceptual”, “ideológico” y de valores que se instauran o son construidos por instituciones discernibles, y que involucra isomórficamente el espacio de los sentidos y significados, que son articulados por los múltiples y distintos “lenguajes” que el hombre instituye por medio de marcas especiales, convencionales y discernibles unas de otras, llamadas señales, indicios, signos y símbolos. Estos últimos son los valores propios de la *semiosfera*. La *noosfera* y la *semiosfera* son los integrantes del intrincando y complejo mundo de la red de discursos que emitimos diariamente y que en su acumulación diacrónica y sincrónica, conforman en su conjunto lo que llamamos cultura. La *noosfera* abarca y encierra todas las cargas de sentido, de significación y significancia que transmiten desde sus inicios, los discursos míticos, religiosos, estéticos y, en general, conceptuales (científicos, filósofos, ideológicos); que encerramos comúnmente con el término un tanto reductivo de “pensamiento”, pues esa dimensión *noológica* involucra tanto la actividad mental como la emotiva, cuando éstas nos “dicen” algo que puede ser fijado, luego, por la actividad distinta que es la de establecerla en manifestaciones “inscritas”, marcadas con los códigos de sus respectivos discursos, dominio de la *semiosfera*. Aunque esta descripción que hacemos parece connotar que en nuestra instauración de sexos humanos, primero se presenta la *noosfera* y luego la *semiosfera*, tanto la filogénesis como la ontogénesis sólo pueden afirmar que sus más discernibles elementos constitutivos, el pensamiento y el lenguaje, son dos “actividades” que se inician separadamente y que luego se entrecruzan, de tal modo que, en el desarrollo posterior del hombre, parece que no pueden ser discernibles: que pensamos mediante un lenguaje, y éste articula un pensamiento. No obstante la existencia de discursos tales como el de la pintura

(sobre todo la abstracta), la música, la mística, entre otros, que parecen reclamar sino de manera única, sí preponderante, una *noología* no traducible a discursos seriales, sígnicos; aunque sí, sean representados “formulados” por un nivel de la expresión discernible y distinguible con relativa facilidad, al menos en las sociedades culturales en las cuales funcionan y son cultivadas. Así como ciertas relaciones culturales involucran manifestaciones de valores semióticos, esto es provistas de marcas “visibles”, cuyo nivel *noológico* es complejo, e incluso, algunas veces, confuso: ciertos ritos míticos y religiosos en los cuales hay una distinción semiótica y de rasgos característicos propios, pero cuyo nivel de contenido es impreciso y de difícil caracterización, al menos en cuanto puedan ser interpretados con valores conceptuales claros y distintos: en algunas culturas las deidades del “mal” y la “oscuridad”, por ejemplo, no siempre son discernibles, pues el dios de las cavernas, de la noche (símbolos del mal en algunas religiones) se convierte en una deidad ambigua que incluso puede hacer el bien (preservar y proteger la vida) a los que le rinden el debido culto: el minero boliviano de raigambre indígena “acullica” (un rito elemental de masticar la coca) invocando al “diablito” (“supay”) para que lo proteja mientras labora en sus dominios.

Antes de seguir adelante queremos precisar que la propuesta de estas tres esferas: la *biosfera*, la *noosfera* y la *semiosfera*, no dejan de ser propuestas hipotéticas (teóricas) surgidas de una preocupación por explicarnos al hombre y sus funciones: la primera, la *biosfera*, cubriría nuestras funciones “naturales” —comunes en cierta medida con la de los animales biológicos; mientras que las otras dos serían propias de nuestro dominio humano; aunque queremos prevenir con respecto al ejercicio de estas esferas: no se trata de tres territorios físicamente separados, pues las acciones humanas las imbrican íntimamente. Si bien una concepción evolucionista un tanto ingenua puede afirmar que al comienzo los hombres cumplíamos sólo las funciones biológicas, centrada

sólo en alimentarse y sobrevivir; las investigaciones antropológicas, sobre todo las etnológicas, nos advierten que en el desarrollo evolutivo la emergencia del hombre en la esfera biológica marca un salto cualitativo en nuestro planeta: se puede hablar de una hominización³, un hacerse hombre y llegar a serlo, solo cuando las funciones biológicas, al menos las que involucran el espacio y las funciones elementales (alimentarse, reproducirse...) son “invadidas” *por* o asimiladas a las esferas noológicas y semióticas: el hombre articula su espacio vital para alimentarse, dormir, reproducirse, reunirse en celebración de sus ritos o simplemente para sentirse en comunidad, regido ya por concepciones noológicas (creencias, mitos, costumbres institucionalizadas), y, a su vez, dentro de discursos específicos (los “ritos” alimenticios: debe iniciar la comida el padre o la visita, por ejemplo; ofrendas a sus dioses protectores, clasificación de los alimentos en sagrados y profanos, etc); incluso la facultad “natural” (biológica) de caminar no es el simple ejercicio de una función natural: se camina de una manera en un espacio sagrado, diferente al profano, o se pasea simplemente. El hombre “salvaje” (este término lo utilizamos solo descriptivamente, no valorativamente) no realiza simple y llanamente funciones biológicas, éstas se hallan relacionadas entre sí por motivaciones propias a su interpretación y función culturales. También debemos aclarar que la *semiosfera* no es un ámbito físico que se separa nítidamente y en todos los aspectos de la *noosfera*: al ser el hombre un ser social, la intercomunicación de sus miembros parece ser una de las necesidades capitales no sólo para fundar el vínculo que los una, sino que permita el desarrollo de las demás series culturales. Dentro de ellas, el lenguaje es sin duda, con la *proxémica* (formalización y articulación del espacio en relación al movimiento y viceversa), el sistema semiótico —

3 La hominización es abordada de una manera muy profunda, basada en el origen biológico del hombre por Karl Rahner y Paul Overhage, en la obra *El problema de la hominización* (V. Bibliografía)

por tanto propio de la *semiosfera*—más amplio y básico; sin embargo no se puede ni se quiere concebir una mínima dimensión lingüística sin que comprenda una dimensión semántica, esto es de diferencia de valores de sentido y significación; y la dimensión semántica involucra ya a toda una paradigmática y sintagmática noológica. Como se ve esta interpenetración entre las dos últimas esferas, sólo es concebible si la noosfera no es reducida al uso de la razón, tendencia manifestada en Occidente, o mejor, en la filosofía occidental que caracterizó a ella: las manifestaciones míticas, religiosas; estéticas y muchas otras, pertenecen también a una noología, lo cual se hace patente si comparamos los valores ideológicos concebidos en diferentes culturas a las relaciones con la trascendencia (Dios o los dioses), por ejemplo dentro de esos discursos.

2. La autoconformación o reflexividad humana

El “milagro” de la emergencia del hombre en la Tierra, se hace más sorprendente cuando se tiene en cuenta que *el hombre se hace así mismo*, al configurar su mundo se va configurando él mismo. Marx, en una intuición de sus Manuscritos juveniles dijo que el ojo humano humaniza todo lo que ve y al humanizarlo se humaniza. Esta acción reflexiva es una de las características de nuestra constitución humana, pues las últimas investigaciones sobre el cerebro y las “mapizaciones” que en éste se presentan: “zonas” especializadas en “regir” una acción humana, por ejemplo la visual, se transforman, es decir sufren a su vez una especialización con respecto a las aprehensión de oposiciones cromáticas por acción de las culturas humanas que las ejercen (así se explica que, a pesar de estar dotados de ojos y todo el aparato visual aparentemente idéntico, percibimos variedades de colores opuestos diferentes: más de cuatro “colores” blancos los esquimales, más de diez “colores” verdes los amazónicos); de este modo, se puede constatar que el mapa cerebral de una cultura

no coincide totalmente con el de otra; aunque la constitución del cerebro aparentemente es el mismo. Al parecer esto también ocurre con ciertas mapizaciones éticas. El hombre sociocultural es el único ser sobre la Tierra que al transformar la Tierra en mundo, se transforma en un ser-para-el-mundo; en cierto modo podemos decir que el hombre “conduce” su propia evolución, transformación.

3. La proxémica y el lenguaje: modelos del mundo

Si ahora prestamos atención a las dos semióticas básicas de la *semiosfera*: la proxémica y el lenguaje, hay algunos elementos importantes que los caracterizan. En primer lugar, ambas semióticas articulan primordialmente nuestro mundo: el primero en relación a nuestra actividad elemental de movernos en un espacio con una intencionalidad particular: para comer, para dormir, para socializar o confraternizar, para “adorar” a nuestros dioses, etcétera. Si analizamos, aunque sea muy someramente, estas diferentes configuraciones espaciales y los valores conferidos a nuestros movimientos con respecto a ellos y, en algunos casos (como por ejemplo una visita), en relación con las personas dentro de los paradigmas correspondientes, vemos la variedad que las caracteriza: hay culturas en las cuales no se puede entrar con zapatos a la casa que se visita, ni simplemente saludando al anfitrión, por ejemplo, sino que hay un breve pero necesario “rito” que cumplir. Esto nos lleva a pensar que estamos ante visiones o configuraciones de mundos diferentes. Estas configuraciones son convencionales y caracterizan los valores noológicos de una sociedad, su “visión” o modelo de mundo. Las configuraciones proxémicas, entonces, no articulan sus elementos sólo para señalar o transmitir ciertos valores, sino que éstos ya ofrecen un modelo del mundo: el concepto que tienen de la jerarquía de las relaciones sociales, sexuales, por ejemplo. Las articulaciones

proxémicas, entonces, ofrecen ya una primaria y básica concepción del mundo, si tomamos a esta expresión en un sentido débil. Establecen un modelo primario de mundo.

Lo mismo ocurre con el lenguaje. Muchos teóricos del lenguaje caracterizan a éste sólo como un instrumento de comunicación. Sin entrar a una discusión detallada y más amplia, podemos decir que si bien el lenguaje —la lengua en su uso cotidiano— nos “sirve” para comunicarnos; parece que esta función es más bien consecuencia de otra primordial: la de significar, dar un sentido —mediante la expresión verbal en sus inicios, a la que se suma luego la escritura— a las cosas que nos rodean: si el lenguaje comunica es porque significa. Los paradigmas y sintagmas de esta articulación de sentido y significación de una lengua también manifiesta una *modelización* de un mundo. Una lengua ofrece un modelo particular de mundo. Una comparación entre dos lenguas, sobre todo si pertenecen a familias diferentes, fundamenta esta afirmación sobre todo en las expresiones idiomáticas que no se pueden “traducir” completamente a otra lengua, o cuando la traducción significa una forzadura, una violencia ejercida por el traductor; un ejemplo notable nos ofrece un cuento de Jorge Luis Borges, Averroes traduce dos términos de la *Poética* de Aristóteles al árabe, *tragedia* y *comedia*, palabras oscuras e inquietantes para un islamista en cuya cultura falta el teatro como una manifestación altamente institucionalizada de Occidente. Borges nos dice que “con firme y cuidadosa caligrafía agregó dos líneas al manuscrito: Aristú (Aristóteles) *denomina tragedia a los panegíricos y comedia a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*” (“La busca de Averroes”). Si atendemos a la definición dada por el Diccionario de la Real Academia. a /panegírico/: “perteneciente o relativo a la oración o discurso en alabanza de una persona, laudatorio, encomiástico; a /sátira/: “composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner

en ridículo a personas o cosas”, y, finalmente, /anatema/: “maldición, imprecación Si tenemos en cuenta el valor semántico de los términos a los que traduce los dos géneros del teatro griego, vemos que Averroes ha cometido una de las violencias, tan abundantes como impunes, cuando se traduce un texto de un idioma a otro. Y esto ocurre porque muchas expresiones de una lengua concentran, por decirlo así, valores vivos dentro de su cultura, valores que sostienen en sus cargas semánticas, modelos de mundo muy específicos y que, luego, al ser vertidos a otra lengua son dejados de lado, en el mejor de los casos, o, en el peor, distorsionados o traicionados.

Este fenómeno es más frecuente cuando la manifestación discursiva de halla más próxima a la expresión de valores “regionales” o más estrechamente relacionadas con expresiones semióticas que reproducen situaciones inmediatas como ser las expresiones idiomáticas y las realizaciones culturales de costumbres muy- apegadas a situaciones estrechamente ligadas a una cultura en su expresión temporal y espacial. (Es lo que ocurrió con el costumbrismo de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX de la literatura hispanoamericana, que ya parece haber perdido su vigencia estética y pasar de una función estético—literaria a una función documental para el lector de nuestros días.)

4. Los instrumentos

Antes de abordar el papel que juega la función estética en general y la obra de arte en particular en la configuración del mundo sociocultural queremos, aunque sea muy someramente, referirnos a la actividad humana que consiste en la construcción de los instrumentos. En primer lugar debemos advertir que la fabricación de instrumentos responde a la necesidad de extender y facilitar el empleo de una parte de nuestro organismo dedicado a una labor particular. Las manos son en ese sentido los instrumentos

“naturales” por excelencia. Ya es cosa demasiado repetida la importancia para la “manipulación” de los objetos, en sentido literal de la oposición del pulgar con respecto a los otros dedos. Esto facilito la aprehensión de objetos y una destreza inusitada en el uso de nuestras manos, que, a su vez, tuvo una función central en la hominización gracias a la reflexividad en nuestra constitución humana que ya señalamos anteriormente. Ahora bien, como una extensión de las manos tenemos un sin número de instrumentos: el cuchillo, el martillo, el destornillador; con respecto a la escritura: desde el estilete, la pluma, la pluma fuente, el teclado y la totalidad de una máquina de escribir, hasta llegar en nuestros días a una computadora (en su función de procesadora de textos sobre todo, aunque no de manera exclusiva), etcétera. Como se ve; la actividad de fabricar instrumentos es el medio para realizar procesos complicados en la producción de objetos. Esta complicación y alta eficiencia de los instrumentos llega a desembocar en Occidente de la era industrial en la instauración de los medios sofisticados gracias al auxilio de la electrónica. Pero atendamos a la simple fabricación de un utensilio elemental —quizás uno de los primeros que creó el hombre—, el de un cuchillo. Para ello, el hombre (estamos siempre pensando en el hombre social, como lo advertimos al inicio de este trabajo) toma una o varias cosas (piedra, cordeles de cuero, etc.) y las transforma de tal manera que estas cosas parecen ofrecer al hombre ciertas cualidades para ser empleadas con el fin asignado por el *homo faber*. Para Searle es el camino por el cual la “naturaleza” (o las cosas “naturales”) ingresan en las instituciones que constituyen la realidad socio-cultural.⁴ El filósofo norteamericano piensa que de este modo, además, el hombre descubre lo que es inherente a una cosa que es, precisamente, lo que le permite convertirla en utensilio. Nosotros postulamos que la socialización de las cosas o, mejor, el

4 The Construction of Social Reality (V. Bibliografía)

asimilarlas dentro de un mundo sociocultural empieza un poco antes, cuando el hombre “introduce” un objeto, sin entrar a examinar sus cualidades inherentes, sino quizás sólo una propiedad fijada o no para un fin; dentro de sus paradigmas socioculturales mediante la asignación de un nombre que tenga un sentido y un significado. La actividad del hombre empieza con el ejercicio que permite la situación de un “objeto x” en una cosa que tenga un valor dentro de la *noosfera* y la *semiosfera*; por ejemplo, cuando llamamos /piedra/ a un “objeto x” que no sabemos lo que es en sí mismo, pero que tiene un valor en sus relaciones paradigmáticas (/piedra/, /maderal/, /arena/, /fierro/, etc) y sintagmáticas (entrar como elemento componente en enunciados y discursos propios, por ejemplo, de la construcción de casas o de un paisaje). Entonces, para nosotros la construcción social de la realidad es una tarea básica del hombre que no se reduce a la fabricación de los utensilios, pues estos mismos corresponden a necesidades y acciones propias de una cultura, y preceden de este modo al *homo faber*: en la caza el cuchillo se hace secundario frente a la lanza que permite al hombre un ataque a mayor distancia, y la flecha o cervatana aumentan la eficacia de su tarea; en la semiosfera y noosfera se presentan previamente las configuraciones de su necesidad; aunque esto no lleva necesariamente a la creación de un utensilio determinado en todos los hombres. Por ejemplo, una silla que para nosotros es un utensilio que sirve para sentarse, para un árabe nómada o para un habitante de una etnia amazónica puede ser un objeto exótico. Disentimos de Searle que afirma que la silla tiene esa función inherente a todos los hombres. Dentro de la función religiosa y mítica, el hombre puede dar otras funciones, diferentes a los objetos “naturales”. También puede ocurrir que ciertas culturas, si bien integran su mundo con ciertos “objetos” identificados en paradigmas más o menos precisos, no les den una función utilitaria o les destinen a funciones diferentes. Recordemos entre las instrucciones “precisas” dictadas por Je-

hová a Moisés para la construcción del altar cómo desecha casi sistemáticamente el uso de los objetos ya utilizados o fabricados por las culturas distintas a la hebrea, la piedra labrada, por ejemplo, pues el altar debe ser hecho de barro en oposición a la piedra labrada, mancillada por manos paganas.

5. La función estética

Ahora retomemos nuestro discurso para dirigir nuestra atención a la función estética y a la obra artística dentro del mundo socio- cultural o de la realidad sociocultural. En primer lugar, partimos de la tesis de Jan Mukarovsky⁵, para quien el hombre agrupa sus actividades en funciones centrales: la función comunicativa, por ejemplo, es casi por completo, cumplida por la lengua o los discursos para lingüísticos; pero junto a ésta, dentro de la vida cotidiana de una sociedad, se presentan otras funciones también capitales para su desarrollo y formación de su identidad: la función política, la función mítico-religiosa, la función ética y la función estética, entre otras. Estas funciones algunas veces se adhieren, como coadyuvantes, a una distinta; por ejemplo, la función estética que tiene la danza (los movimientos rítmicos) es utilizada por los ritos míticos o religiosos. La función estética manifestada en la decoración se presenta en ciertos utensilios de caza, domésticos, en los edificios, etcétera. Podemos afirmar que esta función es tan extensa que incluso se halla vigente, si bien no como la dominante o distintiva en la lengua y en la proxémica; o que “apoye” o “acompañe” a otras series culturales en sus manifestaciones. En la lengua, por ejemplo, se hace presente en el ritmo de nuestros enunciados, en la “elección” de expresiones que no sean “cacofónicas” o se “escuchen mejor”: “Jaime Fabrizio” y no “Fabrizio Jaime”.

5 V. Bibliografía.

6. La decoración

En su umbral más bajo o elemental; la función estética se reduce a una función decorativa; por ejemplo, en la arquitectura y los instrumentos domésticos, los adornos que hacen más placentera la presencia del instrumento. En algunas series socioculturales la función estética decorativa se halla tan íntimamente ligada a la producción del utensilio que le otorga una marca o rasgo distintivo: en la talavera se pueden establecer ciertas características propias a algunos talleres particulares, según hagan uso de algunos colores o matices, relieves o texturas. La artesanía realizada como una serie cultural se caracteriza por ello precisamente: la función estética y la función instrumental parecen convivir en un equilibrio que, si bien, no sostiene todavía la total independencia de la función estética ésta juega un papel decisivo en la configuración sociocultural de ciertos grupos humanos: la artesanía de los tejidos en las culturas quéchuas, mixtecas; la talavera en la poblana, en la coimbrese (Portugal), etc. De hecho algunos talleres artesanales son identificados por el nombre del director o responsable de los mismos. Algunas “obras”, cuyo origen era instrumental, pero el valor decorativo es tan “elevado” y distintivo, pasaron a la historia del arte como “obras” de arte: las de Benvenuto Cellini, por ejemplo. (Incluso se habla de un *art décor* que ubica sus manifestaciones en una especie de frontera entre la función estética independiente y su función decorativa ligada a una espacio utilitario subordinante —una lámpara para la sala, por ejemplo o un cenicero.) Esta función estética corresponde al umbral más elemental: hacer que algo (un objeto o una manifestación) sea “agradable”, “placentero”.

Jakobson, influido por Mukarovski (ambos pertenecían al Círculo Lingüístico de Praga), habla también de la función estética, para él “poética”, como presente en todo mensaje verbal; aunque advierte inmediatamente que en el discurso poético propiamente dicho, esta función se convierte en la dominante. El discurso poé-

tico es para él aquel que remite a sí mismo, no a su contexto; esta característica de ciertos discursos de centrarse sobre su construcción misma, mediante mecanismos y operaciones convencionales, para instaurar Una independencia en cuanto manifestación es lo que fundamenta el ser obra de la obra artística.

7. La serie estética. La obra

Cuando la función estética ya no apoya simplemente una manifestación discursiva —su función decorativa—, sino que se presenta como la dominante, nos encontramos en el dominio de la serie estética. La serie estética- se manifiesta en diversos géneros de discursos: el literario (poesía y narrativa), el teatral (que combina el factor verbal con el proxémico), el pictórico... Es una red más o menos amplia y compleja según las culturas. A partir del surgimiento de técnicas de reproducción más desarrolladas surgen la fotografía y el cinematógrafo. Sin embargo, en todas ellas las manifestaciones discursivas se concretizan. o se constituyen en la “obra”. La obra es la articulación manifiesta de un discurso o texto estético. En literatura tenemos manifestaciones como obra: un poema, la novela, un cuento; en la escultura y en la pintura, las manifestaciones en obras han llevado a plantearse los problemas como la originalidad y autenticidad de las mismas; a propósito de la obra de arte de este género Walter, Benjamin plantea una característica para él propia de la obra: el *aúrea* que la distingue, una especie de patina que la marca como original y auténtica. En cambio, en la obra literaria la originalidad y autenticidad no remite a un “objeto”, a una “obra” original y única, pues el discurso original es reproducido inmediatamente —sobre todo desde la invención de la imprenta—, y el texto original no corresponde como a un elemento primario y definitivo al manuscrito que está destinado precisamente para su reproducción en la imprenta. En el-arte fotográfico y, más aun, en el arte fílm-

co, la obra es producida desde su origen de manera masiva: las fotografías de las revistas artísticas y los filmes artísticos no pueden remontarse en su origen a una obra original y auténtica (el “negativo” [la plancha negativa o la cinta negativa] está destinado a ser proyectado en la obra masiva y, si se quiere allí encuentra su “realización” y su destino real en cuanto “obra”: está hecho para ser reproducido); este arte en la época de producción industrial modifica las relaciones pragmáticas de su comunicación, porque la naturaleza o, mejor, constitución misma de los factores de la comunicación (autor o emisor/lector o repector; los marcos de la relación enunciación—enunciado) son diferentes a los discursos estéticos anteriores y han sido profundamente modificados.

Si bien tanto la escultura como la pintura (en menor grado la arquitectura) llevaron a una especie de sacralización tanto de la obra como la del autor, confundido éste con el autor-persona, desde la instauración de la obra literaria, cuyo discurso es ofrecido de manera masiva, sobre todo con el surgimiento de la imprenta, empieza a plantearse la “muerte de autor” persona, pues el creador-emisor como una persona de un discurso estético es difícil de atribuirlo a un único autor-persona: la tematización de ciertos elementos estéticos (por ejemplo; la relación amorosa) pertenece de manera decisiva a una sociedad y, muchas veces, a la ideología que la sostiene o motiva; así mismo el género que, como *hipertexto*, ofrecerá un marco desde el cual el lector recibirá el discurso, corresponden a convenciones socioculturales a las cuales, de algún modo, debe someterse el autor. Si quiere que su mensaje estético (discurso) sea recibido con pertinencia. Además los *medios* o *canales* de la comunicación de estos discursos tienen notable ingerencia en la naturaleza del discurso. Desde el inevitable “distanciamiento” que se produce como efecto de la escritura, al alejarse ineludiblemente el marco de la enunciación con el del enunciado: la copresencia de estos marcos que caracteriza a la comunicación cotidiana, es definitivamente rota en el momento

en que surge el mensaje escrito: el lector ya no es el “tú” directo del discurso hablado.

El filme artístico es, en cuanto obra estética, el producto de muchos elementos que confluyen en el texto: el autor del libreto, el productor, el editor, el intérprete (actor) y el director, entre los más sobresalientes. La incidencia en “la constitución del texto de estos elementos es, muchas veces, fundamental para el valor estético del mismo: un libreto de gran fractura puede ser decisivo para el resultado de todo el discurso; así como la “interpretación” de un actor (compárense, por ejemplo las diferentes versiones” de *Un tranvía llamado deseo*, la interpretada por Marlon Brando y Janet Leight y su “*remaque*” que parece una sombra pálida de ésta). La obra filmica es producida en forma masiva; además, podemos decir que en el proceso de su producción se halla comprometida una empresa, con la complejidad y diversidad de actores y factores que esto significa; a la que en la actualidad debemos sumar el “laboratorio de los efectos especiales” que ofrece la digitalización electrónica. De este modo —aun con las rápidas y superficiales consideraciones anteriores— podemos aceptar que la constitución de una obra estética y el concepto de la misma ha sufrido modificaciones sustanciales que es necesario tomar en cuenta, sobre todo si se emprende el estudio y el análisis de una serie estética y de sus manifestaciones discursivas.

Para finalizar esta somera presentación queremos prestar atención a la manifestación literaria estética.

8. El discurso estético literario

Ya dijimos que en la manifestación estética literaria la función estética es la dominante —decimos la dominante, ya que puede tener también otras funciones, y de hecho las tiene—; ahora bien, esta función regla la composición y disposición, de los discursos

estético literarios tales como la narración (novela, noveleta, cuento) y la poesía.

Todos estamos de acuerdo cuando decimos que la literatura es una manifestación *verbal*, que está hecha de elementos lingüísticos: palabras, enunciados, discurso expresados por medio de una lengua particular. Sin una lengua obviamente no se puede hablar de literatura; sin embargo, si bien muchos de los mecanismos lingüísticos suelen ser utilizados por los discursos literarios, éstos no se reducen a reproducir una lengua, sino que la toma como “material” (algunos teóricos dicen “como la pintura toma los colores”), para, con estos mecanismos y procedimientos, instituir otra manifestación neta e intencionalmente literaria. De este modo, vemos cómo “sobre” el lenguaje, “modelizante primario” para Lotman, se instituyen otras manifestaciones semióticas cuya función no es reproducir la modelización lingüística, sino ofrecer otro “lenguaje”, que articule sentidos y significaciones diferentes a los lingüísticos. Si el discurso literario reprodujera simple y llanamente lo que nos dice el mundo que nos ofrece una lengua y el sentido común, sería una actividad ociosa, aburrida, sin una razón particular para convertirse en una institución social, y una de las más importantes y extendidas.

El hecho de que no se trata de una mera repetición de las lenguas se hace más evidente si tomamos los discursos escritos tales como los poemas o novelas de nuestra cultura en relación a la competencia de los receptores. La simple competencia lingüística no capacita a una persona para tener “acceso” al sentido de un poema que, dentro de la semántica cotidiana puede parecer absurdo, indescifrable o carente por completo de sentido. Tomemos un ejemplo, un fragmento inicial del poema de Octavio Paz “Disparo”: “Salta la palabra / adelante del pensamiento. / adelante del sonido / la palabra salta como un caballo / adelante del viento/ como: un novillo de azufre / adelante de la noche[...]”: dentro de la sintaxis y, sobretodo, de la semántica de la lengua el sentido

de estas metáforas no pueden ser comprendidas con el uso del diccionario. Pertenece a otro orden de discurso. Lo mismo ocurre con el discurso narrativo. Por ello, la crítica elemental que se presenta en relación a un cuento fantástico, por ejemplo; sólo lo reduce a una sentencia tan común como nefasta: “no es verosímil en relación al sentido común o al mundo real. En sentido estricto, si partimos del mundo cotidiano (producto también de una compleja articulación sociocultural), como baremo o medida para, referencialmente, calificar una obra estética, ésta resultara siempre “inverosímil”: no es verosímil que un autor de una discurso, empiece declarando: “En un lugar de-la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”. Tal declaración es muy tramposa y a un platicador común le orillaríamos a que nos confiese el nombre y el lugar exacto que es el inicio de un relato de acontecimientos. Tampoco sería un inicio acertado (“verosímil”) declaramos: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, y esa tarde remota, sea contada en más de una oportunidad mucho más adelante en el transcurso de la fascinante prosa que instaura *los cien años de soledad* de los Buendía.

¿Si el discurso literario no se limita a repetir los valores del mundo cotidiano que contiene la lengua, qué es lo que hace, qué función tiene? Lotman habla de una modelización secundaria propia a los demás discursos que toman la lengua como “material” o *forma de la expresión*. Advirtamos que secundario no quiere decir que tiene menos importancia o que frente a la modelización primaria no resiste una confrontación, pues sería una modelización parasitaria o simplemente decorativa. Nada de eso. La modelización secundaria contribuye a configurar un modelo del mundo, que sumada a la modelización primaria, manifestadas por la red de relaciones discursivas, constituyen el mundo socio cultural. De este modo, la literatura, gracias a su reformula-

ción de los sentidos y significaciones transmitidas por la lengua y el sentido común del mundo cotidiano, nos ofrece una faceta diferente, inusitada, enriquecedora de nuestra realidad socio cultural, y de este modo forma parte de la construcción social de la realidad; por ello, las obras estéticas en general y las literarias en particular, integran aspectos que son paradójicos con respecto al mundo cotidiano. Y al hacer esto enriquecen este mundo con sus contribuciones. Ninguna obra literaria rehuye esta tarea, este compromiso .explicito de decir su verdad, y, de otra manera, con otro “método” o procedimiento cumple una tarea constructiva y cognitiva de la realidad, coma las ciencias (sociales, humanísticas, o naturales”) Se inscribe dentro de las acciones que el hombre realiza, desde siempre, para instaurar su mundo y reflexionar sobre el mismo.

9. Conclusión

Como vemos, “todo lo que el hombre toca lo humaniza y se humaniza al hacerlo”, y esto es la cultura; nuestra “atmósfera” propia, por la que vivimos y somos, es pues la cultura. Fuera de una cultura el hombre es impensable, inimaginable Esta postulación abre muchísimos problemas que para los metafísicos y teóricos tradicionales, que postulan una realidad en sí formada y distinta antes de la actividad del hombre, y una constelación de valores y sentidos universales e invariables, para estos hombres ya existían las cosas organizadas y constituidas en sí mismas. Por ello, reducían la historia a una: la europea; así como el arte: sus “historias” del arte son historias del arte europeo. Lo mismo ocurrió con todas las manifestaciones noológicas trasmitidas por discursos semióticos: eran sólo “variaciones” en torno una única y legítima manera de ver el mundo, la del europeo, que en nuestro continente impuso sus concepciones mediante el recurso del poder y la fuerza.

Ahora mismo, los representantes de esta actitud reaccionaria quieren, desde sus tronos religiosos, políticos y económicos imponer sus criterios, sus reglas de conducta y sumisión a lo que para ellos constituye el único orden. Por ello, la tarea de la literatura y de las otras series estéticas, es la de afirmar una idiosincracia propia a cada sociedad que establece sus valores y tiene el pleno derecho a hacerlo. Ninguna obra literaria, digna de este nombre, elude esta misión, aunque su autor puede no estar consciente de ello, pues su motivación vital es estética; si bien, como vimos esta motivación no flota en el aire, ni se expresa de cualquier manera, sino que se instaura y vive dentro de una realidad sociocultural propia y distintiva, caracterizadora. Una novela, un poema, un cuadro una película o filme, al instaurar un mundo posible distinto al del mundo cotidiano, abren nuestras expectativas a la riqueza de la obra social del hombre, a su dinámica y variación siempre portadora de nuevos paradigmas que vienen a constituir el cambio de la sociedad humana en el transcurso histórico. En este sentido la obra literaria también nos lleva a atender a la emergencia de situaciones y problemas que el sentido común, gobernado por la ideología dominante, no puede concebir, ni menos aceptar: la función estética es una de las fuerzas dinámicas del cambio social en su sentido más profundo pues instaura “realidades” que apenas se van vislumbrando en el horizonte de una nueva sociedad.

Referencias

Chardin, Teilhard de

1963 *El fenómeno humano*. Madrid, Taurus.

Lolman, Yuri

1996 *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.

Mukarovsky, Ian

1971 *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Torino, Einaudi.

Rahner, Karl y Overhage, Paul

1973 *El problema de la hominización*. Madrid, Cristiandad

Searle, John

1995 *The Construction of social Reality*. New York, Free Press

Zambrano, María

1986 *El hombre y lo divino*. México, F.C.E.

LA INSTRUCCIÓN Y OTROS CUENTOS DE IGNACIO SOLARES

RENATO PRADA OROPEZA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

La instrucción y otros cuentos de Ignacio Solares. México, Ed. Alfaguara. 2007.

Aunque la fecha de su edición corresponde al año pasado, recién este año se hizo notoria la distribución del nuevo libro de narrativa del prolífico escritor mexicano Ignacio Solares. Este volumen es una recopilación de veintitrés relatos.

Como ya es un rasgo característico de la producción creativa de Solares, en esta nueva colección nos presenta algunos cuentos ya aparecidos en textos anteriores, con modificaciones más o menos importantes; además, seguramente porque tienen un significado muy personal para el autor, dos de ellos los fue publicando tanto en el primer libro de cuentos, *El hombre habitado*, como en la novela *Casas de encantamiento*, en este caso como fragmentos del discurso total; estos son: “La mesita del fondo” y “La ciudad perdida”, que en su primera versión lleva por título “La ciudad”.

Ocho cuentos son retomados del segundo libro, *Muérete y sabrás*, y once, si no nos equivocamos, son publicados por primera vez.

Antes de referirnos a algunos de ellos, queremos también hacer notar que *La instrucción...* intercala de manera más sistemática

que en *Muérete y sabrás* algunos mini relatos o relatos breves; de los cuales, a nuestro juicio, “La luz”, que inicia el libro, “Rostros familiares” (publicado anteriormente) y “El desempleado” son los más eficaces, pues con una economía que emplea el mínimo, de elementos narrativos (que se reduce a una escena) logran un efecto sorpresivo y contundente. Veamos el que citamos primero: “El peor enemigo de los fantasmas es la luz eléctrica. Quizás por eso su inventor, Thomas Alva Edison, se volvió espiritista al final de su vida. Y predijo: / —Regresaré después de muerto a mi laboratorio y seguiré trabajando en él. / El problema es que nadie lo ve porque su laboratorio—que trabaja veinticuatro horas al día— la luz siempre está encendida” (: 9).

El cuento que ofrece su título al libro, “La instrucción”, es uno de los más inquietantes pues nos recuerdan las “parábolas” kafkianas y que exhibe uno de nuestros rasgos constitutivos de nuestra humanidad: ante el impenetrable sentido del “instructivo” que se le dio al capitán para que orientara su primer (¿definitivo?) viaje, al borde ya de la renuncia para descifrarlo, se le abre aquella *epifanía* joyceana que le concede la oportunidad de otorgarle un sentido y razón de ser: “Pero le basta levantar la cabeza y mirar los racimos resplandecientes en el cielo para que regrese el fervor. Entorna los labios y osa pronunciar otra palabra del instructivo, luego otra y otra más, sosteniéndolas con un aliento que le revienta los pulmones. ¿Qué otra cosa somos sino verbo encamado?, piensa; De tanta fragmentaria proeza sobreviven fulgores instantáneos. La fragorosa batalla del *sí* y del *no* parece amainar, escampa el griterío que le punza en las sienes. Sus dedos se hunden en el hierro de la borda” (: 18). Y es que el hombre tiene que abrirse y someterse al mismo tiempo a un estado de gracia para cumplir el oscuro “instructivo” de nuestro hacer en esta vida, darle su sentido.

Al final del cuento, uno de los más logrados del libro, “Los ojos sin destino de un cadáver”, también asoma esa *epifanía*, en

relación a la muerte de un amigo del narrador: “Aquel hombre de la carretera formó para mí, ya sin remedio, parte consustancias de la muerte del Buda [apodo del difunto]. Todavía hoy, después de tantos años, si recuerdo la muerte de mi amigo, recuerdo al hombre de la carretera. Su sorpresa helada, sus ojos pasmados y fantasmagóricos que lo adivinaron todo. Como si sólo los dos, él y yo, hubiéramos sabido de la tristeza tan profunda que embargo al Buda durante sus últimos años de vida” (: 53).

Entre los nuevos relatos resaltan “La cruz de plata” y “El paramédico” por una narración de la diégesis (historia), brindada por una prosa nítida y movida por un ritmo tan propio e inconfundible de Solares. En el primero, un pobre muchacho de un pueblo de pescadores encuentra casualmente una “hermosa cruz de plata, del tamaño de un puñal, con un Cristo en relieve tallado al mínimo detalle” (: 78). El objeto, de indudable valor histórico y artístico, despierta la codicia del cura del pueblo. Para conservar su “tesoro”, el muchacho decide, como último recurso, internarse en el mar “todo lo que más pudiera hacia el horizonte” (: 84). La ironía profunda de este sacrificio para conservar el único objeto de valor que le concedió el destino, se refuerza con el símbolo del sol naciente que al inicio del discurso le ofrece la plenitud del mundo y de la vida: “Se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de esa luz primeriza, que a veces, al estar de nuevo en tierra firme tenía el vacilante andar de un joven medio ebrio” (: 77), y cierra el relato remitiendo de nuevo a esta presencia plena en medio de su angustia: “¿Hasta dónde podía llegar? Total no tardaría demasiado tiempo en salir el sol con sus descomunales intentos de renacer, y con él el mundo entero” (: 84). En “El paramédico”, un viejo socorrista, Ronaldo, después de haber “servido durante cuarenta y dos años en las ambulancias de la Cruz Roja” (: 92), es obligado a jubilarse. Como el anciano habla hecho de esta tarea la misión de su vida, siente que ésta ya carece de su razón de ser fundamental, pues había elegido el papel de

simple paramédico gozando incluso del título de médico. Como un recurso desesperado urde, con la ayuda de la telefonista, el plan de acudir en ayuda de los accidentados antes de que llegue la ambulancia de la Cruz Roja. Se descubre la trama y Ronaldo tiene que resignarse a trasladarse a Morelia, para vivir con un hijo suyo; pero, el relato no concluye ahí, pues, “Apenas unos días después volvieron a mencionarse, aún con más frecuencia y con más disparatas fantasías alrededor, los casos de un anciano fantasmagórico, de pelo cano y ralo, con una vieja bata blanca, que atendía a los accidentados antes de que llegaran las ambulancias de la Cruz Roja” (: 101). Sabiamente el narrador no desentraña la ambigüedad, pues el final se abre a una interpretación fantástica.

IMAGO PRIMA

RAFAEL TORIZ

Imago Prima; Alí Calderón, Universidad Autónoma de Zacatecas, Estado de México, 2006.pp 105.

Fue Steiner quien abrió sus *Gramáticas de la creación* con una lápida que cierra, a primera vista, con la tradición de la literatura occidental. Al señalar categórico que “no nos quedan más principios” alude a la cuestión neurálgica del exordio, del *incipit*: a la (im)posibilidad y la (im)pertinencia de la creación. A estas alturas de la modernidad cualquier tentativa por decir, de nuevo, se torna como escollo y desatino, mero rumor alevoso.

Con todo, será necesario acotar a Steiner y sostener que la importancia de la experiencia, de lo dicho, no radica en su novedad ni en su fundación sino en el acontecimiento de su retorno, en decir—que es desear—para otras bocas y otros ojos. La literatura es un eco en el laberinto que acompaña la soledad de nuestros pasos.

Con *Imago prima* Alí Calderón (1982) toma la llama que ha incendiado la lengua de la legión que lo precede, esa primera imagen que proviene de un pasado cavernoso y litúrgico, secreto palpito que se adivina entre los libros, rumor del río subterráneo que late en los dedos del que escribe: palabras de otros, de todos, a las que la teoría, en una de sus jaulas bruñidas, ha encerrado bajo el nombre de intertextualidad. Calderón, con manejo profesional y escritura clara, consigue ubicar a Carl Gustav Jung en el

siempre simbólico y pedregoso territorio de la poesía. Demuestra en su cantar un hallazgo: la jaula se ha vuelto pájaro.

El libro, premio nacional de poesía “Ramón López Velarde” 2004, está dispuesto en cinco apartados que obedecen, si bien de manera discreta, a la arquetipología del suizo que es —entre otras cosas— una hermenéutica del sentido. Pero antes de entrar en la carne de sus imágenes conviene repasar, a vuelo de paloma, algunos detalles de la teoría de los arquetipos.

Etimológicamente la palabra deriva del griego “arjé”(elemento fundante) y “typos” (tipo). En palabras de Jung “el arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una *facultas praeformandi*, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación”. Entendamos entonces a los arquetipos como la tipificación formal de un fundamento de la conciencia, como una representación funcional de estructuras psíquicas inmanentes. Los arquetipos operan a un nivel pre-consciente.

Desde luego la teoría de Jung comulga más con una ontología que con una psicología en la medida en que aborda los procesos de construcción de sentido y su probable innatismo cognitivo. Jung, aun sin proponérselo; fundó una epistemología que permite, si nos ponemos laxos, incluyentes e imaginativos, prefigurar una poética. Allí Calderón con estas prístinas imágenes ha cristalizado una respuesta.

Imposible serial consumir el deseo de catalogar todos los arquetipos junguianos; basta mencionar que serían lo suficientemente variados para alucinar y enmudecer cualquier bestiario medieval. Mencionaré solo un puñado para sugerir una dirección en el libro del poeta.

Ánima/Ánimus: Son los polos femenino y masculino. La primera prefigura el ser de la mujer, sus aristas y contornos. Jung la representaba bajo la forma de una niña a la que llamó Siegfried. El Ánimus es la contraparte masculina, representada por la figura

del anciano sabio. Jung los entreveía tomados de las manos y a su conjunción la denomino con la palabra syzygy.

Sombra: Es el lado oscuro de la personalidad, la parte destructiva, peligrosa y reprimida. Jung. relata un sueño en el que en compañía de un personaje nebuloso, una especie de duende marrón, habría asesinado a la niña, el ánima.

Trickster: Es un arquetipo que habita fuera del tiempo. Es chocarrero, burlón, duendesco: el bufón de los arquetipos. Podríamos verlo representado en la figura de Puk, Loki o algún chaneque costeño. Guarda relación con la sombra y también es peligroso. En algunos casos puede cumplir cabalmente la función destructora de la sombra

Self/ Sí mismo: Es la culminación absoluta del desarrollo de la personalidad, opera en un plano trascendental, pura plenitud. Jung lo ha representado bajo la figura del mandala, perfección y realización de la complejidad de la persona.

Muchos más son los arquetipos pero me atenderé a la mención de los antes citados porque es a través de ellos que se expresan las imágenes de Calderón.

El primer apartado es herida, recuerdo y agonía de una esperanza. El poeta describe que no tiene caso cantarle a una Lesbia ingrata; que la poesía puede prefigurarse bajo el nombre de Nayeli, Claudia o Fany y estudiar psicología o negocios y de cualquier manera escapársenos entre las manos dejándonos con el sexo y el corazón, lo digo literal, ardidos y escaldados. Todas son Penélope, todas son poesía. Uno sin embargo muy pobre, muy torpe: hecho pedazos por su distancia que recuerda las palabras de Eduardo Lizalde: "La luz no muere sola/ arrastra en su desastre todo lo que ilumina. / Así el amor"; o bien la versión del poblano: "Estoy hecho jirones / y sin ti inexorablemente / me carga la chingada". Así en la secundaria como en la preparatoria el desprecio permanece. Canto como desencanto.

El segmento segundo, en un tono de mayor intensidad, es expresión de la sombra. Leemos pústulas, vómitos, harapos, gusanos, gargajos, chancros, testículos molidos; una Clara isotopía de los más encendidos deseos del virulento y el resentido: del cobrador. Ese tipejo que encuentra, como el personaje de Rubem Fonseca, una “poética (que) no se hilvana con estambres de seda ni deambulan por ella peces del aire altísimo. No se perfuma en Séphora de Champs Elysées ni aprovecha la universalidad de Harrods” (Calderón). Es esta una poética para los desheredados de la tierra, para los que llegan a las fiestas y no serán consolados. Escribe Aimé Césaire con la concreción de un mandamiento: “Mi boca será la boca de los desgraciados que no tienen boca, mi vida la libertad de aquellos que se desploman en el calabozo de la desesperación”. No es otra cosa lo conseguido por Calderón con la escritura de la sombra, palabra que no puede sino ser enemiga del estado actual de nuestras circunstancias.

“Trickster”, apartado tercero, abre con un verso de Góngora que ofrece en sus umbrales una desmitificación, una cita que alude al temperamento sicalíptico de todo poeta que se respete. Es la calentura, lo digo Aristóteles con elegancia, el alimento del melancólico y del metafísico.

En este registro Calderón ofrece la fidelidad de Proserpina como una gracia mañosa, artes de puta vieja que consigue encandilar con su imagen de mustia resignada. Paladeamos en este segmento a musas que tocan enhiestas flautas y miembros colosales, a poetisas que aspiraban a hombres y se ofrecen como cobardes acomodaticios, burocráticos y pusilánimes. Después de todo, Allí lo sabe, la poesía es el ejercicio de profetas sin honra.

“Sí mismo” (self dirán los estudiosos para evitar ambigüedades) es la consumación de la persona, el desvelamiento de la máscara que revela la unidad y claridad del ser entre palabras. Es su expresión la totalidad del universo, la sugerida incandescencia reveladora del instante: la permanencia.

Los poemas que construyen el “Sí mismo” parten y arriban en el reposo, contemplación serena que comulga con la totalidad de las cosas. Calderón escribe: “Gélido / el Iago, / espejo / del cielo: / inmaculada / imagen / de la transparencia”. Otro: “De leche es el mar bajo el reflejo de la luna: / el semen del tiempo ha preñado la mama”. O este último, perfecto, de corte oriental: “Pústula de piedra / el cangrejo / a media tarde”.

Finalmente el poeta clausura, únicamente en los límites del libro, de su escritura que es textura, la flama de su boca. “Masa confusa” es un concierto de rumores que une en un instante, como el aleph de Cantor y el argentino, la totalidad del universo.

En este segmento, mi parte predilecta, Calderón se sumerge en el océano del tiempo y su imposibilidad. Así estos poemas son ecos entreverados de Garcilaso, el Arcipreste y la lengua de *La Celestina*. Son ejercicios profundamente poéticos: artificiosos, osificados en su levedad e invitaciones a dejar-se llevar por los sustratos de la lengua. Un carnaval de batalla, carne y fantasía.

En 1941, en una Habana incierta y ya alegórica, Lezama Lima publicaba el libro que titula esta reseña; entre otros versos reluce aquel que llora: “Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.” Y esa es la circunstancia de la poesía, una fugitiva que escapa de los versos, de los libros y las vidas y que sin embargo permanece en voces como la de Calderón: textos que son a un tiempo poesía y política, visión de mundo y crítica en imágenes.

Solo queda entonces celebrar y comulgar la conjunción de lucidez y belleza expresada en rumores enemigos que nos hablan en sordina.

TRADUCCIÓN A LENGUA EXTRAÑA

CRISTINA MONDRAGÓN

Traducción a lengua extraña, Luis Jorge Boone 2007. México. Tierra Adentro.

Traducción a lengua extraña es el título del poemario con que Luis Jorge Boone (Monclova, Coahuila, 1977) mereció el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2007. Anteriormente habíamos conocido sus libros *Legión* (2003) y *Galería de armas rotas* (2004) así como su trabajo crítico y de traducción en distintas publicaciones como *Letras Libres*, *Cuaderno salmón*, *Luvina* y *Tierra Adentro*, entre otras.

En el marco de su generación, los setenta, la voz de Boone siempre se ha caracterizado por ser seria y comprometida con el trabajo constante y consciente. Algo que agradecemos.

Próximo a la tradición lírica en lengua inglesa, Luis Jorge Boone ha creado un discurso efectivo en la meditación poética. Es así como se instala de algún modo en la misma línea de poetas como Hugo Gutiérrez Vega, Marco Antonio Campos o Eduardo Langagne, por ejemplo.

En *Traducción a lengua extraña* Luis Jorge Boone nos presenta un libro rarísimo, inusitado, me parece, en la poesía escrita en nuestro país. Y rarísimo, inusitado, Porque explora casi la totalidad de las posibilidades de significación del poema, diverso a niveles de lectura; se trataría, en pocas palabras, de un texto con la intención de ser total.

Boone nos ofrece poemas, podríamos decir, convencionales, valiosos en sí mismos. Pero a la par, reta al lector con poemas que derivan de paratextos, específicamente de una nota al pie, como sucede en la sección “Pies de foto a pie de página”. De este modo, tenemos que el poeta propone varios niveles de lectura: 1) el ingenuo o de primer nivel en que el gusto es guía única. 2) De segundo nivel, en que se realiza una lectura que desentraña el estilo y descubre los procedimientos que operaron en la confección de los poemas. 3) Una lectura paratextual en la que se consideren las notas, los títulos de los poemas y su dimensión simbólica. 4) Una lectura intertextual que considere la historia y la cultura en relación a lo que se plantea en el discurso. En conclusión: se nos ofrece una especie de poema total, una compleja red de significación que apunta, sin duda, a cierto símbolo estético. Se nos revela entonces el poeta como un maquinador de estructuras, quizá al modo del narrador en una novela, por ejemplo.

Además de esta lectura total, *Traducción a lengua extraña* nos entrega algunos poemas entrañables. Poemas que hacen un guiño al tópico clásico del *locus amoenus*, pero no de manera literal sino simbólica, la niñez como sitio de predilección. Poemas entonces que recuperan el porvenir porque, como sentencio Freud, infancia es destino. Así lo observamos en el poema “Ataduras”:

Hoy he vuelto e este refugio y su catástrofe.
A enredar el hilo del carrete de mis venas.
A mirar la lluvia,
cómo desgasta el adobe,
cubre las paredes de polvo
que tomo con los dedos
y pongo en mi lengua, para volver del todo.
Justo como a los cinco años,
cuando, sin saberlo, éste que ahora soy
era entonces el futuro.

Lo mismo sucede en el conmovedor “Animal planet” donde además la ternura se devela con toda su potencia:

La primera adivinanza de aquel libro / que leía mi madre / era ésta: / *Cuál es el animal que se arrastra por la hierba / y hace ruido?* / .La respuesta era yo: / gateando en el jardín / papá meciéndose en el porche, / siguiendo el ritmo de mi sonaja / en una casa que ya no existe.

El estilo Luis Jorge Boone parece proclive a desarrollar sensaciones, sentimientos que, a final de cuentas, suelen desembocar en el desencanto y el pesimismo. Ambas, evidentemente, generan una tercera entidad: el escepticismo, que se manifiesta mediante un juego lógico que intercala una proposición y su contrario, un juego de espejos negativo que asegura el efecto de lo absurdo— Así pasa en el magnífico poema “Oración de San Juan en Patmos”:

donde no parece haber significado,
brotó significado.

Aquí entendí que nadie
entrega sus visiones por completo
al trasvasarlas a la lengua:
una rosa no llega nunca al hocico de los cerdos.
El primero en adulterar cualquier mensaje
será el mismo mensajero.
El pozo sin fondo en que se convierten mis palabras
es el pozo sin fondo de su significado.
Has querido, Señor, poner distancia entre tu pensamiento
y el pensamiento de los hombres.
Sólo en su Vulgata pueden entenderte.
Tan limitadas palabras.
Tan limitado entendimiento.
Tan limitada sabiduría
que no es ya sabiduría.

Me parece que el mejor poema del libro es “Discovery Chanel”, particularmente las estancias cuatro y cinco. Ahí, Luis Jorge

Boone no sólo aplica su habilidad para urdir la reflexión poética aguda, profunda y dolorosa sino que lo hace con cierto tono de lirismo que torna muy atractivos los poemas.

Pienso que la voz de Boone ya no es la de un poeta joven En su poesía se advierte ya madurez, no sólo en cuanto a los temas sino en el dominio de los recursos. Quizá en el futuro nos gustaría ver a un poeta que alternara su capacidad de introspección con mayor lirismo.

Hoy por hoy, no tengo duda, este poeta tiene una gran capacidad y una gran presencia. *Traducción a lengua extraña* es el mejor libro que ha escrito y la antesala apenas de las maravillas que están por venir.

COLABORADORES

AÍDA NADI GAMBETTA CHUK. Licenciada por la Universidad Nacional de San Juan, Argentina. Maestra y doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-Investigadora T.C.C. de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Sus publicaciones más recientes son: “Las matemáticas y la literatura: la neonovela policíaca de Guillermo Martínez” (Escritos, 30); “INQUIETA COMPAÑÍA, inquieta lectura” (Anuario brasileño de Estudios Hispánicos); “Irreducible primera persona: la búsqueda identitaria en la narrativa de Margo Glantz” (Revista de Literatura Mexicana); “Historia para todos (las dos últimas novelas de Félix Luna)” (Literatura Hispanoamericana. Ensayos) y “El vuelo de la reina de Tomás Eloy Martínez” (El problema de los géneros al filo del nuevo siglo).

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS (Cuba, 1965). Obtuvo el Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Es investigador en la Casa de las Américas y profesor en la Universidad de La Habana. Ha sido miembro del comité organizador de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica y coeditor de sus actas. Trabajos recientes suyos son las ediciones: Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología (2003, con Ana María Morales), La tienda de muñecos y otros relatos (2006), de Julio Garmendia y la Valoración múltiple Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica (2008).

FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ. Estudio la licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad de Sonora. Obtuvo el doctorado en la Universidad de Arizona con la tesis “La narrativa fantástica en México: Época contemporánea”. Actualmente es profesor de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Director de ConNotas. Revista de Crítica y teoría literarias, publicación académica arbitrada. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y sus áreas de interés son la literatura mexicana, el género fantástico y la didáctica de la escritura creativa, entre otros.

FRANCISCO ARAGÓN. Maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha colaborado en la investigación y edición de los volúmenes: Los caminos de la posteridad: panorama crítico de la obra de Amado Nervo, y en la antología de cuento: Voces recobradas. Narrativa mexicana más allá del canón (1925-1950) de próxima publicación a cargo de la UNAM. Participa también en el proyecto editorial “Deuda Saldada” un esfuerzo del Centro de Estudios Literarios por rescatar y reeditar obras de autores mexicanos poco conocidos o relegados de la historia oficial de la literatura en México. Actualmente se desempeña como profesor de literatura y realiza sus estudios de doctorado sobre la narrativa de irrealidad en México durante el segundo cuarto del siglo XX.

MARISOL NAVA. Estudio la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Tlaxcala y la Maestría en Literatura Mexicana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha participado en diversos libros, entre los que se hallan Cueto y Mortaja (La ficción en México), Perfiles académicos, El llano en llamas en Tlaxcala, Literatura Hispanoamericana. Rumbo y conjeturas y Anales. I Coloquio de Narrativa Mexicana Contemporánea. Actualmente es catedrática de tiempo completo

de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

ANNOUCK LINCK ha trabajado sobre literatura colombiana y publicó en 2001 un libro, su trabajo de grado de licenciatura, de crítica literaria sobre Andrés Caicedo escritor colombiano y un artículo sobre el mismo en la revista "L'Ordinaire Latinoaméricain" del IPEALT. Durante seis años se dedicó a la enseñanza en secundaria. Actualmente es becaria de la Universidad Paris IV-Sorbona y trabaja su tesis doctoral sobre literatura fantástica bajo la dirección de Milagros Ezquerro.

ANA MARKOVIĆ. Profesora adjunta de literaturas hispánicas en la Cátedra de Hispanística de la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac. Imparte clases de Literatura Española de la Edad Media y Renacimiento, Literatura Española del Barroco y Literatura Hispanoamericana. Sus líneas de investigación actuales son la literatura hispanoamericana del siglo XX y la literatura fantástica en español. En la actualidad está haciendo una tesis titulada: "Lo fantástico como subversión del orden sociocultural dominante en los cuentos de Silvina Ocampo" ("Fantastika kao subverzija dominantnog društvenokulturnog poretka u pripovetkama Silvine Okampo") en la Universidad de Belgrado. Ha publicado varias traducciones de obras literarias hispánicas.

TOMÁS VIVANCOS. Assistant Professor de Literatura hispanoamericana contemporánea en Augustana College. Graduado de la Universidad de Cincinnati. Su tesis doctoral la escribió sobre el espacio ficcional de Santa María.

MARIA CHIARA D'ARGENIO es doctora en "Culturas e instituciones de los Países de lenguas ibéricas" y trabaja en la Universidad de Nápoles "L'Orientale"; ha presentado una tesis doctoral que

se titula "Lo fantástico rioplatense: fronteras entre géneros". Los ámbitos de sus investigaciones son la literatura fantástica rioplatense y la teoría literaria. Ha publicado los artículos Lo fantástico a través de la crítica en "Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid: n. 635 (Mayo 2003); El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández, en "Revista Iberoamericana", Pittsburgh, volumen LXXII, 215, abril -junio 2006; El "entre" en lo fantástico: Felisberto Hernández, en las Actas del XXXV Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Poitiers, Francia (2006).

JULIO PRIETO es doctor en filosofía y letras por la Universidad de Nueva York (NYU). Es autor de numerosos ensayos críticos; entre sus publicaciones recientes cabe destacar el libro *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2002) y un volumen de poesía, *Sedemas* (Vitruvio, 2006). Actualmente es un profesor invitado en la Universidad de Potsdam (Berlín) y becario de la Fundación Alexander von Humboldt, con cuyo apoyo trabaja en un libro sobre ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica.

ELIA EISTERER-BARCELÓ. Su doctorado en Hispanística es de la Universidad de Innsbruck, donde trabaja desde 1981 en el Instituto de Romanística. Ha publicado *La inquietante familiaridad: los arquetipos del terror en los relatos fantásticos de Julio Cortázar* (Vilhemsfeld 1999) y varios artículos sobre literatura argentina y cubana. Con el nombre de Elia Barceló, ha publicado cuarenta relatos (casi todos del género fantástico) y quince novelas de distintos géneros, las más recientes: *Corazón de tango* (451 editores, Madrid 2007) y *Cordeluna* –Premio Edebé de Literatura Juvenil– (Edebé, Barcelona 2007). Parte de su obra ha sido traducida a diez idiomas.

GABRIELLA MENCZEL (1970) es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest. Profesora de literatura española e hispanoamericana en esta universidad. Sus publicaciones se centran en el ámbito del relato hispanoamericano, con especial atención al cuento argentino. Además se dedica a la investigación de las vanguardias históricas hispanoamericanas, principalmente la obra poética de César Vallejo. Ha colaborado en la organización de varios coloquios internacionales de Hungría, así como en la edición de las actas de los mismos eventos. Además de antologías de literatura española e hispanoamericana, ha publicado *Incipit y subtexto* en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo, Budapest, Ed. Akadémiai Kiadó 2002.

ANNA BOCCUTI se ha licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Università degli Studi di Roma «La Sapienza» con una tesis dedicada a lo lúdico en la obra de Julio Cortázar y se ha doctorado en Estudios Americanos en la Università degli Studi di Roma «Roma Tre», analizando algunos aspectos del humor en la literatura argentina contemporánea. Entre sus objetos de investigación se encuentran el discurso del tango, los fenómenos interdiscursivos en el área rioplatense, las vanguardias literarias latinoamericanas de los años Veinte y Treinta. Actualmente colabora con la cátedra de Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

FERNANDO REATI. Nacido en Córdoba, Argentina. Doctorado por la Washington University en St. Louis, USA. Enseña literatura latinoamericana contemporánea en Georgia State University desde 1991. Autor de "Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985" (1992); "Postales del Porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999" (2006). Compilador junto con Adriana Bergero de "Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990" (1997) y

compilador junto con Mirian Pino de "De centros u periferias en la literatura de Córdoba" (2001).

MARÍA TERESA COLCHERO GARRIDO. Doctora en Filología Hispánica, egresada de la U. de Málaga, España. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Autora y compiladora de varios libros sobre: poesía (Federico García Lorca), teatro (Teatro evangelizador y los Prelopidistas), novela (Carlos Fuentes, Elena Garro y Rosario Castellanos), ensayo (Carlos Fuentes, Octavio Paz), cuento (Carlos Fuentes, Elena Garro, Rosario Castellanos); otros (investigaciones de carácter histórico social: El Barrio de San José, Juan de Palafox y Mendoza), Crítica literaria (Germán List Arzubide: Gutierre de Cetina). Fue Directora de la Facultad de Filosofía y Letras de 1992 a 1996. Fundadora de la Maestría en Literatura Mexicana. Ha sido catedrática invitada de la Universidad de Lyon II, Francia (2002). Premio Estatal de Literatura del Estado de Puebla (1998). Actualmente Directora de Extensión Universitaria de la BUAP.

RENATO PRADA OROPEZA. Doctor en Filosofía: "Università degli Studi di Roma" (Italia), doctor en Lingüística; "Université Catholique de Louvain" (Bélgica). Profesor-investigador de la maestría en Literatura Mexicana (BUAP). Miembro del SNI Nivel III, fundador de la revista Semiosis (UV) y fundador de la revista Amoxcalli (BUAP). Autor de varios libros de teoría literaria, hermenéutica y semiótica. Entre los últimos: El discurso-testimonio (2001, UNAM), Literatura y realidad (1999, F.C.E./UV/BUAP), Hermenéutica. Símbolo y conjetura (2003, Ibero/BUAP), Estética del discurso literario (libro en trámite de publicación). Publicó siete novelas entre las que figura Los fundadores del alba, Premio Casa de las Américas 1969, y ocho libros de cuento, de los cuales algunos han sido traducidos a otros idiomas.