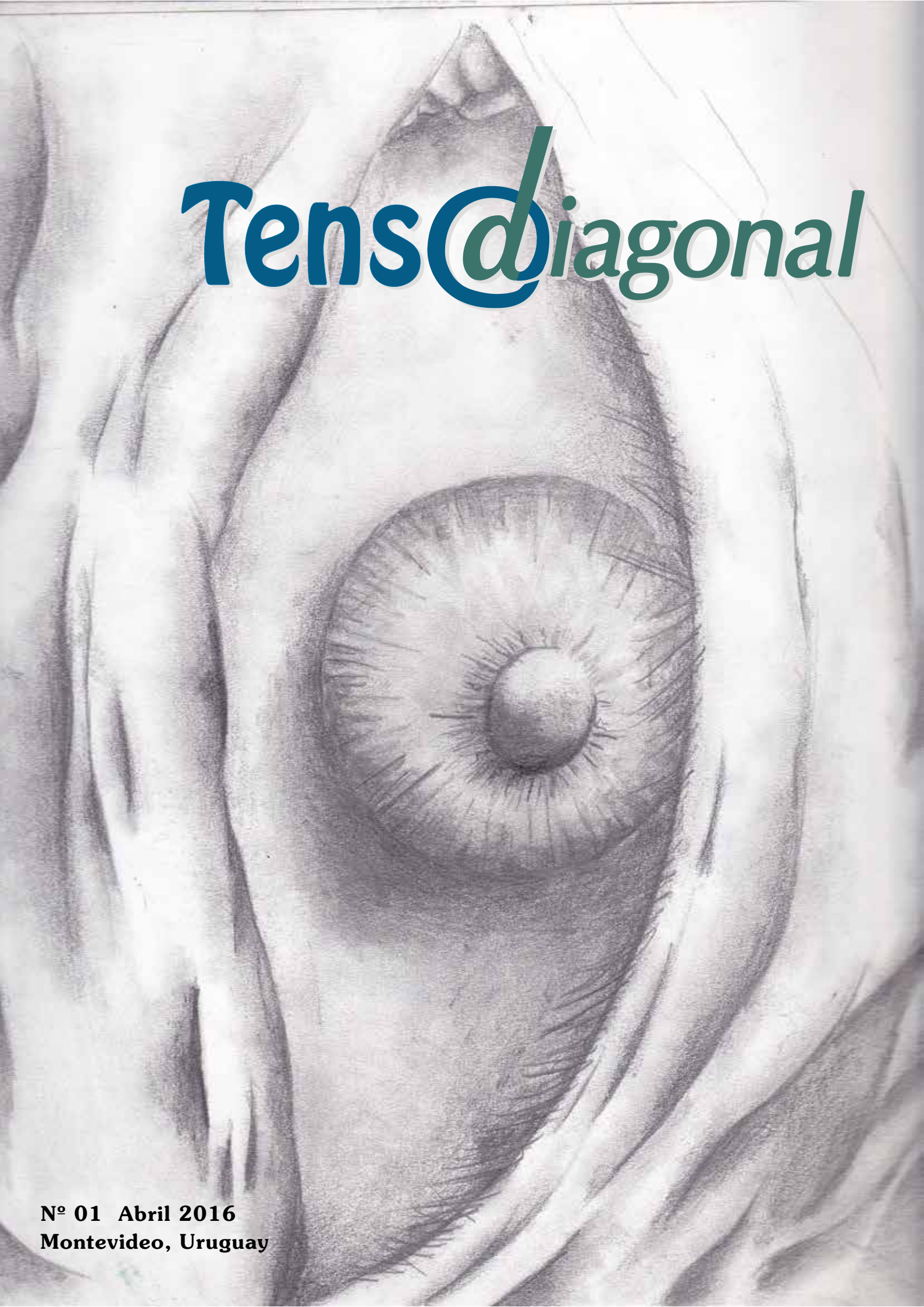




Tens@diagonal

Nº 01 Abril 2016
Montevideo, Uruguay

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.
ISSN: 2393-6754

Contactos: Solicitar información sobre la revista: info@tensodiagonal.org Presentación de trabajos: revista@tensodiagonal.org	Coordinadores: <i>Marcelo Damonte</i> marcelo.damonte@tensodiagonal.org <i>Claudio Paolini</i> claudio.paolini@tensodiagonal.org
Imagen de tapa: <i>Agustín Gastán</i> Imágenes del interior: <i>Agustín Gastán</i> <i>Micaela Scocozza</i>	Todos los dibujos han sido realizados exclusivamente para <i>Tenso Diagonal</i> . Diseño gráfico y diagramación: Estudio C.P.V.

CONSEJO EDITOR

Marcelo Damonte (Coordinador)
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Claudio Paolini (Coordinador)
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Valdir Aparecido de Souza
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Virginia Frade
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Marco Vladimir Guerrero
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Javier Molea
Díaz Grey Editores, Estados Unidos

Georgina Torello
Universidad de la República, Uruguay

Lindsey Cordery
Universidad de la República, Uruguay

María Cristina Dalmagro
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristina Elgue de Martini
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María de los Ángeles González
Universidad de la República, Uruguay

Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

María Infante
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Yanina Leonardi
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Adriana Libonati
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Claudia Pérez
Universidad de la República
Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, Uruguay

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia, España

Elena Romiti
Consejo de Formación en Educación
Biblioteca Nacional, Uruguay

Heloisa Helena Siqueira
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

COMITÉ ACADÉMICO

Hebert Benítez
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Elvira Blanco
Consejo de Formación en Educación
Universidad Católica, Uruguay

Riccardo Boglione
Investigador independiente, Italia - Uruguay

SUMARIO

MANIFIESTO

- ♦ Para una prospectiva cultural desde el borde: *Marcelo Damonte*.....[5 - 7]

TERRITORIOS USURPADOS

- ♦ Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos: *Claudio Paolini*.....[9 - 29]
- ♦ “The Supremacy of Uruguay” (1933), inverosimilitud y humor en un cuento de Ciencia Ficción de E. B. White: *Virginia Frade*.....[30 - 36]
- ♦ Intertextualidades fantásticas: control social y represión cultural en Héctor Urdangarín y Ray Bradbury: *Rodrigo Villaverde*.....[37 - 48]
- ♦ Tejido místico, arquitectura fantástica en los primeros cuentos de María Inés Silva Vila: *Sofía Rosa*.....[49 - 68]
- ♦ O fantástico a partir de fragmentos da metafísica. Uma leitura de “La lotería en Babilonia”: *Heloisa Helena Siqueira Correia*.....[69 - 82]
- ♦ Formas de lo verosímil en *Dormir al sol*: *Claudia Marcela Paez Lotero*.....[83 - 101]
- ♦ Espacios ficcionales: la ambigüedad de los límites en las narraciones fantásticas. Acercamiento a “La caricia más profunda” (Julio Cortázar) y “Mis vecinos golpean” (Abelardo Castillo): *Andrea Aquino & Alejandro Pignataro*.....[102 - 112]
- ♦ Mixturas de lo sublime en la novela gráfica chilena: *Policía del Karma* de Jorge Baradit y Martín Cáceres: *Vladimir Guerrero*.....[113 - 130]
- ♦ *Fallout 3*. La narrativa de los videojuegos dentro del marco de la transmodernidad: “intertextualidad”, hiperficción e hipertexto: *Mariana Moreira*.....[131 - 141]
- ♦ La presencia de lo fantástico en la obra de Diana Veneziano *El viaje de Atanor* como forma de presentar un reverso de la construcción cultural del sujeto: *Pilar de León*.....[142 - 153]

ZONA DE CLIVAJE

- ♦ La imposibilidad de lo humano. Zoocrítica, retórica de lo abyecto y metáforas de la esterilidad en la narrativa de Lautréamont y Tarik Carson: *Marcelo Damonte*.....[155 - 172]
- ♦ Horacio Quiroga: una fuerte dosis de haschich. Experiencia, drogas y autoficción: *Mathías Iguiniz*.....[173 - 177]
- ♦ La ostentación traqueta: una lectura literaria de la apoteosis social del narcotráfico en Colombia: *Vanessa Solano Cohen*.....[178 - 202]
- ♦ Política, mercado y literatura. Revisitando el *boom* de la narrativa latinoamericana de la década del '60: *Valeria A. Caruso*.....[203 - 220]

EXHUMACIONES

- ♦ Armonía Somers: “La mujer de arena”. Un texto inédito y el traspaso de la frontera entre la realidad y la ficción: *María Cristina Dalmagro*.....[222 - 233]
- ♦ “La supremacía del Uruguay” (1933) de E. B. White. Introducción y traducción: *Virginia Frade*.....[234 - 239]

ENTROPÍAS LIMINARES

- ♦ El eco de los ahogados: *Patricia Díaz Garbarino*.....[241 - 243]
- ♦ Poemas: *Nicolás Alberte*.....[244 - 247]
- ♦ Autofagia: *José María Veiga*.....[248 - 252]

NOTAS TRANSVERSALES

- ♦ Buenos Aires profunda [sobre *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (2015), Dir. Yanina Leonardi]: *Larisa Rivarola*.....[254 - 256]
- ♦ *Cuaderno de composición* (2014) de Martin Gubbins & *Explicit Content* (2015) de Felipe Cussens: *Riccardo Boglione*.....[257 - 261]
- ♦ Historias nacidas del fuego [sobre *Mito* (2013) de Pedro Peña]: *Clara Umpiérrez*.....[262 - 265]
- ♦ Invitación a un pacto de Ciencia ficción [sobre *Ruido blanco 3. Cuentos de Ciencia ficción uruguaya* (2015)]: *Alicia Semiglia*.....[266 - 269]
- ♦ *El gato y la entropía #12 & 35* (2015) de Ramiro Sanchiz: *Federico Giordano*.....[270 - 273]

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

- ♦ Condiciones generales.....[274 - 275]
- ♦ Normas para la presentación de escritos.....[275]

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

- ♦ Territorios Usurpados.....[276 - 277]
- ♦ Zona de Clivaje.....[277]

MANIFIESTO

Para una prospectiva cultural desde el borde

En 1928 la “Antropofagia”¹ desarticulaba el mundo maniqueo y occidental persistente desde tiempos de la colonia en el territorio americano, rompiendo con el orden europeo, intoxicando la égida de las especulaciones que insistían aún en simplificar lo conflictivo de las culturas, envolviendo los discursos con el consabido manto de las dicotomías entre el bien y el mal, el dominante y el dominado, y sus metáforas. Nacía el monstruo que más tarde se devoraría a sí mismo.

Cuando Oswald de Andrade, entre copas con amigos, balbuceó aquel famoso “tupí or not tupí, that is the question”, que luego plasmara en su “Manifiesto Antropófago”, el chileno Vicente Huidobro ya había hecho su movimiento en torno al tema del “otro” y de “lo escindido” en su poema “Altazor” (1919): “Hace seis meses solamente/ Dejé la ecuatorial recién cortada/ En la tumba guerrera del esclavo paciente”, explicitando una fuga del territorio ocupado por el “mismo” y optando por la experiencia del sesgo.

Lo sesgado, lo diagonal, lo que está en el borde, lo inestable.

En 1939 la desarticulación recibía un nuevo empuje, con la aparición descolgada y genial de Juan Carlos Onetti, quien, pergeñando su propia lectura de las tradiciones y la supuesta uniformidad de la identidad uruguaya, arremetía contra todo y contra todos en ese fragmento de *El pozo* (1939): “¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos”.

Cuatro años después, el pintor, escultor y escritor uruguayo Joaquín Torres García amortizaba, en parte, el gesto “onettiano” y ponía otra vez sobre el tapete el tópico de la polaridad y la diferencia, ilustrando la tensión implícita en toda cultura al dar vuelta el mapa de América del Sur, proclamando “nuestro norte es el sur”, casi simultáneamente con el ocaso de los conflictos bélicos a nivel mundial y los primeros aleteos de la Gene-

1. “Manifiesto Antropófago”, publicado el 1º de Mayo por Oswald de Andrade en el primer número de la *Revista de Antropofagia*.

ración del 45,² inmediatamente previa a la exagerada y torpemente denominada (de) generación del “boom” (en todo caso la explosión era anterior) de la literatura latinoamericana de 1960.³

Ni las polarizaciones fabricadas y estereotipadas de la posguerra mundial, con su “Guerra fría”, con sus amenazas de misiles e ideologemas ya saturándose –incluso si dirigimos la mirada y atravesamos la heroica disidencia de la isla cubana y su revolución–, ni las ficciones históricas, ni las teorizaciones pacifistas, podían argumentar a favor de la representación, o mascarada, de un lugar seguro o estable en la geografía atomizada, semi-derruida y polvorienta del planeta; y menos aún sostener la vieja autarquía del mundo de ideales dividido en dos que el afiche del “estado de bienestar americano” o “*american way of life*”, y muy pronto la fantasía de la “*perestroika*” rusa, diseñaban y rediseñaban, promulgaban y publicitaban con obstinada porfía. Si, como sugirió el filósofo francés Gilles Lipovetsky,⁴ el vacío comenzaba a ocupar el lugar de lo lleno, el resto (o tal vez los restos) no tenía más remedio que emanciparse hacia lo limítrofe, hacia el borde.

Tampoco el ímpetu disco del hippie chic alucinado, neo-sofisticado y “retro-cool” promocionado por los mass media, los escritores de la generación “beat” o la política (y los políticos) acomodaticia de la época, más preocupada por la defensa interestelar, el robo africano de diamantes, el LSD, el juego perverso de la nuclearización o la amenaza de la guerra biológica, con sus enclaves culturales revenidos y manipulables, con sus discursos edulcorados de liberaciones, casaciones, interrupciones, injusticias, espionaje, conspiraciones, maquinaciones y lucha de clases, podía hacer algo más (que distraer) por revertir esa tendencia centrífuga, feroz equilibrista y universo en tensión de la lógica fronteriza.

Lo tenso vive en las fronteras, en el tajo diagonal del borde, en ese espacio donde los individuos y las sociedades conviven con sus conflictividades culturales, ideológicas, lingüísticas, artísticas, literarias; allí donde nada está totalmente emancipado o separado, donde el otro y el mismo comparten miradas y espejos. Invasión, irrupción, interrupción de los confines, usurpación del límite, estrategias de la insaturación del borde. Migraciones, transgresiones, resignificaciones, abducciones, desterritorializaciones; interacción, traslación, distinción, borramiento, palimpsesto, extrapolación; lo diferido, lo sin lugar, lo inconsútil y desaforado mora en el clivaje, sobre el territorio fracturado y fragmentado,

2. Generación de escritores y críticos uruguayos, entre los cuales se pueden contar, a modo de ejemplo: Carlos Maggi, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, María Inés Silva Vila, Mario Benedetti, Ida Vitale, Idea Vilariño, Líber Falco y Armonía Somers.

3. Julio Cortázar (Argentina), Jorge Amado (Brasil), José Donoso (Chile), Gabriel García Márquez (Colombia), Guillermo Cabrera Infante (Cuba), Carlos Fuentes (México), Augusto Roa Bastos (Paraguay) y Mario Vargas Llosa (Perú), entre otros.

4. *La era del vacío* (1983).

sobre los labios del mundo, sosteniéndose en un equilibrio precario pero decidido, tenso, diagonal.

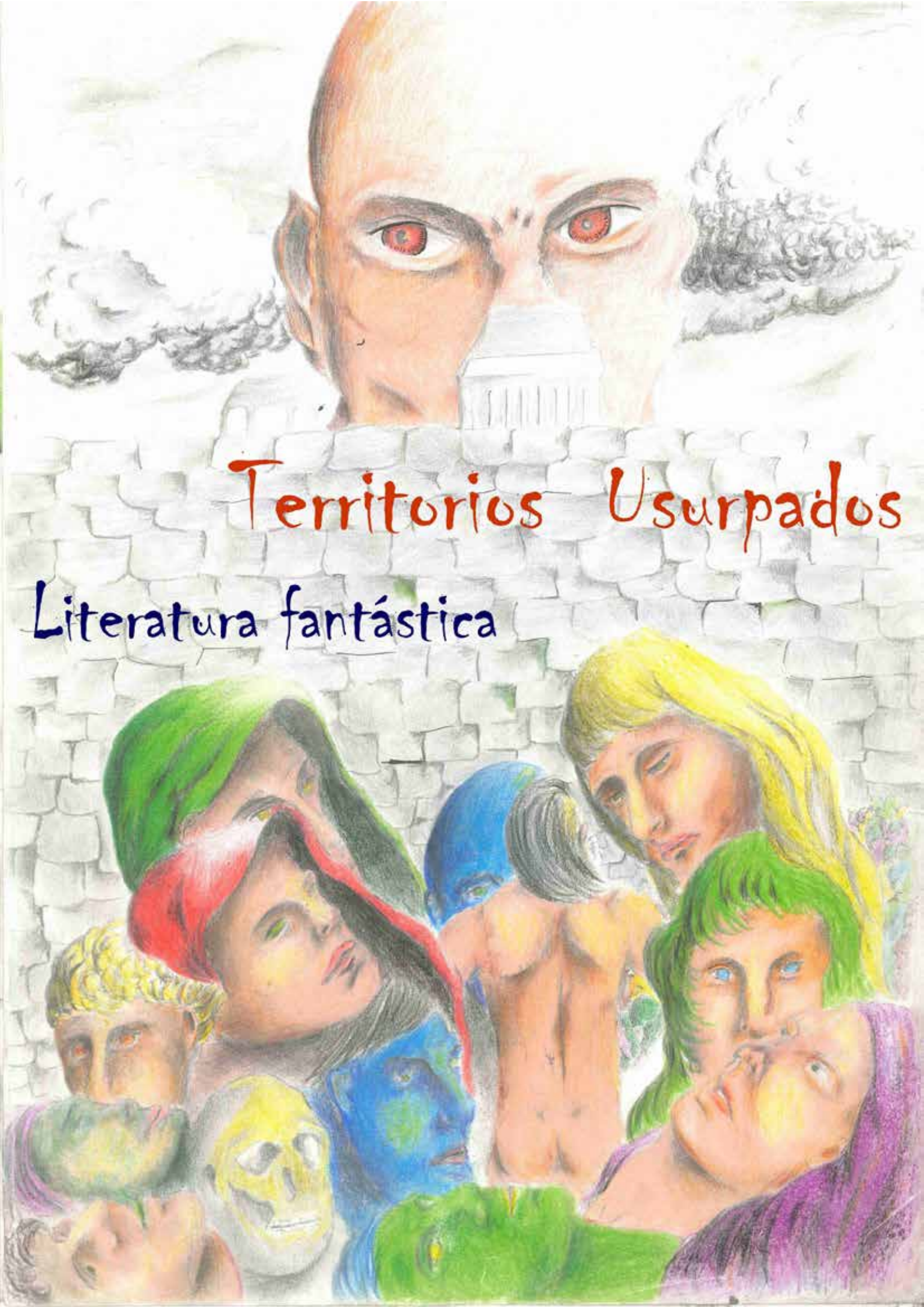
Quien quiera, y le sea dado recordar, podrá evocar sus experiencias y consentir o no en torno a la certeza o aproximación de estas conceptualizaciones en el contexto de acontecimientos latitudinales latinoamericanos. Podrá rememorar –desde la quimera insólita y contestataria del torpe disidente (entre los cuales se reconoce esta voz), vociferante contra las injusticias de las “democracias híbridas”, economicistas, bancarizadas, en muchos casos meras prolongaciones o apéndices de un cerbero mayor, devastador y global– las apariciones dentro del *underground* cultural bonaerense de los ochenta de la revista *Cerdos y Peces*, o la revolución social implícita en *Cuadernos de Marcha*, en el Uruguay, en los años setenta, y antes *Amauta* en Perú, y *O Homem do Povo* en Brasil, o la mismísima *Revista de Antropofagia*. Todos ellos emprendimientos con un punto en común: la vindicación y el muestrario de las tensiones y los cruzamientos que implican las fronteras discursivas, políticas, literarias, artísticas, las territorialidades ideológicas y culturales y sus límites.

Decir que no hay afuera ni adentro. Todos estamos, somos el borde. ¿Cómo pensar un sujeto sin el “otro”, una cultura sin sus subculturas constituyentes e interactuantes? Somos el archipiélago y la isla. *Outsiders*, borders, *queers*, okupas, marginales, indignados, gente del *downtown*, lumpen, arrabaleros, desclasados, centrifugados, arrasados. Soñamos lo mismo: ocupar el espacio que nos toca en los límites, en el vacío que se ha generado, a modo de supernova, en la geografía fracturada.

Lejos de la idea de activar un canon de lo diferente, un discurso homogéneo o arquetípico del o de lo fronterizo, nuestro territorio analítico es el de la tensión manifiesta en esas diagonales limítrofes, la conflictiva inestabilidad de las culturas, de las disciplinas, de las sociologías, de las ideologías en su interacción con sus zonas de confluencia. De esa heterogeneidad, de esa diversidad, de esa oblicuidad, de ese mestizaje, de lo que hablaba Édouard Glissant en *Le discours antillais* (1981), del conflicto entre la oralidad y la escritura dentro mismo de los límites de la grafía escrita, ese territorio del “otro” en el “sí mismo”, aquello a lo que Gayatri Spivak (“¿Can the subaltern speak?”, 1988) denominaba «la unidad en la diferencia», desde ese lugar sin lugar, constantemente en movimiento, dinámico, nace nuestra patria. “¿Qué patria? Yo no tengo patria”.⁵

Marcelo Damonte.

5. Fragmento extraído de la novela de Jorge Chagas: *La soledad del general* (2001).



Territorios Usurpados

Literatura fantástica

Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos

Claudio Paolini

(Consejo de Formación en Educación -
Universidad de la República, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)¹

Resumen: La conceptualización de la literatura fantástica ha dado lugar a innumerables propuestas teórico-críticas, así como a una multiplicidad de formulaciones taxonómicas. De este modo, para lograr una definición de lo fantástico se debe transitar por un laberinto de ideas. Un laberinto que contiene numerosas nociones sólidamente cimentadas, pero que también incluye diversas exposiciones sin suficiente fundamentación o caracterizadas por su aspecto difuso o por presentarse en extremo abarcadoras. A estas, se suman determinadas enunciaciones recientes que están desplegadas como novedosas, pero que solo son, en lo medular, la repetición de un repertorio de ideas conocidas, destacándose la de David Roas. En este sentido, el presente trabajo, en primer lugar, expone un sintético recorrido por las conceptualizaciones teóricas más citadas por la crítica, y, a continuación, se focaliza en la exposición de Roas con el fin de establecer si su propuesta aporta elementos novedosos o reitera los ya expuestos en estudios anteriores.

Palabras clave: Teoría, Literatura, Fantástico, Laberinto.

Abstract: The conceptualization of the fantastic literature has led to countless theoretical-critical proposals, as well as to a multiplicity of taxonomic formulations. Thus, to achieve a definition of the fantastic, one must pass through a labyrinth of ideas. A labyrinth that contains numerous solidly grounded notions, but which also includes different unsupported positions characterized by being diffuse or extremely comprehensive. To

1. Investigador, docente y crítico. Licenciado en Letras y Psicólogo (Universidad de la República, Uruguay). Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo) y en el Centro Regional de Profesores del Centro (Florida). Miembro titular de la Comisión de Carrera de Letras, de la Comisión de Investigación Científica y del Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Actualmente, dirige el "Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay" (G.I.L.F.U.), además de haber integrado otros equipos de investigación. Dirigió la Comisión Organizadora e integró el Comité Académico de las dos ediciones del Seminario Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-15). Coordinador de Proyecto Tenso Diagonal. Ha participado como expositor en numerosos congresos internacionales y ha realizado trabajos de investigación publicados en revistas arbitradas, actas de congresos y libros en Argentina, España y Uruguay. Publicó el libro *Teatro uruguayo y los pliegues del realismo* (2014) y fue coeditor del libro *Palacio Salvo y otros poemas (Poesía, crítica y correspondencia)* (2005), de Juvenal Ortiz Saralegui. Fue miembro del Consejo Editor de la revista montevidéana *Hermes Criollo*, e integró el Comité de Referato de *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, publicación argentina en Internet.

the previously mentioned, some recent statements can be added, which have been presented as innovative, but which are no other thing but the repetition, in the essence, of a familiar repertoire of ideas, highlighting the one of David Roas. In this respect, this paper will first expose a synoptic route through the theoretical conceptualizations mostly cited by critics, and then, it will focus on Roas' statement, in order to establish whether its proposal brings new elements or if it reiterates the already exposed in previous studies.

Keywords: Theory, Literature, Fantastic, Labyrinth.

Exordio²

Todo aquel que esté medianamente informado sobre las diversas conceptualizaciones vinculadas con lo fantástico conoce que para alcanzar una definición acabada se debe recorrer un laberinto de ideas. Una amalgama que no solo ha sido propuesta por teóricos y críticos como Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Irène Bessière, Rosemary Jackson, Harry Belevan, Jaime Alazraki, Susana Reisz, Víctor Bravo, Martha Nandorfy, Remo Ceserani y Rosalba Campra, entre muchos otros, sino también por varios autores que incursionaron en lo fantástico, como Charles Nodier, Guy de Maupassant, Howard Phillips Lovecraft, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Marcel Schneider. En este sentido, resulta obvio señalar que la extensa bibliografía teórico-crítica sobre la noción de lo fantástico es inabarcable –tanto sea por la profusión de textos, como por la diversidad de lenguas en que está presentada.

En ese laberinto, llama la atención la cantidad de propuestas de etiquetas sin demasiada fundamentación teórica o aquellas caracterizadas por su ambigüedad o por presentarse de un modo excesivamente vasto –y por consiguiente, con una pretensión abarcadora que va más allá de lo fantástico o del realismo, dependiendo del enfoque–, como las ideas de: “realismo sin fronteras” desplegado por Roger Garaudy ([1963] 1964); “literatura imaginativa”, “invención fantasmagórica” y “realismo de la decrepitud” expuestos por Ángel Rama (1966 y 1982); y “realismo oblicuo” planteado por Fernando Aínsa (2002); entre otras.

Asimismo, se muestran como enigmáticas –para utilizar un eufemismo– determinadas formulaciones recientes que están presentadas como novedosas, pero que es posible identificarlas como la repetición de un repertorio de ideas ya expuestas y conocidas. Entre ellas se destaca la de David Roas (2001, 2009, 2011).

2. Una primera versión de este artículo fue presentada como la Conferencia inaugural del II Seminario Internacional de Literatura Fantástica, realizado en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo), en octubre del 2015. Además, continúa las líneas de investigación sobre lo fantástico para mi Tesis de Doctorado (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), en curso; y para los trabajos que derivaron en varias ponencias y conferencias, y en los artículos “Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes” (2009), “Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-57)” (2012), “Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos” (2014) y “Fantásticos marginalizados y olvidados del 900. Insondables opacidades de la modernidad” (en prensa).

En primer lugar presentaré un sucinto recorrido por las propuestas teóricas más citadas por la crítica, y luego me centraré en la formulación realizada por Roas con el objetivo de determinar si su propuesta aporta contenidos novedosos o reitera, en lo sustancial, los ya desarrollados con anterioridad.

Recorriendo el laberinto

El prólogo de Adolfo Bioy Casares a la emblemática *Antología de la literatura fantástica*, cuya primera edición data de 1940, resulta una de las primeras aproximaciones al asunto –sin desconocer, entre otros, el artículo “Du fantastique en littérature” (1830) de Charles Nodier, la nota “Le fantastique” (1883) de Guy de Maupassant, el libro *Supernatural Horror in Literature* (1927) de H. P. Lovecraft, la nota casi contemporánea (1947) sobre la novela *Aminadab* de Maurice Blanchot escrita por Jean Paul Sartre y, hasta si se quiere, la última parte del ensayo “Das Unheimliche” (“Lo ominoso”) (1919) de Sigmund Freud.

En el prólogo mencionado, Bioy Casares (1940), cuando plantea la posibilidad de percibir lo fantástico a través de su explicación, presenta una fórmula demasiado abarcadora al proponer que lo fantástico se puede elucidar mediante un elemento sobrenatural, una cuestión vinculada con lo científico explicado, o un efecto natural pero que se lo presenta distorsionado. Una propuesta que será acompañada por Jorge Luis Borges en numerosos ensayos y conferencias.³ Incluso, muchos años después, Borges (1964, 1984) continúa inscribiendo dentro de la literatura fantástica a los relatos vinculados con la llamada Ciencia ficción.⁴ De esta forma, se observa que la concepción de lo fantástico en la región y durante varias décadas se caracterizó por su holgura. De algún modo, las propuestas programáticas coincidentes de Bioy Casares y de Borges revelan un vínculo directo con sus propias creaciones y sus preferencias a la hora de seleccionar los textos para una compilación. En este sentido, Ana María Morales (2000), refiriéndose a la *Antología...*, indica que “no solo prestigiaba un género hasta entonces poco conocido, sino que a la vez lo mostraba modificado y acoplado a su obra” (“Teoría y” 29).

Los años sesenta y setenta serán momentos capitales en el trayecto hacia una conceptualización de lo fantástico más acotada y rigurosa.

3. Borges impartió una conferencia en Montevideo –el 1º de diciembre de 1949, en la sala de Amigos del Arte–, titulada “La literatura fantástica”. Según Anna Svensson (2008), se conocen por lo menos seis conferencias más –aparte de la de Montevideo–: el mismo año en Tucumán, en 1950 en Rosario, en 1963 en Madrid, en 1964 en Gotemburgo, en 1967 en Buenos Aires, y en 1968 en Toronto. Estas disertaciones no se encuentran en los volúmenes de conferencias o clases editadas, como *Borges oral* (1980), *Siete noches* (1980) y *This Craft of Verse* (2000). Sobre algunas se conocen referencias, comentarios o versiones incompletas. Solo se publicaron en extenso las de Buenos Aires (Ediciones Culturales Olivetti, 1967), Gotemburgo (Anales / Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 2008) y Toronto (*Prism International*, 1968).

4. En una entrevista concedida a María Esther Vázquez en 1964 (Vázquez, 1980) y en el breve ensayo “Los caminos de la imaginación” publicado en la revista *Minotauro* (2da. época, N° 8, 1984).

Roger Caillois, en el prefacio a la *Anthologie du fantastique* (1958) –reeditada en dos tomos por Gallimard en 1966 y en español por Sudamericana en 1967–, en *Au cœur du fantastique* (1965), y en *Images, images...* (1966) –traducida al español en 1970–, es uno de los primeros, junto a Pierre-Georges Castex (1951),⁵ que comienza a dividir las aguas entre lo maravilloso y lo fantástico al excluir los relatos mitológicos o legendarios de este último, y al expresar con total nitidez que lo fantástico

carece por completo de sentido en un mundo maravilloso. Simplemente, se halla excluido de dicho mundo, e incluso resulta inconcebible. En un mundo de milagros, lo extraordinario pierde todo su poder, ya que sólo puede espantar cuando rompe o desacredita un orden inmutable que nada podría modificar en ningún caso y que parece la garantía misma de la razón. (“Prefacio” 8)

Aquí aparece un elemento central que será continuado por otros teóricos, que es el argumento de que lo fantástico tiene que estar inmerso en un ambiente habitual. Por otra parte, los relatos de anticipación –la denominada Ciencia ficción–, según Caillois ([1966] 1970), forman parte de otro orden distinto al de los cuentos maravillosos y al de los fantásticos. La representación de viajes espaciales, de mundos remotos, los descubrimientos biológicos, la coexistencia de espacios entrecruzados, los viajes en el tiempo, representan la refutación del “espacio geométrico: infinito, homogéneo, tridimensional, equipolente” y del “tiempo abstracto: infinito, irreversible, irreparable, isócrono” (*Imágenes, imágenes* 35).⁶ Asimismo, Caillois completa su concepción de lo fantástico al incorporar la condición de la existencia de una superficie perturbadora: “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente

5. Castex publica *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant* (1951), texto que tuvo varias reediciones pero que no fue traducido al español. Recién en el 2007, la editorial Corregidor de Buenos Aires publica la *Antología del cuento fantástico francés* con introducción y preparación de Castex.

6. Lo que se ha dado en llamar Ciencia ficción ha seguido un camino similar al de literatura fantástica, sin que se haya logrado un consenso sobre su conceptualización. Varios autores y críticos, a lo largo de los años, han denominado a los mismos textos de ambos modos, o han considerado a la Ciencia ficción como un sector incluido dentro de la literatura fantástica. Tanto en la Ciencia ficción tradicional y la *hard* como en la literatura prospectiva (Diez, 2008) y la Ciencia ficción *soft* –o en las tendencias extrapolativa y analógica (Suvin, [1979] 1984)– los dispositivos y las situaciones están conectadas con elementos no sobrenaturales (Moreno, 2010), y los episodios están insertos en entornos, en realidades ajenas o diversas a la del lector, imposibilitando una identificación plena con la concepción de esos universos o sociedades –a pesar de que la prospectiva o la tendencia analógica desplieguen algunos contactos con la realidad circundante a la de producción o lectura–. Como señala Erik Rabkin (1994), “una obra pertenece al género de la Ciencia ficción si su mundo narrativo es al menos en algo diferente al nuestro, y si esta diferencia se hace evidente contra el fondo de un cuerpo de conocimientos organizado” (“Otra (fantástica)” 24). Similar posición resulta en los casos de los denominados “Realismo mágico” (Uslar Pietri, 1948, 1969 y 1985) y “Real maravilloso” (Carpentier, 1949, 1967 y 1975), que se caracterizan por desnaturalizar la cotidianeidad y naturalizar lo extraordinario. En estos relatos, lo asombroso se exhibe formando parte de lo corriente y acostumbrado –por lo general, sin explicación alguna o por cuestiones vinculadas con lo sobrenatural–, sin que se produzca una transgresión de la realidad tal como es presentada.

en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe. Luego la regularidad del mundo recupera sus derechos” (11). Ya no alcanza, entonces, que la narración se desarrolle inmersa dentro de un medio realista, sino que el resquebrajamiento promovido por lo fantástico también tiene que imprimir una atmósfera de amenaza y fatalidad; una característica que ya Howard P. Lovecraft había señalado en 1927 (1984), al expresar que a través de los “genuinos cuentos fantásticos [...] debe respirarse [...] una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá” (*El horror* 12). No obstante, y con respecto a esto último, considero que resulta difuso el modo en que se pueda medir la dimensión del terror, ya que dependerá de cada lector y sus vínculos con su entorno social y cultural.

Simultáneamente con el planteo de Caillois, Louis Vax desarrolla su perspectiva sobre lo fantástico en *L’art et la littérature fantastiques* (1960) –con una amplia recepción en el Río de la Plata debido a la traducción publicada por Editorial Universitaria de Buenos Aires en 1965 y sus sucesivas reediciones–, en *La séduction de l’étrange (Étude sur la littérature fantastique)* (1965) y en *Les chefs d’oeuvre de la littérature fantastique* (1979) –traducido al español en 1980–. Vax ([1960] 1965) expone una conceptualización muy próxima a la expresada por Caillois –al que cita en algunas ocasiones y en la bibliografía final de *Arte y literatura fantásticas*–, en la medida que instala al relato fantástico en un ámbito ocupado por “hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (*Arte* y 6), desvinculándolo del terreno de lo maravilloso. Vax también enfatiza la inserción de “terrores imaginarios en el seno del mundo real” (6), tal como sostiene Caillois ([1958] 1967). En *Las obras maestras de la literatura fantástica* ([1979] 1980), Vax amplía sus conceptos al especificar lo fantástico tradicional –caracterizado por la acción–, lo fantástico interior –centrado en el personaje– y lo fantástico poético –organizado por el influjo de la atmósfera–. En ese entorno, señala a lo fantástico como una categoría, más que como un género, al igual que lo cómico, lo trágico y lo elegíaco. Por otra parte, indica que lo fantástico está vinculado con la aprehensión de los valores negativos, nutriéndose mayormente de exclusiones, a través de aspectos censurados por la ciencia, la religión, la moral y el buen gusto. Asimismo, propone que, por un lado, lo fantástico es el resultado de un conflicto entre el mundo representado en el texto y el mundo habitual y cotidiano; y, por otro, que lo fantástico se transforma con el paso del tiempo impulsado por el sistema de relaciones entre la coyuntura histórica, el autor y el lector. Lo trascendente de este último trabajo es la incorporación –como ya se mencionó– de lo fantástico como una categoría –o tipo o modo literario–, elemento desarrollado contemporáneamente por Ana María Barrenechea (1979-80 y 1996) y más tarde por Remo Ceserani (2008), entre otros.

En 1970 Tzvetan Todorov publica *Introduction à la littérature fantastique* y casi de inmediato se traduce al español (1972).⁷ De más está expresar que se trata de la propuesta que ha tenido mayor difusión y que fue tomada como base para varios planteos posteriores. No obstante, también ha sido la exposición que ha sufrido más críticas. A modo de síntesis, se observa que Todorov ([1970] 1999) señala que para que se cumpla lo fantástico se deben consumir tres condiciones. Primero, el texto debe exigir al lector reconocer al mundo de los personajes como un ámbito de individuos reales; de esta forma, lo fantástico resulta de la vacilación experimentada por el lector “entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (*Introducción a* 30). En segundo término, esta vacilación puede ser también percibida por un personaje, de tal forma que el lector se pueda identificar con este personaje, al tiempo que la vacilación se instituye en uno de los tópicos centrales de la acción. Y en tercera instancia, el lector debería asumir una posición frente al texto que derive en una exclusión de la interpretación alegórica o poética; o sea, que el texto no puede tener un sentido oculto, y no puede tratarse de un poema fantástico. De esta forma, lo fantástico solo se instala durante “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (24). Es decir que el lector, al finalizar la lectura del texto, debe seguir dudando en cuanto a la significación del episodio insólito presentado. Si, por el contrario, el lector –aunque el personaje no lo haya hecho– toma una posición, inclinándose por una solución natural o una sobrenatural, el relato abandona el terreno de lo fantástico y se inserta en otro espacio. Si se concluye que las leyes de la realidad no han sufrido modificaciones y que posibilitan esclarecer los acontecimientos que se presentan, la obra pertenece a lo denominado por Todorov como “lo extraño”. En cambio, si se resuelve que es preciso aceptar nuevas leyes de la naturaleza –o sea, leyes sobrenaturales– para explicar el episodio, el relato forma parte de lo que Todorov llama “lo maravilloso”. De todos modos, Todorov también se encarga de dejar en claro que su planteo resulta funcional solo a los relatos escritos fundamentalmente durante el siglo XIX:

lo sobrenatural y el género que lo adopta con mayor literalidad, lo maravilloso, han existido siempre en literatura y siguen siendo cultivados en la actualidad, lo fantástico tuvo una vida relativamente breve. Apareció de manera sistemática con Cazotte, hacia fines del siglo XVIII; un siglo después, los relatos de Maupassant representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género. (132)

7. En 2001 David Roas realizó una nueva traducción al español del segundo y el tercer capítulo –“Definición de lo fantástico” y “Lo extraño y lo maravilloso”, respectivamente– del libro, compilados en *Teorías de lo fantástico*. Asimismo, en 2006 Elvio E. Gandolfo compuso otra traducción al español para la publicación del libro por parte de Editorial Paidós, en Buenos Aires.

Esto, según él, se debe a que a partir de las primeras décadas del siglo XX se produjeron transformaciones sustanciales desde los puntos de vistas, social, cultural y científico. Al respecto, señala:

La psiquis humana sufrió un cambio cuyo signo es el psicoanálisis; ese mismo cambio provocó la abolición de la censura social que impedía abordar ciertos temas. [...] Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años. (127-128)

Por otra parte, indica también algunos cambios esenciales desde lo literario, al mencionar como ejemplo “Die Verwandlung” –“La metamorfosis”– (1915) de Franz Kafka. Si la regla general de los relatos fantásticos, producidos mayoritariamente durante el siglo XIX, era presentar un acontecimiento insólito después de un conjunto de insinuaciones y como remate de una gradación, en el caso de “La metamorfosis” lo fantástico surge desde el principio de la historia. Mientras que los textos fantásticos tradicionales se iniciaban a través de condiciones naturales para hacia el final converger en lo sobrenatural, el relato de Kafka comienza con una circunstancia extraordinaria para ir avanzando progresivamente hacia un ámbito cada vez más natural, al describirse una dirección contraria a la de los textos precedentes; un movimiento similar al que realizan los relatos de Ciencia ficción, en que los elementos inaugurales, a través de la presentación de robots, seres extraterrestres y viajes intergalácticos, son asombrosos:

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. Encontramos, pues, invertido el problema de la literatura fantástica. [...] El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX. (136-137)

Desde esta perspectiva, cuando Todorov define las características de un relato fantástico se está refiriendo exclusivamente a los textos producidos durante el siglo XIX. Lo que se escribirá a partir del siglo XX, a través de la consolidación del psicoanálisis y la aparición de relatos como “La metamorfosis”, deja de ser fantástico, teniendo en cuenta su concepción de un fantástico estrechamente vinculado con la vacilación irreductible. En este sentido, resulta llamativo e inapropiado que todavía hoy se estén realizando análisis de relatos fantásticos contemporáneos en función exclusivamente de la propuesta todoroviana.

Mencionaba antes que la propuesta de Todorov generó múltiples críticas y contrapropuestas. Entre los planteos más sólidos y que resultan representativos de otras discrepancias conexas, se destacan los siguientes.

Susana Reisz (1989), con respecto a lo indicado sobre “La metamorfosis”, expresa que Todorov se equivoca al asegurar que el universo ficcional de este relato refleja un escenario invertido en el que lo fantástico deja de ser lo distintivo para transmutarse en la regla. Según Reisz, si el ámbito del relato no tuviera contactos con la realidad, el lector no se sorprendería por la ausencia de asombro de los personajes, “no experimentaríamos sus reacciones como desviantes ni podríamos distinguir siquiera posibles de imposibles” (*Teoría* y 150). Tampoco sería adecuado referirse a la coexistencia de mundos distintos ni a su refutación; de este modo, “todo sería normal en su anormalidad” (151). Aunque Todorov observa que el relato no se inscribe dentro de lo maravilloso o de la alegoría, según Reisz, no consigue precisar con claridad el sentido que le asigna. Que los personajes no impugnen su noción de realidad no significa que el propio texto no lo haga. El modelo de realidad subyacente hace que los comportamientos de los personajes parezcan como atentatorios de un orden admitido como normal; pero, al mismo tiempo, el mundo enrarecido presentado por la ficción como real cuestiona dicho modelo como ilusorio, al postular la discusión sobre las nociones de realidad y normalidad.

Martha Nandorfy ([1991] 2001) señala que, sobre la base del reconocimiento de dos soluciones posibles –una natural o una sobrenatural, que confluyen en lo extraño o en lo maravilloso, respectivamente–, el planteo de Todorov se inserta en una realidad instalada como una entidad cognoscible que acepta solo dos accesos hacia la anomalía, y que cada uno invalida al otro. La postulación de lo fantástico así diseñada impide la posibilidad de expandir la noción de realidad. Todorov no “aclara por qué debemos escoger ni por qué solo tenemos dos opciones” (“La literatura” 248).

Remo Ceserani ([1996] 1999), cita algunas objeciones realizada por Lucio Lugnani (1983).⁸ Las categorías de lo extraño y lo maravilloso, según Lugnani, son no simétricas y no homogéneas, y tampoco recíprocamente exclusivas; son categorías adquiridas de diversos géneros literarios históricos. Además, mientras lo extraño es acotado y relativamente cercano en el tiempo, lo maravilloso es amplio, diverso e integrado por un patrimonio milenario. Por otra parte, señala que las dos categorías no son apropiadas para determinar géneros literarios. Lo extraño “está caracterizado por una semántica exclusivamente contrastiva” (citado por Ceserani, *Lo fantástico* 83) que se enfrenta de un modo incongruente a un falso género normal; y lo maravilloso forma parte de múltiples géneros literarios. Por último, entre las dos categorías existe una

8. Lugnani, Lucio. “Per una delimitazione del genere.” Remo Ceserani et al. *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983: 37-73.

discordancia en la medida que una está representada por las impresiones que provoca en los personajes y en el lector, y la otra se encuentra determinada por las características de los episodios narrados.

Y Fernando Yurman (2005), con respecto a que la consolidación del psicoanálisis hizo desaparecer la literatura fantástica, expresa que Todorov no tiene en cuenta que lo ominoso resulta de un proceso histórico:

si el inconsciente freudiano se organiza sobre lo reprimido, y esto viene del afuera, lo inconsciente también cambia con este afuera. El inconsciente es histórico y lo que retorna como siniestro cambia históricamente. Hay entonces una historia de la irrealidad, tanto como una historia de la realidad, una saga de fantasmas y sucesos inexistentes que también se transforma. (“La antimateria” 138)

En este sentido, lo insólito y lo atemorizante, así como la percepción consciente o inconsciente, atraviesan por un proceso de transformación –y, si se quiere, de reciclaje– permanente, lo que impediría el estancamiento de los temas de lo fantástico y su superposición inmutable con las indagaciones psicoanalíticas.

En 1972, el mismo año en que se traduce al español el libro de Todorov, Ana María Barrenechea expone sus conceptualizaciones principales sobre lo fantástico. Escribe “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), y posteriormente “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” (1979)⁹ y “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991). No obstante, también había esbozado algunas ideas en la introducción a *La literatura fantástica en Argentina* (1957). En “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” Barrenechea define la literatura fantástica como “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (“Ensayo de” 393). Con esta presentación, expone su visión y, al mismo tiempo, propone apartarse del planteo realizado por Todorov. Barrenechea considera que la propuesta todoroviana sobre que lo fantástico no dura más que el tiempo de la incertidumbre es algo muy reductor, en la medida que solo pertenecerían a lo fantástico

9. La primera versión de este ensayo se tituló “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, se dio a conocer en el XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en Pittsburgh (1979) y se publicó en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid, 1980) y en *El espacio crítico en el discurso literario* (Buenos Aires, 1985). Su última edición se publicó en *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo 1. Inventarios, invenciones y revisiones* (Caracas, 1996) y en nota al pie Barrenechea puntualiza: “Hoy prefiero llamarlo tipo de discurso y considerarlo una categoría transversal” (“La literatura” 30, énfasis en el original). Las referencias son de esta última publicación. Asimismo, en “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991) Barrenechea expresa: “observo que la correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del que ahora prefiero llamar tipo de discurso” (“El género” 77).

un número muy reducido de textos, dado que al introducirse una explicación del hecho insólito la mayoría de los relatos terminan perteneciendo a lo extraño o a lo maravilloso. De esta forma, Barrenechea establece que la literatura fantástica es la que presenta en forma de problema hechos a-normales o irreales, en oposición con hechos normales o reales, situando el foco en la problematización de ese conflicto y no en la duda con respecto a su entidad, y eliminando la necesidad de una tendencia hacia una explicación posible o imposible, que era el centro del planteo de Todorov. Una problematización que implica que el acontecimiento insólito esté vivido, por un personaje o por el lector, como un problema, como algo fuera de lo común. Asimismo, Barrenechea coincide con Todorov en que los cuentos folklóricos y los relatos en que aparecen hadas, brujas, ogros, duendes, animales que hablan, etcétera, no son fantásticos sino que se adscriben dentro de lo maravilloso, “pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema” (397). En “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” (1979) Barrenechea continúa y avanza en relación con algunos aspectos descriptos en el artículo anterior, fundamentalmente para marcar algunas de las transformaciones que la literatura fantástica latinoamericana ha ido teniendo en las últimas décadas. Asimismo, destaca la importancia de cómo los elementos surgidos de determinados códigos socioculturales son procesados por los textos fantásticos. De este modo, indica una serie de dispositivos vinculados con lo fantástico, a tener en cuenta: la conexión con determinadas áreas del código sociocultural es imprescindible para la constitución del tipo de discurso; las correspondencias entre cómo esos antecedentes son utilizados por el texto y cómo esas áreas se presentan organizadas en el extratexto, cambian según la época y el autor, y son muy complejas; mientras en la serie extratextual los códigos están dispuestos en el tiempo y en el espacio, el texto, empero, posee la autonomía para seleccionar y fusionar atributos “respetando o no esas determinaciones y creando las reglas que rigen internamente sus mundos” (“La literatura” 31); una autonomía siempre en contacto con los condicionamientos históricos y culturales que actúan sobre la producción de todo texto literario, y aunque se trate de una obra fantástica no supone obligatoriamente una evasión de la realidad o una alienación.¹⁰ En “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991) Barrenechea enfatiza su posición con respecto a lo fantástico como modo discursivo y

10. En “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” (1982) Barrenechea se refiere al problema del contrato mimético y el modo en que afecta: “1) a los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales); y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales)” (“La crisis” 377). De esta forma, observa la existencia de dos tendencias contemporáneas: la que suprime el referente y se autoabastece, y la que postula un referente disponiendo una tensión dialéctica con él; aunque subraya que estas tendencias son solo “los polos opuestos de un amplio abanico” (379).

lo considera no como un género literario sino como una categoría o un tipo de discurso que atraviesa o interviene en otros modos de representación.

Jaime Alazraki realiza su presentación del concepto de lo neofantástico en el volumen *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983) y en el artículo “¿Qué es lo neofantástico?” dado a conocer en la revista *Mester* (2, 1990), recogido por David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001).¹¹ Alazraki señala que numerosas narraciones de Kafka, Borges y Cortázar prescinden del factor miedo –elemento ineludible en las propuestas de Lovecraft ([1927] 1984), Vax ([1960] 1965, [1979] 1980), Caillois ([1966] 1970) e Irène Bessière (1974), entre otros– pero que igualmente se las cataloga como vinculadas con lo fantástico; en este sentido, propone señalar los elementos que caracterizan a estos nuevos relatos, inscribiéndolos dentro de lo que denomina como neofantástico. Según Alazraki, si para las narraciones fantásticas

el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico.¹² (*En busca* 28)

De esta forma, expone que los textos fantásticos y los neofantásticos se diferencian por tres aspectos. En primer lugar por su visión, en la medida que mientras lo fantástico, a partir de la concepción de un mundo real concreto e inalterable, se plantea quebrantarlo al presentar una alteración, una incongruencia; lo neofantástico “asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad” (“¿Qué es” 276), como una superficie porosa desde cuyos intersticios se puede percibir esa otra realidad. En segunda instancia por su intención, al tener en cuenta que si lo fantástico está dirigido a inducir un terror en el lector que produzca una inseguridad o inconsistencia acerca de determinadas creencias racionales e irrefutables, lo neofantástico no se propone infundir miedo, a lo sumo ocasiona una extrañeza o ansiedad promovida por lo inusitado de los sucesos descriptos. Son metáforas que se contraponen al sistema conceptual cotidiano. La metáfora estructurante de lo neofantástico, según Alazraki, se distancia de la definición aristotélica y se acerca, en cambio, a la noción nietzscheana en que las jerarquías y los perímetros de los conceptos se confunden formándose nuevas transposiciones. Y en tercer término por su mecánica, al considerar que mientras lo fantástico desarrolla un mundo gobernado por la causalidad, organizando gradualmente un mecanismo narrativo

11. En una nota al pie de esta compilación se aclara, sobre este artículo: “Se han llevado a cabo algunas correcciones, de acuerdo con el autor” (“¿Qué es” 265). Las citas a consignarse en este trabajo son de esta última versión.

12. Énfasis en el original.

hasta que, hacia el final, dicha causalidad se quiebra y ocurre lo insólito; lo neofantástico desestima dicha gradualidad y contextualización previa para desplegar, sin progresión ni escenografía preparatoria, el componente fantástico; si el cuento fantástico se manifiesta a través de los hechos históricos del argumento, el neofantástico se refiere a significaciones transversales o simbólicas. De todos modos, considero que Alazraki, para realizar la contraposición entre lo fantástico y lo neofantástico, se apoya demasiado en la propuesta todoroviana de lo fantástico, un planteo que no es funcional para los relatos contemporáneos y, como ya se indicó, ha tenido numerosas críticas.

Por último, Rosalba Campra ha ido desplegando sus ideas sobre lo fantástico a lo largo de varios textos; entre ellos sobresalen “Il fantastico. Una isotopia della transgressione” (1981), “Los silencios del texto en la literatura fantástica” (1991), “Más allá del horizonte de expectativas. Fantástico y metáfora social” (1998) y “Un espacio para los fantasmas” (2002), entre otros. Todos han sido reunidos, reelaborados y completados en el volumen *Territori della finzione: il fantastico in letteratura* (2000) –actualizado y traducido al español en el 2008–.¹³ Sus planteos teóricos apuntan, al igual que Alazraki, a los textos fantásticos producidos desde mediados del siglo XX. Campra (2008) señala que, mientras la mayoría de los textos narrativos consiguen su esencia en un conflicto superable (social, moral, ideológico, etcétera) entre dos órdenes y finalizan con el triunfo de uno sobre otro, en los fantásticos la colisión que se produce es entre dos órdenes incompatibles: “entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber ni lucha ni victoria” (*Territorios de 26*). La superposición o entrecruzamiento de los órdenes significa una conmoción absoluta de la realidad; en este sentido, el sello de lo fantástico reside “en proponer al lector este escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia” (27). Desde esta perspectiva, y deteniéndose en lo semántico, propone la siguiente estructuración general del texto fantástico: a partir de una cualidad A completamente autónoma de una cualidad B y sin factibles zonas de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, el muñeco y el hombre, el espectro y el viviente, etcétera), se presenta una superposición, causal o no, que produce una coincidencia total o parcial entre A y B, de forma momentánea o definitiva. De esta forma, lo fantástico se conforma como un proceso que establece una conexión –que no resulta negada– entre dos puntos contradictorios, al aceptar que en el mundo representado en la narración existen elementos que están fuera del orden natural, que pueden representarse tanto en el nivel semántico –como expansión de barreras entre dos organizaciones de la realidad–, como en el nivel sintáctico –en que lo fantástico se puede visualizar mediante la falta de causalidad y de finalidad, con el desfase temporal y la carencia de funciones mediante silencios, omisiones o vacíos narrativos– y en el nivel

13. Por tratarse de una actualización de los artículos, nos apoyaremos fundamentalmente en este último libro.

verbal –la aplicación retórica de adjetivaciones enfáticas, o el recurrir a palabras ambiguas, a extrañas asociaciones de ideas, otorgándole al discurso una falta de transparencia–. A través de estas particularidades, Campra define al relato fantástico “como un tipo particular de texto narrativo que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la trasgresión” (193). Entiende isotopía como la individualización de la coherencia semántica de un mensaje que se constata al finalizar la lectura del texto, y que necesita para decodificarse no solo del nivel semántico, sino también los niveles sintáctico y verbal, en un sistema de interrelación.

Hasta aquí una sucinta presentación sobre lo fantástico. Una exposición que ha preferido concentrarse en las diversas propuestas sobre las características del concepto, y evitar las referencias a los planteos taxonómicos –como los listados de tópicos presentados por Bioy Casares (1940), Borges (1967), Peter Penzoldt ([1952] 1965), Caillois ([1958] 1967 y [1966] 1970) y Vax ([1960] 1965), que no poseen pautas ni condicionamientos claros y que carecen de límites precisos; la propuesta de los “Temas del Yo” y los “Temas del Tú” realizada por Todorov ([1970] 1999) y que el propio autor señalara que estas esferas no resultan exclusivas de la literatura fantástica; la exposición de las categorías “Semántica de los hechos anormales y sus relaciones” y “Semántica global del texto” planteada por Barrenechea (1972) y cuestionada, entre otros, por Campra (2008); y la presentación de las categorías sustantivas y las predicativas de Campra ([1981] 2001 y 2008).

Foco sobre un deslinde teórico “novedoso”

David Roas (2001, 2009, 2011) ha desarrollado sus ideas sobre lo fantástico literario en varios trabajos.¹⁴ En el inicio de su libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011) señala:

Las páginas que siguen son una propuesta de definición en la que trato de conjugar los diversos aspectos que, a mi entender, determinan el funcionamiento, sentido y efecto de lo fantástico, sin que esto deba entenderse como un rechazo de las diferentes concepciones aparecidas hasta la fecha. Lo que aquí expongo, desde el debate (y la deuda) con las definiciones precedentes, es mi propia teoría de lo fantástico. (*Tras los* 9)

Roas parte de la base que lo fantástico “tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género” (10) –algo que ya Vax ([1979] 1980), Barrenechea (1991 y 1996) y Ceserani (2008), entre otros, habían señalado–. Por otra parte, Roas se apoya en cuatro significaciones medulares –la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje– que, según él, “articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico” (9).

14. Si bien Roas expone sus ideas en varios textos, tomo como base *Tras los límites de lo real...* (2011) por tratarse de su trabajo fundamentalmente teórico más extenso y más reciente.

Con respecto a la noción de realidad, Roas expresa que “el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad” (14). Desde esta perspectiva, Roas define que “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (30). Si bien Roas, sobre la base de algunos planteos provenientes de la física, la neurobiología, la psicología y la filosofía (Feynman, [1963] 1998; Goodman, [1978] 1990; Watzlawick, [1981] 1994; Bruner, [1986] 1996; Deutsch, [1997] 1999; y Damasio, [2003] 2005; entre otros), apunta que la realidad “ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (28), no deja de estar afín con planteos realizados antes (Castex, 1951; Caillois, [1958] 1967, [1966] 1970; Vax, [1960] 1965, [1979] 1980; Barrenechea, 1972; Belevan, 1976; Campra, [1981] 2001 y 2008; Bravo, 1985; Ceserani, [1996] 1999; y muchos otros) sobre la trascendencia de que lo fantástico debe estar inmerso en un ambiente cotidiano, en referencia con una realidad circundante, en el que surge o se produce un acontecimiento insólito que contraviene el orden establecido. Un fantástico, entonces, que únicamente es posible si se manifiesta en un espacio verosímil, que provoque un “efecto de realidad” (Barthes, [1968] 1970), dispuesto a estar en contacto, al decir de Julia Kristeva ([1968] 1970), con “un discurso en el que el «simular-ser-una-verdad-objetiva» es reconocido, admitido, institucionalizado” (“La productividad” 65); siempre teniendo en cuenta que toda representación de la realidad está supeditada al modelo de mundo que una cultura posee, porque, como señala Cesare Segre (1985), “realidad e irrealdad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere” (*Principios de* 257).

Asimismo, Roas indica que el quebrantamiento de la realidad “no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. [...] La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual” (30-31). Pocas líneas después, Roas sostiene que no está de acuerdo con “las definiciones inmanentistas que postulan que lo fantástico surgiría simplemente del conflicto en el interior del texto entre dos códigos diferentes de realidad” (31), en la medida, según él, que “lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo” (32-33), tomando como referencia lo expresado por Rosemary Jackson ([1981] 1986), Campra ([1981] 2001, 2008) y Nandorfy ([1991] 2001). Podríamos sumar las referencias ya citadas de Vax ([1979] 1980) y Barrenechea (1982, [1979] [1980] 1996).

En cuanto a la idea de imposible –lo que resulta excepcional e infringe nuestra concepción sobre el funcionamiento del mundo–, y teniendo en cuenta lo relativo a la cotidianidad, Roas sostiene que lo fantástico no puede generarse solo a través de este elemento ya que en los relatos de caballerías, en los cuentos de hadas y en la llamada Ciencia ficción “no se produce ruptura alguna de los esquemas que hemos desarrollado para pensar y explicar la realidad. Esta situación define lo que se ha dado en llamar *literatura maravillosa*” (46-47),¹⁵ al tiempo que se apoya y cita a Bessière (1974) y a Sigmund Freud ([1919] 1992) –a los que podríamos agregar los ya mencionados Caillois ([1958] 1967), Todorov ([1970] 1999), Barrenechea (1972) y Campra ([1981] 2001 y 2008).¹⁶

En relación con el concepto de miedo, Roas señala: “mi intención aquí no es definir lo fantástico en función del miedo. Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real” (88). En este sentido, se respalda para fundamentar su afirmación en lo expresado por Lovecraft ([1927] 1984), Penzoldt ([1952] 1965), Vax ([1960] 1965), Caillois ([1966] 1970), Bessière (1974) y Jackson ([1981] 1986) –la mayoría ya citados–. Por otra parte, y con la intención de contrarrestar algunas opiniones opuestas a que el miedo sea una cualidad imprescindible de lo fantástico (Todorov, [1970] 1999; Belevan, 1976; y Alazraki, 1983 y [1990] 2001; entre otros), Roas distingue la presencia de un miedo físico (o emocional) –que “tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso” (95)– y un miedo metafísico (o intelectual) –una impresión “propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (95-96)–, un tipo de miedo más sutil y experimentado fundamentalmente por el lector. De todas formas, el propio Roas admite que “Lovecraft, con su peculiar estilo, apuntaba una distinción semejante a la que estoy exponiendo, al oponer «miedo físico» a lo que él denomina «terror cósmico»” (96).

Y en lo concerniente al lenguaje, Roas consigna la trascendencia de la aplicación de determinadas estrategias discursivas. Desde esta perspectiva, registra la utilización de una “retórica de lo indecible” –en palabras de Jean Bellemin-Noël (1971)– u “operadores de confusión” –siguiendo el planteo de Roger Bozzetto (1998)–, y apunta determinadas cuestiones sustentadas por Campra ([1991] 2001 y 2008) –algunas ya referidas antes–, entre otras.

15. Énfasis en el original.

16. Asimismo, menciona los casos de lo maravilloso cristiano y el realismo mágico como formas híbridas. Por otra parte, también se refiere a lo pseudofantástico, como “aquellas obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría. Son textos que o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico” (*Tras los* 62); y a su vez divide a este tipo literario en lo fantástico explicado, la alegoría de carácter moral y los cuentos grotescos.

En suma, Roas combina cuatro elementos que no dejan de representar a componentes ya propuestos mucho tiempo atrás.

De todos modos, el libro de Roas –y el conjunto de sus trabajos en general– son un muy buen aporte sobre lo fantástico, en la medida que retoma, exhuma y sintetiza un conjunto de conceptos vertidos desde hace varias décadas y, en algunos casos, relegados o extraviados en el laberinto de textos sobre el tema; un intento más y bastante completo, de dar algún orden posible a ese laberinto complejo de definiciones, marchas y contramarchas. Además, las observaciones realizadas en el último capítulo, con relación a lo fantástico en la posmodernidad a través del estudio de algunos relatos, son una contribución significativa que se suma a los trabajos existentes, por ejemplo las consideraciones al respecto de Juan Francisco Ferré (2006), Remo Ceserani (2008) y Lauro Marauda (2010), entre otros.¹⁷

Coda

En definitiva, tengo la presunción, tal vez demasiado conservadora, de que insistir en la búsqueda de una definición de lo fantástico, a priori y explícita de los textos literarios, que aporte elementos que no se hayan propuesto antes es un tema agotado. Considero que, en lugar de continuar repitiendo con otras palabras cuestiones ya conceptualizadas –en algunos casos, unas cuantas décadas atrás–, deberíamos concentrarnos en buscar particularidades novedosas de lo fantástico en los propios relatos, a través de perspectivas teórico-críticas recientes, exámenes que conecten distintos modos o soportes de representación, o estudios que integren diversas áreas de conocimiento, entre otros enfoques.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2002. Impreso.

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.

---. “¿Qué es lo neofantástico?” 1990. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 265-282. Impreso.

17. En la bibliografía no figuran los textos de los autores referidos. Por otra parte, Roas, a posteriori de este libro, escribió también el artículo “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, publicado inicialmente en la revista *Letras & Letras* (n° 28, vol. 2, julio-dic. 2012, editada por el Instituto de Letras e Lingüística de la Universidade Federal de Uberlândia, Brasil) y recogido a posteriori en *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)* (Eds. David Roas y Patricia García, 2013). Asimismo, en este último volumen, en la sección “Monstruos posmodernos”, su trabajo está acompañado por artículos de Sergi Vicianá Fernández y Bernat Castany Prado.

- Barrenechea, Ana María. Introducción. *La literatura fantástica argentina*. De Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero. México: Imprenta Universitaria, 1957: ix-xiv. Impreso.
- . "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 80 (Julio-set. 1972): 391-403. Impreso.
- . "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 118-119 (Enero-jun. 1982): 377-381. Impreso.
- . "El género fantástico entre los códigos y los contextos." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 75-81. Impreso.
- . "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso." 1979-1980. *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo 1. Inventarios, invenciones y revisiones*. Sel., estudio prel. y notas Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996: 30-39. Impreso.
- Barthes, Roland. "El efecto de realidad." Roland Barthes et al. *Lo verosímil. Comunicaciones N° 11*. 1968. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970: 95-101. Impreso.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976. Impreso.
- Bellemín-Nöel, Jean. "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques." *Littérature* [Paris] 2 (1971): 103-118. Impreso.
- . "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)." *Littérature* [Paris:] 8 (1972): 3-23. Impreso.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974. Impreso.
- Bioy Casares, Adolfo. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*. Sel. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1940: 7-15. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Culturales Olivetti, 1967. Impreso.
- . "Los caminos de la imaginación." *Minotauro* [Buenos Aires:] Nov. 1984: 9. Impreso.
- Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?" 1990. Trad. Emilio Pastor Platero. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 223-242. Impreso.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila, 1985. Impreso.
- . *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. 1988. Caracas: La Casa de Bello, 1995. Impreso.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. 1986. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.

- Caillois, Roger, sel. Prefacio. *Antología del cuento fantástico*. 1958. Trad. Ricardo I. Zelarayán. Buenos Aires: Sudamericana, 1967: 7-19. Impreso.
- . *Imágenes, imágenes...* 1966. Trads. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona: Edhasa, 1970. Impreso.
- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 49-73. Impreso.
- . "Más allá del horizonte de expectativas. Fantástico y metáfora social." *Casa de las Américas* [La Habana:] 213 (Octubre-dic. 1998): 17-23. Impreso.
- . "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión." 1981. Trad. Luigi Giuliani. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 153-191. Impreso.
- . "Un espacio para los fantasmas." *Quimera* [Barcelona:] Julio-agosto 2002: 30-34. Impreso.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- Carpentier, Alejo. Prologo. *El reino de este mundo*. México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1949: 7-17. Impreso.
- . "De lo real maravilloso americano." 1967. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987: 66-77. Impreso.
- . "Lo barroco y lo real maravilloso." 1975. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987: 103-119. Impreso.
- Castany Prado, Bernat. "Monstruosidad e infinito en la literatura fantástica española contemporánea." *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 123-145. Impreso.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1951. Impreso.
- , intr., y prep. *Antología del cuento fantástico francés*. Trad. Manuel Lamanna. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. 1996. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
- . "De nuevo sobre lo fantástico." Trad. Claudia Magos. *ConNotas* [Sonora:] 11 (2008): 155-166. Impreso.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. 2003. Trad. Joandomènec Ros. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso.
- Deutsch, David. *La estructura de la realidad*. 1997. Trad. David Sempau. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Ferré, Juan Francisco. "Mutaciones de lo fantástico en la postmodernidad: el simulacro audiovisual en la narrativa contemporánea." *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*. Eds. Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2006: 265-280. Impreso.

- Feynman, Richard. *Seis piezas fáciles. La física explicada por un genio*. 1963. Trad. Javier García Sanz. Barcelona: Crítica, 1998. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." 1919. *Obras completas* Vol. XVII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 217-251. Impreso.
- Garaudy, Roger. *Hacia un realismo sin fronteras. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*. 1963. Trad. Raúl Sciarreta. Pref. Luis Aragón. Buenos Aires: Lautaro, 1964. Impreso.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. 1978. Trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990. Impreso.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. 1981. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986. Impreso.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto." Roland Barthes et al. *Lo verosímil. Comunicaciones* N° 11. 1968. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970: 63-93. Impreso.
- Lovecraft, Howard P. *El horror en la literatura*. 1927. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 1984. Impreso.
- Marauda, Lauro. "[Estudio preliminar]." *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo, 2010: 11-110. Impreso.
- Maupassant, Guy de. "Le fantastique." (1883). *Maupassantiana*. Internet. 4 Mayo 2011. <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>>
- Morales, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas." *Escritos* [Puebla:] 21 (Enero-jun. 2000): 23-36. Impreso.
- . "Las fronteras de lo fantástico." *Signos literarios y lingüísticos* [México:] 2 (Julio-dic. 2000): 47-61. Impreso.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de Ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Pról. Julián Diez. Vitoria-Gasteiz: PortalEditions, 2010. Impreso.
- . "Hard y Prospectiva: dos poéticas de la ciencia ficción. Desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción." *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa* 2 Vol. II (Junio 2013): 5-16. Impreso.
- Nandorfy, Martha. "La literatura fantástica y la representación de la realidad." 1991. Trad. Gonzalo Pontón Gijón. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 243-261. Impreso.
- Nodier, Charles. "Sobre lo fantástico en literatura." (1830). *Cuentos visionarios*. Sel. y trad. Javier M. Lalandá y Luis A. de Cuenca. Madrid: Siruela, 1989: 445-474. Impreso.

- Paolini, Claudio. "Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes." *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009: 33-57. Impreso.
- . "Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-57)." *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República, 2012: 57-84. Impreso.
- . "Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos." *Anales del Instituto de Profesores "Artigas"* [Montevideo:] 2da. época 5 [Años 2012-2013] (Junio 2014): 421-431. Impreso.
- Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. 1952. 2ª ed. New York: Humanities Press, 1965. Impreso.
- Rabkin, Eric. "Otra (fantástica)." *Escalera al cielo. Utopía y Ciencia ficción*. Comp. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1994: 23-30. Impreso.
- Rama, Ángel. "Raros y malditos en la literatura uruguaya." *Marcha* [Montevideo:] 2 Set. 1966: 30-31. Impreso. [Recogido como prólogo en la antología *Aquí. Cien años de raros* (Montevideo: Arca, 1966: 7-12).]
- . *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. Impreso.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1989. Impreso. [Especialmente el capítulo "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales".]
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico." *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 7-46. Impreso.
- . "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición." *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009: 94-120. Impreso.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.
- . "Mutaciones posmodernas: Del vampiro depredador a la naturalización del monstruo." 2012. *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 91-111. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. "Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje." 1947. *El hombre y las cosas*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1960: 95-110. Impreso.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.

- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la Ciencia Ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. 1979. Trad. Federico Patán López. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.
- Svensson, Anna. "Borges en Gotemburgo: sobre su conferencia «La literatura fantástica» y sus contactos con el Instituto Iberoamericano." *Anales [Gotemburgo:]* 11 (2008): 25-47. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1970. Trad. Silvia Delpy. México: Coyoacán, 1999. Impreso.
- Uslar Pietri, Arturo. "El cuento venezolano." *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948: 154-163. Impreso.
- . "De Amadís de Gaula a Miguel Ángel Asturias." *En busca del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969: 48-59. Impreso.
- . "Realismo mágico." 1985. *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral, 1986: 133-140. Impreso.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. 1960. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA, 1965. Impreso.
- . *Las obras maestras de la literatura fantástica*. 1979. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1980. Impreso.
- Vázquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1980. Impreso. [Segunda edición corregida y aumentada.]
- Viciano Fernández, Sergi. "El zombi como cuestionamiento de los límites de lo fantástico." *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 113-121. Impreso.
- Watzlawick, Paul. "Profecías que se autocumplen." Comp. Paul Watzlawick. *La realidad inventada*. 1981. Trads. Nélida M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa, 1994: 82-98. Impreso.
- Yurman, Fernando. "La antimateria de la historia: lo siniestro en lo fantástico." *Crónica del anhelo. Ensayos sobre literatura, cultura y psicoanálisis*. Caracas: Monte Ávila, 2005: 123-174. Impreso.

“The Supremacy of Uruguay” (1933), inverosimilitud y humor en un cuento de Ciencia Ficción de E. B. White

Virginia Frade

(Consejo de Formación en Educación -
Universidad de la República, Uruguay)¹

Resumen: El 25 de Noviembre de 1933 la revista *The New Yorker* publica un breve cuento de ciencia ficción del escritor E. B. White, titulado “The Supremacy of Uruguay”, en el cual un hotelero uruguayo crea una máquina capaz de idiotizar a los ciudadanos del mundo a través de mensajes de amor. El objetivo de este artículo es presentar esta “curiosidad” desde una mecánica del absurdo y lo inverosímil en clave de ficción fantástica, asimilando lecturas de índole multidisciplinar que van desde lo literario a lo tecnológico, a través de una mirada que incluye lo antropológico y lo histórico.

Palabras clave: La supremacía del Uruguay, Ciencia ficción, Ironía, Humor, Inverosimilitud.

Abstract: On November 25th, 1933, the magazine *The New Yorker* publishes a science fiction short story written by E. B. White, entitled “The Supremacy of Uruguay”, in which a Uruguayan hotel clerk creates a war machine able to reduce the world populace to insanity by scattering love messages. The aim of this article is to present this science fiction story from a perspective that includes the absurd and the implausible of a fantastic fiction. The article includes diverse perspectives and interpretations that range from the literary, the anthropologic and the historical to the techno-science.

Keywords: The Supremacy of Uruguay, Science-fiction, Irony, Humor, Implausibility.

Elwyn Brooks White, mayormente conocido como ensayista y autor de *Stuart Little* (1945), *La telaraña de Charlotte* (1952), y *The Trumpet of the Swan* (1970),

1. Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. Profesora de Inglés egresada del Instituto de Profesores Artigas. Maestranda en Cultura Lenguaje y Sociedad en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar. Es docente efectiva de inglés en Educación Secundaria y docente de Lingüística e Introducción a la Literatura del profesorado nacional de inglés en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo) y en el Centro Regional de Profesores del Centro (Florida). Fue becada por el gobierno de los Estados Unidos para cursar estudios en Michigan State University sobre literatura para jóvenes y jóvenes adultos. Ha publicado artículos de lingüística y de literatura de habla inglesa (especialmente vinculados a distopías, utopías y heterotopías en la literatura norteamericana) en Argentina, Australia, Brasil y Uruguay. También ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales sobre literatura, lingüística y enseñanza del inglés como lengua extranjera.

tres historias para niños que han sido consideradas clásicos de la literatura infantil norteamericana, publica el 25 de noviembre de 1933, en *The New Yorker*, un breve cuento de ciencia ficción titulado “The Supremacy of Uruguay”. Este cuento tomó notoriedad (no en Uruguay), cuando en 1952, Ray Bradbury lo incluyera en su antología de cuentos: *Timless Stories for Today and Tomorrow*, relatos escritos por autores que, en sus palabras, “rarely write fantasy”, pero que consideraba debían ser publicados por su calidad. En 1939, el cuento había sido incluido por el propio autor en su colección de cuentos *Quo Vadimus? Más tarde*, John Stadler lo recogería y lo incluiría en su antología: *Eco Fiction, A Brilliant Collection of Short Stories that Reveals Man’s Position in the Environmental Crisis* (1971).

“The Supremacy of Uruguay” se centra en la idea que se le ocurre a un hotelero uruguayo, Martín Casablanca, quien viaja a una convención que se lleva a cabo en Nueva York y, tras presenciar un acto político durante la campaña para la elección del gobernador, se le ocurre crear una máquina (que más tarde será vendida al gobierno uruguayo) cuyo objetivo es idiotizar a los ciudadanos del mundo para luego apoderarse de él (sin violencia, a través del amor). La máquina consiste en una especie de amplificador, acoplado a un avión auto pilotado, que disemina a través del mundo el siguiente mensaje de amor: “Thanks, for all the lovely dee-light I found in your embrace [...] And thanks for unforgettable nights I never can replace...” (18);² mensaje que, en la voz de un “cold young man” que cantaba con un micrófono, fuera escuchado por primera vez por Casablanca en *Times Square*, mientras caminaba por *Manhattan*. Lo que le llama la atención a Casablanca es el volumen y el tono de voz: “The inflection of the love words was that of a murmurous voice, but the volume of the amplified sound was enormous; it carried for blocks, deep into the ranks of the electorate” (18).³

Uruguay logra conquistar el mundo sin violencia, a través del efecto hipnótico e idiotizante que tiene el mensaje de amor que ha sido diseminado por toda la Tierra. Los seres humanos viven en armonía, se vuelven generosos, hasta que años más tarde:

... the descendants of some early American idiots grew up and regained their senses, that there was a wholesale return of sanity to the world, land and sea forces were restored to fighting strength, and the avenging struggle was begun which

2. “Gracias, cantaba suavemente, por todas las adorables delicias que he encontrado en vuestro abrazo... [...] Y gracias por las noches inolvidables que nunca podré reemplazar” (La traducción es mía en todos los casos. Se incluye completa en la sección “Exhumaciones” de este número de *Tenso Diagonal*. Todas las citas son tomadas de la primera publicación en la revista *The New Yorker*)

3. La inflexión de las palabras de amor era la de una voz que murmura, pero el volumen del sonido amplificado era enorme; se prolongaba por cuerdas, en lo profundo de las filas del electorado.

eventually involved all the races of the earth, crushed Uruguay, and destroyed mankind without a trace.⁴ (19)

El objetivo de este trabajo es presentar esta “curiosidad” de la ciencia ficción desde la lectura (no solo literaria, sino también antropológica) de un ciudadano uruguayo en el 2016, ya que, más allá del elemento tecnológico y de lo inverosímil de la tecnología utilizada por Uruguay para conquistar el mundo, resulta absurdo, y aún más inverosímil que éste pudiera ejercer tal poderío, ya sea en 1933 o en la actualidad, todo lo cual da cuenta, en clave de ciencia ficción, del carácter fantástico del cuento. El análisis se centrará en el carácter utópico de este relato, y en la utilización del humor y la ironía como recursos para dejar en evidencia (y de algún modo criticar) la naturaleza destructiva y codiciosa del ser humano.

“Un mundo feliz”, la ilusión utópica de White

En 1932, un año antes de que White publicara el cuento objeto de este trabajo, Aldous Huxley publicaba su novela *A Brave New World*, traducida al español como *Un mundo feliz*. En la novela, Huxley plantea un mundo en el que, gracias al avance científico-tecnológico, tiene lugar una sociedad saludable, con personas felices, donde la guerra y el hambre ya no existen; en definitiva, un mundo utópico, aunque sepamos que todo esto sucede gracias a que se sacrifican elementos tales como son la diversidad cultural, la religión o la filosofía, entre otros, que constituyen el ser humano.

Del mismo modo, un año más tarde, White plantea en su cuento una alternativa para lograr un mundo feliz, sin guerras ni violencia: un mundo utópico. El mismo año H. G. Wells publica *The Shape of Things to Come* (1933), una obra de ciencia ficción en la cual se especula sobre posibles eventos del futuro, y donde se plantea el establecimiento de un Estado que trae la solución para los problemas de la humanidad.

En las primeras décadas del siglo XX, el mundo había vivido la Primera Guerra Mundial, y el mundo, y los Estados Unidos, específicamente, se habían visto sumergidos en la más profunda crisis económica de su historia, la cual había derivado en desempleo, pobreza y diversos problemas sociales. En 1933, año de publicación del cuento de White, el recién electo presidente Franklin D. Roosevelt presenta el “New Deal”, una serie de medidas para revertir o, por lo menos, luchar contra los efectos de la “Gran Depresión”, medidas que de acuerdo a Arthur A. Ekirch Jr. (1969) mostraron que el New

4. ...los descendientes de algunos de los primeros americanos idiotizados crecieron y recuperaron sus sentidos, que hubo en el mundo un retorno generalizado a la cordura; las fuerzas aéreas y terrestres restablecieron su poderío bélico, y se dio inicio a la lucha por la venganza que con el tiempo involucró a todas las razas de la Tierra, destrozó a Uruguay y destruyó a la humanidad sin dejar rastro alguno.

Deal estimuló el utopismo en varias áreas, especialmente en la política americana y en el pensamiento social de la época. Se podría pensar, por lo tanto, que el sentir de la época llevaría a White a plantear un mundo utópico, sin guerra, sin violencia ni hambre, donde los avances tecnológicos no se transforman en armas de destrucción, sino lo opuesto.

Los autores mencionados plantean la posibilidad de una utopía, la cual suele asociarse a su reverso: la distopía. Muchas veces se tiende a contraponer a la utopía con la distopía, pensamos que, como todo (supuesto) opuesto, no debería plantearse absolutamente ajeno a su contraparte, y es en este sentido que entendemos que el término acuñado por Margaret Atwood (2011): “ustopía”, ilustra de modo inmejorable lo que acabamos de decir, pues se centra en la tensión que se genera entre ambos conceptos: “Utopia is a word I made up by combining utopia and dystopia –the imagined perfect society and its opposite- because, in my view, each contains a latent version of the other” (66).⁵

De acuerdo al filósofo polaco Leszek Kolakowski (ctd. en Sargent, 104), las características generales de la sociedad utópica es la idea de una duradera y perfecta fraternidad humana, ideas presentes en White, no solamente en su cuento de ciencia ficción, sino también en sus historias para niños. En “The Supremacy of Uruguay”, White deja en evidencia el lado negativo y destructivo de ser humano, pues el mundo utópico que plantea a comienzo del relato termina siendo destruido, y triunfando la violencia.

Inverosimilitud: humor e ironía

De acuerdo al *Diccionario de uso del español* (1981) de María Moliner, el humor es la “cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia”(505). Si tomamos esta definición, deberíamos preguntarnos qué hay de cómico o ridículo en “The Supremacy of Uruguay”. Quizá, muchos de los lectores del *New Yorker* de 1933 no tenían idea de la existencia de un país llamado Uruguay, o tal vez sí. Algún aficionado al fútbol podría saber que Uruguay había ganado el campeonato mundial de fútbol en 1930 (en el cual Estados Unidos había sido uno de los trece equipos participantes llegando a las semifinales, donde pierde contra Argentina), pero en cuanto a la situación económica y política del Uruguay, esta no difería mucho de la del resto del mundo.

Uruguay, al igual que el resto del mundo, había sido afectado por la crisis económica de los Estados Unidos y, como consecuencia de esta, el comercio internacional

5. La Ustopía es una palabra que inventé a partir de la combinación de utopía y distopía –la sociedad imaginada perfecta y su opuesto– porque, desde mi punto de vista, cada uno contiene una versión latente del otro. (La traducción es mía).

había decaído y la moneda había sufrido una devaluación importante, ya que en 1933 el peso había tenido un descenso frente al dólar que superaba el cien por ciento, comparado con el valor de 1928. (Nahum et al, 1991).

Por otra parte, Uruguay no era ajeno a la creciente tendencia mundial al tipo de gobierno totalitario. En enero de 1933, Hitler era nombrado Canciller Imperial (Reichskanzler) en Alemania. Un par de meses más tarde, Gabriel Terra daba un Golpe de Estado, y Uruguay pasaba a estar en una dictadura hasta el año 1938.

Siendo este el panorama uruguayo hacia 1933, no se puede más que pensar que el cuento de White podría leerse como un gesto humorístico, con una carga de ironía importante. Imaginar que Uruguay utilizara como estrategia para conquistar el mundo el dispersar palabras de amor por las naciones resulta bastante irónico (si no ridículo), sobre todo teniendo en cuenta que no era precisamente amor lo que Terra había utilizado para hacerse del gobierno uruguayo.

Se podría pensar que el mero gesto de elegir a Uruguay tiene una carga de humor e ironía, pues puede leerse como una burla donde se invierte la realidad, lo predecible, y de alguna manera hasta los valores, pues las grandes y poderosas potencias se vuelven débiles y sus ciudadanos quedan atontados por el amor; en el cuento, estar en estado de paz y armonía implica locura; e inversamente, la guerra implica sanidad mental, cordura. White invierte los valores para dejar en evidencia lo ridículamente (auto) destructivo y codicioso que es el hombre.

La descripción de la llegada de las tropas uruguayas a Nueva York, luego de que sus habitantes estuvieran bajo el efecto hipnótico del amor, es por demás irónica: "The occupation proved bloodless and singularly unimpressive. The occupation proved troops landed in New York, for example, and took up quarters in the RKO Building which was fairly empty at the time; and they were no more conspicuous around town than the Knights of Pythias" (18-19).⁶

El humor y la ironía no solamente son vistos desde la perspectiva de un eventual lector uruguayo, posicionado en un punto del hoy, sino que también podrían ser leídos desde un lector del *The New Yorker* de 1933. En este sentido, es significativo que White haya elegido el edificio RKO, el que más tarde se convertiría en el American Metal Climax (AMAX), que formaba parte del complejo Rockefeller, el cual comenzó a ser construido en 1930 (plena crisis económica), y que luego se transformaría en centro o "cuartel" donde se establecieran los invasores uruguayos. El *RKO building* no puede

6. La ocupación resultó sin derramamiento de sangre y singularmente insignificante. Por ejemplo, un destacamento de sus tropas aterrizó en Nueva York y tomaron el edificio RKO, el cual se hallaba bastante vacío en ese entonces; y no fueron más llamativos en el pueblo que los Caballeros de Pitias.»

dejar de asociarse con el apellido Rockefeller, y este con un imperio económico que sobrevivió a la crisis que afectó a la mayoría de los ciudadanos norteamericanos. Se podría leer, entonces, la presencia del RKO como un recordatorio de las grandes diferencias sociales presentes en 1933.

Además, también se suscita el tono irónico en la elección de la presencia de Los Caballeros de Pythias, la primera logia o fraternidad y sociedad secreta, fundada por Justus H. Rathbone, en Washington DC en el año 1864. Los ideales de la orden eran (y son): amistad, caridad y benevolencia. Sus miembros, entre los cuales se encuentran políticos como F. D. Roosevelt, quien fuera presidente cuando la publicación de “The Supremacy of Uruguay”, y que más tarde en el año 1936 se uniera a la logia y fuera amigo de Nelson Rockefeller –a su vez nombrado por Roosevelt Coordinador de asuntos inter americanos (CIAA) y también miembro de la logia de los Caballeros de Pythia–, pertenecen a una clase socio económica alta.

No podemos dejar de notar el tono irónico con el cual White se refiere a los caballeros de Pythia, quienes, aparentemente, en el cuento eran bastante notorios en la ciudad de Nueva York, aún más que los propios uruguayos, quizá por los valores que promulgaban, y por ser hombres dedicados a la fraternidad y a la caridad. Pareciera bastante lógica la presencia de los miembros de esta logia en un mundo liderado por el amor y la hermandad, valores que ellos mismos profesan. White caricaturiza y ridiculiza a través de la ironía a aquellos cuyo discurso es el de la generosidad, la paz y el amor, haciendo más efectivo el mensaje sobre la inconsistencia y (diría G. Orwell) el doble pensamiento, o quizá doble discurso del ser humano.

El humor y la ironía que tienen lugar en el cuento hablarían por un lado de una visión crítica de la situación social, económica y política de su época; y por otro lado de la resignificación del territorio uruguayo, de una preponderancia de la ciencia ficción en torno a un territorio imposible en cuanto a la presencia del país en ese momento. La mayor crítica que aparece en el cuento es hacia el ser humano, su locura y su tendencia destructiva, pues White presenta un mundo al revés, un mundo que bien podría estar presente en una de sus historias para niños, pero que finalmente logra volver a la “normalidad” y la “cordura”, que no llevan sino a la guerra y a la destrucción, esa que el mundo volvería a presenciar apenas unos años más tarde, cuando estallara la Segunda Guerra Mundial.

Corpus

White, Elwyn. Brooks. “The Supremacy of Uruguay.” *The New Yorker*, 25 Nov. 1933: 18-19. Impreso.

Bibliografía citada

Atwood, Margaret. *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. New York: Nan A. Talese / Doubleday, 2011. Impreso.

Ekirch Jr., Arthur A. *Ideologies and Utopias: The Impact of the New Deal on American Thought*. Chicago: Quadrangle Books, 1969. Impreso.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 2 vols. 1981. Impreso.

Nahum, B., A. Cocchi, A. Frega, Y. Trochon. *Crisis política y recuperación económica 1930-1958*. Montevideo: Banda Oriental, 1991. Impreso.

Sargent, Lyman Tower. *Utopianism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010. Impreso.

Intertextualidades fantásticas: control social y represión cultural en Héctor Urdangarín y Ray Bradbury

Rodrigo Villaverde

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)¹

Resumen: El presente artículo desarrolla un ejercicio de literatura comparada entre dos cuentos de Héctor Urdangarín (Mercedes, 1903 - Montevideo, 1983) y la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (Illinois, 1920 - Los Ángeles, 2012), basado en el estudio de la figura del bombero como representante del aparato represivo del Estado (enmarcando estas ficciones dentro del campo de la literatura fantástica, entendiendo ésta desde una perspectiva teórica amplia) y la represión contra la cultura. Como marco teórico se toman los aportes de Louis Althusser, Michel Foucault y Slavoj Žižek respecto a la acción de control social del aparato de Estado y sus dispositivos sobre el individuo.

Palabras clave: control social, represión cultural, literatura fantástica, distopía.

Abstract: This article develops an exercise of comparative literature between two short-stories of Héctor Urdangarín (Mercedes, 1903 - Montevideo, 1983) and the novel *Fahrenheit 451* of Ray Bradbury (Illinois, 1920 - Los Ángeles, 2012), based in the study of the fireman as a representative figure of the repressive State apparatus (framing these fictions in the fantastic literature, understanding this from a broad theoretical perspective) and the repression against the culture. As a theoretical framework contributions, about the social control of the state apparatus and devices on the individual are taken from Louis Althusser, Michel Foucault and Slavoj Žižek.

Keywords: social control, cultural repression, fantastic literature, dystopia.

¿Es posible ser totalmente libres en la sociedad en que vivimos? Esta pregunta, en diversas formas y desde diversos enfoques, ha sido abordada por una cantidad importante de pensadores, filósofos, sociólogos, y también artistas del siglo XX.

1. Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores "Artigas". Participó como ponente en el VIII Congreso "Literaturas infernales" de APLU (Biblioteca Nacional, 2014), la I Jornada sobre Literatura Española (IPA, 2015) y I y II Seminario Internacional de Literatura Fantástica (IPA, 2014 y 2015). Publicó en la revista *[Sic]* (diciembre de 2014) "Lo fantástico cotidiano: los cuentos de Casimiro Cassinetta". Actualmente integra el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay (G.I.L.F.U.) y participa como colaborador en la publicación independiente *Tertulia Lunática*, editada por el movimiento cultural "Eduardo Darnauchans", donde ha escrito reseñas literarias, poemas y relatos.

Uno de los aspectos que se han problematizado al tratar el tema es en qué medida el Estado moderno, en tanto forma de organización política propia de la formación socioeconómica capitalista, se estructura en base a una serie de dispositivos de coerción que limitan el libre desarrollo de la voluntad individual con el fin de reproducir determinadas condiciones de vida de la sociedad.

En este sentido, Louis Althusser, en su clásico *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1988), sostiene que la conducción del Estado se da desde lo que denomina “aparato de Estado”, es decir, la suma del aparato represivo (policía, tribunales, prisión, ejército y administración burocrática) y los distintos aparatos ideológicos que, sea en la esfera pública o en la privada, se ponen al servicio de la reproducción de la ideología dominante, que es la de la clase dominante de la sociedad. Sobre las relaciones entre ambos tipos de aparatos, plantea:

[...] todo aparato de Estado, sea represivo o ideológico, “funciona” a la vez mediante la violencia y la ideología, pero con una diferencia muy importante que impide confundir los aparatos ideológicos del Estado con el aparato (represivo) de Estado. Consiste en que el aparato (represivo) de Estado, por su cuenta, funciona masivamente con la represión (incluso física), como forma predominante, y sólo secundariamente con la ideología. (No existen aparatos puramente represivos). (13)

Michel Foucault, en *Vigilar y castigar* (2002), siguiendo una lógica que dialoga con la de Althusser, estudia la forma en que el Estado moderno, encarnado en lo que denomina “poder disciplinario”, produce sujetos aptos para ser controlados, diseña cuerpos dóciles. “El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y retirar, tiene como función principal la de ‘enderezar conductas’ [...] ‘Encauza’ las multitudes móviles, confusas, inútiles de cuerpos y de fuerzas en una multiplicidad de elementos individuales [...] La disciplina ‘fabrica’ individuos [...]” (175). Además de vigilar, el poder disciplinario hace funcionar un pequeño mecanismo penal, distinto del sistema judicial, que funcione justamente donde el marco legal presenta vacíos. Se establece una regla, un modelo “normal”, y se pena cuando se aleja de esa normalidad. “La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (188).²

Más contemporáneamente, Slavoj Žižek, en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2008), identifica dos tipos de violencia en la sociedad moderna: una subjetiva –las manifestaciones concretas y visibles de violencia, que se ven cotidianamente en la vida social de los sujetos- y otra que, siendo invisible, engendra a la violencia subjetiva: es la violencia objetiva o sistémica, inherente al modo de producción capitalista, que

2. Énfasis en el original.

genera la violencia visible. Sostiene Zizek, entonces –y en eso podríamos ver un enfoque opuesto al de Foucault, que explícitamente se centra en las manifestaciones más concretas, más “micro”–, que para analizar la violencia subjetiva es preciso, primero, develar la presencia de la violencia objetiva que la sostiene.

La cuestión está en que las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas ‘normal’. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a ese estado de cosas ‘normal’. (10)

Ahora bien, si de estos aportes sociológicos pasamos a la literatura fantástica, podríamos preguntarnos: ¿y qué pasaría si determinadas instituciones sociales en las que nosotros confiamos se volvieran parte de ese aparato de Estado que tiene como fin controlar nuestras acciones y coartar nuestra libertad? Esa pregunta se la plantearon, en contextos históricos y culturales distintos, dos escritores americanos: el uruguayo Héctor Urdangarín (que, como sabemos, firmó sus obras con los seudónimos de Casimiro Cassineta y L. S. Garini) y el estadounidense Ray Bradbury. En este trabajo me propongo, entonces, estudiar la figura del bombero como parte del aparato represivo del Estado en la novela *Fahrenheit 451* de Bradbury y el cuento “El crítico bombero” de Cassineta, así como el ejercicio de la coerción social contra el arte y la cultura en “El artista fuera de su medio o la composición con verdes” de Garini y en *Fahrenheit*.

Era estupendo quemar

En los mundos ficcionales creados por los autores de ciencia ficción del siglo XX, muchos de ellos configuran sociedades distópicas. De hecho, Gabriel Saldías (2013) considera que “[la] distopía es la forma que caracteriza a la utopía del siglo XX, como lo había sido antes el uso de la sátira y la parodia con Swift en el siglo XVIII” (174).

Como señala Vita Fortunati (1994), la distopía (también llamada “antiutopía” o “contrautopía”) es una forma especial de la literatura utópica: es la tendencia negativa,

[...] la crítica destructiva: el modelo de perfectibilidad está puesto en crisis por la constatación lúcida y pesimista de que el hombre es fundamentalmente malo. De aquí nace *la imposibilidad de un proyecto utópico*, y la amarga constatación [...] de que *el mundo otro*, en realidad, *no es otra cosa que la copia especular y deformada del mundo en el cual se originó*. (37)³

3. Énfasis en el original.

Estas utopías negativas, según Gabriel Sosa (1998), se encuentran en gran cantidad en la literatura del siglo XX, y en muchos casos en autores de ciencia ficción: por ejemplo, H. G. Wells, Karel Capek, George Orwell, Aldous Huxley o Ray Bradbury.

Este género ha sido considerado por parte de la crítica más como literatura social que de ciencia ficción:

[...] podemos considerar la distopía como una forma literaria más preocupada por el presente que por el futuro [...] que utiliza la ciencia ficción como marco referencial metafórico sobre el que trabajar elementos socioculturales de forma poética, transformando sus significados para elaborar relecturas del presente y el porvenir de forma escéptica. (Saldías, 2013 185)

“It was a pleasure to burn” (Bradbury, 2013 1).⁴ Con este enunciado comienza la conocida novela *Fahrenheit 451*, publicada en 1953, que ubica al lector en un mundo distópico donde los bomberos, en lugar de apagar incendios, los provocan, pues su tarea es quemar los pocos libros que siguen existiendo y que se encuentran prohibidos por dictamen de un extraño régimen de democracia represiva.

La práctica de la quema de libros se lleva adelante desde tiempos de la dinastía Qin de la Antigua China, pasando por hitos como la quema de la Biblioteca de Alejandría, las purgas de la Inquisición española, la censura anticlerical y antiabsolutista de Robespierre y la aniquilación sistemática y a veces planificada de la cultura por las diferentes manifestaciones del fascismo, desde Mussolini y Hitler, hasta las dictaduras del cono sur de los años 70. (Cfr. López, 2013).

Considerando que Bradbury escribe su novela en plena Guerra Fría, en un Estados Unidos que sufría la persecución estatal del “macartismo” hacia los principales referentes críticos de su cultura, en su titánica lucha contra el invisible y ubicuo enemigo comunista, la crítica ha hecho acuerdo en ver a *Fahrenheit*, al menos en parte, como una crítica al posible desarrollo de esas políticas represivas contra las expresiones culturales, aquí metonimizadas en los libros (aunque, como explicará claramente el profesor Faber, personaje de la novela, lo que asusta es el contenido de los libros, no su forma: es el conocimiento de lo peligroso). En efecto, leer está prohibido por ley, como le recuerda el protagonista, el bombero Guy Montag, a su vecina Clarisse. Este cuerpo de bomberos incendiarios se rige por un reglamento que resulta insólito para nuestra racionalidad ilustrada, pero que en el mundo ficcional de la obra es aceptado con naturalidad por la mayoría de los personajes:

4. “Era estupendo quemar” (Bradbury, 2012: 15) A partir de aquí, todas los fragmentos de *Fahrenheit* se citarán de la edición en idioma original, recogiendo en notas al pie la traducción de Ángel Crespo (2012).

Established, 1790, to burn English-influenced book in the Colonies. First Fireman: Benjamin Franklin.

- RULE 1. Answer the alarm quickly.
2. Start the fire swiftly.
3. Burn everything.
4. Repot back to the firehouse immediately.
5. Stand alert for other Alarms. (32)⁵

De la lectura de este conciso reglamento se desprenden una serie de datos sobre estos bomberos: en primer lugar, la importancia que se le da al cumplimiento efectivo y devastador de la tarea represiva –hay que responder inmediatamente y quemar todo-; y en segundo lugar, la fuerte relación del trabajo represivo y el burocrático –en cuanto se regresa al cuartel hay que redactar un informe.

Un aspecto secundario de la trama, pero no por eso despreciable, es la tergiversación de la historia por parte de quienes detentan el poder, para hacer creer que en realidad la sociedad siempre funcionó de la misma forma, y por tanto es también inútil intentar modificarla. Nicolás López cita a la investigadora chilena Lucy Oporto, quien afirma, respecto a la práctica de la quema de libros:

Su propósito es, en principio, *destruir la memoria* y, en último término, *destruir la conciencia, el conocimiento y toda posibilidad de acceso a éstos, con el fin de instalar y consolidar un nuevo orden político, social y cultural que sea inmune a la crítica de modo radical y permanente*, y en que la violencia y la perversión inherentes a su expansión y despliegue sean naturalizadas, desde dentro, de modo eficaz e indoloro, bajo la égida de las instituciones del Estado y los poderes fácticos que las controlan.⁶

En este sentido, es clara la intención de quienes manipulan el aparato de Estado, quienes vigilan y castigan, de destruir la memoria de esta sociedad. “En *Fahrenheit 451*, se imposibilita la existencia de una conciencia histórica en los individuos, y los pocos datos históricos que subsisten son falseados” (Casado Díaz, 2008 18).

Pero, ¿cuál es la verdadera razón de que en la distopía “bradburiana” los libros se encuentren prohibidos y sean los bomberos los encargados de hacerlos desaparecer? Nos la explica el jefe de Montag, el siniestro capitán Beatty, en una conversación con el

5. “Establecidos en 1790 para quemar los libros de influencia inglesa de las colonias. Primer bombero: Benjamin Franklin. REGLAMENTO 1. Responder de inmediato a la alarma. 2. Iniciar el fuego rápidamente. 3. Quemarlo todo. 4. Regresar inmediatamente al cuartel y redactar un informe. 5. Permanecer alerta ante otras posibles alarmas” (47).

6. Énfasis en el original.

protagonista: parecería que es a partir del superdesarrollo de las telecomunicaciones y los medios masivos de comunicación, junto con la promoción de los “super-super sports” (54),⁷ que los ciudadanos de las sociedades de masas fueron progresivamente dejando de leer de forma voluntaria.

No *wonder* books stopped selling, the critics said. But the public, knowing what it wanted, spinning happily, let the comic books survive. And the three-dimensional sex magazines, of course. There you have it, Montag. It didn't come from the Government down. [...]

With school turned out more runners, jumpers, racers, tinkers, grabbers, snatchers, fliers and swimmers instead of examiners, critics, knowers and imaginative creators, the word ‘intellectual’, of course, became the swear word it deserved to be. [...] there was no longer need of firemen for the old purposes. They were given the new job, as custodians of our peace of mind, the focus of our understandable and rightful dread of being inferior; official censors, judges, and executors. That's you, Montag, and that's me” (55-56)⁸

Así se cumple una de las características que señala Óscar Casado Díaz (2008) respecto a las ficciones distópicas del siglo XX: “[...] en un momento pretérito, la humanidad tiene que elegir entre la libertad y la felicidad, y opta por la felicidad; decisión que conduce a un vacío personal que se esconde tras el fanatismo político, la anulación de la individualidad, la evasión de la realidad a través de las drogas o la risa continuada de la telepantalla” (5-6).

De esta forma, vemos cómo Bradbury, desde la cínica honestidad de Beatty, nos advierte del riesgo del desarrollo de una sociedad basada en el placer que desprecia el conocimiento, y que él en la década del 50 del siglo pasado ya anunciaba con visionaria claridad. Y nos daba un mensaje claro: si descuidamos el desarrollo cultural e intelectual de la sociedad, los poderosos –que nunca renunciarán al conocimiento, que es también poder– se encargarán de que los individuos obedezcan sin pensar. A su vez, también nos habla del valor contrahegemónico de la literatura: “La literatura, en su faceta creativa y receptiva, se torna peligrosa en cuanto que escapa al control estatal. Si bien el punto de partida es el vacío interno en el que están sumidos. Será la literatura la que inicie el proceso que los guiará hasta la toma de conciencia” (Casado Díaz, 2008 19).

7. “superdeportes” (70).

8. No es extraño que los libros dejaran de venderse, decían los críticos. Pero el público, que sabía lo que quería, permitió la supervivencia de los libros de historietas, y de las revistas eróticas tridimensionales, claro está. Ahí tienes, Montag. No fue una imposición del gobierno. [...] Como las universidades producían más corredores, saltadores, pilotos, cuatros, cacos, fulleros y nadadores, la palabra “intelectual”, claro está, se convirtió en el insulto que merecía ser. [...] ya no hubo necesidad de bomberos para el antiguo trabajo. Se les dio una nueva misión, como custodios de nuestra tranquilidad de espíritu, de nuestro pequeño compromiso y justo temor de ser inferiores. *Censores oficiales, jueces y ejecutores*. Eso eres tú, Montag. Y eso soy yo. (71-72).

No obstante lo visionario y prospectivo de la obra del norteamericano, sorprende descubrir el siguiente enunciado: “Era la primera vez que se veía un crítico demasiado celoso de su cometido y un bombero provocando un incendio” (Garini, 1994: 39). Dicho pasaje se encuentra en el cuento “El crítico bombero”, perteneciente a *6 cuentos cortos* de Casimiro Cassineta, primer seudónimo del mercedario Héctor Urdangarín, publicado en 1931; veintidós años antes de la publicación de *Fahrenheit*. Este cuento, que ocupa menos de una carilla, parte de la siguiente afirmación: “Casi todos los bomberos son críticos teatrales” (Garini, 1994 39), y se habla de uno muy respetado que termina quemando el teatro donde se representaba una obra de un mal autor que no hizo caso de sus críticas.

Una cuestión que hay que aclarar, en primer lugar, es que sobre esta obra de Urdangarín casi no hay crítica –muchos estudiosos ni siquiera la toman en cuenta, por ser la única que no está firmada como L. S. Garini–, y sobre este cuento en particular no he encontrado siquiera una mención en los artículos que se ocupan de Cassineta, por lo que el único juicio crítico sobre “El crítico bombero” que se ha publicado se reduce a tres párrafos de un artículo de mi autoría recientemente publicado. En el mismo, se plantea:

[...] el personaje del crítico bombero es un doble representante de la institucionalidad social (el crítico como parte de quienes construyen el canon artístico y el bombero como parte de la fuerza pública), y su actitud puede ser entendida como la reacción del individuo alienado por esos aparatos contra la institucionalidad misma (representada por el teatro), ubicándose en el cuestionamiento desde dentro de la Modernidad que representa el arte de vanguardia (Villaverde, 2014 37).

Se puede observar cierta ingenuidad, e incluso cierto grado de contradicción, en lo que se planteaba entonces. Es decir, en tanto la idea de un “crítico bombero” implica la fusión y la alianza de dos elementos que pertenecen a la institucionalidad social, el gesto del crítico de quemar el teatro no puede ser visto como una reacción de alienación destructiva contra la institución teatro, sino todo lo contrario. Puede verse como una alianza del aparato represivo (el bombero) y un aparato ideológico (la crítica de arte, como parte de “aparato ideológico cultural” que menciona Althusser) contra un artista que no sigue la norma. En efecto, el narrador nos informa que este crítico

casi no perdió obra ni compañía y llegó a adquirir un tacto tal que no había autor o actor que no lo consultase antes de dar en público la obra. Pero aquella noche un novel y orgulloso autor no hizo caso de esta costumbre y presentó su obra sin importársele nada del crítico bombero. Las consecuencias fueron fatales (Garini, 1994 39).

En la ficción cassinetiana, se le asigna por un lado al crítico de arte el papel de censor que decide la suerte de las obras y, por otro, se le confiere al bombero una tarea exactamente contraria a la que espera el lector de 1931, con su horizonte de expectati-

vas, adelantándose dos décadas a que Bradbury dedicara toda una novela a trabajar esa posibilidad ficcional.

Pueblo chico, infierno grande

En *Equilibrio*, el tercer libro de cuentos publicado por Urdangarín en 1966 – ahora sí con el seudónimo definitivo de Garini–, encontramos uno de título doble: “El artista fuera de su medio o la composición con verdes”. Trata de un artista que vive en un pequeño pueblo, desprovisto de recursos para desarrollar actividades culturales, y sufre la creciente censura de los vecinos del pueblo, mientras sueña con poder mudarse a la gran ciudad para ser reconocido por su arte. Es este uno de los cuentos de Garini donde Nicasio Perera San Martín (1999) cree ver referencias autobiográficas a su juventud en Mercedes: “[...] cabe señalar que numerosos textos son narrados o protagonizados por personajes, jóvenes generalmente que repudian o, en todo caso, marcan una clara disidencia, una acusada ‘otredad’ con respecto a un medio agrícola-pastoril acomodado, como el que vió [sic] nacer a Urdangarín” (457-458).

En efecto, el protagonista de este cuento es un “artista fuera de su medio”, en tanto vive en una situación de inadecuación a “la pequeña ciudad, o villa”: no vende sus pinturas, nadie va a la exposición que organiza, y en general se lo ve con indiferencia y hasta rechazo. Como en el cuento anterior, encontramos un artista “anormal”, en tanto no sigue la norma socialmente establecida, y por tanto marginal. Este artista es, pues, un personaje ex-céntrico, en sentido etimológico, respecto a las expectativas sociales:

En los diferentes empleos le habían dicho que resultaba incapaz, que hacía casi todas las cosas mal, que estaba distraído, en otro sitio, etcétera. Él no podía estar desempeñando esas tareas, necesitaba todo ese tiempo para su pintura. Si aparecía una idea, tenía que estar cerca de sus telas y de sus colores, o por lo menos de sus cuadernos de apuntes, y tratar de darle forma a la idea, en seguida (Garini, 1994 151).

Esta inadecuación no puede sino remitirnos, en la perspectiva intertextual que estamos empleando, a la joven Clarisse McClellan, que es rechazada por otro de los grandes aparatos ideológicos del Estado, el sistema educativo:

I’m antisocial, they say. I don’t mix. It’s so strange. I’m very social indeed. It all depends on what you mean by social, doesn’t it? (...) I don’t think it’s social to get a bunch of people together and then don’t let them talk, do you? An hour of TV class, an hour of basketball or baseball or running, another hour of transcription history or painting pictures, and more sports, but do you know, we never ask

questions, or at least most don't; they just run the answers at you, bing, bing, bing, and us sitting there for four more hours of film-teacher. (26-27)⁹

Asimismo, como ya vimos, en el mundo de *Fahrenheit* el sistema cultural se ha reducido a sus mínimas y más peligrosas expresiones. Esto mismo pasa en el pueblo gariniano: no llegan libros ni revistas sobre arte, no hay museos y nadie va a la biblioteca (que, por lo demás, tiene un inventario muy pobre).

En determinado momento del cuento, el artista se pone a trabajar en una nueva pintura, una “composición con verdes” que es vista como la posibilidad de trascender e irse a la gran ciudad. Se pone a pintar en la plaza pública, y eso genera una gradación de reacciones en la gente del pueblo: se aglomeran a su alrededor, comentan entre ellos, le arrojan tierra, y finalmente se lanzan contra él violentamente:

Lo sujetaron y le cubrieron la cara y también las pequeñas nalgas, con sus pinturas. Y no siguiendo el orden que él acostumbraba en sus composiciones. [...] La composición con verdes había sido reemplazada, y no sobre la tela, por otra donde estaban casi todos los colores de la caja. El cuadro fue roto en el centro, y se lo metieron por la cabeza hasta los hombros. (Garini, 1994 155)

Esta reacción de la comunidad –en este caso sí podríamos hablar de una manifestación violenta de la masa alienada– no es sino una expresión de la violencia subjetiva que identifica Zizek en nuestra sociedad tardo-moderna. Los habitantes del pueblito son cuerpos dóciles foucaultianos, es decir, se los ha moldeado y formado para que justifiquen y defiendan determinado modelo de “normalidad”, aun cuando no son conscientes de estar cumpliendo esa función social (como pasa también con Mildred y sus amigas en *Fahrenheit*).

Todo lo que está fuera de este modelo, lo que es “anormal”, como este artista, es visto desde la lógica de la otredad. Como nos recuerda Zizek, “El ‘otro’ sujeto –y, en definitiva, el sujeto como tal– es para Lacan algo no dado directamente, sino una ‘presuposición’, algo que se presume, un objeto de creencia” (61). Este otro sujeto es distinto a mí, y por lo tanto no puedo dejarlo convivir conmigo.

Irónicamente, el artista –por intermedio de la coerción social–, se ve convertido él mismo en una obra de arte que expresa el rechazo y la incompreensión del vulgo hacia el arte. Sobre este cuento plantea Perera San Martín que “[su] nudo dramático es la

9. Dicen que soy insociable. No me adapto. Es muy extraño. En el fondo, soy muy sociable. Todo depende de lo que se entienda por sociable, ¿verdad? [...] no considero que sea sociable reunir a un grupo de gente y después no dejar que hable. Una hora de clase televisiva, una hora de baloncesto o de carreras, otra hora tomando apuntes de historia, y más deportes. Pero, ¿sabe?, nunca hacemos preguntas o, por lo menos, la mayoría no las hace; se limitan a darte las respuestas una tras otras, ¡zaz!, ¡zaz!, y nosotros sentados allí durante cuatro horas más de clase aguantando al teleprofe” (41-42).

‘otredad’ del artista y la indiferencia y hostilidad con que el medio ambiente pueblerino lo sanciona” (458). En ese sentido, Arturo Sergio Visca (1976) sostiene, refliriéndose a los personajes del mercedario: “No se trata de seres que viven su soledad sino de seres que son *excluidos del medio*, cualquiera que este sea, por los otros” (190).¹⁰ Lejos queda la proyección utópica de la “gran ciudad”, especie de paraíso perdido al cual el artista no puede acceder, siguiendo el tópico del albatros baudelairiano: “[...] exiliado en el suelo, en medio de abucheos, / sus alas de gigante le impiden caminar” (Baudelaire, 2012 41).

Con mucha menor cuota de humor, también en la novela de Bradbury vemos cómo se ejerce coerción –no ya social, sino por parte del aparato represivo– sobre quienes se atreven a asumir actitudes distintas a las que esperan quienes detentan el poder: Clarisse muere misteriosamente atropellada por un automóvil, una mujer elige ser quemada con sus libros y los bomberos la dejan morir, y el propio Montag, una vez que decide dejar su ocupación y ayudar a quienes luchan por mantener viva la cultura, es perseguido por un sabueso mecánico enviado en su captura y debe irse a un bosque donde se une a una sociedad secreta de exiliados como él.

Todo esto se da, como dijimos, en un medio social donde la mayoría de los ciudadanos observan pasivamente esta realidad, y con esa inacción colaboran inconscientemente a la reproducción de la lógica dominante. La causa de esto es bien contemporánea: Zizek, analizando el modelo social y político que se ha querido construir en base a las teorías posmodernas del fin de la historia y los grandes relatos, sostiene:

[...] cuando se renuncia a las grandes causas ideológicas, lo que queda es solo la eficiente administración de la vida... o casi solamente eso. Esto implica que con la administración especializada, despolitizada y socialmente objetiva, -y con la coordinación de intereses como nivel cero de la política, el único modo de introducir la pasión en este campo, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, constituyente básico de la subjetividad actual. (55-56)

Es aquí donde observamos cómo nuevamente la vigencia de Bradbury llama la atención, pues hace ya más de sesenta años nos advertía sobre estos peligros a través de la actitud de sus personajes.

Conclusiones

La situación de marginación de los personajes que se atreven a escapar del riguroso control social es la que, sin duda, y desde sus respectivos estilos y contextos sociohis-

10. El resaltado es nuestro.

tóricos, denuncian tanto Urdangarín como Bradbury. Ambos plantean la íntima relación del aspecto represivo y el aspecto de dominación ideológica que ejerce el Estado burgués contra quienes sostienen posturas contra-hegemónicas.

Bibliografía

Corpus

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Edmundo Gómez Mango. Montevideo: Banda Oriental, 2012. Impreso.

Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster, 2013. Impreso.

---. *Fahrenheit 451*. Trad. Alfredo Crespo. Barcelona: Mondadori, 2012. Impreso.

Garini, L. S. *Obra completa*. Montevideo: Yoea, 1994. Impreso.

Textos teóricos y críticos

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Impreso.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.

Sobre Bradbury y la literatura distópica

Casado Díaz, Óscar. "La función de la literatura en las novelas utópicas." *Tonos Digital*. 2008. Internet. 27 Nov. 2015. <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/191/151>>

Fortunati, Vita. "Las formas literarias de la antiutopía." *Utopías*. Trad. Oscar Steimberg y Luigi Volta. Comps. Vita Fortunati, Oscar Steimberg y Luigi Volta. Buenos Aires: Corregidor, 1994: 33-44. Impreso.

López, Nicolás. "Letras, tinta y cenizas: notas sobre la quema de libros y el control social." *Crítica*. 2013. Internet. 4 Feb. 2016. <<http://critica.cl/reflexion/letras-tinta-y-cenizas-notas-sobre-la-quema-de-libros-y-el-control-social>>

Saldías, Gabriel. "Cercanía y fronteras entre lo fantástico y lo distópico." *Visiones de lo fantástico. Aproximaciones teóricas*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: E.D.A., 2013: 173-188. Impreso.

Sosa, Gabriel. "Avatares y accidentes del género utópico." *Insomnia* 5. Enero 1998: 2-14. Impreso.

Sobre Urdangarín

Perera San Martín, Nicasio. "Un equilibrista: L. S. Garini." *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Tomo 2. Coord. Joaquín Manzi. París: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos - C.N.R.S. - Université de Poitiers, 1999: 455-176. Impreso.

Villaverde, Rodrigo. "Lo fantástico cotidiano: los cuentos de Casimiro Cassinetta." [Sic] Dic. 2014: 34-39. Impreso.

Visca, Arturo Sergio. "L. S. Garini." *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Banda Oriental, 1976: 189-192. Impreso.

Tejido místico, arquitectura fantástica en los primeros cuentos de María Inés Silva Vila

Sofía Rosa

(Universidad de Montevideo - Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)¹

Resumen: El presente artículo persigue una doble finalidad: por un lado, recuperar la figura de María Inés Silva Vila, narradora uruguaya que propuso un universo poético-narrativo propio, al tiempo que se problematiza su inclusión en la emblemática colección elaborada por Ángel Rama, *Aquí. Cien años de raros* (1966) como también su categorización dentro de la literatura fantástica. Por otro lado, la lectura de sus primeros cuentos reunidos en *La mano de nieve* (1951) desde la perspectiva mítica y lírica, permite acercar los planteos sobre la literatura fantástica hacia los terrenos de la imaginación simbólica y poética.

Palabras clave: Mitocrítica, Imaginario, Fantástico, Perspectiva lírica, María Inés Silva Vila.

Abstract: This article pursues a double finality: on one hand, it attempts to reinforce the importance of María Inés Silva Vila, an uruguayan narrator who created a self poetic and narrative universe, along with its problematizing inclusion in Angel Rama's emblematic collection titled *Aquí. Cien años de raros* (1966), as well as its incorporation in the category of fantastic literature. On the other hand, the reading of her first tales reunited on *La mano de nieve* from a mythical and poetical perspective allows the possibility of making the idea of fantastic literature come closer to the fields of symbolic and poetic imagination.

Keywords: Mythcriticism, imaginary, fantastic, poetic perspective, María Inés Silva Vila.

El círculo ulterior es el del mito.

Tomas Transtrómer, *El bosque en otoño*.

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas y Licenciada en Humanidades –opción Letras– por la Universidad de Montevideo. También posee un Diploma de especialización en Arte. Docente en Educación Secundaria y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Montevideo. Publicó el libro de poesía *Falsas escrituras*, en el 2011; la novela *Reversaglio*, en el 2013, que obtuvo el Primer Premio en Narrativa Joven del Concurso organizado por Casa de los Escritores del Uruguay; y la novela *Nigredo*, en el 2014. Ha obtenido diversas becas y participado como expositora en varios congresos.

Vida, obra y rareza de María Inés Silva Vila

María Inés Silva Vila nació en Salto el 23 de noviembre de 1926 y falleció el 10 de agosto de 1991 en Montevideo. Fue la menor de siete hermanos. La familia se trasladó a la capital cuando María Inés tenía cerca de dos años. Salto se transforma para ella, como para otros autores salteños, en un mundo mítico, plagado de relatos, “pintorescas exageraciones” (Silva Vila, *Cuarenta y cinco por uno* 29), y un recuerdo de paraíso perdido, donde “todo era posible” (130).

Leonardo Garet establece diferentes promociones de escritores en una interesante antología de literatura de Salto; María Inés Silva Vila se encuentra dentro de los “Autores del Bicentenario”, caracterizados según el autor por la diáspora y porque “Salto queda en ellos [...] como un tiempo imposible de olvidar”, de tal modo que se convierte en un “tema ostensible y recurrente de sus obras” (339).

María Inés se casó el 2 de agosto de 1950 con Carlos Maggi; ambos compartieron la ceremonia con otra pareja amiga: Ángel Rama e Ida Vitale, con los que vivieron cerca de dos años hasta que nacieron sus primeros hijos: Amparo Rama y Ana María Maggi.

Durante un tiempo la pareja asistió a varias tertulias que se concretaban en esa época, que nacían casi espontáneamente, por una necesidad de compartir ideas y polemizar entre amigos. El café Metro, como lo recuerda Silva Vila en *Cuarenta y cinco por uno*, fue escenario de interesantes discusiones y significativos personajes de la llamada Generación del 45: Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Francisco Paco Espínola, Liber Falco, Tola Invernizzi, Mario Arregui, entre otros artistas nacionales e internacionales como Jorge Luis Borges, Eugène Ionesco, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Ernesto Sabato y María Elena Walsh.

Su primera aparición literaria se produce en 1946. El cuento “El espejo de dos lunas” recibe una mención en el concurso organizado en abril por la revista Marcha, que lo publica en el n° 348 (año VIII, viernes 20 de setiembre de 1946, 21).² Este cuento va a inaugurar, unos años después, su primer libro *La mano de nieve*, publicado por la editorial Fábula en 1951, que tuvo entre sus manos el mismo día en que nació su primera hija, Ana María. En este primer cuento ya se aprecian los rasgos característicos que definirán su primer libro: extrañeza, nocturnidad y misterio. Una joven que desea encontrar cosas raras por todos lados llega a la casa de sus tres tías idénticas, y presencia su muerte sucesiva, rítmica: “Al otro día encontré a Cyntia, en el mismo lugar que había encontrado a Cora y a Claudia; muerta, junto al pie de la mesa del comedor, sobre la alfombra azul, tocada por el mismo rayo de sol” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 85).

2. En ese concurso el premio lo obtiene Luis Castelli (Domingo Bordoli) con el cuento “La pradera”. El jurado estuvo integrado por Carlos Martínez Moreno, Denis Molina y Emir Rodríguez Monegal.

Ruben Cotelo elige este cuento para integrar la antología *Narradores uruguayos* (1969), única de alcance internacional, precedido por un comentario del autor, en el que apunta sobre elementos característicos de su primer libro: las puertas, las habitaciones, el espacio clausurado de la casa y las narradoras adolescentes a las que les atrae la muerte. Como se verá más adelante, tanto Cotelo como Rama vieron esta actitud de la narradora –y de todas sus primeras narradoras– como un estancamiento, una retracción o evasión, una forma de rechazo a la realidad alienante que no se desea; así, Rama (1965) entendió la literatura fantástica de Silva Vila en términos de “convencionalismos” que no le permiten penetrar en el tema de la muerte –verdadera obsesión de la autora–, sino que “lo rodean, lo decoran, en definitiva lo escamotean” (3).

Unos años antes que Cotelo y Rama, y antes también de la publicación de su segundo libro *Felicidad y otros tristezas* (1964), Arturo Sergio Visca incluye a María Inés Silva Vila en su libro *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (1962), en el que recorre algunos aspectos de su primer libro, intentando describir ese “algo” elusivo que “confiere una tonalidad tan particular a estos cuentos y el que les da, a la vez, su también particular encanto” (Visca 488). Contrario a los otros autores, ese misterio y clima de poesía que predomina en “El espejo de dos lunas” y en el resto del primer libro, nace de un impulso de ir “más adentro todavía” (488), aunque, para el autor, se queda en lo intuitivo, en la sorpresa.

Para Visca, “El espejo de dos lunas” es uno de los que mejor representa la técnica de la autora tendiente a la vaguedad: “por momentos parece que lo más inaudito toma un andar cotidiano y que lo más trivial adquiere una fisonomía extraña, como si lo envolviera un imponderable secreto” (489), que hace que su literatura linde con lo fantástico. Lo cierto es que en este cuento, que inicia el libro, se observan ya procedimientos narrativos de multiplicación, desdoblamiento y repetición que se centrarán alternativamente en el narrador o en la atmósfera, y que permiten trazar constantes simbólicas en sus cuentos. En este, por ejemplo, ya queda inaugurado el relato autodiegético, la focalización interna y la casa como escenario y símbolo de la intimidad: la narradora llega a la casa de sus tías, delimita el espacio mediante puertas, ventanas, cortinas y rincones oscuros, y se prepara para llevar a cabo el rito de pasaje y enfundar, tal vez para siempre, los muebles de la casa.

En 1947 aparece en la revista *Escritura* el cuento “Último coche a Fraile Muerto” (año I, n.º 2, noviembre de 1947, 36-40), que es el que ha participado en mayor cantidad de antologías publicadas posteriormente y también integra su primer libro.³ Esta revista

3. Jorge Burel reúne a varios narradores en el libro *Así contaban los del cuarenta* (1993), entre ellos María Inés Silva Vila con el cuento “Último coche a Fraile Muerto” (109-115). Este mismo relato (79-84) está incluido en la antología *Cuentos fantásticos del Uruguay* (1999) realizada por Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Hebert Benítez Pezzolano; ambas antologías agregan una reseña bibliográfica de la autora. En el año 2001, Banda Oriental, en la colección Socio Espectacular, edita una recopilación de cuentos, con prólogo de Pablo Rocca, llamado *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos*.

estaba dirigida por Julio Bayce, Carlos Maggi y Hugo Balzo. Este cuento, junto con “La muerte tiene mi altura”, es el que Mario Benedetti cita para vincular a María Inés Silva Vila con “Lejana” y “Ómnibus” de *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar (Benedetti, 1988, 355; 1993, 9) y que Graciela Mántaras pone en entredichos en el prólogo a una antología en homenaje a María Inés Silva Vila. El viaje fantasmal y cíclico que realiza el protagonista en un ómnibus le permite a la autora trabajar enfáticamente en la atmósfera. A través de un ajustado trabajo en la adjetivación, se va construyendo un espacio cerrado, de iluminación difusa y recortada, en el que los objetos y recuerdos aparecen y desaparecen al ritmo de la luna.

Como una construcción tenebrista, los rostros y las colillas de los cigarros emergen de la oscuridad del espacio o del recuerdo con un “blanco gastado y lechoso como el blanco de los huesos o de las lápidas detenidas en los cementerios” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 97). El ómnibus también deslumbra por su blancura, que aparece primero en la terminal “de un blanco gastado y lechoso, como el blanco de los cigarrillos en el suelo” (98) y que reaparece, bajo la claridad de la luna, “de un blanco gastado y lechoso” (104) a lo largo de la carretera, parecido a un fantasma, cruzando por detrás del padre capuchino que ya había descendido y que vuelve a detener el ómnibus.

Aunque este es el primer cuento del libro en el que la autora propone un narrador heterodiegético de focalización externa, este impone su subjetividad, de todos modos, ya que transfigura no solo lo que puede percibir por los sentidos sino lo que cree que el personaje percibe; así, esta percepción del narrador encuentra su mejor metaforización en los lentes del protagonista, que no vuelve a usar en el resto de la historia, y permite que al sacárselos las cosas retornen “hacia sus sitios primitivos” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 97). Visca pudo ir un poco más allá que Mario Benedetti y observar una actitud más activa del narrador que realiza una “fantasmagorización de la realidad” (Visca 489), es decir, se enfrenta a ella y la transforma; aspecto que Benedetti le niega a Silva Vila al comprarla con Cortázar: “la narradora uruguaya prefiere sencillamente inventarse una realidad, y luego verla a través de la niebla” (Benedetti, *Literatura uruguaya, Siglo XX* 357).

A pesar de remarcar que sus cuentos son *de atmósfera*, Benedetti no puede apreciar la necesidad recíproca que existe entre lo misterioso del espacio y la indeterminación del narrador, y le reprocha a Silva Vila no llamar a las cosas por su nombre (357). En este cuento, más que en otros de la colección, la atención del narrador por la iluminación en la construcción del espacio de actuación trabaja no solo sobre la percepción sino que colabora en la anulación del tiempo lineal, marcándose el tiempo por la aparición/desaparición de la luna y entrando, por tanto, en el tiempo cíclico. De ahí que, como en muchos cuentos fantásticos, una vez subvertido el orden temporal, lo inexplicable se manifiesta en la adjetivación de ese mundo en penumbras que va rodeando al personaje,

difuso y oscuro en sus contornos, intenso y sepulcral en sus detalles.

En 1948 obtiene el primer premio con el cuento “La muerte tiene mi altura”, en un concurso organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, que se publica en la revista *Mundo Uruguayo* (año XXX, número 1540, 28 de octubre de 1948, 8-9). Bajo el seudónimo de Nausicaa, Silva Vila sorprende a un prestigioso jurado integrado por Francisco Espínola, José Bergamín, José Pedro Díaz, Carlos Martínez Moreno y Rubén Arean. Este cuento es defendido por Graciela Mántaras frente a la comparación que hace Benedetti con “Lejana” de Julio Cortázar, sugiriendo que Silva Vila apuesta a sostener en todo momento la primera persona.

La narradora protagonista de “La muerte tiene mi altura” es una novia fugitiva que necesita desdoblarse y reconocerse en diferentes reflejos para recordar; en este sentido, mirarse desde afuera constituye el motivo principal de la historia que la propia narradora irá construyendo a través de los reflejos que obtiene de sí misma, ya sea en su memoria o en el presente enunciativo. El relato se abre y se cierra con el pensamiento obsesivo de Andrea, la narradora, que huye de su perseguidora: el día que se está probando el vestido de novia, en el instante en que la cortina se levanta un poco, ve surgir otra imagen en el espejo, detrás de la suya (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 118) y allí se da cuenta que ahora el reflejo tiene “su misma altura” (113). Este descubrimiento de unidad hace que la protagonista intente huir de ese misterio y comience a correr con el vestido puesto. El terror se lo provoca la posibilidad de que la perseguidora se vuelva una, no con ella, sino con su imagen reflejada en el espejo.

Este relato también integra su primer libro y, dentro de la composición general, en él, los juegos de desdoblamiento y multiplicación que se desarrollan en cuentos anteriores alcanzan la dimensión narratológica. Así, la duplicación y repetición no son solo especulares o fantasmales, como en otros cuentos de la colección, sino que en esta oportunidad estas se dan dentro del propio sujeto enunciativo y también en su recuerdo, lo que le permite a María Inés Silva Vila transitar por diferentes narradores y construir un relato múltiple para una realidad que se multiplica.

Al año siguiente, un nuevo cuento ve la luz en el primer concurso para menores de 25 años, organizado por la revista *Asir*.⁴ El cuento “La mano de nieve”, que dará título a su primer libro, obtiene una mención especial y aparece publicado en dicha revista en el número 12 de octubre de 1949 (28-31). En este número especial se recogen todos los cuentos premiados y mencionados, además de una valoración crítica del jurado. Es interesante observar que en estos primeros comentarios que recibe María Inés Silva Vila sobre sus cuentos, ya figuran algunos elementos que serán constantes en las apreciaciones críticas sobre su primer libro, como también en los prólogos y reseñas: la

4. Ese año el primer premio lo obtiene Guzmán Delgado con el cuento “El susto”. El jurado estuvo integrado por Dionisio Trillo Pays, Arturo Sergio Visca, Guido Castillo, Domingo Luis Bordoli y Líber Falco.

singularidad y extrañeza de su voz, el carácter poético y huidizo de su prosa. En general, el jurado del concurso estima el carácter lírico de sus cuentos, ya no en el argumento, sino como procedimiento narrativo, de tal manera que la narración comunica a los objetos “cierta nitidez velada” que ha sido “animada de un mismo movimiento”, como describe Domingo Luis Bordoli (en Silva Vila, “La mano de nieve” 43).

En el siguiente número de *Asir* (número 13, diciembre de 1949) –donde se publicó uno de los primeros fragmentos de la novela *Muchachos* de Juan José Morosoli– también aparece otro cuento de María Inés Silva Vila, esta vez sin concursos de por medio: “Mi hermano Daniel” (39-45), cuento que cerrará su primer libro. Domingo Luis Bordoli le dedica una breve introducción en la que destaca la creación de una atmósfera que “envuelve y organiza en una misma línea, lo real y lo soñado” (en Silva Vila, “El idiota” 39).

En diciembre de 1951 obtiene una mención en el segundo concurso de cuentos organizado por *Asir* (número 25-26, diciembre de 1951-enero de 1952, 37-47) con “El idiota”, que solo conoce edición en esa revista.⁵ Unos años después, previo a la publicación de su segundo libro, Arturo Sergio Visca verá en este cuento un cambio en su narrativa, por eso destaca su “apenas esbozado realismo”, una “nueva vía” por la que “complace pensar [...] vendrán nuevos frutos” (491).

En este cuento, la descripción inicial de la casa, sus objetos y silencios, la tranquilidad del verano en el barrio, los personajes que desfilan en una escena familiar apenas sugerida recuerdan a los ambientes de su primer libro; sin embargo, ya aparece aquí una necesidad de profundizar en el psiquismo de los personajes y no tanto en las situaciones extrañas o fantasmagóricas del primer libro. De hecho, Ángel Rama (1965) es uno de los primeros que percibe este cambio y lo describe en una reseña crítica de *Felicidad y otras tristezas*, en la que manifiesta que el “lirismo espontáneo y recurrente” cede lugar a “exploraciones más precisas” que “delata la madurez y el rigor adulto” (4). Líber Falco, uno de los jurados, sostiene por su parte que debido a algunos “errores de composición” (74) el cuento no fue situado entre los primeros premios del concurso.

Sus primeros cuentos son valorados, en general, por su originalidad y su marcada diferencia dentro de un “realismo que cuenta con pocas excepciones” (Paganini 540). Fueron vistos como una “floración extraña en la narrativa uruguaya de ese momento” (Visca 487), como reconoce Ángel Rama al publicarse su segundo libro: “Dentro de la generación del 40, M. I. Silva Vila aporta una nota propia y distinta, menor, coherente” (“Fantasía, alienación, feminidad” 3). Aunque signada bajo los *raros* (Rama, *Aquí. Cien años de raros*), su obra no ha sido recuperada por la crítica posterior y su figura ha caído, muchas veces, en el olvido.

5. El primer premio lo obtiene Selva Márquez con el cuento “El daimon de la casa López”. El jurado estuvo integrado por Dionisio Trillo Pays, Líber Falco, Domingo Luis Bordoli, Arturo Sergio Visca y Guido Castillo.

En 1964, Arca edita el segundo libro de María Inés Silva Vila: *Felicidad y otras tristezas*, una recopilación de diez cuentos nuevos, más la reedición de los siete primeros, con algunos cambios que abarcan aspectos gramaticales y estilísticos, adaptaciones ortográficas, alguna supresión y permutación de palabras en la búsqueda de una mayor metaforización y coloquialidad. Esta nueva publicación permite identificar ya un universo narrativo propio, una cierta trayectoria que la autora enfatiza al integrar sus primeros cuentos a la nueva colección, y que fue analizada en términos de evolución o estancamiento, de madurez o inmadurez de la autora y sus procesos narrativos; en este sentido, gran parte de la crítica de su momento ha visto *Felicidad y otras tristezas* como fruto de la “madurez” de la autora y su visión trágica del mundo.

También este libro llama la atención de otros escritores por la peculiaridad de sus personajes, y al responder sobre ellos, Silva Vila establece su poética. Así ocurre en la columna publicada en la revista *Marcha* en la que responde a la pregunta sobre sus personajes: “¿De dónde los sacó?”. Diez años después de la aparición en *La Licorne* (número 5-6, setiembre de 1955) de “Explicación falsa de mis cuentos” de Felisberto Hernández, María Inés Silva Vila aprovecha, con humor y cierta ironía, para pensar sobre su propio proceso creativo y su capacidad inventiva. Motivada por la pregunta sobre sus personajes, la autora establece “transacciones con el mundo”, porque entiende que la creación es un proceso en el que se produce un incesante intercambio con lo otro; la dialéctica adentro/afuera configura, de este modo, una *poética de la permeabilidad*. De ahí su metáfora zoológica para explicar la condición de sus personajes, que al sacarlos a la superficie desde la profundidad de la imaginación “mantienen su condición de anfibios y saltan de la conciencia a la ficción sin lograr nunca liberarse del todo del rigor que tratan de eludir” (Silva Vila, “Transacciones con el mundo” 15).

Los cuentos de *La mano de nieve* profundizan en la creación de atmósferas y la relación de intercambio con el mundo; en sus personajes no hay asombro sino incertidumbre, a veces miedo, esa extraña sensación que tienen de estar ante las fisuras de la realidad, “caminando en el pretil de lo absurdo” (15). Estos primeros personajes transitan por un espacio numinoso, por un espacio de misterio, espeso, que se ubica entre dos orillas.

Cuando el milagro se vuelve la norma, como anuncia el epígrafe de Henry Miller de su segundo libro, y se ha animado a cruzar, a vadear ese misterio, los personajes sufren otra suerte. En *Felicidad y otras tristezas*, la relación con el mundo ha cambiado, se produce el primer distanciamiento, como lo afirma Silva Vila para responder por los personajes de su segundo libro de cuentos: “Sólo sé que uno cambia y que no puede mantener para siempre una relación de puro impacto con el mundo” (“Transacciones con el mundo” 15). Se produce un cambio en la poética, elige el agua o la tierra, el más acá o el más allá y así la autora abandona

progresivamente la atmósfera fantástica y misteriosa, y busca la puesta en escena, la dramatización de aquel misterio intuido.

En 1966 Ángel Rama elige el cuento “La muerte segunda” (75-80) perteneciente al segundo libro de María Inés Silva Vila para integrar la colección de *raros*. Graciela Franco ubica este cuento junto con “La playa”, “Bajo un ángel de piedra fría” y “La divina memoria” en un mundo sobrenatural, “que se relacionan con la representación del más allá” (XLIV). El cuento comienza ya en un clima de misterio y perturbación, como si una mirada despertara en medio de una balsa en plena noche, sin poder “hacer pie en la realidad” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 17).

Precedido por un epígrafe bíblico, en este relato se invierte, de alguna manera, el proceso sartreano del recuerdo de los muertos; ellos son los que tienen un recuerdo obsesivo con el que se alimentan hasta que por momentos se transfiguran en la persona recordada. Ya no hay ambigüedad, se elige por el más allá. Y esta toma de posesión de la perspectiva –diferente al primer libro en el que siempre es múltiple y variable– se ha visto como parte de la madurez y rigor de la escritora adulta; o también como un paso de lo fantástico vago e impreciso a lo fantástico al servicio de la exploración del mundo, que emplea técnicas realistas para construir la escenografía del nuevo mundo, como sugiere Ángel Rama en el prólogo al libro (*Aquí. Cien años de raros* 9).

La inclusión de este cuento en la colección está precedida por una presentación de la autora en la que Ángel Rama destaca que tanto este cuento como el segundo libro dan “testimonio cierto del trasmundo” (*Aquí. Cien años de raros* 75), de modo que “con una depurada línea realista”, Silva Vila contó cosas de un universo irreal (75). En este cuento, como en otros de la colección, la autora comienza a soltarse del universo onírico y poético del primer libro, en los que la intimidad desbordante del yo narrativo provoca una mirada distorsionada del mundo y los objetos, creando un mundo incierto, misterioso e íntimo, que fue entendido en su momento en términos de evasión y no de compromiso con lo otro. En el relato seleccionado, en cambio, Silva Vila opta por contar la historia, dramatizar el miedo a la muerte, tan presente en sus primeros cuentos. Como anuncia la protagonista del primer cuento del segundo libro al comenzar el relato: “Sólo ahora, que me siento feliz, que he encontrado, por fin, un lugar en el mundo, puedo contar mi historia” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 5). Asume una nueva transacción con el mundo, y así el distanciamiento a través del humor o la ironía, hace que el espacio exterior cobre un mayor protagonismo, concebido como el escenario del mundo sobre el que se ejecutan las especulaciones escatológicas, intuidas en el primer libro.

En mayo de 1965, Ángel Rama celebra la publicación de *Felicidad y otras tristezas* de Silva Vila con un artículo en *Marcha* al que titula “Fantasía, alienación, feminidad” (año XXVI, número 1254, segunda sección, 3-4). En él, Rama no solo comenta e interpreta

la obra de la autora, sino que también desarrolla su conceptualización sobre lo fantástico, comenzando por su oposición a la literatura fantástica en boga en Buenos Aires “bajo el magisterio de Borges” (3), de la que sistemáticamente intenta deslindar también a los raros: “no se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur*” (Rama, *Aquí. Cien años de raros* 9). El crítico uruguayo rechaza las tendencias fantásticas evasivas, aquellas que *escamotean la realidad*; de ahí su mirada inquisitiva frente al primer libro de Silva Vila, porque en él aparece el tema de la alienación –nueva realidad del hombre actual según el autor–, pero la respuesta de Silva Vila es la imaginación, la trinchera de la subjetividad que Rama lee solo desde el rechazo a un mundo alienante que se traduce en un miedo a la muerte.

Lo que Rama reconoce en los cuentos de *Felicidad y otras tristezas*, y por eso la elección de uno de ellos para integrar la colección de raros, es la penetración en la realidad:

Es en su segundo libro donde el tema de la muerte supera el uso de los convencionalismos de la literatura fantástica. Adquiere mayor gravedad y más hondura en la captación de los significados. “La playa”, “La muerte segunda”, “Las islas”, “Bajo un ángel de piedra fría”, “La divina memoria”, son exploraciones precisas del territorio de la muerte, ya no a partir de la sensibilidad temerosa, ni desde el acá, sino, en una típica actitud dantesca, a partir del afán de conocimiento, directamente en el *allá*. (“Fantasía, alienación, feminidad” 3-4)

En este sentido, Rama no pudo leer, como la crítica de su tiempo, “una literatura femenina que aportaba una nueva mirada acerca de la realidad” (Franco X). Y entendieron su proceso creativo a la inversa de lo que la autora explica. Así, sus primeros cuentos se vieron como una retracción ante la realidad, un alejamiento, al tiempo que los segundos se leyeron como una aproximación de corte más racional.

Lo cierto es que en el proceso narrativo de Silva Vila la distancia con el mundo va a ser cada vez mayor y lo fantástico cederá su lugar a lo grotesco, como se puede ver en su primera novela *Salto cancán* (1969), en la que se produce un verdadero desfile de escenas ridículas, desopilantes, que rozan lo imposible, por lo exagerado; allí, sus personajes parecen marionetas esperpénticas al acecho de lo tosco y la decadencia. Mario Benedetti ve un cambio definitivo en la prosa de la autora a partir de esta novela, que “dejó a sus fantasmas en el desván” (14) y de este modo, como dice Juan Justino da Rosa, “cierra el ciclo anterior e inaugura otro, apoyándose en un recurso difícil y con poca tradición local: el grotesco” (da Rosa 126). En esta novela, “recrea una sociedad que vive con el orgullo de nada y en el aristocratismo del dinero” (Garet 354).

Tal vez sea valioso recuperar hoy su figura dentro de la tradición fantástica de la literatura uruguaya, y sacarla de la estrechez del planteo de Ángel Rama, que, como

dice Hebert Benítez, “se repliega notablemente y no constituye un camino claro, en la medida en que su punto de vista está enredado en una crítica de las estrecheces de los conceptos realistas y no en un enfoque sobre lo dilemático de las relaciones conflictivas entre acontecimientos posibles e imposibles” (12). Así, los cuentos de *La mano de nieve* trazan un universo único y raro en la tradición fantástica nacional a la que debería incorporarse, porque en ellos lo fantástico está enlazado con el mito, en su aspecto ritual y antropológico; y ese es su profundo cuestionamiento.

En los primeros relatos de Silva Vila se puede apreciar una mecánica de construcción particular que opera en diferentes órdenes de creación: perspectiva, atmósfera y símbolos; como si lo fantástico le sirviera a la autora para ordenar la constelación. Si hay una transgresión en sus cuentos –tan definitoria de lo fantástico–, esta se da en la perspectiva que, como se verá más adelante, se corresponde con el régimen nocturno de la imagen y la estructura mística del imaginario planteada por Gilbert Durand (*Estructuras antropológicas del imaginario* 277). La poética de la permeabilidad que elabora en sus primeros cuentos revela la intención no de alejarse de la realidad, sino de penetrar en ella, de dejarse transformar mutuamente. Así, como ya se vio, aparecen en sus primeros cuentos múltiples narradores internos, autodiegéticos, que se encuentran en una permanente búsqueda de comprender el misterio que los rodea. Repetición obsesiva de imágenes de clausura; atmósferas penumbrosas, oníricas, húmedas; espacios de secreto y escondite, se conjugan con esa perspectiva que se mueve por la voluntad de unión y la búsqueda de la secreta intimidad.

El compromiso de María Inés Silva Vila con la realidad radica no solo en la comprensión del misterio sino en penetrar en él, en dejarse enredar por lo indecible, en percibir que en la vida ritual se puede encontrar la respuesta; porque en el contacto con ese misterio se quiebran las leyes del mundo, se producen los desplazamientos de lo imposible y se problematiza la enunciación. Silva Vila opta por describir desde adentro la discontinuidad del mundo, de ahí su juego permanente con la voz narrativa, sus trasmutaciones, disoluciones y desdoblamientos; en sus cuentos, por tanto, se evidencia el problema epistemológico de lo fantástico, el horror que surge al ver el mundo a través de un nuevo y extraño ángulo de visión (Roas 156).

Las puertas se cierran, los muebles se enfundan, la doncella Nausicaa se esconde detrás de la cerradura o de alguna puerta entreabierta, los cofres guardan bajo llave un pequeño mundo secreto, alguna joven atraviesa el espejo para disolverse; y una vez roto el mundo, sus fisuras hacen *aparecer* un sentido secreto (Durand, *La imaginación simbólica* 5); se produce, entonces, la epifanía de un misterio. Como tal vez nadie lo hizo, María Inés Silva Vila abre, con lo fantástico, las puertas de la ensoñación poética en la narrativa uruguaya.

Foco, espacio y símbolo: hacia un análisis mitocrítico de sus cuentos

Para recorrer los primeros cuentos de Silva Vila se seguirá lo postulado por Walter Benjamin en cuanto a los órdenes de creación de la prosa: “uno musical, en el que se la compone, uno arquitectónico, en el que se la construye, y por último uno textil, en el que se la teje” (65). Así, en sus cuentos se buscarán tres estratos que podríamos denominar como partitura, arquitectura y manto. Como se vio anteriormente, existe una gran unidad compositiva en las obras de la autora uruguaya, de modo que se pueden establecer contantes constructivas y ritmos de imágenes. En el presente análisis, por tanto, se intentará mostrar cómo el peldaño arquitectónico, es decir, el relativo a la estructura narrativa, se encuentra en estrecha relación con el escalón simbólico.

De este modo, la lectura se convierte en una búsqueda arqueológica de los estratos figurativos que van construyendo la constelación del imaginario presente en los cuentos; al tiempo que permitirá interrogar lo fantástico desde lo lírico y mítico. Por esta razón, mitoanálisis, fantástica y estructuralismo figurativo entretienen, construyen y componen la presente interpretación de los primeros cuentos de María Inés Silva Vila reunidos en *La mano de nieve*.

Como ya se vio, en esta colección la autora construye un universo poético-narrativo propio, de fronteras permeables, espacios cerrados y ritos de la intimidad. Si se atiende al narrador y su focalización, a la atmósfera y a los símbolos, se puede apreciar en todos ellos una tendencia a la intimidad, a la oscuridad y el misterio; es decir, en sus cuentos no aparece la noche vista desde el terror diurno, sino que se la revaloriza como protectora o aliada a través de procesos de antífrasis, inversión y el redoblamiento. En este sentido, y como lo plantea Gilbert Durand en *Estructuras antropológicas del imaginario*, todas las formas de morada (casa, caverna, canoa, gruta, bosque, barca) como también el rincón, la llave, los cajones y las cerraduras –tan presentes en los cuentos de Silva Vila–, refuerzan la intimidad y defienden el núcleo de esa intimidad profunda (252).

En consonancia, los narradores de estos primeros cuentos toman una actitud de búsqueda y penetración del misterio; asumen la función de arquitectos, de tal modo que se apoderan de la diégesis, creando un universo misterioso gracias a la distorsión focal de la realidad. Estos narradores son, ante todo, constructores de atmósferas en las que se instalan ciertos ritos, en las que se lleva a cabo la puesta en escena de la otredad, es decir, la dramatización de aquello que no se puede ver pero sin embargo está allí, infiltrado y dispuesto a mostrarse. De los siete cuentos que forman el libro, en cinco de ellos predominan los narradores intradieгéticos y homodieгéticos que, o bien cuentan su historia y el devenir de sus recuerdos y sus miedos (“El espejo de dos lunas”, “El mirador de las niñas”, “Mi hermano Daniel”), o la historia de otro en una relación especular con la del narrador testigo (“Una pluma de pájaro”) o bien, la historia de un recuerdo

en el que participan de modo variable otras voces enunciativas como desdoblamiento del narrador (“La muerte tiene mi altura”). En los dos cuentos restantes (“Último coche a Fraile Muerto” y “La mano de nieve”), los narradores son claramente extradiegéticos y heterodiegéticos, de focalización externa, que se permiten ciertos deslizamientos de omnisciencia, e imprimen su mirada particular del mundo. En definitiva, son los narradores los que crean la atmósfera propicia para que los personajes se encuentren o descubran las cosas en su dimensión simbólica.

Así, la creación de una atmósfera como “efecto de corporeización simbólica del ámbito de actuación” (Valles Calatrava 235) permite la confluencia de tres elementos centrales para el efecto fantástico en los cuentos de la autora salteña: por un lado el espacio, generalmente íntimo como una casa, alguna habitación, un ómnibus o una tienda de vestidos de novia llena de espejos, que se presenta mediante una adjetivación desplazada, como una forma de emanación del yo que guarda una relación estrecha con espacios conocidos o familiares por los lectores. Por otro lado, el elemento temporal, tanto en lo que refiere al orden, la duración y frecuencia. En las narraciones fantásticas se trabaja con el permanente desajuste entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, dando paso a lo que Genette (1989) identificó como relato singulativo anafórico, relato repetitivo e iterativo (172-176). Y por último, las emociones y percepciones de los personajes o del narrador, que empañan las descripciones, locaciones y acciones.

Como ya lo han apuntado otros autores y se puede apreciar con un simple recorrido por los títulos de los cuentos, el gran tema en este primer libro de la autora es la muerte; su presencia es contante no solo como tema o metáfora sino también como persecuidor que busca a los personajes, desdoblamiento del protagonista o antropomorfización siniestra que se desliza como una sombra por la historia. De hecho, la imagen de la muerte como mano de nieve se repite en varios cuentos y le da título al libro. Los personajes se ven acechados por la inminencia de la muerte que se experimenta como un fenómeno numinoso que espera detrás de las fronteras que los narradores han trazado.

Si se sigue lo planteado por Gilbert Durand (2004) en relación a las actitudes imaginativas, la forma que encontrarán estos personajes de combatir el miedo a la muerte y la irreversibilidad del paso del tiempo no será a través de la lucha diarética de la luz, sino a través de la conversión hacia la noche; el antídoto del tiempo se buscará “en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia o de las constantes rítmicas que escanden fenómenos y accidentes” (199). Así se va construyendo, por tanto, el tejido: las reiteradas imágenes poéticas de la intimidad nocturna y digestiva se constelan bajo el esquema del descenso y la estructura mística del imaginario, en la que, según Durand, se conjuga “una voluntad de unión y cierto gusto por la secreta intimidad” (277).

La estructura mística del imaginario revela su trayecto antropológico en el descenso a “la intimidad de los objetos y los seres” (287); por lo que su actitud imaginativa se centra en captar, incorporar, transmutar y exorcizar aquello que se manifiesta a los personajes como numinoso –que es *fascinans* y *tremendum*–, que está fuera de ellos y al mismo tiempo es una forma de emanación de su propia conciencia. Estos relatos de María Inés Silva Vila manifiestan la soledad nocturna del encierro que hace que el espacio pierda su medida, que ya no haya diferencias entre estar dormido o despierto, que los objetos estallen como una epifanía ante los ojos deslumbrados y oscuros, y que la intimidad redoblada de la noche proteja y ayude al protagonista, en permanente huida y tránsito. Recorrer los hilos que entretejen el mito en los cuentos, exige atender la historia del escondite, la arquitectura fantástica de la mirada replegada de quien se oculta en la oscuridad.⁶

Así, se puede decir que en los cuentos se recompone el encantamiento del mito, el pensamiento mágico en el que no hay distinción “entre cosas y personas, entre lo inanimado y animado” (Habermas 132). En este sentido, si se acepta que uno de los elementos constitutivos de lo fantástico es su voluntad subversiva (Roas), en Silva Vila esto constituye un paso definitivo con la ruptura del proyecto ilustrado-racionalista de su momento; actitud que se consigue, por ejemplo, a través de la defensa de la literatura fantástica entendida como un punto de vista capaz de transformar el mundo.

De este modo, a Silva Vila lo fantástico le permite actuar como Hermes, que anuncia el retorno al mito y el olvido “de las viejas categorizaciones que hemos heredado del siglo de las luces” (Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis* 339), de ahí que Durand considere el mito de Hermes como el gran rector del siglo XX. En los cuentos de Silva Vila, por tanto, se evidencia el problema epistemológico de lo fantástico y cómo la forma de subvertir la “dominación sobre una naturaleza externa objetivada y una naturaleza interna reprimida” (Habermas 127) se da a través de la perspectiva fantástica y del retorno a *los sitios primitivos* del mito.

Como se puede apreciar, Silva Vila traza una variante a los planteos de su momento que se evidencian no solo desde la creación, sino también, por ejemplo, en el tributo silencioso que realiza a Felisberto Hernández en sus crónicas reunidas en *Cuarenta y cinco por uno*; o en declararse en batalla con Maggi y Maneco Flores por defender la literatura fantástica: “por eso, cuando Maneco o Maggi decían que la literatura fantástica

6. Gilbert Durand define mito de la siguiente manera: “Un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso del esquema, tiende a construirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas” (*Estructuras antropológicas del imaginario* 64-65). En el libro *De la mitocrítica al mitoanálisis* dice: “El mito aparece como un relato que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados que se pueden segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas)” (36). Estas concepciones en torno al mito, son las que se toman para el presente trabajo.

era un arte menor y yo reaccionaba como si me hubieran atacado a mi madre, me pasaban por arriba como una aplanadora” (Silva Vila, *Cuarenta y cinco por uno* 39). Tal vez su planteo más acabado sobre lo fantástico se da en su ya mencionada declaración “Transacciones con el mundo”. Para ella, el primer movimiento de creación, el que ordena las notas en el pentagrama, es la “relación de puro impacto con el mundo” (15), en la que los personajes se convierten en anfibios.

La penumbra, lo misterioso, el secreto que se esconde *tras los límites de lo real* (Roas) provoca atracción y rechazo, pero en ningún momento una necesidad de evasión. Hay en los narradores de Silva Vila una “voluntad de ver en el interior de las cosas” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 21) y un gusto por la secreta intimidad (Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* 277). Sus personajes, afirma la autora, caminan “en el pretil de lo absurdo” (“Transacciones con el mundo” 15) y desde allí rehabilitan el miedo, la penumbra, lo imposible; cuentan la “prehistoria de la subjetividad” (Habermas 125) en la que la perspectiva de lo oculto hace que las cosas se muevan hacia atrás, “hacia sus sitios primitivos” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 97), como sucede en el cuento “Último coche a Fraile Muerto”, en el que también se retorna al tiempo primitivo lunar.

Así, en los cuentos de *La mano de nieve* el retorno al mito como subversión de la realidad es posible a través de la construcción de atmósferas que se convierten en espacios sagrados, es decir, en universos herméticos en el que en su recinto interior “queda transcendido el mundo profano” (Eliade 29). Sin alejarse de lo cotidiano y en consonancia con la perspectiva fantástica, en este espacio se funda un nuevo orden siempre en conflicto con el otro. En la mayor parte de sus relatos, el interior de la casa se impone en todo su potencial simbólico, es el gran arquetipo sustantivo de la intimidad; los narradores llegan o ya están adentro, perciben que allí se producirá la irrupción de un misterio capaz de trastornar la concepción del mundo (Roas 49) y operan como un arquitecto sobre el plano: crean el espacio sagrado, el escondite, mediante cortinas, puertas, escaleras, ventanas y cerraduras; como afirma Gastón Bachelard, la presencia de cajones, cofrecillos, armarios y cerraduras “son un testimonio bien sensible de una *necesidad de secretos*, de una inteligencia del escondite” (*La poética del espacio* 115).

Como una metáfora del propio acto creativo, de la necesidad de una nueva perspectiva, las protagonistas de los cuentos de *La mano de nieve* corren y descorren velos y cortinas que cubren espejos, ventanas y muebles. Así, Alicia, la muchacha observada a través de la ventana por su vecina y narradora en el cuento “Una pluma de pájaro”, lleva a cabo un rito de transformación a partir de la dramatización de aquello que no se puede ver pero sin embargo está allí, infiltrado y dispuesto a mostrarse:

Alicia no sale casi nunca. Pasa el día recorriendo los grandes salones. Descorre las cortinas, desviste los muebles de sus fundas blancas, cubre los altos espejos

dorados con unos paños violetas, como si fueran altares de una Iglesia, y los descubre luego, como en el día de Gloria. Cambia de sitio los retratos de la galería, dejando al padre de la anciana en el lugar del bisabuelo y al bisabuelo en el pestillo de la ventana (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 123).

En este cuento, como en otros de la autora, la perspectiva del narrador se instala en la penumbra de un espacio “insituable”: “Estoy mirando la plaza desde mi ventana” (121), informa la protagonista al comienzo del relato, y despierta, como en el toponímico bachelardiano, las ensoñaciones enmarcadas de un contemplador oculto (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 134). De forma progresiva, esta mirada permeable va confundiendo lo de afuera con lo de adentro, lo *otro* con la intimidad y se remitologiza el espacio que separa a las dos muchachas: “El aire de la plaza tenía algo poético, de cristal o de espejo. Alicia parecía apenas, aquella noche, una imagen reflejada, pronta a desaparecer, una imagen de agua o de sueño que amenazaba quedarse entre los dedos, convertida en polvo” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 125).

Hay una permeabilidad disolutiva que le permite a Alicia atravesar el espejo que aparece una vez quebrada la realidad. El aire de la plaza duplica el mundo, y el reflejo no es el de Narciso, sino el acuático de Ofelia que habilita la disolución. De alguna manera, este reflejo acuático revaloriza los valores nocturnos del espejo y la noche, de modo que el «Complejo de Ofelia» permite constelar el agua, el sueño y la dispersión sustancial en una especie de ensoñación nocturna e intimista en la que se busca una confusión originaria propia del soñador de intimidades, que busca vivir por dentro y se encamina “a la unidad del ser invadido” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 27) o, como dice Habermas, a “la dicha del arcaico ser-uno con la naturaleza, así con la externa como con la interna” (Habermas 126). No hay evasión, sino confusión sustancial, un tránsito hacia la unión. Solo cuando el reflejo se una para dispersarse con la sustancia cristalina e inmaterial de la poesía nocturna, la narradora finalmente podrá integrarse a la morada íntima donde habita el misterio; una sale y otra entra, las dos dejan la puerta abierta hasta que la vecina cierra, quizás para siempre, la última puerta de la intimidad.

De este modo, lo fantástico va más allá de una convención o una técnica, sino que supone una forma de entender el mundo y de unirse a él. La historia del escondite que viven los personajes permite cumplir los versos de Joé Bousquet: “Nadie me ve cambiar. Pero, ¿quién me ve? Yo soy mi escondite” (citado en Bachelard, *La poética del espacio* 123).

“El espejo de dos lunas” es el primer cuento publicado por María Inés Silva Vila y, como ya se vio, se pueden observar en él procesos y procedimientos narrativos que tienen que ver con la multiplicación, el desdoblamiento y la repetición, que serán constantes en sus primeros cuentos. De algún modo, en este primer relato, la multiplicación no se da en el sujeto de la enunciación como sucede en otros (“La mano de nieve”, “La muerte

tiene mi altura”, “Una pluma de pájaro”), sino en el rito que llevan a cabo sus tías que mueren una tras otra en el mismo lugar, en un tiempo detenido en las siete menos cuarto del “reloj de péndulo del hall” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 83). En este cuento, los objetos contenedores y los espejos adquieren otra dimensión simbólica al estar unidos a la repetición y al ciclo que instauran las tías con su proceder simétrico y rítmico. Aquí se ponen en escena ritos de paso o de duelo, “que sirven para transformar a los muertos en antepasados” (Cazeneuve 30). Este rito lo lleva a cabo la narradora y protagonista del cuento al llegar a la casa de sus tías, y tiene su semejanza con el que realiza la joven perturbada por los cuadros de Cazel al morir su padre en el cuento “El mirador de las niñas”.

El esquema que permite el redoblamiento de los valores nocturnos en “El espejo de dos lunas”, es el de gulliverización, tanto como inversión de perspectiva como “redoblamiento de encastres sucesivos” (Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* 218). Las tías, próximas a convertirse en antepasados, intentan “domesticar el devenir” (291) mediante la repetición de ciertos instantes temporales y el desdoblamiento simétrico; su repetición exige una sintaxis, un relato que ordene y cierre el círculo que ellas tres conforman, “como si un espejo doble reflejara, repetida, su imagen” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 82).

La adolescente encargada del relato construye el misterio y la atmósfera propicia para el rito final a través de una retórica de la indeterminación. El uso de ciertos verbos transitivos como “pensé”, “recuerdo”, “creí”, “atribuí” al comienzo del cuento determinan la actitud de la narradora, ya que por un lado enfatizan el carácter dudoso y carente de demostración de sus afirmaciones y, por otro, reclaman un complemento de su indeterminación, que guiará sus ensoñaciones liliputienses, las que “nos dan todos los tesoros de la intimidad de las cosas” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 26). También Bachelard sugiere en el libro consagrado al universo de la intimidad, que quien mira en el interior, como la narradora de esta historia, “descubrirá desde el interior una belleza interior” (*La poética del espacio* 185).

La oscuridad y misterio propicios para el rito se dan, por tanto, a través de la perspectiva de la narradora que, una vez dentro de la casa, observa los espacios con la equisciencia e indeterminación que caracteriza a los narradores de Silva Vila, pero principalmente con el deseo “de encontrar cosas raras por todos lados” (*Felicidad y otras tristezas* 80). En su perspectiva, lo pequeño se vuelve inmenso, y su mirada es contenedora de otros mundos en los que todo parece posible. Así, las cosas adquieren vida y movimiento frente a la inmovilidad propia del círculo que forman las tías. Es esta mirada penetrante y revitalizadora la que establece una transacción mística con el mundo.

La joven observa a sus tías, sus movimientos repetidos y continuados a través del ojo de la cerradura, adopta una perspectiva de lo oculto que despierta ensoñaciones liliputienses (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 26). De esta manera, lo

numinoso que se esconde en la penumbra de la mirada recortada reclama dos operaciones propias de quien busca unirse y fusionarse con la noche; estas operaciones –propias del dios Hermes según Kerényi (30-31)– son las de encontrar y descubrir. Así, entre la intencionalidad por desnudar lo que se había ocultado o tropezarse repentinamente con aquello que se buscaba, la noche es la que permite ocultar y al mismo tiempo mostrar el misterio que ha permanecido agazapado tras las fronteras de lo real.

En los primeros cuentos de Silva Vila, aquello que se mantenía oculto en las cosas aparece o bien gracias a un encuentro repentino, epifánico y de mutuo reconocimiento característico de la mirada infantil que describe Walter Benjamin (53); o bien, por la intención de desnudar, desde la noche, la oscuridad misma; de este modo, penetrar en el secreto que guardan las cosas supone, ante todo, un compromiso místico con el mundo, una necesidad de respuestas ante la nueva visión despojada de sus velos. Y este es también el problema de lo fantástico, como sugiere David Roas: “El problema de lo fantástico es que cuando nos asomamos a través de ese insólito ángulo de visión, lo único que contemplamos es el horror. No hay nada consolador en esa nueva perspectiva de la realidad” (156).

En este sentido, los narradores de Silva Vila operan como el poeta que en un movimiento intenso del lenguaje revelan la «resonancia íntima» del misterio propio de los seres y las cosas (Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* 283). La «retórica de lo indecible» propia del universo fantástico (Roas 129), multiplica el mundo y da paso a que los narradores lleven a cabo una nueva disposición del cosmos, suspendiendo el tiempo, sacralizando el espacio y encontrando los hilos de la noche y el misterio:

Ahora estoy sentada en un cajón y he dejado la linterna en otro, de manera que ilumine mi falda.

Podría haber iluminado el interior del cofre; tendría menos miedo ahora que voy a hundir mis manos en esta tumba de recuerdos [...] Prefiero así, prefiero no ver a los muertos en sus tumbas, prefiero traerlos a la luz, donde los pueda mirar con cariño. Y así los voy sacando, lentamente, pesándolos en el recuerdo: las cinco muñequitas japonesas; la pequeña cabeza de Cristo apenas insinuada en la arcilla; el cetro de una reina africana; los dibujos de Cazel. (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 88)

Esta joven narradora del cuento “El mirador de las niñas”, se encarga, como tantas otras, de llevar a cabo los ritos finales, los de clausura, los que conservan, tal vez para siempre, el secreto velado e incommunicable –“Mi madre jamás creyó la historia [...] Mi padre murió sin permitirme que se la contara” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 95)–, y así cierran el relato. En sus cuentos, la perspectiva fantástica opera como el símbolo para Gilbert Durand, hace *aparecer* un sentido secreto, como la epifanía de un misterio (Durand, *La imaginación simbólica* 15).

De modo que esta perspectiva fantástica y a la vez lírica pone en una nueva relación los objetos existentes y los constela bajo la búsqueda del escondite; como afirma Ralph Freedman para la novela lírica, el yo poeta, ahora protagonista, “remodela el mundo [...] y lo interpreta como una forma de imaginación” (345); de este modo, esta posición desde la que elige escribir Silva Vila “se convierte en un acto epistemológico” (Freedman 345), abre las puertas de la ensoñación en la que “el modesto objeto se aviene a desempeñar su papel en el mundo, en un mundo que sueña, tanto en lo pequeño como en lo grande. La ensoñación sacraliza su objeto” (Bachelard, *La poética de la ensoñación* 60).

En su poema “Densos velos te cubren, poesía”, Olga Orozco merodea en el proceso creativo, en las insondables *mutaciones de la realidad* que de a poco van develando un universo alquímico y místico, en el que se reconoce, con un poco de dolor, el dolor propio de la escritura, que “no hay respuesta que estalle como una constelación entre harapos nocturnos” (Orozco 264). María Inés Silva Vila descubrió, tal vez de forma intuitiva, tal vez consciente, que sumergiéndose en la noche construida a través de una precisa arquitectura fantástica, llena de espacios ocultos, escondites, recovecos; podía encontrar esos retazos de un mundo escindido en el que el mito la ayudaría a entretejer, a recomponer esa comunión sagrada, y hacer de ese espacio “un lugar de pequeñas alianzas como chispas” (Orozco 227), un tejido, en definitiva, en el que la unión de símbolos se anudan bajo la voluntad mística del imaginario.

Trabajos citados

- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- . *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Segunda. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- . *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Benedetti, Mario. “Prólogo: María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia.” Silva Vila, María Inés. *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993: 918. Impreso.
- Benítez, Hebert. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas.” [Sic] 10 (2014): 8-13. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. Trad. Ariel Magnus. Primera. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014. Impreso.
- Cazeneuve, Jean. *Sociología del rito*. Trad. J. Castelló, Trad. Buenos Aires: Amorrortu, 1972. Impreso.

- da Rosa, Juan Justino. "Los narradores entre el realismo y sus fracturas." Dirs. H. Raviolo & P. Rocca. *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Vol. La narrativa del medio siglo. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 93-144. Impreso.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993. Impreso.
- . *Estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Trad. Víctor Goldstein. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Segunda. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Colombia: Labor, 1994. Impreso.
- Franco, Graciela. "Prólogo." Silva Vila, María Inés. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011: VII-LI. Impreso.
- Freedman, Ralph. *La novela lírica. H. Hesse, A. Gide y V. Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral, 1972. Impreso.
- Garet, Leonardo. *Literatura de Salto*. Salto: Intendencia Municipal de Salto, 1990. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. C. Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Habermas, Jürgen. "Horkheimer y Adorno: el enmarañamiento de mito e ilustración." *El discurso filosófico de la realidad*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Buenos Aires: Katz, 2008: 123-148. Impreso.
- Kerényi, Karl. *Imágenes primigenias de la religión griega*. Trad. Brigitte Kiemann. Vols. II: Hermes, el conductor de almas. El mitologema del origen de la vida masculina. Madrid: Sexto Piso, 2008. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.
- Mántaras Loedel, Graciela. "¿Dónde estarán tus vagos ojos grises...?". En M. I. Silva Vila, *Antología*. Montevideo: Signos, 1992: 5-12. Impreso.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Primera edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Paganini, Alberto. "Los cuentistas del 45." *Capítulo Oriental* 34 (1968): 529-544. Impreso.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Ed. Ángel Rama. Montevideo: Arca, 1966. Impreso.

---. "Fantasía, alienación, feminidad." *Marcha* 1254 (1965): 3-4. Impreso.

Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. Impreso.

Silva Vila, María Inés. *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993. Impreso.

---. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas: Colección Clásicos Uruguayos, 2011. Impreso.

---. "Transacciones con el mundo. Contesta María Inés Silva Vila." *Marcha* 1244 (1965): 15. Impreso.

Valles Calatrava, J. R. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002. Impreso.

Visca, Arturo Sergio. *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Vol. 3. Montevideo: Universidad de la República - Letras Nacionales, 1962. Impreso.

O fantástico a partir de fragmentos da metafísica. Uma leitura de “La lotería en Babilonia”

Heloisa Helena Siqueira Correia

(Universidade Federal de Rondônia, Brasil)¹

Resumo: O texto estuda o fantástico construído por Jorge Luis Borges no conto “La lotería en Babilonia” em termos do que se denomina fantástico metafísico. Para tanto, leva em consideração que a literatura borgeana trabalha com a filosofia levando em conta os problemas que envolvem a metafísica na contemporaneidade, transformando, metafísica e crítica da metafísica, em material estético para criação de seu modo particular de criar o fantástico.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges, Fantástico metafísico, Nietzsche, Morte de Deus, Metafísica.

Abstract: The paper investigates the fantastic built by Jorge Luis Borges in the short story “La lotería en Babilonia” in terms of what is called metaphysical fantastic. To this end, it considers that Borges literature works with the philosophy taking into account the problems involving metaphysics nowadays, turning, metaphysics and critique of metaphysics in aesthetic material to create his particular way of creating fantastic.

Keywords: Jorge Luis Borges, Metaphysical fantastic, Nietzsche, Death of God, Metaphysics.

Este texto tem por objetivo identificar o fantástico presente no conto “La lotería en Babilonia” (1994a 456-460) de Jorge Luis Borges. O breve texto, de 1941, dá mostras de que o fantástico em Borges é, a um só tempo, literatura e metafísica. Essa

1. Graduada em Filosofia pela UNESP- Campus de Marília (1992), Mestre em Letras pela UNESP- Campus de Assis (1997) e Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (2006). Após ingressar como professora adjunta na Universidade Federal de Rondônia-UNIR (2009) inicia o projeto de pesquisa *O fantástico: intersecções críticas* (2010), em que estuda a vertente crítica do fantástico na obra de autores como Borges, Cortázar, Rubião e J.J. Veiga e ao qual se vinculam orientações de alunos de iniciação científica e mestrado. No mesmo ano inicia seu trabalho como líder do Grupo de Pesquisas em Estudos Literários da UNIR, ainda em andamento. Em 2012 passa a ser membro do GT ANPOLL- *Vertentes do insólito ficcional* e em 2014 amplia sua pesquisa com novo projeto que passa a desenvolver concomitantemente: *Estéticas da Terra: política, literatura, mito e ciência*. Neste projeto estuda os modos pelos quais a literatura problematiza, inventa, reinventa ou enfrenta a questão da aventura humana com a Terra-terra e os seres vivos que com o homem compartilham a existência terrestre; isto faz frequentando o campo dos estudos animais e as obras de autores como Murilo Rubião, Mia Couto, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Vicente Cecim, Franz Kafka e Astrid Cabral, autores de obras que são também objeto de estudo de suas orientandas.

simultaneidade adquire um sentido especial a partir do processo de fragmentação da metafísica, o que se pode ler, principalmente em duas narrativas.

A morte dos deuses da mitologia narrada por Borges em “Ragnarök” (183-184), texto de 1960, e a morte de Deus, narrada pelo filósofo Friedrich Nietzsche no aforismo 125 de *A gaia ciência* (2001 147-148), texto de 1882, podem ser tomadas como metáforas do fim da metafísica ocidental, ou como a crítica e ruína dos seus conceitos, valores e princípios, e por isso configuram-se agora como ponto de partida da leitura do conto mencionado.

A morte dos deuses mitológicos no momento de produção do texto borgeano testemunha que os deuses continuaram vivos durante os séculos em que, muito possivelmente, a razão acreditava que já havia dado cabo deles. Também faz desconfiar que tal morte pode não significar morte definitiva, como não significou da primeira vez, quando filosofia e ciência supostamente nasceram. O texto, por sua vez, aponta para outra suspeita, a narração borgeana sugere que se suspeite também do acontecimento da morte de Deus narrado por Nietzsche. Afinal: se os deuses sobrevivem à morte, Deus também não sobreviveria? A morte de Deus narrada por Nietzsche critica metaforicamente os valores da razão moderna. Ambos os acontecimentos, nesse sentido, são metáforas do processo de transformação de Deus e deuses em metáforas destituídas de essência ou propriedades, pois que, de acordo com a filosofia de Nietzsche, são apenas antropomorfismos (1996).

Observa-se aí, então, que o fato da morte de Deus e dos deuses, assim como de qualquer conceito ou valor metafísico, parece que não é algo que já tenha ocorrido de uma vez por todas, antes é um processo em andamento, e sobre o qual nem sabemos se realmente terá como fim realmente a morte. Antes, é possível pensar que a crítica à metafísica promove a superação de algumas crenças, valores e conceitos metafísicos, sem, no entanto, dar cabo totalmente da metafísica, pois que as mesmas crenças, valores e conceitos permanecem existindo, não integralmente nem com o acordo geral, mas sobrevivem, criticados, parcializados, fragmentados e problematizados.

Ambos os acontecimentos de morte seguem continuamente projetados nos céus de nossa cultura e no espaço cósmico, enquanto na terra e na Terra vive-se assistindo ao espetáculo que mantém a memória viva dos valores, conceitos e elementos metafísicos em sua versão fragmentada, criticada, e lentamente territorializada. Os textos borgeanos em que se encontram tais elementos são muitos. Nossa leitura, por ora, incide apenas sobre o conto “La lotería en Babilônia” (Borges, 1994a 456-460), em que está presente a onipotência destituindo-se de poderes. Nele é identificável a metafísica como um problema e, ao mesmo tempo, como um tipo de saber que, criticado ou não, vive na nossa

linguagem e pensamento. O procedimento textual reconhecido pela leitura é o metafórico e a leitura se dedica a refletir sobre sua construção.

O título do conto sugere o exercício do jogo localizado em um determinado lugar: a Babilônia. Por isso o texto é fértil em observações acerca da cultura babilônica. Misturam-se aí, como em muitos outros textos borgeanos, a narrativa e o ensaio. No caso do texto em questão, a voz da história é a de um *homem da Babilônia* prestes a embarcar em um navio; alguém, portanto, que está em viagem. Apresenta-se como alguém que rememora, em vida, uma série de vicissitudes biográficas, declarando que, diferente de Pitágoras, “... yo no preciso recurrir a la muerte ni aún a la impostura” (Borges, 1994a 456). Tais vicissitudes observadas pelo narrador localizam-no como *homem da Babilônia*, participante, então, de uma cultura bastante distante da cultura do leitor e algo desconhecida:

Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los Ghimel. En el crepúsculo del alba, en un sótano, he yugulado ante una piedra negra toros sagrados. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre. En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel, en el río de los deleites, el pánico. (Borges, 1994a 456)

Note-se a diversidade de experiências do narrador, a incerteza de sua existência, sua obediência a certa hierarquia desconhecida e os sentimentos universais: esperança e medo.

Na busca de um responsável por essa diversidade e disparates o narrador afirma: “Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de modo imperfecto y secreto: la lotería” (Borges, 1994a 456). Ainda não é possível saber a que se refere o narrador, mas já sabemos que a mencionada loteria não é exclusividade da Babilônia.

O narrador declara que a loteria, até então, tem sido parte do impensado e do desconhecido:

No he indagado su historia; sé que los magos no logran ponerse de acuerdo; sé de sus poderosos propósitos lo que puede saber de la luna el hombre no versado en astrología. Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy, he pensado tan poco en ella como en la conducta de los

dioses indescifrables o de mi corazón. Ahora, lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres, pienso con algún asombro en la lotería y en las conjeturas blasfemas que en el crepúsculo murmuran los hombres velados. (Borges, 1994a 456)

Por tais palavras, percebe-se que o narrador leva em consideração a distância que o separa de Babilônia –país vertiginoso– como possibilidade de pensar a loteria. Assume ter pensado muito pouco “en la conducta de los dioses indescifrables o de mi corazón” e também na loteria. Certamente é a distância que lhe possibilita a narrativa e o ensaio acerca da loteria, o que se configura em termos da apresentação da história da loteria ao leitor.

O conhecimento histórico da personagem acerca da loteria, que recebera de seu pai, informa ao leitor que a loteria teria sido um jogo de caráter plebeu cujo prêmio era uma quantia de moedas –nesse sentido muito parecida com a nossa loteria–; isso teria, segundo o narrador, levado a loteria ao fracasso, já que “Su virtud moral era nula” (Borges, 1994a 456), por se dirigir a apenas uma das faculdades do homem: sua esperança. E o narrador continua fazendo uma pequena história da loteria ao mencionar certa reforma que se seguiu ao primeiro formato e que diz respeito a “... la interpolación de unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables” (Borges, 1994a 457).

Tal reforma, no entanto, apesar de atrair o interesse do público, criou uma situação inusitada: a não participação nos jogos da loteria e o recebimento de sortes adversas ditaram o modo como os homens passaram a ser objeto de pré-conceitos e desprezo por parte da sociedade. Como nem todos os perdedores cumpriam o pagamento da multa que a loteria determinava, a loteria, doravante denominada Companhia, vê-se obrigada a proteger os ganhadores prejudicados pela falta de moedas para o pagamento de seus respectivos prêmios.

Em seguida, a narrativa afirma que um juiz passa a condenar os perdedores ao pagamento de multa ou ao cárcere, o que sugere a aproximação entre jogo e mecanismos de aplicação da justiça. Nas palavras do narrador percebemos que os perdedores optaram pelo cárcere como medida de ataque a tal Companhia; no entanto, tal medida tornou-a ainda mais poderosa: “De esa bravata de unos pocos nace el todopoder de la Campaña: su valor eclesiástico, metafísico” (Borges, 1994a 457). A Companhia, então, substitui as multas pelo cárcere e, em seguida, estimulada pelos jogadores, aumenta o número de más-sortes.

O que estará em jogo, a partir de então, será a felicidade; tal como o azar, os números de boa sorte passarão a conceder prêmios não monetários. Percebe-se até aqui o seguinte movimento de variação na apresentação do jogo: 1º jogo de caráter plebeu; 2º jogo de caráter punitivo; 3º jogo de caráter moral. O narrador refere-se aos mora-

listas: “Algunos moralistas razonaron que la posesión de monedas no siempre determina la felicidad y que otras formas de la dicha son quizá más directas” (Borges, 1994a 457). O caráter metafísico da Companhia estaria, então, em sua ação de determinar a felicidade e a infelicidade na vida humana. Curiosamente, no entanto, logo em seguida ao surgimento de seu valor metafísico, a loteria será objeto de crítica e reivindicação de democratização para que, sacerdotes, ricos e pobres pudessem participar igualmente dos sorteios. Logo, o povo determina: 1º, a unificação de Companhia e poder público; e 2º, “... que la loteria fuera secreta, gratuita y general” (Borges, 1994a 458). Aparentemente, então, a loteria é colocada a serviço da igualdade social, enquanto o poder sacerdotal da loteria apenas aumenta.

O texto procurar revelar ao leitor o valor metafísico e eclesiástico da Companhia como a outra face da moeda da democracia:

Quedó abolida la venta mercenaria de suertes. Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectúan en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio. Las consecuencias eran incalculables. Una jugada feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever; una jugada adversa: la mutilación, la variada infamia, la muerte. A veces un solo hecho –el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B– era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos. (Borges, 1994a 458)

Como se pode notar, a interferência da Companhia acontece de múltiplas formas, revelando que seu saber sobre os homens é incalculável, chegando, inclusive, à sua intimidade. Tal abrangência aparentemente metafísica parece mascarar a estratégia dos homens da Companhia que “... eran (y son) todopoderosos y astutos” (Borges, 1994a 458).

É possível perceber que Borges está narrando e ensaiando ao mesmo tempo em que está criticando um conteúdo metafísico, pois seu texto concomitantemente acrescenta, aos homens da companhia, os adjetivos *todo-poderosos* e *astutos*. O primeiro adjetivo seria uma qualidade conhecida como atributo metafísico da divindade e o segundo seria próprio apenas do mundo humano. Então, os astutos homens estariam tentando se fazerem passar por Deus? Nesse sentido, os homens da Companhia, estariam manipulando o jogo de cena da Companhia como artistas que brincam com as sombras para adquirirem poder sobre seu público? Tal pensamento é sugerido pela seguinte reflexão de Nietzsche, de 1882:

O caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos. [...] Guardemo-nos de dizer que há leis na natureza. Há apenas necessidades: não há ninguém que comande, ninguém que obedeça, ninguém que transgrida. Quando vocês souberem que não há propósitos, saberão também que não há acaso: pois apenas em relação a um mundo de propósitos tem sentido a palavra ‘acaso’. [...] Mas quando deixaremos nossa cautela e nossa guarda? Quando é que todas essas sombras de Deus não nos obscurecerão mais a vista? Quando teremos desdivinizado completamente a natureza?... (Nietzsche, 2001 136)

A natureza é desdivinizada pelo homem, assim como a loteria? Ao fim e no início, está o mesmo homem na sua frenética ação de antropomorfizar? Não há Companhia, assim como não há desígnios divinos, propósitos ou acasos?

Parece que a vida humana seria mais segura, se houvesse, por natureza, um sentido respondendo a uma meta. Mas como não há, o homem inventa isso. Borges estaria, então, denunciando os homens por trás da Companhia: seres históricos que se aproveitam de um suposto poder metafísico que a si mesmos atribuem e o usam:

En muchos casos, el conocimiento de que ciertas felicidades eran simples fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugerencias y de la magia. Sus pasos, sus manejos, eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, habían unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, daban a la Compañía; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Un archivo alfabético recogía esas noticias de variable veracidad.

Increíblemente, no faltaron murmuraciones. La Compañía, con su discreción habitual, no replicó directamente. Prefirió borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. Esa pieza doctrinal observaba que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo. Observaba asimismo que esos leones y ese recipiente sagrado, aunque no desautorizados por la Compañía (que no renunciaba al derecho de consultarlos) funcionaban sin garantía oficial. (Borges, 1994a 458)

O texto traz ao leitor as artimanhas da dissimulação sacerdotal para fins de afirmação de seu poder. A onipotência, atributo divino, parece ter degenerado em astúcia ardilosa de sacerdotes que a imitam a seu modo e simulam explicações grandiosas acerca dos mistérios, como a citada explicação a respeito da loteria. Cabe lembrar o pensamento de Nietzsche sobre a mútua dependência propósito-acaso e também, nesse movimento, certa observação borgeana de 1980: “... lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad...” (Borges, 1994b 208). Conclui-se então

que tais conceitos apenas podem existir enquanto formam uma dupla indissociável. E, mais ainda, como personagens históricas, os sacerdotes trabalham para que a metafísica mantenha-se viva entre o povo de Babilônia, o que lhes assegura o exercício do poder. Nesse sentido, o leitor que lê no texto borgeano a problematização e a crítica da metafísica percebe a onipotência (atributo divino) historicizada, fragmentada e humanizada. O leitor identifica a estratégia de manipulação da metafísica pelos sacerdotes como funcionamento da lógica eclesiástica, tão somente.

O texto informará o leitor ainda, a respeito das especulações que surgem da explicação aparecida nas ruínas da fábrica de máscaras e, “... la declaración oficiosa que he mencionado inspiró muchas discusiones de carácter jurídico-matemático” (Borges, 1994a 459). Tais especulações provocam uma reforma da loteria no sentido de que o acaso passe a interferir em todas as etapas do jogo, e não apenas na indicação do prêmio feliz ou infeliz.

O narrador anuncia que tentará resumir as complexidades de tal reforma, e inicia seu resumo simbólico:

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exarcebará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla. ...Tal es el esquema simbólico. (Borges, 1994a 459)

Como ilustração, a citação acima permite imaginar o alcance dos sorteios e a determinação do acaso na vida humana. O que se segue é nova reflexão a respeito da nova face da loteria, agora reformada. Nas palavras do narrador:

En la realidad el **número de sorteos es infinito**. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que, infinitos sorteos requieren un tiempo infinito, en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga. Esa infinitud coincide de admirable manera con los sinuosos números del Azar y con el Arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos... (Borges, 1994a 459)

Como é de se supor, quando se consideram outros textos de Borges, a questão levantada pelo problema dos sorteios, envolvendo sua determinação pelo acaso, recai em outros problemas, também de ordem metafísica, como os problemas do infinito e do tempo. “La lotería en Babilonia” trata, predominantemente, da determinação e do acaso, porém, Borges não hesita em percorrer o ambiente metafísico que tal dualidade habita e, coerentemente, localiza a prática dos sorteios em um tempo infinitamente divisível; o que absolutiza o poder da Companhia.

De novo o texto oscila: de uma perspectiva que contemplava os aspectos histórico e humano da Companhia, o leitor encontra-se agora com a abstração do funcionamento da Loteria, que passa a aludir metaforicamente a um desempenho cosmológico. A menção à aporia de Zenão colabora para tal consideração. E a menção aos arquétipos e à sua adoração pelos platônicos mantém a abordagem da Loteria como entidade metafísica primeiramente e, em seguida, refere-se a seu caráter divinizado. Como um arquétipo divino, a Loteria é adorada pelos platônicos, ou, em outras palavras, os metafísicos verão na Loteria a força da Verdade, da Beleza e da Bondade atuando na vida humana, e a respeitarão por isso. Essa é a perspectiva dos que vivem em meio à memória da metafísica, cultivando-a e reverenciando-a. Fazem vista grossa à estrutura institucional da Loteria, à astúcia e às estratégias dos homens de poder. Onde há racionalidade humana, vêem apenas onipotência ou determinação divina. Onde há jogo humano, vêem propósitos e desígnios do universo, plenos de sabedoria e justiça.

Encontra-se tal perspectiva em vários outros textos borgeanos, com menção, agora, para dois deles: “Inferno, I, 32”, de 1960, e “El encuentro”, de 1970. Em “Inferno, I, 32”, Deus fala, em sonho, a um leopardo e a Dante igualmente declarando-lhes individualmente os propósitos ou razões de suas vidas. Ambos, ao acordarem, aceitam seus destinos, mas não se recordam do sonho e da declaração feita por Deus, porque, segundo o autor: “... la máquina del mundo es hartó compleja para la simplicidad de una fiera.”, e, “... la máquina del mundo es hartó compleja para la simplicidad de los hombres” (Borges, 1993 185) - o que parece, ironicamente, justificar que fera e homem aceitem o todo-poder divino sobre suas vidas. O texto “El encuentro”, por sua vez, narra a história de um duelo singular, não determinado pelos que pelem, mas pelas armas que têm os homens como instrumentos de sua história. Lê-se no texto:

Nueve o diez hombres, que ya han muerto, vieron lo que vieron mis ojos –la larga estocada en el cuerpo bajo el cielo– pero el fin de otra historia más antigua fue lo que vieron. Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso tembló el puño de Uriarte, por eso tembló el puño de Duncan. Las dos sabían pelear –no sus instrumentos, los hombres– y pelearon bien esa noche. (Borges, 1993 421)

Neste caso, o poder de determinação do destino humano não está nas mãos de Deus, mas nas armas que cumprem o propósito de suas existências: pelear. Tal como Deus, as armas desempenhariam o papel de determinação como força externa e objetiva que atua sobre o mundo histórico e humano. E ainda que as armas sejam objetos, sua disposição no texto é de ordem metafísica, tal como Deus em “Inferno, I, 32”.

O possível desempenho metafísico e cosmológico da Loteria é explicado pela exposição de exemplos de sorteios impessoais, de abrangência planetária:

También hay sorteos impersonales, de propósito indefinido: uno decreta que se arroje a las aguas del Éufrates un zafiro de Taprobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles. (Borges, 1994a 459-60)

Tais consequências, de acordo com a perspectiva metafísica, não poderiam ser conhecidas a não ser no momento mesmo de seu acontecimento. O valor estético de tais exemplos é claro, e Borges parece se utilizar de novo de raciocínios metafísicos de modo inusitado e particular.

A esse respeito, vale a pena ler o poema “Las causas”, de 1977, exemplo do alcance do nível estético por meio de raciocínio metafísico, dessa vez localizado no próprio movimento factual da história:

Los ponientes y las geraciones.
Los días y ninguno fue el primero.
La frescura del agua en la garganta
De Adán. El ordenado Paraíso.
El ojo descifrando la tiniebla.
El amor de los lobos en el alba.
La palabra. El hexámetro. El espejo.
La Torre de Babel y la soberbia.
La luna que miraban los caldeos.
Las arenas innúmeras del Ganges.
Chiang-Tzu y la mariposa que lo sueña.
Las manzanas de oro de las islas.
Los pasos del errante laberinto.
El infinito lienzo de Penélope.
El tiempo circular de los estoicos.
La moneda en la boca del que ha muerto.
El peso de la espada en la balanza.
Cada gota de agua en la clepsidra.
Las águilas, los fastos, las legiones.
César en la mañana de Farsalia.
La sombra de las cruces en la tierra.
El ajedrez y el álgebra del persa.
Los rastros de las largas migraciones.
La conquista de reinos por la espada.
La brújula incesante. El mar abierto.

El eco del reloj en la memoria.
El rey ajusticiado por el hacha.
El polvo incalculable que fue ejércitos.
La voz del ruiseñor en Dinamarca.
La escrupulosa línea del calígrafo.
El rostro del suicida en el espejo.
El naípe del tahúr. El oro ávido.
Las formas de la nube en el desierto.
Cada arabesco del calidoscopio.
Cada remordimiento y cada lágrima.
Se precisaron todas esas cosas
Para que nuestras manos se encontraran
(Borges, 1994b 199)

A partir daí se percebe a sugestão de que os que dão as mãos não emitem, com isso, um ato de vontade. Seu ato, ao contrário, parece decorrente do passado, da história que os determina: vê-se aí outro modo do pensamento metafísico, no qual a determinação da história se dá pelo poder de determinações anteriores, supondo que essas sejam as causas do acontecimento presente. Os elos que unem tais causas permanecem desconhecidos; a apresentação das causas pelo autor é feita pelo modo do pontilhismo. O movimento que uniria os pontos para justificar o argumento da causalidade permanece invisível.

O mesmo acontece em “El juego”, de 1977:

No se miraban. En la penumbra compartida los dos estaban serios y silenciosos.
Él le había tomado la mano izquierda y le quitaba y le ponía el anillo de marfil y el anillo de plata.
Luego le tomó la mano derecha y le quitó y le puso los dos anillos de plata y el anillo de oro con piedras duras.
Ella tendía alternativamente las manos.
Esto duró algún tiempo. Fueron entrelazando los dedos y juntando las palmas.
Procedían con lenta delicadeza, como si temieran equivocarse.
No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región. (Borges, 1994b 182)

Quando se aplica o poder invisível da Companhia a tais narrativas, percebe-se ainda melhor sua suposta atuação onipotente e necessária. Esse tipo de leitura, no en-

tanto, conduz facilmente para o esmaecimento da história. A leitura do texto borgeano enfoca a metafísica como problema; o acaso em “Las causas” e em “El juego” constitui apenas o desconhecido para o homem.

Tal desconhecido é corrigido, segundo Borges, pelos historiadores que inventam ou ficcionalizam os acasos da história e nela própria:

Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para corregir el azar; es fama que las operaciones de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño. Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. (Borges, 1994a 460)

Nesse sentido, a história pode ser um conhecimento construído sobre pistas, documentos, testemunhas e objetos falsos ou fictícios dessa entidade metafísica denominada Loteria ou Companhia? Isso não faz com que o homem, reversamente, descubra que seu desconhecimento é a única certeza, pois o que os historiadores fazem em Babilônia é o mesmo que nossos historiadores fazem? Então, o suposto sentido implícito na história, caso a Companhia exista, não é efetivo, é falseado por ela; assim como nós mesmos inventamos um sentido para a história do homem, para nos apoiarmos na ilusão de a conhecermos.

Nietzsche é elucidativo quanto a isso. Em *Humano, demasiado humano*, texto de 1878, encontram-se as seguintes observações: “A divinização do vir a ser é uma perspectiva metafísica –como de um farol à beira do mar da História– na qual uma geração muito historicizante de eruditos achou consolo; não podemos nos irritar com isso, por mais errada que talvez seja esta concepção” (Nietzsche, 2000 165-66).

A pressuposição de que propósitos, desígnios, objetivos e obstáculos divinos e poderosos dirijam a história é, concomitantemente, consoladora e aterradora, pois supõe a onipotência de Deus em ação constante sobre os homens. A pressuposição de que motivos, causas, efeitos, lacunas e metas sejam próprios da história mesma é apenas uma tentativa de deslocamento de poder: a história, e não Deus, possui inteligência divina. Eruditos parecem fazer metafísica divinizando a história, o que pode dar a aparência de já terem abandonado a hipótese de Deus, quando é mais correto afirmar que apenas a abstraíram.

Ademais, a invisibilidade, o segredo e o mistério da Companhia são ótimos recursos para o uso e o abuso de poder por parte dos homens. O texto de Borges segue denunciando o mecanismo pelo qual o poder humano se apropria da suposta onipotência de Deus, agora fragmentada, em proveito próprio e para fins nem sempre justificáveis:

La Compañía, con modestia divina, elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía? (Borges, 1994a 460)

Como se pode notar, a Companhia participa como o duplo do sujeito da ação humana. Vale como motivador da ação que o homem afirma e também da ação que o homem nega. Seu papel é escancaradamente ideológico.

Novamente o texto borgeano se demorará como ensaio, elencando conjecturas existentes sobre a Companhia:

Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, **que no ha existido nunca y no existirá**. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares. (Borges, 1994a 460)

A primeira conjectura, de que não mais existe a Companhia, confirma a ideia de vivermos em um contexto em que se critica a metafísica e em que, ao mesmo tempo, há profusão de acontecimentos, conceitos e crenças metafísicas sobreviventes pelo esforço da memória. A segunda conjectura estabelece a dependência da existência da Companhia à existência do último Deus, que provavelmente aniquilará o mundo. A terceira conjectura declara que a Companhia é onipotente, mas de uma onipotência que só exerce seu poder no microcosmo. A penúltima conjectura, por sua vez, denuncia que a Companhia nunca existiu nem virá a existir. E a última declara que é indiferente que a Companhia exista tanto quanto não exista, já que Babilônia “no es otra cosa que un infinito juego de azares”, o que reafirma a memória da metafísica: afinal só existem acaso onde existiriam propósitos, e o homem insiste em tal conceito para sentir-se menos inseguro quanto ao não-sentido da história. O que muda com isso? Parece que o valor da vida humana continua assunto para ser resolvido pelos homens mesmos.

Por que não reter o que dá prazer? O jogo? Por que se aprisionar às justificativas que amparem os perdedores do jogo? Primeiro, é preciso lembrar que jogos são exercícios que exigem atenção especial durante o seu tempo de duração, sejam grandes jogos

de guerra ou pequenos jogos infantis. Retornemos à seguinte reflexão nietzscheana, presente em “Ecce Homo”, texto de 1888:

... essas pequenas coisas –alimentação, lugar, clima, recreação, a inteira casuística do amor-próprio– são, para além de todos os conceitos, mais importantes do que tudo o que se deu importância até agora. Aqui precisamente é preciso começar a reaprender. Aquilo que até agora a humanidade ponderou seriamente nem sequer são realidades, são meras imaginações ou, dito mais rigorosamente, mentiras provenientes dos piores instintos de naturezas doentes, perniciosas no sentido mais profundo – todos os conceitos ‘Deus’, ‘alma’, ‘virtude’, ‘pecado’, ‘além’, ‘verdade’, ‘vida eterna’... mas procurou-se neles a grandeza da natureza humana, sua ‘divindade’... Todas as questões da política, da ordem social, da educação foram falsificadas pela base e pelo fundamento por se tomarem os homens mais perniciosos por grandes homens –por aprenderem a desprezar as ‘pequenas’ coisas, quer dizer, as disposições fundamentais da própria vida...– Não conheço nenhum outro modo de tratar com grandes tarefas, a não ser o jogo: isso, como sinal de grandeza, é um pressuposto essencial. [...] minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: não querer nada de outro modo, nem para diante, nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo, mas amá-lo... (Nietzsche, 1987 153)

Se Babilônia é um jogo e Babilônia é o mundo, o mundo é um jogo. Se o homem joga sabendo que joga e é ciente do jogo em todos os instantes de duração do jogo, ele pode amar sua pequena atividade como sinal de sua grandeza, sem precisar recorrer a nomes maiores que o dele. Tal atividade prazerosa, no entanto, pode ser considerada a marca predominante de nosso contexto? Para qualquer lugar que nos viremos, lá no céu persistem as cenas de morte. Ainda não pintamos o céu com novas cenas e cores. Muitas vezes, talvez, nossa sociedade ainda prefira viver em um museu, em meio a antiguidades metafísicas que são fósseis, como onipotência e determinismo, ao invés de habitarmos o movimento externo da vida.

A onipotência em fragmentos, ora plena de poder, ora dele destituída, é a matéria prima do conto. Trata-se de matéria roubada do racionalismo metafísico para criação de um fantástico especial, o fantástico metafísico. Nele não há ambiguidade entre o real e o sobrenatural, os dois convivem comumente. O fantástico borgeano, nesse sentido, exige do leitor um tipo de leitura que persiga o dilaceramento da tradição metafísica, o reconhecimento de que a vida/morte da metafísica nos coloca como seres vivos de um mundo fantástico que está dentro de nós e ao nosso redor. Não é necessária a presença do elemento sobrenatural pois que vida e morte são intercambiáveis, tudo que é possível de um lado também é possível de outro, e o visível e o invisível se irmanam na mesma fina película.

Referências

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas: 1952-72*. Buenos Aires: Emecé, 1993. Impresso.
- . "Inferno, I, 32." *Obras Completas: 1952-72*. Buenos Aires: Emecé, 1993: 185. Impresso.
- . "El encuentro." *Obras Completas: 1952-72*. Buenos Aires: Emecé, 1993: 417-421. Impresso.
- . "Ragnarök." *Obras Completas: 1952-72*. Buenos Aires: Emecé, 1993: 183-184. Impresso.
- . *Obras completas: 1923-49*. Buenos Aires: Emecé, 1994a. Impresso.
- . "La lotería en Babilonia." *Obras Completas: 1923-49*. Buenos Aires: Emecé, 1994a: 456-460. Impresso.
- . "Las causas." *Obras Completas: 1975-85*. Buenos Aires: Emecé, 1994b: 199. Impresso.
- . *Obras completas: 1975-85*. Buenos Aires: Emecé, 1994b. Impresso.
- . "El juego." *Obras Completas: 1975-85*. Buenos Aires: Emecé, 1994b: 182. Impresso.
- Nietzsche, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001. Impresso.
- . *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Impresso.
- . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis M. L. Valdés e Teresa Orduña. 3. ed. Madrid: Tecnos. 1996: 15-38. Impresso. [Original alemão.]
- . *Obras incompletas*. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 4. ed., v. 2, São Paulo: Nova Cultural, 1987. Impresso. [Os Pensadores.]

Formas de lo verosímil en *Dormir al sol*

Claudia Marcela Paez Lotero

(University of Massachusetts, Amherst)¹

Resumen: El presente trabajo analiza las formas mediante las cuales se construye lo verosímil en la novela *Dormir al sol* del escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Para el análisis se sigue la noción de verosímil dada por Tzvetan Todorov, quien lo entiende como una manera de dar la impresión de verdad, es decir, de hacer creíble algo independientemente de que lo que se cuente sea verdadero o falso. Esa impresión de verdad para Julia Kristeva se logra al poner juntos dos discursos de distinto orden, los dos establecen una relación de similitud. Jonathan Culler propone cinco niveles de lo verosímil que para él son cinco maneras de poner la obra literaria en contacto con otros textos. En el presente trabajo se analiza la presencia de esos niveles en *Dormir al sol*, subrayando el papel del lector en una obra fantástica que ha sido concebida como artificio o artefacto y que no pretende ser reflejo de la realidad referencial.

Palabras clave: Verosimilitud, Autor, Lector, Narrador, Narratario.

Abstract: This paper analyses the forms in which the *vreisemblable* is constructed in the novel *Dormir al sol* by Adolfo Bioy Casares. This analysis follows the notion of *vreisemblance* by Tzvetan Todorov, who understands it as a way of giving the impression of truth, that is, a way of making something believable independently if it is truth or false. For Julia Kristeva, this impression of truth is produced by putting together two discourses of different nature, both of them establish a relationship of similarity. Jonathan Culler proposes five levels of *vreisemblance*, these are five forms of putting in contact the literary work with other texts. This paper analyses the presence of those levels in *Dormir al sol*, stressing the role of the reader in a fantasy work that is conceived as an artifice or an artifact, and that does not pretend to reflect the referential reality.

Keywords: *Vreisemblance*, Author, Reader, Narrator, Narratee.

En 1973, el escritor argentino Adolfo Bioy Casares publica la novela *Dormir al sol*. Este relato de tipo fantástico cuenta la historia de Lucio Bordenave, quien un día debe internar en un instituto psiquiátrico a Diana, su esposa, para someterla a un tratamiento. Cuando ella regresa a casa Bordenave observa que su esposa ya no es

1. Colombia. MA por la Universidad de Massachusetts. Estudiante de Doctorado en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Líneas de investigación: Literatura latinoamericana del siglo XX, literatura fantástica, escritoras latinoamericanas.

la misma y comienza a preguntarse sobre la identidad de Diana, descubriendo que el tratamiento que ella ha recibido ha transformado su alma. Esta novela de Bioy se divide en dos partes, en la primera Bordenave relata su historia a Félix Ramos con la esperanza de que éste le ayude. La segunda parte refiere la respuesta de Ramos ante el relato de Bordenave.

Emir Rodríguez Monegal en “Borges: Una teoría de la literatura fantástica” afirma que Bioy es practicante de la poética propuesta por Jorge Luis Borges (184). Explica Monegal que para Borges el arte de narrativo es artificio; un artificio regido por el orden, el rigor y la forma; un artificio que además no busca copiar la realidad, pues “dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo o caer en la simulación (es decir: en la mimesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia” (182). Entonces, ¿cómo puede hacer un texto fantástico como *Dormir al sol* que también ha sido concebido como artificio llegar a ser considerado un texto verosímil por su lector? Esa es la pregunta que se intentará responder a lo largo de este análisis.

Tzvetan Todorov inicia la introducción a la edición de la revista *Communications* dedicada a los problemas de la verosimilitud, relatando la historia de dos individuos que discuten por un accidente y que se presentan ante las autoridades judiciales para determinar quién es el culpable de dicho altercado. Sin embargo, como los hechos no han sido presenciados por los jueces, éstos no pueden dar un fallo por lo que los denunciantes deben proporcionar sus respectivas versiones de los hechos; dice Todorov: “ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella [...]. Para ganar el proceso importa menos haber obrado bien que hablar bien” (“Introducción” 11). Y hablar bien en este caso implica persuadir, hacer creíble aquello que se cuenta o, en otras palabras, hacer verosímil. Entonces, si la verosimilitud no es el establecimiento de una verdad sino impresión o persuasión, explica Julia Kristeva, lo verosímil no tendrá que tratar con lo verdadero o lo falso (65).

El texto literario para ser verosímil, para persuadir y dar la impresión de verdad, necesita establecer una serie de relaciones con otros discursos ya sean éstos de tipo literario, político, histórico y natural o el de la realidad denominada “real” (aquella realidad que creemos nos es común y todos podemos percibir). Este tipo de relaciones, explica Jonathan Culler, se plantean porque el lector para comprender el texto debe “naturalizarlo”, en palabras del crítico, “asimilar o interpretar algo es introducirlo dentro de los modos de orden que la cultura pone a nuestra disposición, y eso suele hacerse hablando de ello en un modo de discurso que una cultura considere natural” (*La poética* 197).

Por su parte, Kristeva identifica dos niveles de verosimilitud que se necesitan mutuamente, y a través del primero explica cómo el texto se relaciona con otro texto

opuesto para volverse verosímil. Dichos niveles corresponden a “lo verosímil semántico” y lo “verosímil sintáctico”. El primero de ellos tiene como rasgo principal la semejanza, es un “parecerse”. De acuerdo con este nivel:

Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos (gesto simbólico por excelencia, cf. el griego *sumballein* = poner juntos) dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. (Kristeva 66)

Lo verosímil semántico actúa por analogía, su preocupación principal es referir el discurso literario al discurso que denominamos “natural”, aquel dado por la ley de una sociedad en un momento específico; es el discurso que se refiere a un conjunto de costumbres, comportamientos y modos de ver el mundo pertenecientes a determinada cultura y encuadrado en un contexto histórico específico (Kristeva 66). La verosimilización semántica, al juntar dos entidades contradictorias genera el “efecto de semejar”, la verosimilización sintáctica, el segundo nivel, lo que intenta entonces es versomilizar el proceso que lleva a ese efecto, de modo que en este nivel “lo verosímil depende, pues, de una estructura con formas de articulación particulares, de un sistema *retórico* preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que lo hace conforme a las leyes de la estructura discursiva dada (a la leyes retóricas)” (Kristeva 67). Esto quiere decir que a través del verosímil sintáctico se logra esconder “el artificio del ‘poner juntos’ semánticamente verosimilizante” (Kristeva 68).

Por su parte, Jonathan Culler encuentra en lo verosímil cinco niveles, en palabras del crítico: “cinco niveles de poner en contacto un texto con otro texto para que ayude a volverlo inteligible y definirse en relación con dicho texto” (*La poética* 200). El primer tipo de verosimilitud corresponde al “texto dado socialmente” o lo que solemos llamar “lo real”; el segundo es un “texto cultural general”; el tercero corresponde a “las convenciones de un género” literario particular; el cuarto concierne a “la actitud natural hacia los artificios” que usa el texto; y el quinto a “la intertextualidad” dada por la ironía o la parodia (*La poética* 200).

Para analizar los modos cómo la novela de Adolfo Bioy Casares, *Dormir al sol*, busca construir lo verosímil dentro de ella misma, me detendré a observar cómo la novela manifiesta los distintos niveles de verosimilitud propuestos por Culler, los cuales, desde mi punto de vista, pueden ser agrupados bajo la división que realiza Kristeva. Esto gracias a que los dos primeros niveles propuestos por Culler responden al concepto de lo verosímil semántico que expone Kristeva, en esos dos niveles (el de “lo real” y el del “texto cultural general”) un texto particular para ser verosímil debe relacionarse con otro texto o discurso. Mientras que los otros niveles propuestos por el crítico estadounidense (el de “las convenciones de un género”, “la actitud natural hacia los artificios” y “la

intertextualidad”) ayudarían a verosimilizar el proceso que concluye con el “efecto de parecerse”, es decir, se “camufla el artificio del ‘poner juntos’” del que habla Kristeva.

Lo verosímil construido a partir de “lo real” está ligado con aquel discurso que denominamos “real” o “natural”, el que nos refiere una la realidad que creemos nos es común y que todos podemos experimentar. Culler explica este nivel así:

El primer tipo de *vraisemblance* es el uso del “texto de la actitud natural de una sociedad (el texto de *l’habitude*), totalmente familiar y, por esa propia familiaridad difusa, desconocido como texto”. La mejor forma de definirlo es como un discurso que no requiere justificación porque parece derivar directamente de la estructura del mundo. [...] Es sencillamente el texto de la actitud natural, por lo menos en la cultura occidental y, por tanto, *vraisemblable*. Cuando un texto usa dicho discurso, es inteligible de forma inherente y, cuando se desvía de dicho discurso, la tendencia del lector es a volver a traducir sus “metáforas” a ese lenguaje natural. (*La poética* 201)

Como lectores de un texto cuya verosimilitud está determinada por este nivel identificamos elementos que nos son familiares, por ejemplo, nos es natural tener ciertas pasiones o sentimientos (amor, odio, dolor), o considerar normales determinadas costumbres o procesos de vida (nacer, crecer, reproducirse, morir). Los textos fantásticos, como la novela de Bioy que acá concierne, a pesar de la naturaleza extraordinaria de los hechos que allí se narran, pueden construir parte de su verosimilitud teniendo en cuenta este nivel. Las narraciones fantásticas se caracterizan no sólo por el acontecimiento extraordinario, sino también porque ese acontecimiento puede suceder dentro de una realidad que el lector identifica como cotidiana y que poco a poco, con la aparición del acontecimiento extraordinario, se torna fantástica. Es en esa primera realidad del texto fantástico donde actúa con mayor fuerza la verosimilitud del discurso dado por “lo real”.

En *Dormir al sol* es relevante lo verosímil dado por “lo real” porque éste ayuda a que el lector de la novela se ubique en un mundo que le resulte familiar y que paulatinamente se transformará con la introducción del evento fantástico. El mundo familiar de esta novela de Bioy Casares se puede ver cuando se habla sobre los sentimientos de los personajes, sus historias cotidianas y el espacio que los rodea. En *Dormir al sol* el narrador de la novela poco a poco expone ese mundo cotidiano. Lucio Bordenave, el narrador de la primera parte de la novela, relata su infancia y las peleas que de niño tenía con sus amigos: “Desde chicos, usted y toda la barra, cuando se acordaban, me perseguían. El Gordo Picardo, el mayor del grupo (si no lo incluimos al rengo Aldini, que oficiaba de bastonero y más de un domingo nos llevó a la tribuna de Atlanta), una tarde, cuando yo volvía del casamiento de mi tío Miguel, me vio de corbata y para arreglarme el moño casi me asfixia” (10). Así mismo, Bordenave narra el momento en que contrae

matrimonio con Diana Irala, la cotidianidad con ella y las dificultades de su vida laboral, primero como empleado de un banco y luego como relojero. Las anteriores situaciones constituyen lo que se podría considerar momentos normales en la vida de cualquier persona; en general, solemos tener una niñez, una vida como adultos, amigos, algunos se casan, trabajan y cambian de empleo.

Pero no sólo son las etapas de la vida las que constituyen el discurso de “lo real”, los sentimientos también están incluidos. Por medio de éstos los personajes son caracterizados, lo cual permite que los lectores los tomen como personas comunes y corrientes. Bordenave también se permite expresar sus emociones: “es conveniente que sepa en qué estado de ánimo volví a casa. Yo se lo describiría como la simple felicidad de un hombre que vuelve a estar con su mujer después de una larga separación” (108). Cuando el narrador de la novela expone sus sentimientos, cuando afirma que ama, que tiene miedo, que odia o que es feliz, está humanizando a los personajes de la novela, construyendo un ser con el que el lector se pueda igualar o pueda identificar como posible dentro de ese discurso de “lo real”.

Otro elemento al que recurre lo verosímil del discurso de “lo real” es la descripción física de lugares, lo que permite que el lector se ubique en un espacio que aunque no conozca por lo menos no se le haga fuera de lo normal, un espacio que pueda situar dentro de sus referentes. Esto ocurre con la descripción de los espacios en los que tiene lugar la historia de la novela de Bioy: el barro donde vive Bordenave, los parques que visita Diana y el sanatorio donde es recluida.

Si en el primer nivel lo verosímil se establece por el diálogo entre la ficción y el discurso de “lo real”, en este segundo nivel el diálogo se da entre la ficción y la cultura. Explica Culler: “en segundo lugar, existe una gama de estereotipos culturales o conocimiento aceptado que una obra puede usar pero que no gozan de la misma posición privilegiada que los elementos del primer tipo, en el sentido de que la propia cultura los reconoce como generalidades” (*La poética* 202). Tales generalidades corresponden a “la voz colectiva y anónima, cuyo origen es un conocimiento humano general” (Barthes, citado en Culler, *La poética* 203). Culler ejemplifica esto citando la descripción que Balzac realiza del conde de Lanty. En ella se dice que el personaje es “sombrio como un español” o “aburrido como un banquero”; descripciones que según Culler pueden resultar naturales y posibles, pues hacen referencia a estereotipos que se aceptan como posibles dentro de una cultura (*La poética* 202). Son imágenes aceptadas socialmente y por ello creíbles. En *Dormir al sol* la finalidad de este verosímil dado por el texto cultura es, al igual que en el primer nivel, el de hacer familiar la realidad anterior al hecho extraordinario, sin desaparecer cuando dicha realidad ha sido transformada.

En *Dormir al sol* este tipo de lo verosímil está presente a través de generalidades o creencias populares como la que afirma que ninguna suegra quiere a su nuera y que se puede apreciar a través de la relación entre Ceferina, la nana de Bordenave, y Diana, la esposa de éste: “Ceferina, que me quiere como a un hijo, nunca aceptó enteramente a mi señora. En un esfuerzo para comprender ese encono, llegué a sospechar que Ceferina mostraría igual disposición con toda mujer que se me arrimara” (13). O consideraciones sobre las prácticas científicas: “usted hacía de cuenta que esos dos hablaban de cosas, no de personas. Recordé historias, que circulaban en los años del bachillerato, de herejías cometidas por practicantes en los hospitales.” (169).

Los estereotipos, como se mencionó antes, son elementos de lo verosímil dado por el texto cultural. En *Dormir al sol* la extensión de la narración de Lucio Bordenave no sólo se justifica por la necesidad de que Félix Ramos le crea, además de esto se explica por el oficio de Bordenave: relojero; oficio considerado como minucioso y detallista. Este estereotipo se revela en la novela no solo en la detallada narración que hace Bordenave sino también en el modo cómo este personaje es percibido por los otros y por sí mismo: “No le pido crédito para mis apreciaciones, que podrían resultar la divagación de un cerebro ofuscado, pero le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero” (124).

Los valores de una sociedad también hacen parte de este segundo tipo de verosímil, si un personaje de ficción actúa de manera opuesta a esos valores, el lector no lo tomará como creíble, explica Culler: “una acción está justificada por su relación con una máxima general, y ‘esa relación de inferencia funciona también como un principio de explicación: lo general determina y, por tanto, explica lo particular; entender la conducta de un personaje, por ejemplo, es referirla a una máxima aceptada, y esa referencia se considera como un paso del efecto a la causa’” (*La poética* 205). Por ejemplo, la actitud investigativa de Reger Samaniego, el médico de Diana, tiene su explicación en el sistema de valores sociales, en las expectativas que la sociedad tiene sobre la ciencia: la búsqueda del bien común y la salvación de la humanidad (aunque esto no excusa sus procedimientos en la investigación). Hacia el final de la primera parte de *Dormir al sol*, en una discusión entre Samaniego y Bordenave por las consecuencias del tratamiento al que someten a Diana, comenta el médico: “—No me pida que haga mal a nadie. Mi obra pierde todo el sentido si aumento la desdicha de una sola persona”. A lo que responde Bordenave: “—O me equivoco o usted se considera un gran benefactor. Ya veremos qué piensa la gente cuando se entere” (187).

Dentro del verosímil dado por el texto cultural también se encuentran las costumbres y el lenguaje utilizado por los personajes. No se toma como fuera de lo común en

Dormir al Sol que Bordenave y Ceferina, como buenos argentinos, tomen mate todos los días. Tampoco se toma como inconsistencia que estos personajes argentinos utilicen interjecciones y expresiones propias del español del Cono Sur o que utilicen el voseo: “—¿Lo que ahora menos deseás en el mundo es una mujer? / —¿Por qué lo decís? / — Fijate que no te culpo. ¿Sabés una cosa? Yo también tengo sangre torera” (64).

Por otro lado, observa Kristeva que después de poner juntos dos discursos distintos, de lograr el efecto de parecerse, el siguiente paso a seguir es esconder los mecanismos usados en el texto para lograr dicho efecto. Para ello se necesita de las convenciones del género literario y los procedimientos retóricos empleados en el texto.

Lo verosímil dado por el género literario pertenece a los dos niveles de verosimilitud propuestos por Kristeva, es decir, lo verosímil semántico y lo verosímil sintáctico. Al primero porque el texto particular debe conversar con el corpus que conforma el discurso propiamente literario y reflejarse en esos otros textos; y al segundo porque el texto debe seguir las normas que ese corpus impone para camuflar el efecto de parecerse. *Dormir al sol* es una novela en la que el género literario predominante es el fantástico, pues comparte con otros textos las características propias de este género.

Explica Culler sobre este nivel de verosimilitud: “La función de las convenciones del género consiste esencialmente en establecer un contrato entre el escritor y el lector para hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir así tanto la admisión de los modos aceptados de inteligibilidad como la desviación con respecto a ellos” (*La poética* 210). En otras palabras, el lector puede tomar como verosímil el texto si éste sigue las leyes del género literario al que pertenece; pero esto solo es posible en la medida en que esas leyes hagan parte de la competencia literaria del lector. Un lector de literatura fantástica puede considerar como posibles determinados eventos dentro de un texto de dicho género, siempre y cuando éste cumpla con los rasgos que caracterizan ese género literario.

La mayoría de los críticos que se han detenido en el estudio de la literatura fantástica, concuerdan en que el problema principal de ésta es la realidad. Y algunos de ellos (Todorov, Caillois, Castex, Vax, Calvino) relacionan lo fantástico con la idea de vacilación, incertidumbre, ruptura o desviación que se produce en la realidad representada y que parece transformarla. Y, además, cada crítico ubica esas rupturas o vacilaciones en distintos niveles: el lector, los personajes, la naturaleza de los acontecimientos. De cierto modo, el carácter más importante del género fantástico es “la duda”; ésta es producto de la transformación de la realidad que se expone en el texto, de una realidad cotidiana se pasa, ya sea de manera abrupta o lentamente, a una realidad extraordinaria, a una realidad cuyas experiencias y explicaciones se manifiestan más allá de lo conocido.

Remo Ceserani ha relacionado la duda producida por lo fantástico con el concepto de “perturbación” de Freud, es decir, “como experiencia de una presencia inquietante en la cotidianidad” (73). Entonces la literatura fantástica como relato perturbador suscita en el lector inseguridad porque lo enfrenta a una situación desconocida o que está más allá de una fácil explicación racional.

Interesa ver ahora cuáles son los procedimientos característicos del género fantástico presentes en *Dormir al sol*. Como se mencionó arriba, lo verosímil dado por el género literario depende de sus leyes, pues éstas al hacer parte de la competencia literaria del lector se convierten en expectativas; si el texto sigue esas leyes el lector tomará la narración como verosímil. En términos generales, la literatura fantástica se caracteriza por abordar una serie de temas específicos (como los relacionados con los fenómenos irracionales, el inframundo, los sueños, los viajes en el tiempo u otras dimensiones, la locura, las metamorfosis, el doble y las fantasías metafísicas, solo por mencionar algunos), también por considerar de manera especial el papel del lector y, además, por pretender construir realidades deliberadamente en las que tienen lugar los pasos de umbral y donde se presentan objetos mediadores entre esas realidades.

Respecto a los temas tratados a lo largo de *Dormir al sol*, se encuentra el amor imposible, el problema de la identidad, la dicotomía cuerpo-alma y el progreso de la ciencia, entre otros. Es en el carácter metafísico de estos temas donde la obra de Bioy se acerca al relato fantástico filosófico del que habla Italo Calvino. La literatura fantástica lejos de ser evasión de la realidad “real” y de los problemas humanos, procura abordarlos, meditarlos y hacer evidente otras perspectivas. En la novela se realiza una reflexión sobre la realidad interior (problema de la identidad) y sobre la manera como es percibido el mundo exterior. En este sentido *Dormir al sol* sigue uno de los temas característicos de la literatura fantástica: las fantasías metafísicas.

Por otro lado, los juegos con el lector son relevantes en la novela de Bioy. Estos juegos se llevan a cabo a través de varias estrategias, la primera de ellas consiste en evidenciar los mecanismos que el texto mismo usa para atrapar a su lector; esto con el fin de hacerle notar a éste que aquello que está leyendo antes que nada es un artefacto. Según Ceserani, por medio de la ostentación de los procedimientos narrativos se hace evidente la artificialidad del texto fantástico. Esto se puede ver también como las condiciones del juego razonado (en el que creen Bioy y Borges) que propone la obra para que el lector pueda acceder a ella.

En *Dormir al sol* la primera manifestación de las condiciones del texto está en la presentación de la novela misma. Ésta se divide en dos partes, al inicio de cada una

hay un título que indica quien es su autor: “Primera parte por Lucio Bordenave” (7), “Segunda parte por Félix Ramos” (191); pero como Lucio Bordenave y Félix Ramos son construcciones de la propia novela, con el fin de no confundirlos con el autor empírico,² este es, Adolfo Bioy Casares, prefiero denominarlos “pseudo-autores empíricos”. Los pseudo-autores son una supuesta persona de carne y hueso que ha consignado física y materialmente la narración que el lector tiene en sus manos. Apelando a los conocimientos del lector, éste para dejarse atrapar por los mecanismos de la narración tiene que aceptar a los pseudo-autores de la novela y dejar de lado al autor empírico que reconoce, es decir, olvidarse momentáneamente de la persona Adolfo Bioy Casares. El lector al diferenciar a los pseudo-autores del propio autor empírico, reconoce que la presentación de los primeros hace parte del artificio usado por la novela, sabe que lo que lee es un artefacto o juego razonado y aun así se permite creer en él. No obstante ese “creer” para el lector es asumir un papel dentro de la obra, eso es lo que le permite leer *Dormir al sol* no como ficción sino como un cartapacio que contiene el testimonio de un acontecimiento extraordinario.

Otro de los juegos empleados en la novela es el de la identificación. Todorov indica que la vacilación debe presentarse en uno de los personajes de forma que el lector se identifique con aquel en el momento de dudar. Sin embargo, el lector al que se refiere el crítico es al lector implícito.³ El mecanismo de identificación en la obra fantástica bien podría funcionar de la siguiente manera: el lector implícito debe identificarse con el personaje que vacila para que el lector empírico⁴, el receptor de la obra, se identifique con el implícito y llegue también a vacilar. La identificación se realiza a través de los mecanismos formales de la obra y, entre ellos, el uso de la narración en primera persona es muy conveniente en tanto que “es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos” (Todorov, *Introducción literatura fantástica* 67). *Dormir al sol* está narrada utilizando la primera persona singular (el yo del que habla Todorov): “Tampoco le voy a negar que en más de una oportunidad nos disgustamos con mi señora y que una noche –me temo que todo el pasaje haya oído el alboroto– con intención de irme en serio me largué hasta los Incas, a esperar el colectivo, que por fortuna tardó y me dio tiempo de recapacitar” (12). El narrar desde la primera persona es un primer paso para que el lector se sienta cercano al narrador; ese “yo” de algún modo genera una cierta intimidad entre el narrador y el lector, pues todo parece estar focalizado desde la mirada honesta de ese sujeto que habla desde el “yo”.

2. Un sujeto biográfico al que se le responsabiliza de consignar materialmente el texto.

3. El lector que se construye en la novela.

4. El lector que está por fuera de la obra, que no es una construcción de ella y que también es un sujeto biográfico.

En la primera parte de *Dormir al sol* focalización es interna, el narrador sabe lo mismo que el personaje que ha vivido los acontecimientos, así que en esta parte de la novela los acontecimientos se cuentan desde la perspectiva del protagonista que ha sido testigo y participe: “Como si yo hubiera padecido hambre y sed de un amor total –así era, le garanto, el que me ofrecía esta perra– desde que la tuve en casa me sentí en ocasiones tan acompañado, que llegué a preguntarme si no la extrañaba menos a mi señora” (89). En cuanto a la identidad de la voz narrativa, ésta corresponde a la de Lucio Bordenave; la voz es de tipo intradieгético-homodieгético, es decir, un narrador de ficción que cuenta su propia historia, Bordenave, personaje de la ficción, cuenta lo que le ha pasado: “Voy a contarle mi historia desde el principio y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea” (9).

La focalización de la segunda parte de *Dormir al sol* es externa, el narrador sabe menos que el personaje que ha vivido la aventura, por lo tanto todo lo que cuenta es una interpretación de los hechos: “Por motivos aparentemente contradictorios, desconfío de la autenticidad del documento. Ante todo, me parece raro que Bordenave se dirija a mí” (194). La identidad de la voz narrativa corresponde a Félix Ramos, destinatario de la primera parte y personaje aislado de los hechos principales de la narración. El tipo de voz narrativa es extradieгético-homodieгético: un narrador externo que narra su propia historia, y aunque hace parte de ésta última sólo actúa como un testigo lejano. Ramos conoce la historia por las cartas y el cartapacio que extrañamente le hacen llegar a su casa. Cuenta lo que hizo después de conocer la historia referida en el cartapacio, pero en todo caso actúa con distancia respecto a ésta.

Vemos así que desde donde se narra se trata de autenticar los hechos contados, y quienes narran son testigos o participantes de los acontecimientos. Los narradores procuran dar un testimonio personal. La identificación no es psicológica, se trata, más bien, de que el lector y la voz narrativa vayan de la mano durante el desarrollo de la historia, que en los dos se puedan generar las mismas inquietudes sobre lo que sucede y a la vez traten de responder a ellas. En *Dormir al sol* tanto el lector implícito y Lucio Bordenave deben dudar sobre los acontecimientos, se dirigen al mismo punto, en un principio pueden tener la incertidumbre e imaginar que se trata de una infidelidad de Diana o su secuestro, y luego aceptar el acontecimiento extraordinario.

Otro de los juegos que usa la literatura fantástica es presentar en el relato destinatarios específicos, con esto la narración es autenticada y a la vez se facilita el proceso de identificación puesto que los destinatarios y oyentes estarían en el mismo nivel y en las mismas condiciones de participación dentro del texto. La primera parte de *Dormir al sol* está dirigida claramente a Félix Ramos, pero se revela el nombre

del destinatario del cartapacio de Bordenave hacia el final de su narración. Con estos destinatarios y oyentes concretos se autentifica la narración y se procura que tanto el lector implícito como el lector empírico estén en el mismo nivel de participación dentro de la novela.

La elipsis es otro mecanismo utilizado por lo fantástico para producir en el lector sorpresa. El silencio, lo no dicho produce incertidumbre, inseguridad, genera inquietudes que hacen dudar. Las falsas motivaciones en la literatura fantástica también sirven para éste fin, la lectura es desviada y cuando se revela el curso verdadero de los hechos se produce la sorpresa. La novela de Bioy en este aspecto juega mucho con el lector; lo no dicho o los falsos indicios tienen un carácter significativo porque llevan al lector a pensar que algo extraño está pasando y a imaginar una explicación que termina siendo radicalmente distinta y falsa. Lo no dicho y los falsos indicios en *Dormir al sol* se usan como en las novelas policiales, todo parece indicar una cosa y termina siendo otra. Cuando el lector descubre lo que realmente ha pasado choca y se sorprende.

Una característica especial de la novela aquí tratada es que en ella el presente desde donde los narradores realizan sus relatos es próximo al pasado de los acontecimientos vividos, un pasado casi inmediato. Gracias a esto se puede desviar la lectura, es decir, que el lector se encamine por un rumbo distinto, pues tanto el narrador como el lector estarían dando explicaciones sobre los extraños acontecimientos casi al mismo tiempo y en la misma dirección.

La primera parte de *Dormir al sol* se puede dividir en dos segmentos, el primero iría desde el inicio de la narración hasta la revelación del acontecimiento fantástico, mientras que el segundo iría desde la revelación hasta el fin de la narración de Bordenave. En el primer segmento el narrador introduce falsas motivaciones o comentarios que desvían la atención del lector, llevándolo a considerar otros aspectos como las insinuaciones que Picardo, Adriana María y Ceferina le hacen a Bordenave sobre la fidelidad de Diana, éstas lo hacen dudar sobre si su esposa está o no realmente internada en el instituto frenopático, como se puede ver en el siguiente fragmento:

—[... Adriana] Yo siempre te creí más hombre, pero te juro que ahora la comprendo a mi hermana y hasta la compadezco y de todo corazón la felicito si lo ha seguido al profesor de perros.

—¿Qué estás diciendo? —le pregunté—. Ahora mismo vas a explicarte. [...]

De repente grité: “¿Qué puede importarme ese arranque de furia contra mí, si Diana está encerrada en el Frenopático?”. No había terminado la frase, cuando me sobresaltó la duda. “¿O no está encerrada? ¿Qué sugirió Adriana María?”. (71-72)

El lector cree encontrarse frente a una historia de infidelidad y puede imaginar que Lucio es un hombre que no está dispuesto a aceptar la verdad sobre su esposa. Estas suposiciones se caen cuando Diana sale del instituto y, así, el lector sabe que la historia va por otro lado.

Aparte de las anteriores suposiciones el narrador insiste en una serie de consideraciones que advierten al lector sobre los próximos sucesos de la novela, tales consideraciones son las reflexiones que Bordenave realiza sobre el alma de los perros y la de Diana y lo que ama de ella. Esta serie de pensamientos anteriores al dominio de la realidad fantástica hacen que el lector sospeche y de esta forma participe en la construcción de la historia. A pesar de esto el lector no puede estar totalmente seguro de sus intuiciones ya que el narrador introduce falsas motivaciones o comentarios que desvían su atención llevándolo a considerar otras respuestas a sus inquietudes.

En lo referente a los pasos de umbral, éste es entendido como el cambio de una realidad o de un ambiente, el paso de un código conocido a uno desconocido. Los pasos de umbral pueden relacionarse con el concepto de superstición, el cual representa las identidades como diferencias, y son precisamente estas últimas las que generan un conflicto cuya resolución es la exclusión. El paso de umbral produce incredulidad, es decir, resistencia a aceptar la nueva realidad, ambiente, orden o código que desplaza o excluye al habitual para imponerse. En el caso particular de *Dormir al sol*, no se abandona una realidad para pasar a otra, más bien el personaje protagonista y el lector implícito poco a poco descubren algo escondido en su realidad: el misterio. La duda, la vacilación se halla en la manera como se interpreta la realidad cuando el misterio se va haciendo presente. Se puede hablar de tres momentos en el proceso del paso de umbral en *Dormir al sol*. Primero se manifiesta una cotidianidad: Lucio Bordenave vive con su esposa una vida tranquila; luego la cotidianidad se ve interrumpida: su esposa es internada en un frenopático, y esa interrupción genera dudas: ¿quién es su esposa?, ¿lo engaña?, ¿dónde está?; y finalmente se produce la revelación: su esposa ha sido sometida a un experimento que ha afectado la condición de su alma.

Otro elemento importante en el relato fantástico y que tiene relación con el paso de umbral es el objeto mediador, éste “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” (Ceserani 108). En la novela el objeto mediador hace parte del juego, del tomar los textos como testimonios. El objeto mediador en *Dormir al sol* es el cartapacio que Félix Ramos lee: “Un día, en la misma puerta de casa, increíblemente el sueño se volvió realidad; pero en la versión que me deparó la suerte,

desaparecen los elementos románticos: no hay botella, ni mar, ni testamento, sino un montón de papeles en la boca de un perro” (193). El cartapacio es la prueba de que el acontecimiento fantástico realmente se presentó dentro del mundo de la novela. Sin embargo, al pensar en el lector empírico se verá que el objeto mediador en la novela a la vez que prueba la autenticidad del hecho fantástico a los personajes de la historia, también se lo está demostrando al lector implícito con el que debe identificarse el empírico. Si este último lector acepta las reglas del artefacto que es la novela y así consigue identificarse con el lector implícito (acepta el contrato de ficción), el objeto mediador también será prueba para el lector empírico de los hechos fantásticos.

Igualmente importante es la necesidad de crear un espacio especial en el que haga presencia lo fantástico con sus pasos de umbral y objetos mediadores. Indica Graciela Schienes en su artículo “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”, que una de las particularidades de la obra del escritor argentino es su interés por los viajes. Dice Schienes que es el viaje “el procedimiento ideado para introducir al personaje, con naturalidad, de manera verosímil, en lo sobrenatural, que al mismo tiempo le sirve como recurso narrativo para enredar al lector casi inadvertidamente en la trampa-trama fantástica” (16). El viaje desencadena la aventura fantástica porque lleva al protagonista a lugares desconocidos, marginados y con unas condiciones adversas, como lo puede ser un hospital dedicado al tratamiento de padecimientos mentales. Estos espacios generan el contraste necesario para los pasos de umbral porque son lugares aislados o mediúmnicos que como dice Scheines, “no pertenecen ni al lado de acá ni al lado de allá, ni al orden cotidiano ni a la otra realidad” (17). La narración de *Dormir al sol* inicia en un lugar del orden cotidiano: el hogar de Lucio Bordenave, “La vieja Ceferina pontifica: ‘Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande’. Con eso quiere decir que todos nos conocemos” (10). Y cuando Bordenave sale de su casa y de su barrio tiene la posibilidad de entrar en el espacio desconocido o mediúmnico, el que le permite el acceso a lo fantástico.

Siguiendo la distinción que hace Italo Calvino entre fantástico visionario y fantástico interior, *Dormir al sol* se inscribiría en el segundo porque en esta novela lo fantástico no depende de lo que se ve sino de lo que se siente, del experimento interior: “De este sentimiento de seguridad pasé a sospechas y miedos increíbles. No sé cómo ni por qué me dio por preguntarme quién estaba mirándome desde los ojos de Diana” (135). No se ubican los hechos en un ambiente físicamente temeroso como un castillo o cementerio, los espacios siguen siendo relativamente conocidos: del barrio se pasa a la aventura en el hospital psiquiátrico. Pero, a pesar de que lo fantástico se siente, es en el espacio del hospital donde se realiza la transformación fantástica de los personajes, un espacio nuevo para ellos, mediúmnico, por lo menos para Bordenave.

Dormir al sol sigue los preceptos básicos del género fantástico. En este sentido la novela de Bioy alcanza la verosimilitud dada por el género literario, pues el lector que conoce las leyes del género fantástico se encuentra con ellas en esta novela de Bioy. Ahora es pertinente pasar a observar cómo esas leyes son enmascaradas.

A través de su expresa artificialidad, *Dormir al sol* le propone a su lector un pacto y si él lo acepta participará en la obra de una manera particular que le permitirá considerarla verosímil. Marches y Forradellas definen contrato de la siguiente manera:

Para Greimas, el contrato es uno de los principales sintagmas narrativos del relato; el contrato implica a un destinador y a un destinatario; el primero propone un programa-objeto (un querer hacer) al segundo, que puede aceptarlo o rechazarlo. La aceptación del contrato transforma al destinatario en sujeto (el héroe) que comienza la búsqueda del objeto del deseo. (80)

El contrato en la novela aquí tratada no solo se manifiesta en las relaciones que se establecen entre los personajes al interior del relato, sino también en las relaciones entre el lector y el texto, ya que como Seymour Chatman bien lo explica, “cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito” (204). Al acceder el lector empírico a un texto, ese lector puede o no aceptar las reglas que el texto le propone, si las acepta tiene la posibilidad de convertirse o por lo menos identificarse con el lector implícito construido en el texto; si esto se logra, en una narración que plantee una realidad fantástica el lector empírico podría llegar a considerarla como verosímil, pues está aceptando las condiciones del mundo construido en el relato.

En este sentido, la participación del lector (además de actualizar la obra e interpretarla) también consiste en asumir roles en la superficie del texto, esto es, en la primera cara con la que tiene contacto; ésta sería el espacio donde es aceptado el contrato de ficción. Ese contacto con la superficie consiste en la aproximación del lector empírico al lector implícito. Cuando se presenta esta aproximación hay una identificación entre el lector empírico y el implícito, pero no se trata de una identificación psicológica, es más bien una toma de posición frente al texto, es decir, el lector empírico se pone al nivel del lector implícito y procura leer desde ese nivel. Si se efectúa lo anterior es posible que se establezca el contrato de ficción y con ello que la realidad construida por el texto pueda ser tomada como verosímil.

En cualquier narración de ficción, dice Gerald Prince, debe haber un narrador y un narratario (151), es decir, alguien que emita unas palabras y alguien que las reciba. Si ampliamos la afirmación de Prince y pensamos en la obra como una esfera compuesta por tres capas, podremos considerar que en cada una de esas capas se puede encontrar un ente que emite un mensaje y otro que lo capta. Así, en la capa más superficial encontraríamos al autor y lector empíricos y, adentrándonos hacia el interior de la esfera,

en la siguiente capa al autor y lector implícitos, y en la subsiguiente al narrador y al narratario. De acuerdo con esto, la identificación lector empírico y lector implícito se podría realizar en los primeros estratos, sin embargo, esa identificación se sostendría por las relaciones que se establezcan entre el lector implícito y el narratario.

El autor empírico, ubicado en la capa más externa, es el sujeto físico, la persona de carne y hueso que puede consignar materialmente un texto; podemos pensar en él como el origen de la obra puesto que fue capaz de imaginarla, construirla y plasmarla. Para el caso de la novela aquí tratada, su autor empírico se identifica con el sujeto Adolfo Bioy Casares, argentino nacido en 1914 y fallecido en 1999; hijo de Adolfo Bioy y Marta Casares; que inició en 1933 estudios universitarios de literatura y derecho, carreras que luego abandonó; dueño de un perro llamado Ajax; esposo de Silvina Ocampo y padre de Marta Bioy; fundador con Borges, en 1935, de la revista “Destiempo”; aficionado a la fotografía, etc. Es a este tipo de autor al que se refiere Roland Barthes cuando nos dice que una parte de la explicación de la obra literaria se ha hecho pensando en la persona física que la produjo: “la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias’” (66).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que un autor empírico puede actuar como referente de la obra, es decir, puede ubicarla en un lugar y tiempo específico de su mundaneidad. En el caso de *Dormir al sol*, a partir de la fecha de publicación de la novela, 1973, y de algunos datos biográficos de la persona Adolfo Bioy Casares, se podrían observar cuáles fueron las circunstancias históricas que rodearon la producción del texto, así como su circulación, su recepción e interpretaciones.

Por otra parte, cuando se trata del autor implícito, ubicado en el segundo estrato, se puede decir de él que es “el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras e imágenes. [...] Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general [de la obra]” (Chatman 202). En otras palabras, el autor implícito es el diseñador de la narración, pero de una en concreto, lo que quiere decir que no todas las narraciones inscritas bajo un mismo autor empírico tengan el mismo autor implícito. Si bajo el nombre de Adolfo Bioy Casares se consignaron una serie de novelas y cuentos (*La invención de Morel*, *Dormir al sol*, *Plan de evasión*, *Diario de la guerra del cerdo*, *La trama celeste*, *El perjurio de la nieve*, *Historias desaforadas*, etc.) esto no quiere decir que ese nombre, corresponda también en cada una de las novelas y cuentos a su respectivo autor implícito. Cada narración posee su

propio constructor particular, su propio autor implícito, encargado a su vez de diseñar un lector implícito que guíe al lector empírico a través de la narración.

Como se había mencionado antes, cada una de las partes de *Dormir al sol* posee un pseudo-autor empírico, una supuesta persona que ha consignado física y materialmente la narración que el lector tiene en sus manos. Y esos pseudo-autores son construcciones del autor implícito. Como ya se vio, de manera clara y directa *Dormir al sol* revela a sus pseudo-autores empíricos: Lucio Bordenave y Félix Ramos. El propósito que tiene en mente el autor implícito al introducir a estos pseudo-autores empíricos, es el de jugar con los lectores empíricos de la obra, así se procura alejar a estos últimos del referente que nos da el autor empírico Adolfo Bioy Casares, y propiciar la identificación del lector empírico con el lector implícito. Éste último es una construcción que hace parte del texto, y una de sus muchas funciones es asumir a esos pseudo-autores empíricos como los propios autores empíricos de las novelas.

En cuanto a los narradores, ubicados en la tercera capa, como ya se vio, la primera parte de *Dormir al sol* es de focalización interna; la identidad de la voz narrativa corresponde a la de Lucio Bordenave y ésta, a su vez, es de tipo intradiegético-homodiegético. Mientras que la focalización de la segunda parte de la novela es externa; la voz narrativa es de tipo extradiegético-homodiegético y se identifica con el sujeto Félix Ramos. En las dos partes de la novela el autor implícito hace coincidir las identidades de los pseudo-autores empíricos con las de los narradores. Esto permite que el lector implícito tome cada parte de la novela como textos independientes que contienen los testimonios personales de esos pseudo-autores empíricos, testimonios de Lucio Bordenave y Félix Ramos. Los pseudo-autores como narradores finalmente están contando su propia historia sin importar el grado de participación que hayan tenido en ella, nos están dando un testimonio o, mejor, un pseudo-testimonio. Cuando el autor implícito expone estos pseudo-autores empíricos y sus testimonios, nos muestra los artificios de las narraciones. El lector empírico al acceder a *Dormir al sol*, tiene presente que está tratando con texto literario, sin embargo, cuando asume el contrato de ficción está aceptando jugar el rol de lector implícito destinado a considerar la novela como un cuaderno de notas o como un informe.

Se mencionó anteriormente que en el mismo nivel donde está el narrador se encuentra también narratario. Este último es el destinatario del relato que hace el narrador y no debe confundirse con el lector empírico o con el implícito aunque lleguen a parecerse. Tanto el narrador como el narratario son figuras ficticias, creadas por el autor implícito, y cada una de ellas cumple una función específica dentro del texto.

Una de las funciones que tiene el narratario, según Prince, es la de caracterizar el tipo de narratario que concibe el narrador y la relación que se establece entre ellos

(160). La narración de la primera parte de *Dormir al sol* tiene como narratario a Félix Ramos, personaje de la novela. Y esto se sabe de forma explícita por las apelaciones que Bordenave hace a Ramos: “Como usted no dio señales de vida, no voy a insistir con más cartas inútiles, [...]. Voy a contarle mi historia [...] porque necesito que usted me entienda y me crea” (9). A demás de esto, a través de la narración que hace Bordenave, pseudo-autor empírico y narrador, el lector implícito conoce a Félix Ramos o por lo menos lo que Bordenave cree que es él y, al mismo tiempo, se hace una idea del tipo de persona que es el propio narrador. En el primer apartado de la novela Bordenave presenta al narratario, cuenta cómo se conocieron, cómo fue su relación y por qué no pudieron establecer una mejor amistad. Ese primer apartado es una reminiscencia sobre la vida de Bordenave y Ramos, por medio de ella el primero trata de convencer al segundo para que lo ayude. Esa intención pertenece al estrato narrador y narratario. Pero en el estrato autor y lector implícitos, lo que se está haciendo es contextualizar; el autor implícito le presenta al lector implícito una serie de personajes desconocidos, de los cuales debe hacerse una idea para seguir la narración.

Otra de las funciones que tiene el narratario es la de naturalizar el relato, lo que para Prince implica hacerlo verosímil (161), especialmente cuando tanto el narrador como el narratario son personajes de la obra. En el estrato narrador y narratario de *Dormir al sol*, el hecho de que el narrador y el narratario sean personajes concretos de la novela produce en esa capa que lo narrado sea posible. Como consecuencia de ello, el lector implícito tiene la posibilidad de tomar la narración como un testimonio verosímil antes que mera ficción, pues se encuentra frente a dos personajes que dan su versión personal de una serie de eventos de la que ha participado.

Pero además de la función verosimilizante del narrador se necesita de otra que ayude a que el lector implícito crea que ante todo la narración que tiene delante de él es un informe. Explica Prince que el “papel más evidente del narratario, un papel que desempeña siempre, es el de intermediario entre narrador y lector(es), o, más aún, entre autor y lector(es). Ciertos valores que deben ser defendidos, ciertos equívocos que deben ser disipados, lo son fácilmente por mediación de las intervenciones dirigidas al narratario” (159). La insistencia del narrador en hacer que el narratario tome por creíble todo lo que le cuenta, todo lo que ha consignado en su cuaderno de notas, ayuda a que el lector implícito asuma la novela como testimonio al ponerse en el mismo nivel que el narratario, al aproximarse a través del narratario a la situación del narrador.

Respecto a la segunda parte de *Dormir al sol*, ésta no contiene mayores referencias acerca del narratario. A pesar de que no se realiza un retrato específico de él, se puede ver que ese narratario tiene una idea de los personajes pues no parece

desconocer la historia referida en la primera parte de la novela; por eso Félix Ramos, narrador de la segunda parte, no tiene necesidad de poner al corriente a su narratario sobre el contenido del cartapacio de Lucio Bordenave. Esta parte de la novela, en el nivel narrador y narratario no es una respuesta de Félix Ramos al pedido de auxilio de Bordenave, parece más bien una nota aclaratoria sobre la situación en la que se pone en duda la autenticidad de la historia narrada en la primera parte.

Pensar en un narratario, en un lector implícito y en un contrato de ficción, permite observar que la cooperación del lector no se limita a llenar blancos, actualizar el texto y luego interpretarlo; en un nivel muy superficial (y por ello no deja de ser importante) el lector empírico debe asumir un papel (interpretar un rol dentro del juego que le propone la novela), éste es el de lector implícito para poder comenzar a moverse al interior de la obra como previó el autor implícito. Aceptar las reglas del texto es una manera de participación dentro de él, ese bien puede ser el primer paso para que más adelante el lector pueda ir a actualizar el texto e interpretarlo.

En conclusión, *Dormir al sol* por medio de su estructura muestra una concepción de texto literario como artificio, como un artefacto construido de manera consciente, compuesto por una serie de elementos engranados. Por esto mismo, es un texto que no busca ser copia de la realidad sino ordenarla, pero a pesar de ello también intenta ser verosímil. Al mismo tiempo, pensar en un texto como artificio trae como consecuencia asumir a su autor y lectores como parte de esa construcción, lo que posibilita que participen de la obra literaria de diversas formas.

La verosimilitud en *Dormir al sol* depende en gran medida de las estructuras de la novela y del lector. Es decir, depende de que el texto le pueda presentar al lector un mundo que pueda identificar como “lo real” y en donde se presenten una serie de nociones que pueda relacionar con la cultura general. Sin embargo, esto no es suficiente tratándose de una narración fantástica que por su naturaleza misma no intenta ser copia de la realidad. El texto fantástico para ser verosímil también tiene que hacer uso de las convenciones del género literario al que pertenece y, en esta línea, no solo depende de su eficacia para poner esas convenciones en acción sino también de la competencia literaria que tenga el lector.

Bibliografía

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 65-71. Impreso.

Bioy Casares, Adolfo. *Dormir al sol*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.

- Calvino, Italo. "Introducción". *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1990. 9-20. Impreso.
- . "La literatura fantástica y las letras italianas". *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 37-56. Impreso.
- Chatman, Seymour. "La comunicación narrativa". *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica, 1996. 201-05. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978. Impreso.
- . "Lectores y lectura". *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1984. 33-77. Impreso.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93. Impreso.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986. Impreso.
- Prince, Gerald "El narratario". *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica, 1996. 151-62. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. 42.95 (1976): 177-89. En línea.
- Scheines, Graciela. "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares". *Cuadernos Hispanoamericanos* 487 (1991): 13-22. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. Introducción. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15. Impreso.
- . *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981. Impreso.

Espacios ficcionales: la ambigüedad de los límites en las narraciones fantásticas. Acercamiento a “La caricia más profunda” (Julio Cortázar) y “Mis vecinos golpean” (Abelardo Castillo)

Andrea Aquino - Alejandro Pignataro

(Consejo de Educación Secundaria, Consejo de Formación en Educación -
Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)¹

Resumen: En el presente artículo se plantean algunos tópicos de la literatura fantástica a través de dos cuentos de dos autores argentinos contemporáneos entre sí: Julio Cortázar y Abelardo Castillo. En “La caricia más profunda” de Cortázar estamos frente a la presencia de un personaje que progresivamente va hundiéndose en el piso sin una explicación racional y parece que nadie a su alrededor lo notara. En el caso de “Mis vecinos golpean” de Castillo, se trata de la presencia de sonidos que se escuchan a través de la pared y que comienzan a interpelar y requerir a los personajes que están del otro lado. Realizada una intertextualidad, se constata que en ambos cuentos la presencia de lo fantástico está vinculada a los límites espaciales que presentan los narradores y que trasgreden los personajes, límites que se tornan ambiguos y, podría pensarse, difusos.

Palabras clave: Espacios, Límites, Percepciones, Fantástico.

Abstract: This article looks at the work of Julio Cortázar and Abelardo Castillo, two contemporary Argentinian authors. The goal is to show how the fantasy, in “La caricia más profunda” and “Mis vecinos golpean”, is related to the spatial boundaries which are introduced by the narrators and transgresses the characters; ambiguous and diffuse limits can be perceived in both stories. In “La caricia más profunda” by Cortázar, the character that is gradually sinking into floor without a rational explanation and it seems to be that nobody nearby notices it. In the case of “Mis vecinos golpean” by Castillo, it is the presence of sounds heard through the wall that begin to question and demand the characters on the other side.

1. Andrea Aquino es Profesora de Literatura egresada del IPA, en modalidad semi-libre desde el IFD de Florida. Efectiva (Grado 5) por concurso de oposición y méritos. Actualmente cursando la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en Facultad de Humanidades (UdelaR). Se desempeña como docente en el Liceo Departamental de Florida, N° 1 (IMO), Ce.R.P. del Centro e I.F.D. de Florida; profesora adscriptora desde el año 2005 a la fecha. Participó como ponente en varios eventos nacionales e internacionales, en Chile y Uruguay. También participó como organizadora en Jornadas de actualización y cursos de verano en Ce.R.P. del Centro e IFD de Florida. Colaboró en el proyecto que dirige la Dra. Carina Blixen, “Transcripción de los manuscritos de Delmira Agustini”, en el Archivo de la Biblioteca Nacional (Montevideo). Ha publicado artículos en la revista *[SIC]* de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.

Alejandro Pignataro es Docente de Literatura (Efectivo) egresado del Ce.R.P. del Litoral, Salto. Estudiante en la Facultad de Psicología, UdelaR. Trabaja en varios Liceos de Salto, en el ámbito público y privado. Participó como ponente en “II Seminario Internacional de Literatura fantástica” (I.P.A., 2015) y en “Seminario de Literatura Fantástica latinoamericana” (Ce.R.P. del Litoral, 2015).

Keywords: Spaces, Limit, Perceptions, Fantastic.

Introducción

En el presente trabajo aspiramos a presentar las reflexiones promovidas por la exploración de algunos aspectos vinculados al tópico de lo fantástico, en dos cuentos de dos escritores argentinos contemporáneos entre sí; dichos aspectos son: el manejo del espacio físico y la locura como respuesta a la incertidumbre. A su vez, pretendemos evidenciar la influencia de Cortázar en Castillo, puesto que compartimos lo señalado por Marta Morello-Frosch (1997) en el prólogo al libro *Cuentos Completos* de dicho autor: “Castillo concita visiblemente autores y artefactos culturales que lo preceden y elige a ciertos precursores –Arlt, Borges, Cortázar, Quiroga– como posibles modelos de identidad nacional que pueden enriquecerse en una reformulación actualizante” (6-7).

Por otra parte, queremos puntualizar que el corpus elegido responde a una misma década (los 60 del siglo pasado), época intelectualmente efervescente y en la que ambos escritores trabajaron escribiendo y publicando prolíficamente. Podemos decir al respecto que, como otros autores de esa época, fueron narradores “testigo” de un tiempo de tensión y crítica que pronto derivaría en uno de los ejemplos más duros de represión, en el Cono Sur.

No está dentro de nuestros propósitos profundizar en el análisis político de ciertos elementos presentes en los cuentos de estos autores. Sin embargo, consideramos pertinente aclarar a qué contexto histórico refieren dichos relatos y, también, recordar que no hemos elegido, en esta oportunidad, autores alienados, que dan la espalda a los conflictos de su entorno.

A su vez, entendemos que estos mismos relatos pueden ser motivadores de múltiples enfoques y, por supuesto, un abordaje de lo fantástico, mucho más profundo que el que podemos hacer en este caso, donde solamente nos limitamos a un par de aspectos.

Hundimiento

Los personajes ficticiales de “La caricia más profunda” de Julio Cortázar, incluido en el libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, se mueven en un mundo aparentemente “normal”, aunque la condición del protagonista no lo es: se está hundiendo (literalmente) en el piso y pareciera que nadie a su alrededor lo nota. Este hundimiento, también podría ser metafórico: su vida es tan “estática” que el hundimiento moral no puede dejar de hacerse notar.

El hecho fantástico se produce sin una explicación racional aparente, ni por parte del personaje, ni por parte del lector. Rosalba Campra (2008) sostiene que: “El lector puede suponer la totalidad de la historia –del mundo representado– pero no la posee, y la parcialidad a la que accede está sometida a un orden que no ha sido elegido por él”, y agrega: “Este es un proceso que en la narrativa, por lo general, tiene la función de significar la relevancia de lo dicho y la prescindibilidad de lo omitido. En la narrativa fantástica, en cambio, el silencio delimita espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (113). Ya desde el primer párrafo se presenta la acción principal del cuento, lo que le daría el carácter de “fantástico” al mismo: el extraño hundimiento del personaje, quien “ya caminaba metido en la tierra hasta los codos” (173), aunque a pesar de esto “no había tenido la menor dificultad para moverse” (173). Esto se desarrolla en un espacio urbano que será de gran importancia para la historia, esto es, su casa, ubicada en la ciudad de Buenos Aires. El macro-espacio “ciudad”, y el micro-espacio “casa” serán los dos grandes escenarios del cuento, sin dejar de prestar atención a otros espacios menores (como serán el dormitorio del personaje, el patio y el comedor) en los cuales también se desarrollarán las acciones. En ese espacio urbano se produce la dialéctica entre lo privado y lo público, dotando a cada escenario de (re)significaciones desde las propias acciones de los personajes. Como expresa Sergi Valera (1999):

Es la propia relación persona-entorno la que da sentido a nuestra vida permanentemente contextualizada en el espacio y la que, a su vez, define ambas instancias: con nuestros actos transformamos y dotamos de significado, de sentido al entorno mientras que éste contribuye de manera decisiva a definir quiénes somos, a ubicarnos no solo ambiental sino personal y socialmente y a establecer modalidades de relación con nuestro mundo perceptivo, funcional y simbólico. (2-3)

Con respecto al espacio “casa”, este autor afirma que el hogar representa la esencia del espacio privado, y que:

a través de mecanismos espaciales que actúan a modo de sucesivos filtros [...] uno puede regular de manera sumamente efectiva su grado de “apertura” a los visitantes. Incluso dentro del propio hogar, las diferentes personas que lo ocupan deben poder acceder a diferentes niveles de privacidad existiendo pues diferentes habitaciones con distintos niveles de acceso. (8)

En principio, el personaje del cuento estando en su casa toma conciencia de su estado y se siente extrañado, asombrado y temeroso. Se lo muestra preguntándose, entre otras cosas, si el piso del patio no se habría ablandado por la limpieza (podría pensarse que busca así respuestas a su estado), pero casi enseguida se muestra una actitud totalmente contraria: se encoge de hombros frente a la situación, no le importa demasiado, recurriendo a una acción cotidiana: ir a comprar el diario. En este sentido, Campra cita

a Finné, quien destaca la existencia de un “vector de tensión y uno de distensión que tienen por objeto respectivo crispar al lector y devolver su ansia” (122) y afirma que según Finné, existe en este tipo de relatos una “lucha entre la tentación de lo sobrenatural” por un lado y “la voluntad de lo cotidiano” por el otro.

El narrador del cuento de Cortázar, expresa: “Las primeras horas en que había podido analizar despacio lo que le estaba sucediendo, a salvo en su cama, las dedicó a asombrarse de esa inconcebible alienación frente a su madre, su novia y sus hermanas” (173-174). Este nos parece que es un punto clave en el cuento. En este sentido, el personaje claramente está inmerso en un proceso de búsqueda, pero esa búsqueda es interior. La introspección como proceso psicológico, en este caso, juega un papel fundamental. Unido a ese proceso de “búsqueda”, hay una lucha constante con la resignación, que aparece como consecuencia de ese proceso: el protagonista, en este caso, acepta su situación sin más cuestionamientos. Frases como “quizá al final hubiera podido acostumbrarse a caminar así” (173) o “no le quedaba otro camino que seguir aguantándose” (174), sintetizan ese estado de resignación. Lo realmente extraño, sin embargo, además del hecho en sí, es la forma en que es aceptado ese hecho. El personaje se encuentra en un proceso de hundimiento cada vez más profundo en el suelo, y sin embargo su preocupación no es proporcional al hecho: se muestra apenas preocupado, busca explicaciones sin llegar a la esencia del asunto y simplemente se preocupa por continuar realizando las acciones rutinarias que forman parte de su vida “normal”, de todos los días. Pero por su condición, ciertos detalles de su rutina tuvo que modificar, como por ejemplo, no podía llegar a colgar su sombrero en el perchero (su estatura se lo impedía) y por eso tomó la decisión de renunciar al uso del sombrero, “para no tener que colgarlo en la percha de la oficina” (175).

Quisiéramos detenernos en dos espacios que hemos mencionado, y son el dormitorio del personaje y la oficina. Del dormitorio, es importante destacar un elemento: la cama. Este espacio “íntimo” cobra gran relevancia, en tanto es la “zona de confort” del personaje. En el ámbito de la psicología, la denominada zona de confort podría definirse a grandes rasgos como un estado de comportamiento en el cual la persona opera en una condición de “ansiedad neutral”, utilizando una serie de comportamientos para conseguir un nivel constante de rendimiento sin sentido del riesgo (White, 2009). La cama es el lugar de tranquilidad en donde él puede reflexionar e incluso dormirse y soñar, como una forma de escapar a la realidad que lo avasalla. Abandonar la cama implicaría salir de ese espacio íntimo para pasar a un espacio privado y luego a uno público, para así continuar transitando por el estado que ahora es “natural” en él, esto es, el hundimiento en el piso. El temor del personaje (que aparentemente no está cómodo con esa situación) llega al punto de hacerlo reflexionar en la posibilidad de generar un “sistema de camas

comunicantes”: “Imaginaba de a ratos, como en una ilusión infantil, un sistema de camas comunicantes que le permitieran pasar de la suya a esa otra donde lo esperaría su novia, y de ahí a una cama en la oficina y otra en el cine y en el café, un puente de camas por encima de la tierra de Buenos Aires” (175).

Por otro lado, el espacio “oficina” representa la vida rutinaria y un orden social que conlleva a que el personaje, una vez que el hundimiento en el piso sea cada vez más progresivo, se quiera excluir. Cruzar el límite que separa su vida privada con su vida pública aparentemente nunca fue un problema para el personaje, pero ahora claramente sí lo es, dada su condición. En su casa, la relación que este personaje mantiene con sus padres es fría, monótona, distante, pero no sucede así con su novia, y es por esto que el personaje se pregunta por qué nadie se da cuenta del estado en que está, ni siquiera ella. Como afirma Batarce Barrios (2002), hay una “incertidumbre creciente” que impregna la ficción y que se manifiesta mayormente en el protagonista pero que se traslada así también al lector.

Las formas de “escape” que busca el personaje hacia su situación son variadas, pero la más importante y eficiente podríamos pensar que es el fingimiento de una enfermedad (gripe). Con esta excusa falta varios días a su trabajo y logra que su familia le dedique más atención. Creemos que el personaje, al fingir una enfermedad, lo que hace es buscar afianzarse en su espacio “privado”. Como expresa Valera, basándose en algunos postulados de Valera y Vidal: “una adecuada privacidad resulta del equilibrio entre el grado de privacidad deseado y el realmente obtenido, y estos dos aspectos son definidos por cada persona en cada situación concreta de interacción y regulados por múltiples mecanismos de carácter verbal, no verbal, sociocultural y, por supuesto, espacial” (3). La escasa importancia que le otorga al hecho de hundirse cada vez más en el piso, como notamos, es por demás extraña. Ese hundimiento que se va produciendo paso a paso en el personaje, en el final del cuento cobra una importancia trascendental. El personaje concreta una cita con su novia, “a las seis en la esquina de siempre, para ir al cine o al hotel según les pareciera en el momento” (177). En el trayecto desde su casa al lugar del encuentro, debe ir esquivando los zapatos de los transeúntes que circulan a su alrededor –“las primeras cuerdas fueron un zigzag permanente” (177) expresa el narrador–. Siguiendo a Valera: “la calle como paradigma del espacio público por excelencia deviene un lugar completamente abierto a la interacción”, pero se ve la deshumanización del personaje en tanto parecería no interactuar con personas, sino con partes de esas las personas y con objetos.

Una imagen en el último párrafo que resulta interesante de destacar, de acuerdo a nuestro criterio, se presenta cuando el personaje se encuentra absolutamente hundido en el suelo. Lo que ve desde abajo son las suelas de los zapatos de su novia que lo estaba esperando:

...rascó con dos dedos la suela más estropeada, la del zapato izquierdo; su novia no se movió, como si siguiera esperando absurdamente su llegada [...] Estiró un brazo y luego el otro, tratando de acariciar esas suelas que tanto decían de la existencia de su pobre novia; con la mano izquierda alcanzó a rozarlas, pero ya la derecha no llegaba, y después ninguna de las dos. Y ella, por supuesto, seguía esperando. (177-178)

A través de dichas imágenes, cobra sentido el título del cuento. Se pone de manifiesto además la vivencia de un lugar desde dos planos paralelos (ella arriba, él abajo). El personaje intenta establecer un diálogo con su novia, pero se da cuenta que lo que dice no es escuchado por ella, debido a los diferentes planos espaciales en que se encuentran. El piso, que funcionaba como el límite un tanto difuso entre ambos planos, ahora funcionaría como una barrera horizontal que separa totalmente un “mundo” de otro “mundo”. Cada uno de estos, funciona aparentemente de acuerdo a leyes que les son propias, y el intercambio físico y verbal entre los personajes operando en ambos planos resulta imposible.

En este sentido, podemos remitirnos a la noción de “silencio” que creemos que está impregnada en todo el relato. Hay un silencio literal y textual, en el momento en que el personaje le habla a su novia esperando una respuesta que nunca obtiene. Pero, por otro lado, con esa noción nos referimos nuevamente a lo planteado por Campra como “los desafíos del silencio”, en cuanto a literatura fantástica se refiere. Esta autora expresa que se presentan silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características de “género”. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado y también agrega que “el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (112).

La situación y falta de explicación del extraño hundimiento del personaje podríamos interpretar que generan determinado sentimiento de “frustración” en él, pero solo en algunos momentos. De ese modo, esa frustración también se traslada al lector, en su intento por comprender.

Las voces de al lado

En el cuento “Mis vecinos golpean” de Abelardo Castillo (incluido originariamente en el libro *Las otras puertas*) los sonidos sordos que solo percibe el protagonista, al igual que los percibía su madre, son la nota recurrente que perturba. La incertidumbre es trasladada al lector de la misma manera que referíamos anteriormente en el estudio del

relato de Cortázar. El manejo del espacio es simple, todo se concentra en esa pared que limita con los otros, con lo otro. De esta forma también se percibe la preocupación por contar desde un “aquí”, lo que generan los sonidos provenientes del “allá”. La percepción de tiempo y espacio comienza a distorsionarse por la hábil estrategia del narrador. El elemento al que se vuelve una y otra vez es la pared. Esta es el límite, pero no detiene los ruidos provenientes de “ese lugar”, es permeable. Precisamente, dicha condición es la que permite la fuga desde ese allí. Una fuga dosificada y que se intensifica en momentos puntuales.

El cuento forma parte de una estructura mayor, es el tercer y último apartado de una secuencia de relatos que están precedidos por el nombre de un escritor en cuya biografía, se sabe, ha sido vinculado con el tópico de la demencia porque la padeció. Así, aparecen encabezando estos apartados epígrafes de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant. Este último es el que acompaña al cuento elegido. La locura como posibilidad de dar respuesta a la facultad o condena de percibir lo que los demás no pueden, es un aspecto que aparece esbozado en las primeras líneas de ese apartado llamado “Infernáculo”: “Si existen sobre la Tierra otros seres distintos de nosotros, ¿cómo no los conocemos ni los hemos visto nunca?, porque supongo que no me hará creer que usted los ha visto” (Maupassant, 40).

En líneas generales tenemos un relato donde un hombre evoca las sensaciones que le generan, y le generaron en su infancia a su madre, los sonidos provenientes de la casa de al lado. En ese discurrir de evocaciones, sonidos y reacciones se alternan. Los vecinos ¿quiénes son? ¿Qué pretenden con esos golpes? A su madre se la llevaron y, tal vez, él corra su misma suerte. Madre e hijo viven en una casa lindera con otro espacio caracterizado por el misterio de una extraña atracción. En un diálogo, Catalina, la madre del narrador le dice a él (niño aún): “-Son ellos -murmuró, moviendo rápidamente los ojos hacia todas partes, como si temiera que alguien que no fuese yo pudiera escuchar nuestra conversación-. Ellos quieren que vaya” (41).

A partir de ese diálogo, el comportamiento de Catalina fue modificándose: “se volvió cada día más reconcentrada y empezó a adelgazar. Usaba, lo recuerdo, un largo camisón blanco” (41). La imagen de la mujer fue tornándose fantasmal al punto de que su hijo la veía deslizarse por las habitaciones, y comenzó a notarla más alta de lo común. Recordemos que la imagen vestida de blanco, caminando o deslizándose por las habitaciones oscuras es un tópico recurrente en los relatos de misterio y, también, en no pocos relatos fantásticos; en ese sentido, pensemos en “El acomodador” de Felisberto Hernández. Es más, nos trae la reminiscencia del cuento “Más allá” de Horacio Quiroga. Los familiares no quedaron ajenos a los cambios y los vincularon de inmediato con la casa de

al lado. El temperamento de la familia era “excitable y tan extraño” (41). En ningún momento se alude directamente a lo que es ese lugar ¿Un manicomio o un cementerio? Da igual, en ambos casos se torna perturbador para estos personajes, tanto que los abduce. Inquietante y perturbador también para quienes conforman su entorno. Los familiares y amigos asisten y son testigos de ese cambio de semblante. Primero, los ven atentos y taciturnos, luego, un nerviosismo irritable los va cubriendo, inundando mejor dicho.

El narrador es *intradiegético* y separa, desde el principio, dos tipos de personas. Los *buenos amigos* y los demás. Los primeros, acaso por amor, ríen con el protagonista cuando se sobresalta o mira a los rincones. Ellos no perciben los ruidos que él puede escuchar: “Ellos ignoran que se trata de los ruidos, ciertos ruidos (como de alguien que golpea, como de alguien que llama con golpes sordos), cuyo origen está al otro lado de las paredes de mi cuarto” (41).

Hay una especie de empatía entre el protagonista y sus amigos aunque ellos ignoran por completo lo que ocurre en la “gran casa vecina” (41). Esto no quiere decir que no haya habido conflictos, de hecho, el protagonista refiere en un par de oportunidades que tuvo que levantar la voz, vociferar para tapar el tumulto de al lado. La respuesta es gestual, un movimiento de cabeza que es interpretado por él como: “ya es demasiado tarde” (41). Por momentos el personaje parece estar cercado por esos sonidos. No es casual que estemos recordando aquí a “Casa tomada” de Julio Cortázar. La conocida influencia, por un lado, y la atmósfera creada son significativas y evidentes en el texto.

Si bien lo que se describe se presenta en un ambiente que parece realista, el momento de fuga, de distanciamiento, de suspensión, se da cada vez que el protagonista alude a los otros. Y ese momento impreciso en que comenzó a escucharlos él, porque antes solo lo hacía su madre. Entonces, el límite (o sea esa pared) que separa el espacio de lo conocido, lo de acá, se conecta con lo desconocido, el más allá. En este caso, las suspensiones, los silencios aluden a la demencia. Ese “infernáculo” al que se refiere desde el principio ya se ha llevado a su madre, incluso antes de que ya no estuviera físicamente. Los cambios físicos y conductuales evidencian que ella ya no era la misma. Podemos observar cómo se anticipan en la descripción del cambio de la madre del protagonista, los cambios que también él sufrirá. El andar extraviado y cauteloso a la vez, como temiendo ser atrapado por los que golpean. La madre es el referente del protagonista porque estuvo de este lado de la pared y ahora (todos los guiños lo indican) está del otro lado. Cuando se llevaron a su madre, la arrastraron a pesar de su gesticulación y de sus gritos. Tiempo después, un hecho rompe esa aparente normalidad o rutina de solo escuchar ruidos provenientes de la gran casa vecina. El narrador recuerda que una noche sintió que se estrellaba contra esa pared. Consideramos que es este el hecho que marca el distanciamiento, el momento de vacilación. El personaje admite que fue algo increíble.

Algo, alguna cosa triste u horrible, debió de haberme pasado aquella noche porque al llegar a mi casa y encerrarme en mi cuarto, apoyé la cabeza contra la pared. Al hacerlo, sentí un ruido atroz, un crujido, como si en realidad en vez de arrimarme a la pared me hubiera arrojado contra ella. Y, ahora que lo pienso, eso fue lo que ocurrió, porque un momento después yo estaba tendido en el piso y me dolía espantosamente el cráneo. (42)

Poco a poco se fue perdiendo a sí mismo. Ese fue el origen de su vínculo con esos habitantes. Así, los define como habitantes, personas que habitan. Este aspecto abonaría la hipótesis del manicomio. No obstante, queda sin resolver el porqué de su estrellamiento, como si una fuerza paranormal lo moviera a gran velocidad hacia ese límite, a la pared.

Para cerrar este punto queremos volver a Guy de Maupassant, en su cuento “Él”, que de una manera u otra refleja el sentir del narrador cuando queda solo, en ese espacio fronterizo y con sus vecinos que golpean: “tengo miedo..., ¡miedo de mi mismo!... Tengo miedo al miedo; me infunden miedo las perturbaciones de mi espíritu. Me asusta la horrible sensación del terror incomprensible” (9).

Arribos

Luego del abordaje que hemos realizado, observamos que en ambos cuentos es posible resignificar dos de las categorías presentadas por Campra, en cuanto a los relatos fantásticos. En este sentido, queremos insistir en la idea de la exigencia de un lector activo, aspecto ya mencionado en el apartado “Hundimiento” del presente trabajo. Campra expresa que cuando el lector se ubica frente a un texto escrito, no hay posibilidades de aclarar, verificar o corregir, sino recurriendo al propio texto que plantea esos problemas. Y agrega:

Las posibilidades de referencia, y sus modos, carecen aquí de una codificación a la que el lector pueda remitirse inmediatamente. Ésta se va constituyendo en el tiempo de la lectura, a través de desambiguaciones sucesivas, que a veces llevan a una solución final, y otras quedan suspendidas indefinidamente. Y esto es, precisamente, lo que crea la comunicación en el plano ficcional. (110)

En los textos fantásticos, como en estos dos casos, queda manifiesta al decir de esta autora, la frustración de las expectativas del lector que –otra paradoja más– es precisamente lo que parece buscar su lector habitual. “El no saber [...] constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector” (111).

En estos finales abiertos pues, el lector es convocado en esa *incompletitud* que le da sentido al cuento. El lector resignifica el mundo que había configurado con su visión parcial de la realidad ficcionalizada. Lo que intentamos presentar fue una acotada secuencia elementos de análisis que fundamentaran esas hipótesis que señaláramos al comienzo del abordaje. Las dimensiones y el enfoque nos permitieron la exploración, pero, por supuesto, no la certeza de hallar respuestas definitivas, a menos que nos conformáramos con tomar una ingenua y beata postura final frente al asunto, pero esta no fue nuestra idea. Sabemos, entonces, que estos apuntes son el comienzo, que hay mucho más para explorar en los relatos elegidos, aún desde el enfoque que hemos adoptado.

Para cerrar, queremos volver a preguntarnos en qué medida estos cuentos leídos desde tópicos puntuales de lo fantástico lo son. Para esbozar una respuesta queremos recurrir a la definición que nos presenta Hebert Benítez Pezzolano (2014) cuando advierte lo riesgoso de pensar en la literatura fantástica como una categoría ahistórica. Entonces, señala que:

Un texto fantástico es, para mí, aquella producción ficcional en la que se establece un problema o conflicto originado entre lo que para ese texto y las ideologías que lo habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos, es decir, en tanto que factuales de presentación excluyente en el interior de ese mundo ficcional y de representación también excluyente en la proyección sobre mundos a los que históricamente atribuimos estatutos de “realidad”. (4)

Desde esta definición, consideramos que los cuentos elegidos poseen esas *factualidades* que excluyen a sus personajes y ambientes de ese estatuto de “realidad objetiva”. Pensemos en la metáfora del hombre hundiéndose, esta se vuelve literal y el hombre está hundido. En el siguiente cuento, la locura acechante que espera al otro lado. La suspensión de la “realidad” se da en el momento en que el hombre, como su madre antes, comienza a ser llamado, interpelado y requerido por esos vecinos que golpean.

Bibliografía

- Batarce Barrios, Graciela. *La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón*. Universidad de Concepción. 2002. Impreso.
- Benítez Pezzolano, Hebert. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas.” [Sic] *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* 10 (2014). Impreso.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 1998. Impreso.
- Castillo, Abelardo. “Mis vecinos golpean.” *Cuentos completos. Los mundos reales*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. Impreso.

Cortázar, Julio. "La caricia más profunda." *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 1968. Impreso.

Maupassant, Guy de. "Él." *Cuentos II*. Mendoza: del Sur, 2005. Impreso.

Morello-Frosch, Marta. Prólogo. *Cuentos completos. Los mundos reales*. De Abelardo Castillo. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1980. Impreso.

Valera, Sergi. "Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados." *Tres al Cuarto 6* (1999). Impreso.

Mixturas de lo sublime en la novela gráfica chilena: *Policía del Karma* de Jorge Baradit y Martín Cáceres

Vladimir Guerrero

(Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile -
Universidad Autónoma de Chihuahua, México)¹

Resumen: En el artículo se exponen las diferentes formas de representación de lo sublime en la novela gráfica: *Policía del Karma* de Jorge Baradit y Martín Cáceres (2011). Se plantea que el universo visual y textual de esta obra es desarrollado a partir de diferentes reapropiaciones de una tradición estética de lo sublime que desde los siglos XVIII y XIX y hasta la actualidad ha fundamentado la importancia y las características de un arte basado en elementos como: el horror, lo feo, lo desagradable, la violencia o el dolor. Estas características permiten que *Policía del Karma* dialogue culturalmente con diferentes proyectos que convierten el horror y lo sublime en una de las motivaciones estilísticas centrales de sus propuestas y hacen que la novela sea paradigmática de la narrativa gráfica chilena.

Palabras clave: Estética, Sublime, Horror, Violencia, Novela gráfica.

Abstract: This article presents the different ways of representing the sublime on the graphic novel: *Karma Police* by Jorge Baradit and Martín Cáceres (2011). It poses that the visual and textual universe of this work is developed from many different reappropriations of an aesthetic tradition of the sublime, that ever since the Eighteenth and Nineteenth to our days has founded the importance and characteristics of an art based on elements such as horror, ugliness, unpleasant, violence or pain. These characteristics allow *Karma Police* to culturally speak with different projects that transform the conjunction between the horror and the sublime in one of the main aesthetic motivations purposes, which establishes it into a paradigmatic proposal of the Chilean graphic novel.

Keywords: Aesthetics, Sublime, Horror, Violence, Graphic Novel.

1. Cursó la carrera de Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Chihuahua y la Maestría en Estudios Humanísticos con Especialidad en Literatura en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México. Es profesor de literatura en las áreas de: teoría, crítica y estética literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Como crítico, su labor se ha enfocado al debate cultural y literario entre lo canónico y contracanónico desde donde ha desarrollado una serie de ensayos y proyectos académicos interdisciplinarios. Ha participado como ponente en distintos eventos institucionales como Simposio Espacios Literarios organizado por la academia de Letras Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UACH; en el Congreso Internacional: "La Palabra" de la misma facultad; en el Coloquio Internacional: FANPERÚ2013 "Escrituras del nuevo mundo: lo fantástico y las narrativas del futuro" en Lima, Perú (2013); en el XIX Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP) 2014 en Estados Unidos de América; en el Congreso LASA 2015 en San Juan de Puerto Rico; en el I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA) 2015 en Santiago de Chile y en el II Seminario Internacional de Literatura Fantástica 2015 en Montevideo, Uruguay. Actualmente cursa el Doctorado en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

MISTERIO

Del lat. *mysterium*, y este del gr. *μυστήριον* *mystérion*.

1. m. Cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar.
2. m. Arcano o cosa secreta en cualquier religión.

¿Desde dónde estamos preparados para pensar y repensar lo sublime? ¿Desde la mirada confortable para la que cierta tradición retórica y estilística nos ha condicionado? ¿Desde el espacio que la llamada “corrección estética” nos indica ocupar? O ¿Desde los espacios “incómodos” que las estéticas de lo feo, de lo desagradable, de la violencia y el dolor nos han preparado para testimoniar?

Hablar artísticamente de lo sublime nos posiciona -al menos- frente a dos tradiciones claramente diferenciadas, cada una con un arraigo bien definido en lo que se espera pueda comprenderse como una obra o un estilo sublime. En el Diccionario de la Real Academia Española podemos verificar la noción retórica y más convencional de esta categoría. Al revisar la definición de “sublime” que allí aparece encontramos lo siguiente: “Del lat. *sublĭmis*. 1. adj. Excelso, eminente, de elevación extraordinaria. U. m. en sent. fig. apl. a cosas morales o intelectuales. 2. adj. Dicho de una persona: Que cultiva algún arte o técnica con grandeza admirable. Orador, escritor, pintor sublime. 3. adj. Ret. Dicho del estilo: Dotado de extremada nobleza, elegancia y gravedad”.

El origen de esta conceptualización de lo sublime se puede encontrar en la época helenística en el tratado: *Sobre lo sublime* de Pseudo Longino y donde se describe –precisamente- como la “elevación” o “grandeza” más altas que se pueden alcanzar en la poesía o en la oratoria y en los efectos generados en los oyentes o receptores de dicho estilo elevado. Desde 1674 en que aparece la traducción francesa de Nicolás Boileau este tratado ha sido un referente obligado en los estudios de teoría literaria occidental.

Durante los siglos XVIII y XIX diferentes pensadores desplazan la idea de lo sublime desde lo retórico hasta polemizar en las reglas que lo caracterizan y en las reacciones que se suscitan frente a este. Como apunta Umberto Eco –en *Historia de la fealdad*–, las primeras reflexiones en torno a lo sublime problematizan con la forma de conciliar la idea de belleza tradicional y la forma de representar lo desagradable, lo informe, lo doloroso o lo horrible en el arte. A este respecto, pensadores como Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y lo bello* (1757); Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764); Lessing en *Laocoonte* (1776); Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega* (1796); Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1818); Víctor Hugo en el “Prefacio”

de *Cromwell* (1827) o Rosenkranz en *Estética de la fealdad* (1853) –por citar algunos ejemplos significativos– evidencian la presencia de lo sublime (lo tremendo, lo grotesco, lo horrible, lo deforme, lo criminal, lo siniestro, lo espectral, lo demoníaco, lo monstruoso, lo repugnante, lo angustiante, lo excesivo, lo infinito) como un rasgo característico del arte de todos los tiempos, pero también como característica de una nueva estética contemporánea a ellos.

En este sentido, me propongo presentar las diferentes mezclas textuales, visuales y sonoras que la novela gráfica: *Policía del Karma* (2011) presenta en relación a lo sublime y al horror estético. Esta mixtura se presenta en la narración gráfica en elementos como: paratextos, intertextos, desechos industriales, desechos biológicos, urbes en ruinas, escenarios distópicos, carne mutilada, llagas, secreciones corporales, crímenes atroces, cadáveres, zombis, policías monstruosos, monstruos asesinos, misticismo terrorífico, viajes alucinantes en el tiempo y escenarios apocalípticos. Todos estos rasgos dan forma a las distintas reapropiaciones que esta novela hace desde la tradición de la ciencia ficción, lo fantástico y lo sublime.

Entrando en el tradicional debate entre poética e interpretación, entre determinar la presencia de ciertos elementos en la obra y el interpretar dichos elementos quiero destacar algunas “coincidencias selectivas” que con recurrencia caracterizan a las obras artísticas que se ocupan de lo sublime y del horror; coincidencias que con destacado misterio permiten cruzarse –en el camino estético– a proyectos en apariencia dispares. Las misteriosas elecciones que intento determinar se distinguen por ser de carácter afectivo y estilístico. Me permito llamarlas misteriosas o singulares porque en más de una ocasión pueden traspasar la barrera de los géneros o los límites de las fuerzas que determinados campos culturales pueden ejercer sobre ellas. Algo de este misterio selectivo se encuentra en las obras que aquí comento.

Primero quiero recordar ese misterio sobrenatural que se hace presente en gran parte de la tradicional literatura fantástica y de ciencia ficción; misterio metafísico que el reconocido Howard Phillips Lovecraft nos ha querido mostrar en su conocido estudio: *El horror sobrenatural en la literatura*. Me refiero a lo que el escritor norteamericano escribe para definir este tipo de horror y a las generales consideraciones que intentan explicar la presencia y la constancia del mismo a lo largo de los tiempos de la humanidad. Lovecraft lo definía así:

Lo desconocido, al igual que lo impredecible, se convirtió para nuestros antepasados primitivos en una fuente tremenda y omnipotente de calamidades y de favores que se dispensaban a la humanidad por unos motivos tan misteriosos como enteramente extraterrenales, y pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que los humanos no tenían parte ninguna. (08)

Desde este pozo tan primitivo Lovecraft se embebe para teorizar del valor psicológico y biológico del horror que se encuentra -hasta nuestros días- tan enraizado en nuestras experiencias mentales, estéticas o éticas. Experiencias que permiten al horror y a sus misterios mantener una vigencia artística tan potente como otros modelos u otras tradiciones de nuestra cultura. Asimismo y desde dichos fundamentos -Lovecraft- nos pide no asombrarnos de la existencia de una literatura de terror cósmico -tal como él la llama- que siempre existió y siempre existirá. De este terror cósmico hay mucho en la novela gráfica que aquí presento, pero faltan aún algunos elementos misteriosos que unen este texto desde lo sublime hacia la ciencia ficción, hacia lo fantástico o hasta la música del grupo inglés: Radiohead.

Para justificar esta misteriosa conexión selectiva de la que intento escribir bastaría con hacer mención a la relación hipertextual e intertextual de la novela de Baradit y Cáceres con la canción: "Karma Police" que aparece en el disco *Ok Computer* (1997) de esta banda británica, para así terminar con que la canción "Karma Police" sería la idea prístina para un cuento homónimo: "Karma Police" de Baradit que a su vez daría origen a la concepción de la novela gráfica *Policía del Karma*. Todo lo anterior no sería más que una muestra de las relaciones sistémicas que el arte mantiene en general y no daría cuenta de esta conexión sublime y misteriosa que yo intentaba comprender al inicio de este proyecto.

La relación sistémica entre la canción de Radiohead y los hipertextos de Baradit y Cáceres también podría tener una sencilla justificación en la misma novela, esta justificación la brindaría el propio Baradit que en la segunda parte del libro nos explica así la idea del cuento original: "Durante un paseo me preguntaron qué canción habría elegido para escribir un cuento. En una radio sonaba el tema «Karma police» de Radiohead. «Escribiría sobre una policía...del karma...una policía que te persigue por crímenes cometidos en otra vida». Listo" (151). Desde este génesis se elaboraría un cuento que sería el inicio textual para un proyecto complejo de narrativa gráfica llamado: *Policía del Karma* compuesto de la novela más el cuento original; este último que a su vez convocaría a dieciséis ilustradores para que desarrollaran sendas ilustraciones y así conformar una interpretación amalgamada del universo de horror fantástico y ciencia ficción que se propone en el cuento. Pero incluso con todo esto tan explícito, aún quedaba algo por asimilar.

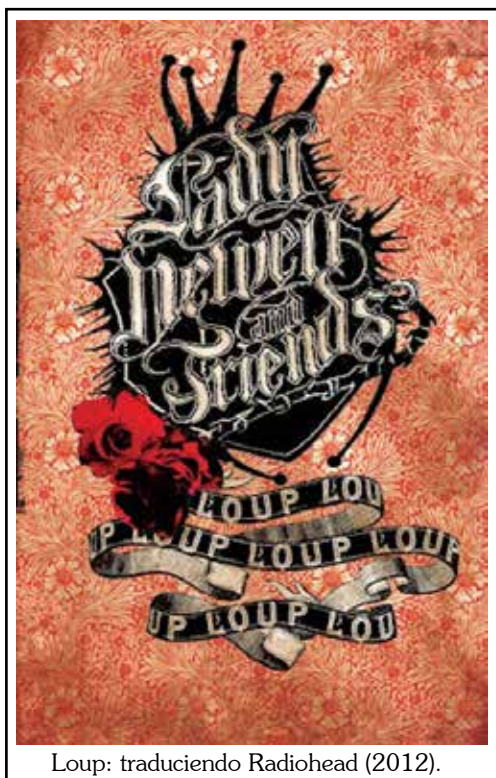
Lo anterior casi era el último eslabón, la última migaja del rastro que intentaba seguir al iniciar con mi abordaje a este universo narrativo y visual. El rastro me hacía preguntarme ¿Por qué la música de Radiohead puede desatar una historia de horror cósmico y cómo su música se relaciona con lo estéticamente sublime? La respuesta final a estos cuestionamientos me los daría la lectura del libro: *Loup: traduciendo Radiohead*

donde los misteriosos autores llamados Lady Newell and Friends emprenden el proyecto de traducir algunas letras de la agrupación, pero en especial la letra de: “A Wolf at the Door”.



Imágenes del video de la canción: “A wolf at the door” de la banda Radiohead.

Dicho proyecto inicia en la narración de una visión casi sobrenatural que Lady Newell tiene al mirar - en medio de la selva de Costa Rica- un video donde Thom Yorke interpreta esta canción. Mientras observa el video, Lady Newell comienza a traducir la canción. Los versos traducidos en el momento arrojan las siguientes ideas: “El lobo te pega en la cabeza te degüella, te rompe los dientes, te engrilla los tobillos, te roba todas tus tarjetas de crédito, segrega un líquido desagradable” (18). Debido a un fuerte y extraño ataque de asma que la narradora había sufrido momentos antes o tal vez debido al complicado coctel de calmantes, whiskey y otros medicamentos que ha-



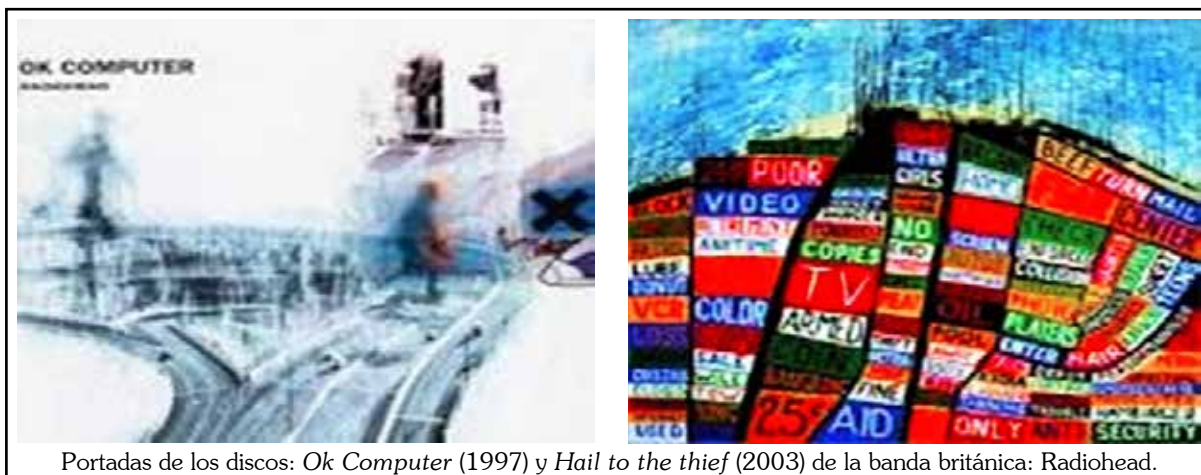
Loup: traduciendo Radiohead (2012).

bía tomado; la canción y la actuación de Thom Yorke habían despertado una sensación macabra de temibles recuerdos infantiles en Lady Newell, recuerdos que la llevan a configurar esta canción –en especial– como un siniestro cuento de hadas que traduce una sublime interpretación del mundo contemporáneo.

Esta visión y esta búsqueda por fijar la imagen ancestral del lobo como una alegoría del terror, de la dominación y el sometimiento llevan a esta cofradía al final del libro a ampliar esta idea del horror contemporáneo en la letra de la canción: “The Gloaming” y para justificarlo recurren a algunos fragmentos de entrevistas hechas a Thom Yorke, de las cuales cito el siguiente fragmento:

Se iba haciendo de noche en la ruta. Los animales quedaban encandilados por el fulgor azul de las luces de mi carro, pero apenas si alumbraban la extraña oscuridad que iba ganando en el camino. Caí en un estado de ensoñación. Me sentí invadido por el inquietante juego de las sombras y fue entonces cuando vino a mi mente el significado de “gloaming” esa antigua palabra que designa el melancólico momento del crepúsculo, cuando las luces dejan paso a las sombras. Entonces, comprendí que “The gloaming” define el estado emocional del mundo en la actualidad [...] expresa el horror de nuestro tiempo, en el que algunos están creando un clima de miedo o dolor en los demás, mientras creen cínica e ingenuamente que están haciendo lo correcto. (69-71)

Con lo anterior el círculo estaba cerrado; las diferentes intencionalidades de cada uno de los artistas, los diferentes proyectos (crítica, música, literatura, diseño visual, traducción) y las distintas interpretaciones del horror y lo siniestro se habían convocado en una hibridación, en una mixtura de elementos donde lo sublime se potenciaba con coincidente atención en las ideas de Lovecraft, en la música de Radiohead, en la traducción de Lady Newell and Friends en ensamblaje con el proyecto: *Policía del Karma*. Desde aquí, podía entender un poco más la relación que un principio me parecía algo dispar y que me obligaba a pensar en una posible falacia afectiva en mis lecturas. Con el círculo interpretativo completo podría continuar con el proceso de destacar los elementos formales, visuales y sublimes en la novela gráfica.



Portadas de los discos: *Ok Computer* (1997) y *Hail to the thief* (2003) de la banda británica: Radiohead.

La estructura de *Policía del karma*

El libro completo está estructurado en 1) Prólogo. 2) La novela gráfica: “Policía del Karma”. 3) Personajes y “concepts”. 4) Proceso productivo. 5) El cuento original intercalado con las dieciséis ilustraciones creadas para ello.

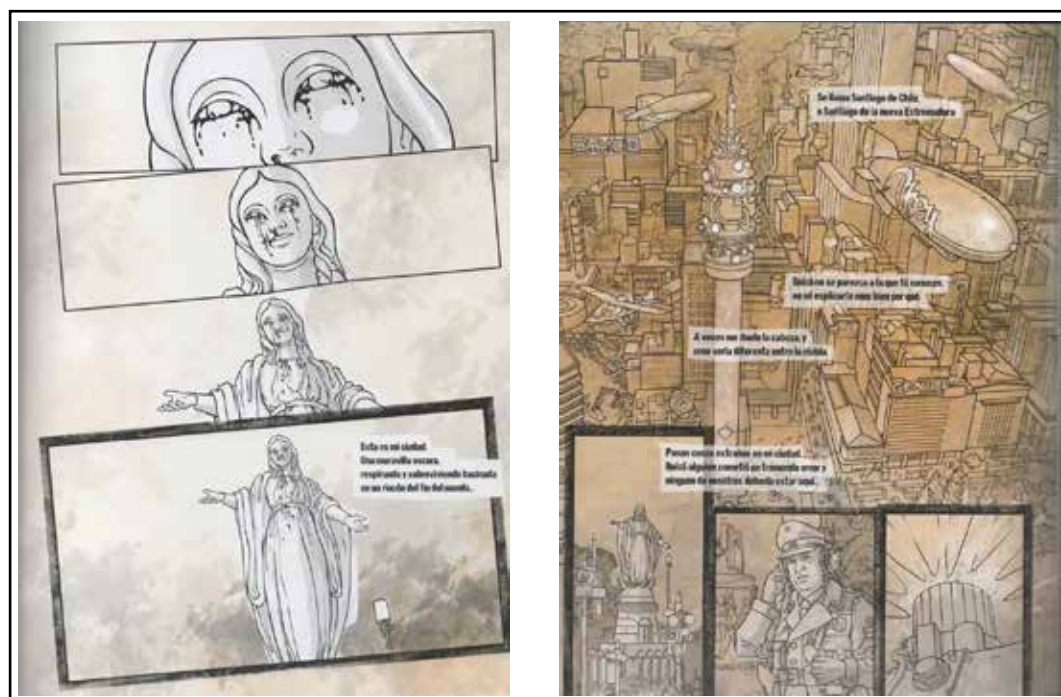
La historia de *Policía del Karma*

Las acciones se desarrollan en un hacinado Santiago de Chile o Santiago de la Nueva Extremadura. Según los propios autores es un Chile estatal donde el proyecto SYNCO (convertir a Chile en el primer Estado cibernético de la historia) ha triunfado e impuesto su tecnología.

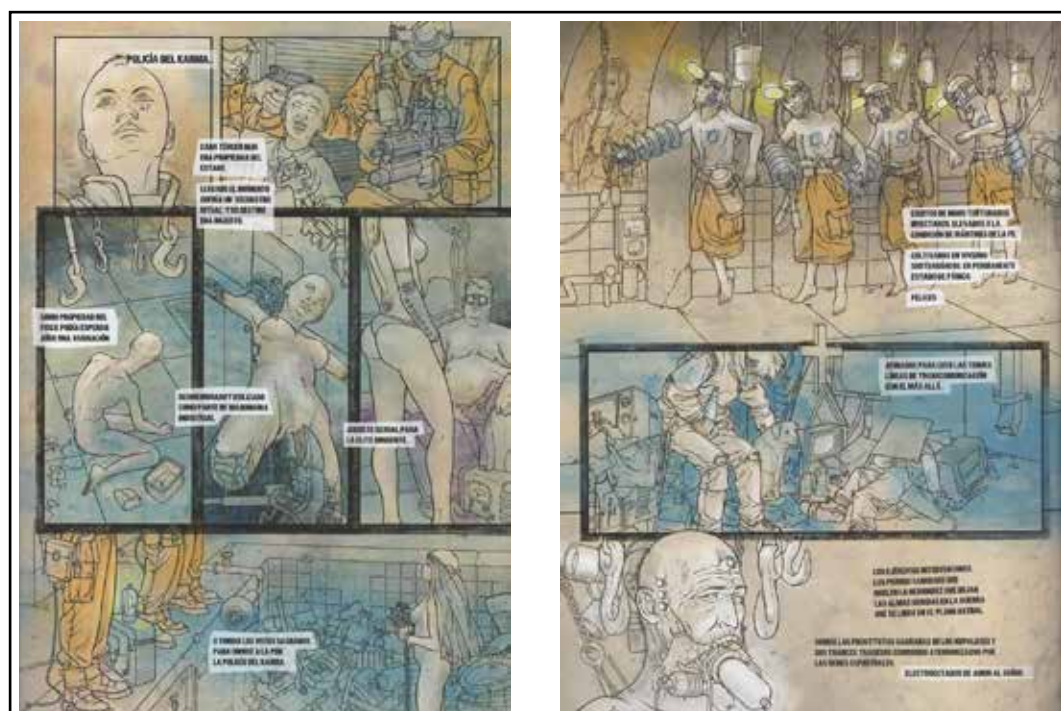


Los espacios interiores son reacomodaciones de galpones, subterráneos y hangares abandonados, industrias semidestruidas y hospitales sin terminar. Un país que vive entre los despojos de su ineficacia. La historia inicia con cuatro encuadres que en diferentes planos muestran a una estatua fantástica y tenebrosa de la Virgen María que nos presenta la estampa asfixiante de la ciudad.

La trama se desarrolla alrededor de la conformación de esta nueva corporación de justicia conocida como la Policía del Karma y su monstruosa composición. Un cierta unida de acción se concentra en la figura de la oficial número 47 que lleva como nombre de nacimiento Mariana, así como en



el papel fundamental que este mismo personaje cumple en la captura del asesino serial: Renato Carranza prófugo metafísico de la corporación y conocido como el “Monstruo de San Cristóbal” perseguido por el cruel asesinato de 33 niñas de diferente extracción social y definida como la serie de crímenes más horribles en la historia del país. La novela termina cuando Carranza es atrapado, pero en la reencarnación de un inocente niño, con Mariana confundida con el terrorífico accionar de la Policía del Karma que atrapa niños inocentes y por el temor de no saber si ella misma habrá cometido algún crimen en alguna otra vida.



Apuntes para la comprensión de lo sublime en el lenguaje visual de la novela:

Con respecto a una reconocida tradición cultural y teórica, lo sublime ha recibido tratamiento a la luz de conceptos como: lo siniestro “Unheimlich” (Freud), lo abyecto (Kristeva), lo heterogéneo (Bataille), lo horrendo sobrenatural (Lovecraft), lo monstruoso y lo anormal (Canguilhem y Foucault), el esperpento (Valle Inclán) y en conceptos culturales como el terrorismo, lo macabro, lo fantástico, las necronarrativas de la violencia, el necropoder entre muchos otros. Pero en esta ocasión sólo intervendremos desde su referencia estética donde lo sublime se refiere a una fundamental categoría que en la tradición cultural de occidente ha recibido una revisión constante hacia sus límites y sus alcances.

Menene Gras Balaguer -en el estudio preliminar de la edición española del libro de Burke- lo define como una forma particular del “sentimiento estético” que hasta hoy confronta ambigüedad con respecto a formar parte de lo bello o como contrario a éste. Así –y como había señalado más arriba– desde el *Tratado de lo sublime* de Longino, donde el autor griego enmarca lo sublime dentro de la excelencia y perfección del discurso, confiriéndole un marcado registro retórico; hasta los fundacionales textos de: *Lo bello y lo sublime* de Immanuel Kant e *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke en los cuales se registra que diferentes nociones como: la oscuridad, la magnificencia, la grandiosidad (observable explícitamente en la arquitectura y la naturaleza), el terror, el horror, el asombro, el dolor, el asco etc., pueden provocar o inspirar lo sublime, que –por los efectos que causa en los receptores– predomina e impresiona. Edmund Burke ofrece una definición de los elementos que desarrollan lo sublime y el tipo específico de emoción que este debe caracterizar: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime, estos es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.” (79)

Las versiones de lo sublime en la novela.

a) Los desechos industriales y biológicos:

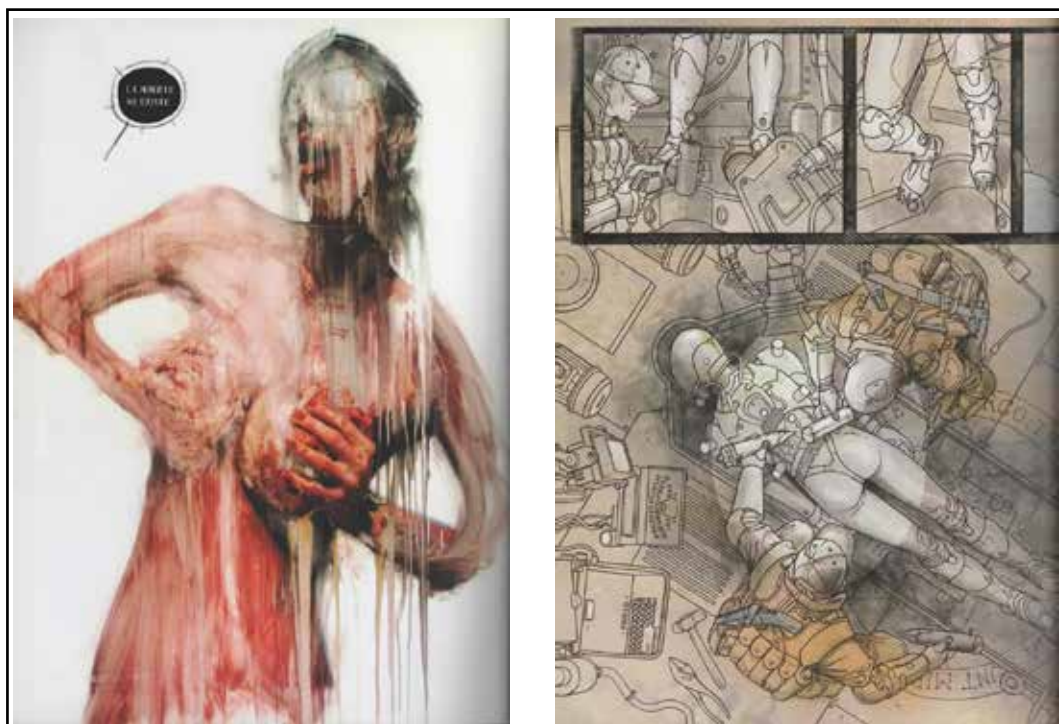


b) Carne mutilada, ciborgs, llagas, secreciones corporales:

Los nepaleses: son el aparato clave en las pesquisas de la PDK. Son videntes mantenidos en como colgando de ganchos desde los amplios techos del ÚTERO. Son básicamente módems para descargar información del más allá. Son constantemente bañados en con una finísima lluvia de orina de yak para aislarlos.

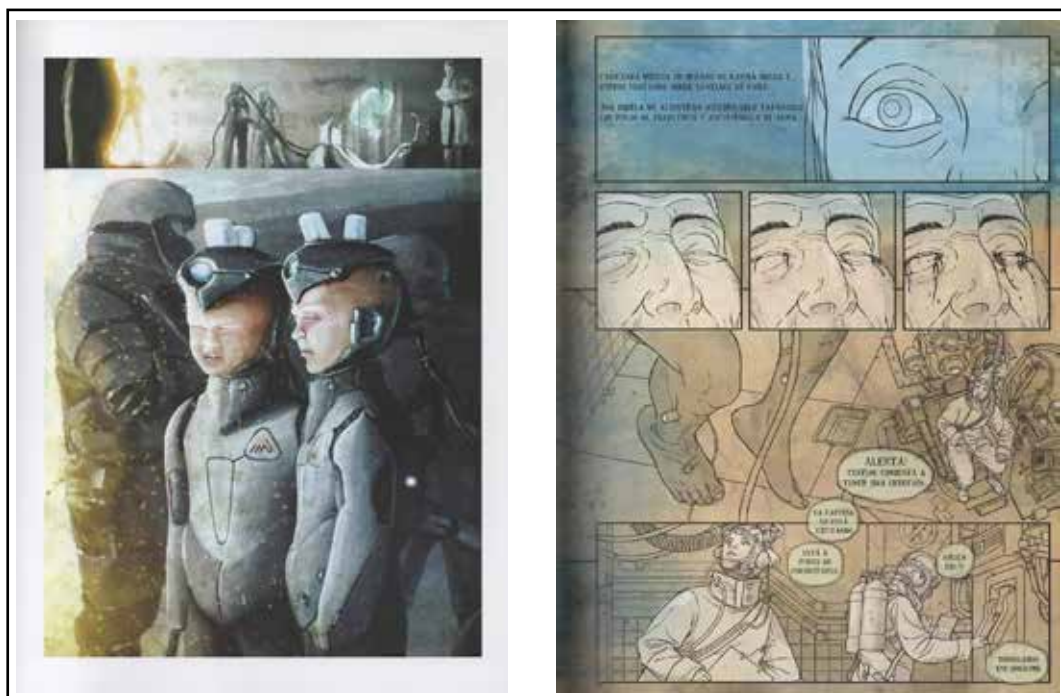


Las muertas: son la extensión móvil, en terreno, de los nepaleses y dirigen las tropas de la PDK. Ellas piensan en enjambre y se conectan entre sí a través de la “Antena Hurtado” un relicario con un trozo del tejido encefálico del padre san Alberto Hurtado que introducen en su cráneo antes de los operativos. Deben usar armaduras, alambres y clavos para sostener un cuerpo que se desmorona. El hedor a carne muerta se siente a metros de distancia.



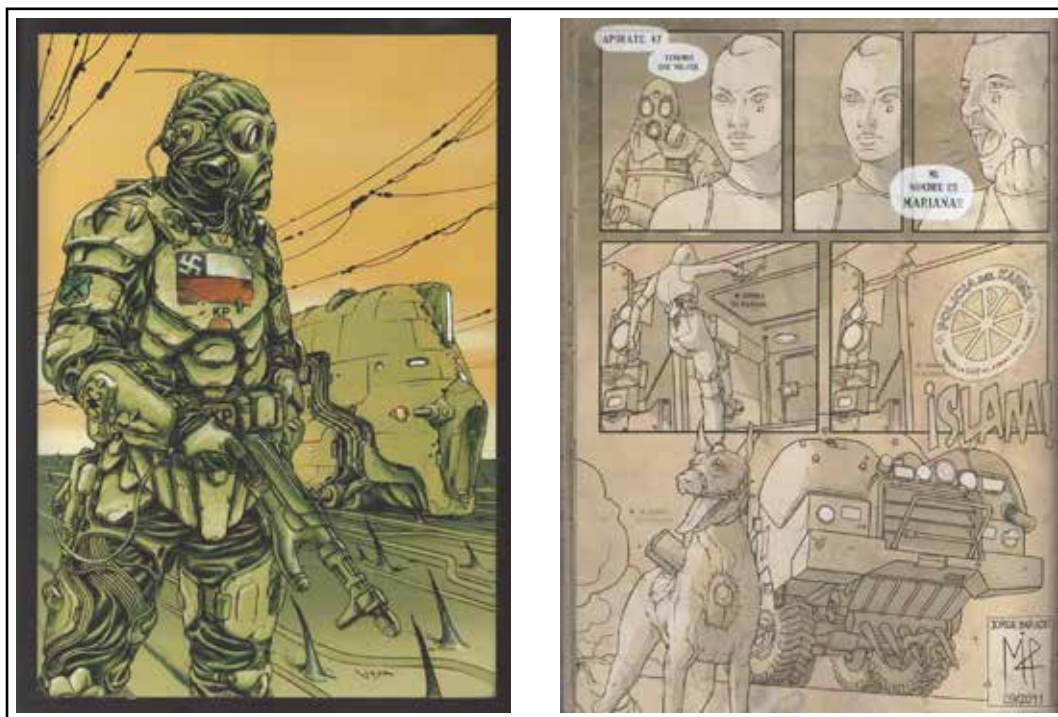
c) La serie de las experiencias limítrofes. Monstruos y acciones monstruosas:

Las orugas: Son producto de la violación ritual que cada 05 de septiembre una tropa de reclutas de la PDK comete contra mujeres que han pasado su vida encerradas en oración, ayuno y privación de estímulos. Cuando estas mujeres quedan embarazadas, son llevadas al ÚTERO donde son encerradas hasta dar a luz; luego son asesinadas con mucho amor por las niñas-oruga. Ellas acogen a los bebés y los cuidan. Ahogan los varones en cubos de madera y les drenan la sangre para mezclarla con la leche que alimenta a las niñas, que permanecerán encerradas de por vida operando los controles de los ne-paleses hasta que la primera menstruación dé la alarma. Entonces son muertas a golpes, destrozadas y devoradas en una gran cena ritual por el resto de sus compañeras.



Los soldados: Los reclutas de campo de la PDK son tomados de lo peor que dejan las cárceles clandestinas y los penales estatales en los archipiélagos del sur de Chile. Son personas que han acumulado tanto karma en sus arterias que sirven de conductores naturales para las posesiones que efectúan las muertas al momento de llevar adelante las operaciones.

Renato Carranza: Había sido protagonista de la serie de asesinatos más espeluznante de la historia conocida. Fue encontrado en Temuco, en medio de una pila de cadáveres medio podrido de niñas desnudas, todas menores de doce años y a punto de menstruar. El país había vivido meses de terror antes de su detención. Niñas que desaparecían como esfumadas en el aire eran encontradas luego con el vientre destrozado, abandonadas en los lugares más inusuales: dentro del motor de un camión pintado con



Se hacía llamar “artista limítrofe” intentó convencer al juez que debía cometer 48 asesinatos rituales para salvar al país y liberar a la Pachamama del estado de coma inducido por los magos europeos desde la conquista. Un profeta le había obligado a tomar voto de ayuno y alimentarse durante tres meses sólo con los ovarios de pre púberes arrancados a mano limpia con sus propias uñas.

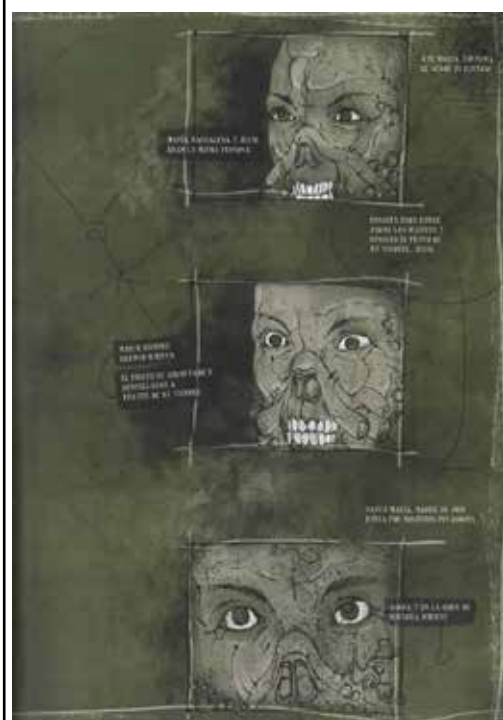
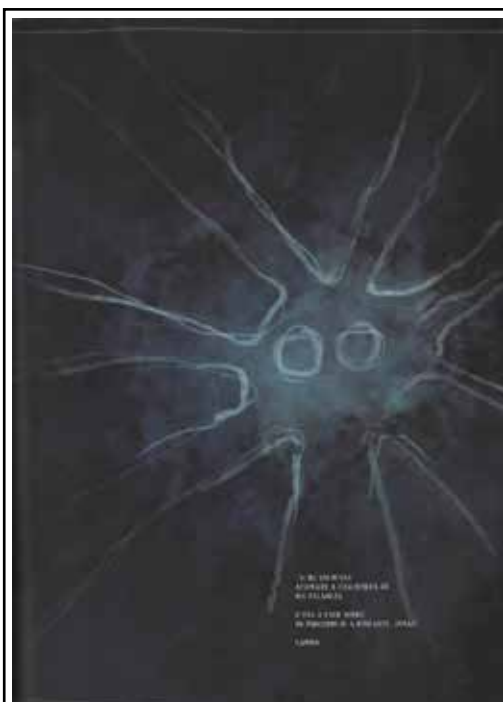




El viaje alucinante y lo macabro

Este es el viaje macabro y temporal que Mariana realiza por órdenes del comandante Proxi. El viaje es realizado a través de un túnel astral que se describe en forma de vagina, viaje que implica la desintegración total del cuerpo de Mariana y mismo que -después de concluido el viaje- es reconstruido de una manera horrible. El comandante y su cuerpo de

resistencia (La PDK) se encuentran transmitiendo desde una falla o derrumbe temporal que quedo fijo en el 15 de diciembre de 1944. Lo alucinante de este viaje y derrumbe temporal queda descrito en el siguiente diálogo: “Esto es un submarino robado a los soviéticos atravesando el Canal de la Mancha, cerca de la costa francesa, pero también es la luna huyendo de la tierra atravesando la frontera de Júpiter” (S/P)



Llama la atención el papel central que en el relato cumplen las imágenes religiosas llevadas en la deformación o en el exceso ilustrativo hasta la monstruosidad. Iconografías religiosas del catolicismo, de las religiones prehispánicas u orientales que conviven en su imagen hiperbólica con representaciones de dominio y control en los personajes militares igual de monstruosos y excesivos o en el propio Renato Carranza: “El monstruo de San Cristobal”. Esta relación representativa entre el horror, las figuras religiosas o militares y las figuras de monstruos o monstruosidades es también observable en otra destacada novela gráfica: *Informe Tunguska* de Claudio Romo y Alexis Figueroa donde los elementos anteriormente señalados son parte esencial del discurso visual y narrativo: monjes monstruosos, campos militares de “concentración” o de manipulación política, fuerzas sobrenaturales y alienígenas monstruosos y también las experiencias limítrofes donde se distorsiona el tiempo y el espacio. En ambas historias –y en sus coincidencias selectivas– se hace visible una necesidad artística desde los creadores de dialogar y testimoniar con sus circunstancias históricas y sociales; con un dolor intemporal que sigue ahí y que buscan comprender.

Proyectos como *Policía del Karma* o *Informe Tunsguska* hacen evidente la figura central que la “imagen” como medio y como recurso artístico ha cobrado en el arte latinoamericano contemporáneo. La imagen permite establecer puentes entre diferentes disciplinas y generar proyectos que unen afinidades desde la literatura, la música, las artes plásticas, el cine o la teatralidad. En fin, la multimedialidad y la intermedialidad. Como muchos investigadores han apuntado, mucho del arte contemporáneo de América Latina se caracteriza por un constante desplazamiento desde espacios convencionales a espacios otras veces no sospechados. Estos desplazamientos se asemejan en la constante hibridación por la que proceden, dando paso a otras –no nuevas–, pero sí otras representaciones y referencialidades; hibridaciones también que llevan como fuerza de acción el poder de la imagen en su caracterización de visión, de mirada y testimonio.

Quiero concluir con algo más del misterio del que refería en un principio. Es un misterio también sublime y corresponde a mi realidad y a mi experiencia como ciudadano del norte de México. Desde la aparición del álbum: *Pablo Honey* he escuchado y seguido la música de Radiohead; también desde mi juventud amé la literatura fantástica, así como la literatura y el cine de ciencia ficción; también son veinte años –ya– en que mi relación con el arte y la literatura se volvieron parte de mi vida entera: mi profesión, mi sustento material y moral, pero todo lo anterior no es lo más misterioso de todo esto. Lo misterioso y siniestro es que durante muchos años –como investigador– lo sublime no había ocupado la agenda de mis investigaciones teóricas; me refiero a que lo horriblemente asombroso es que nunca imaginé que estas intervenciones teóricas se convertirían en mis prioridades debido a que vería convertido mi país: México y mi estado Chihuahua

en una tierra de cadáveres despedazados, en un reguero de sangre y cuerpos rotos; en una tierra de las más terribles y macabras situaciones. Nunca imaginé que los extraños caminos de Dios o del destino me llevarían hasta aquí.

Pienso en lo que Ileana Diéguez –investigadora mexicana de lo sublime– reflexiona en su libro: *Cuerpos sin duelo –Iconografías y teatralidades del dolor–* la autora titula uno de sus apartados: “Mover el pensamiento” y en él expresa sus inquietudes por los ataques que muchos artistas que trabajan sobre acontecimientos violentos sufren en los debates o foros públicos donde se habla o se expone al respecto. La investigadora se pregunta por qué este tipo de expresiones son condenadas en nombre del “uso moral de las imágenes”, en nombre de lo que algunos consideran los límites o las distancias con “lo indecible” o “lo irrepresentable”. Directamente nos inquiere:

¿Qué es el uso correcto de las imágenes? ¿Qué implica condenar tal gesto, tal obra por el modo en que se visibilizan o se representan acontecimientos de catástrofes? ¿Qué significa la “distancia correcta” ante las imágenes? ¿Qué se pone en movimiento cuando a los que trabajan con memorias de dolor se les acusa de mostrar “el dolor de los demás”? ¿Hasta dónde se puede mantener a distancia “el dolor de los demás” sin que también contamine nuestros propios dolores? (45)

Y en clara referencia al conocido libro de Susan Sontag sentencia: “Cuando hablamos del “dolor de los demás” ¿no hablamos de lo que también son nuestros propios dolores? (45)

Como Diéguez afirma, diversos artistas –en diferentes tiempos, espacios y circunstancias– han trabajado desde lo sublime y el horror para insistir en la necesidad de no ser cómplices de la barbarie. “Numerosos artistas han producido acciones, prácticas artísticas y políticas que han buscado, sobre todo, proferir, testimoniar, visibilizar, obrar memoria a contrapelo” (46) Y es –precisamente– eso lo que se entiende por “poner el pensamiento en movimiento”, entender que el llamado “arte incómodo” nos pone frente a frente con el miedo, el dolor y el horror que muchas veces deseamos no ver y que nos hace –en nuestra indiferencia– partícipes de aquellas barbaries que pretendemos ignorar; poner el pensamiento en movimiento es decidir no paralizarnos ante el miedo y el dolor, decidir enfrentar con las ideas a los horrores que los señores de la muerte y las necropolíticas utilizan para controlarnos en sus prácticas de amenaza y muerte.

Siempre sueño con que he imaginado y sobreinterpretado mi propia realidad. Imagino que he alterado las circunstancias y que mi voz se ha vestido de un tono alarmista; mientras con recurrencia sueño eso, hoy no deja de parecerme misterioso que sea el horror y lo sublime lo que me lleve a escribir de ciencia ficción y novelas gráficas chilenas, de Radiohead, de lo sublime, del horror, de Chihuahua y de México.

Obras citadas

Baradit, Jorge, y Martín Cáceres. *Policía del Karma*. Chile: Ediciones B, 2011. Impreso.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y lo bello*. España: Alianza, 2014. Impreso.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo –Iconografías y teatralidades del dolor–*. Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013. Impreso.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen, 2007. Impreso.

Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Fontamara, 2002. Impreso.

Newell, Lady and Friends. *Loup: Traduciendo a Radiohead*. México: Stonehenge Books, 2009. Impreso.

Radiohead. *Hail to the Thief*. USA: Parlophone Capitol, 2003. CD.

---. *Ok Computer*. Reino Unido: Parlophone Capitol, 1997. CD.

Romo, Claudio, y Alexis Figueroa. *Informe Tunguska*. Chile: LOM, 2009. Impreso.

Fallout 3. La narrativa de los videojuegos dentro del marco de la transmodernidad: “intertextualidad”, hiperficción e hipertexto

Mariana Moreira

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)¹

Resumen: Dentro del marco teórico de la transmodernidad los videojuegos han adquirido un valor y una complejidad en su construcción narrativa que les permite ser actualmente apreciados como algo que supera la idea de un simple objeto de recreación, asociado al ocio y a los niños. La seriedad con la que actualmente se trabaja en su creación, la evolución en sus gráficos y la riqueza de sus historias, que en muchos casos mantiene relaciones intertextuales con novelas y otros tipos de expresiones, nos ha permitido acercarlos al campo literario, y darles así el valor de objeto estético que merecen, ganando de esta forma un lugar dentro de los estudios académicos, como lo ha conseguido *Fallout 3* a partir de su “narración prospectiva”.

Palabras clave: Videojuegos, Transmodernidad, Hipertexto, Hiperficción, Literatura prospectiva.

Abstract: Inside the theoretical frame of the transmodernity the video games have gained value and complexity in its narrative construction that allows them to be estimated nowadays as something that overcomes the idea of a simple object of recreation, associated with the leisure and children. The seriousness with they are currently working on creation, the evolution in its graphs and the wealth of its stories, which in many cases supports intertextual relations with novels and other types of expressions, has enabled us to bring them over to the area of literary, and give them in this way the value of aesthetic object that they deserve, gaining this way a place inside the academic studies, as accomplished *Fallout 3* from its “prospective storytelling”.

Keywords: Video Games, Transmodernity, Hypertext, Hyperfiction, Prospective literature.

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas y docente en Educación Secundaria. Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR. Publicó un artículo en el libro sobre Literatura brasileña editado por Elvira Blanco y editado en España. Impartió ponencias en las Jornadas luso-brasileñas que se desarrollaron en el IPA (2012), en el II Seminario Internacional de Literatura Fantástica (2015) y en la III Jornada Académica “Otras miradas” - Geek Studies (2015). Forma parte del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay, dirigido por Claudio Paolini.

Introducción

A pesar de que antiguamente se intentó desligar a los videojuegos de cualquier otro tipo de arte, argumentando que estos no pueden ser vistos bajo la lente de ninguna teoría que pertenezca a otras representaciones artísticas y por más “desconectados” o “alejados” de la literatura que estos hayan podido parecer para algunos, estos en realidad mantienen una muy estrecha relación con las artes literarias.

Si tomamos como base que los videojuegos “narran” una historia, la cual se va construyendo a partir de la participación del jugador, podemos también entender estas historias desde un punto de vista literario en la medida que existe un vínculo entre el género narrativo y esta “nueva forma” de narrar, pero también podemos vincularlos a la literatura a partir de las relaciones de “intertextualidad” que estos mantienen con distintas obras literarias y es eso exactamente lo que intentaré exponer aquí.

Los videojuegos: grandes simuladores de la era transmoderna

Para comenzar es necesario comprender el concepto de transmodernidad al cual he adherido para enmarcar esta posición, (ya que este se encuentra muy alejado del concepto empleado por Enrique Dussel (2004)), puesto que el paradigma transmoderno que propone María Rodríguez Magda (1989) se presenta como la síntesis de los paradigmas modernidad y posmodernidad anteriores, incluyéndolos y fusionándolos para describir de forma asertiva la “realidad” que nos rodea actualmente. Por esta misma idea de fusión para la creación de una síntesis que supera y “trasciende” lo anterior, es que he podido observar cómo en cierta medida hoy en día los videojuegos pueden ser tomados como una especie de “síntesis”. Para que esto se pueda comprender mejor, cito lo que plantea esta autora:

La transmodernidad es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane. Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vaso-comunicada de los paradigmas. Son los mundos que se penetran y se resuelven en pompas de jabón o como imágenes en una pantalla. La transmodernidad no es un deseo o una meta, simplemente está, como una situación estratégica, compleja y aleatoria no elegible; no es ni buena ni mala, benéfica o insoportable... y es todo eso juntamente. [...] Es el abandono de la representación, es el reino de la simulación, de la simulación que se sabe real. (141-142)

Si tenemos en cuenta este planteo así como también el concepto de globalización, y logramos visualizar la forma de relacionarse de los individuos de este nuevo siglo con sus semejantes (a partir de las redes sociales, por ejemplo), así como también con

el conocimiento y la información (obtenidas a través de “pantallas”) podemos observar cómo actualmente nuestro mundo está constantemente “conectado” a través de la red informática, fomentando la “instantaneidad”.

La “instantaneidad” pasa a ser así el producto directo de este mundo informatizado del nuevo milenio, donde lo que más importa es el “ya”, el aquí y el ahora sin perder un solo minuto de nuestro muy preciado tiempo. A su vez, esto trae de la mano la necesidad que tienen hoy en día los individuos de experimentar en carne propia, al unísono, una gran variedad de estímulos.

Frente a esto, la única solución posible a la cual se ha podido llegar para cumplir con las demandas de esta nueva sociedad informatizada ha sido la “simulación”. Es por ello que esta se ha transformado en el centro de mayor importancia de estos últimos tiempos, puesto que le permite al sujeto realizar acciones en un tiempo “real”, pero cuando él lo disponga, estando esta al servicio del individuo.

Sobre esto, en otro trabajo Rodríguez Magda, expone lo siguiente: “La posibilidad de acciones en tiempo real crea una suerte de eternidad dinámica. La realidad está en constante transformación, trascendiéndose a sí misma para entrar en la virtualidad... Estamos inmersos en una sociedad de la información, mediatizada, globalizada, que nos ofrece un panorama no solo multicultural sino transcultural” (citado por Hidalgo 7).

La simulación virtual pasa a ser así uno de los elementos primordiales de la transmodernidad, de ahí que hoy en día los videojuegos, entendidos estos como “simuladores” de mundos posibles (en el sentido que propone Lubomír Dolezel (1999)), hayan ido ganando amplio terreno en este nuevo milenio, principalmente durante los últimos diez años, en los cuales la tecnología ha avanzado sobremanera en lo que respecta a la simulación de la realidad. Esto se puede apreciar especialmente a partir de la mejora en la estética de sus gráficos, cada vez más “realistas”, así como también en un gran avance en lo que comprende a la “inmersión” del jugador, el cual ahora es capaz de desplazarse más “libremente” dentro de la virtualidad.

Inmersión: relación entre la inmersión en los videojuegos, la hiperficción explorativa y el concepto de hipertexto

En cuanto a lo que se entiende por “inmersión” dentro de este contexto, Ignacio Esains (2013) dice lo siguiente:

Entre analistas y teóricos de los videojuegos, se repite en los últimos años la palabra “inmersión”, como una cualidad casi exclusiva de este arte. La usamos

para definir la experiencia de interactuar con un mundo virtual y separarnos de la realidad, algo que sería imposible si sólo usáramos los sentidos para relacionarnos con un videojuego. Nuestros ojos y oídos saben que lo que pasa en la pantalla no es real, pero el poder de cambiar ese mundo virtual a través de nuestras acciones es lo que logra estimular la imaginación y elevarnos más allá de la ficción.

Según Esains la literatura nos transporta de la misma forma que los videojuegos, como si existiera un pacto consciente entre libro y lector en el que el esfuerzo de imaginar el mundo propuesto por las páginas logra en el lector, desde tiempos inmemoriales, esa misma inmersión que hoy obsesiona a los jugadores.

En este sentido Mark Wolf y Bernard Perron (2005) en su “Introducción a la teoría del videojuego”, lo consideran una “narración, simulación, performance, re-mediación y arte; una herramienta potencial para la educación o un objeto de estudio para la psicología del comportamiento; un medio para la interacción social, y –no hace falta decirlo– un juguete y un medio de distracción”.

Dentro de todas esas consideraciones nosotros nos situaremos específicamente en el videojuego como objeto estético a partir principalmente de su narrativa y la relación que esta mantiene con otras, la cual al igual que el texto escrito posee un planteo, un desarrollo y un desenlace. De esta forma, podemos entender que este objeto, como plantea Wolfgang Iser (1987), solo se completa cuando el “lector-jugador” dentro de este contexto, es capaz de llenar los vacíos de significado invitado por el propio texto, ayudado aquí por el mundo virtual de imágenes en el cual se desarrolla la narración y del cual es partícipe.

De esta forma podemos ver también un gran vínculo entre los videojuegos y el concepto de hiperficción, más precisamente con lo que plantea Teresa Gómez Trueba (2002) en su trabajo “Creación literaria en la red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción” sobre lo denominado como “hiperficción explorativa” puesto que allí propone: “En la hiperficción explorativa el lector controla parcialmente la dirección y la experiencia de la creación”. Si aplicamos esta idea a los videojuegos “sandbox” (juegos de mundos “abiertos”, como lo es toda la saga de *Fallout*), en la medida que la linealidad del texto, en este caso la narrativa del videojuego, se ve diluida por la multiplicidad de acontecimientos opcionales que se presentan al “jugador-lector”, como son las misiones opcionales (que no necesariamente se deben encontrar vinculadas a la trama principal). Esta forma de ir presentando ligadas unas a otras una variedad de misiones, puesto que una nos puede llevar a varias para su resolución, podemos relacionarla también con el concepto de “hipertexto”, ya que cada nueva misión nos llevará, como si fuera un “link”, hacia una nueva, lo cual en algunos caso también dilata el desarrollo de la historia. También, a partir de la posibilidad de tener distintas formas de iniciar el recorrido en el juego

(personalización de personajes que afectan directamente la jugabilidad) y una variedad de finales posibles (dependientes de la forma de juego adoptada, de los caminos elegidos y de la realización o no de las misiones opcionales), es que podemos observar que hay un estrecho vínculo entre la propuesta que realizan las hiperficciones con las que nos presentan los videojuegos. La diferencia que podemos apreciar entre estas se encuentra fundamentalmente en la forma en la cual se da la inmersión del “lector-jugador” dentro del mundo virtual que nos presentan estos últimos, y la forma que estos tienen también de apelar al estímulo de varios sentidos a la vez.

Desde esta perspectiva, para que el jugador pueda llegar a experimentar satisfactoriamente la inmersión en la virtualidad y no sea meramente un “lector”, es que tomará un rol activo en el desarrollo de los acontecimientos a partir del “avatar”. Este es una representación gráfica del jugador dentro del juego y será el protagonista de la narración que construirá el jugador junto al programa. Siendo de esta manera una vivencia “única”, en “tiempo real”, personalizada para cada jugador, dentro del mundo virtual que se ha creado para él.

Retroalimentación entre “narrativas canónicas” y transmodernas, “intertextualidad”

Volviendo ahora a la narrativa de los videojuegos, en cuanto a la temática de estos relatos y los mundos ficcionales que presentan, podemos encontrar un espectro muy amplio, al igual que en los libros. Así como podemos también encontrar en varios casos que algunos videojuegos están basados en obras literarias, y eso es lo que más nos interesa aquí, como lo es el caso de *El señor de los anillos*, que entre muchos otros tuvo su adaptación a la virtualidad. Pero ahondando un poco más en esta línea que supieron adoptar algunos, podemos encontrar cómo es que son varios los que tienen como origen un texto literario o un cómic, en la medida que estos han ido ganando terreno en cuanto a las “re-mediaciones”. Algunos ejemplos que podemos tomar en cuenta son los siguientes: *Drácula* (juego de 1986), basado en la clásica novela de Bram Stoker, *Batman* (con una amplia variedad de títulos que tienen por origen los comics propiedad de DC), *Dante’s Inferno*, basado en la primera cántiga de la *Divina Comedia*, o *Metro 2033* basado en la novela homónima escrita por Dmitry Glukhovsky, y otros tantos ejemplos que podríamos dar. Esto nos permite apreciar que en varios casos la literatura ha sido el punto de partida para la creación de varios títulos, y lo sigue siendo. No obstante, esto también se ha producido a la inversa, transformándose los videojuegos en el origen de novelas literarias, como por ejemplo *Halo*, que cuenta ya con trece novelas, o *Dragon Age*, *Assassin’s Creed* o las novelas de Blizzard ambientadas en el juego *World of Warcraft*,

que complementan la narrativa del juego (entre otros ejemplos que podríamos dar). Los productos literarios que de aquí nacen tienen por objetivo darle mayor profundidad y comprensión al mundo presentado en la pantalla, dejando en claro que lo que ha habido ha sido una retroalimentación entre ambos objetos estéticos.

Por otro lado también es interesante destacar las relaciones de intertextualidad que mantienen algunos videojuegos con varios textos literarios, dialogando con estos o siendo algunos de ellos dentro de la virtualidad una especie de guiño al mundo “real” que habita el jugador. En este sentido, podemos apreciar también en algunos de ellos referencias a películas, series de televisión o incluso a otro videojuego, como es el caso del juego online *World of Warcraft*, en donde podemos encontrar personajes como “Harrison Jones” (representación del personaje Indiana Jones), la “Misión de hielo y fuego” (de la expansión *Warlords of Draenor*), que nos da una niña y hace clara alusión a un acontecimiento de la saga de *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martín, entre tantos otros nexos que podríamos establecer. Cada vez son más frecuentes este tipo de relaciones en los juegos de los últimos tiempos.

Finalmente, y para hacer más clara la relación entre una y otra narrativa, nos centraremos en el videojuego *Fallout 3*, el cual se compone del juego en sí más una expansión, que se presentó posteriormente, la cual agrega nuevos desafíos y prolonga la experiencia de juego por diez niveles más. Este título es la tercera entrega de la saga, la cual desarrolla una historia enmarcada en una ucronía que tuvo como inspiración los mundos creados por varios textos literarios de la edad de oro de la ciencia ficción, así como también del cine de este mismo género.

Fallout 3: acercamiento a la narrativa del videojuego bajo la lupa de la teoría literaria

El juego se desarrolla en un espacio en el cual Estados Unidos había roto relaciones con el mundo exterior, estancándose así la moda en los años cincuenta, lo cual se puede apreciar claramente en la ambientación del juego, no solo a nivel visual sino también en cuanto a lo sonoro, puesto que la música que nos acompañará durante todo el recorrido es propia de esa época. Lo que ocurre posteriormente a esta alienación con el resto del mundo es que en el año 2077 estalla la Gran Guerra en la cual Estados Unidos, China y otros países se bombardean con misiles nucleares durante un par de horas destruyendo casi todo el mundo. Ante esta guerra que estaba próxima, el gobierno de los Estados Unidos había establecido varios refugios en donde se supone esperarían los ciudadanos por un tiempo, hasta que acabara la radiactividad para luego reconstruir la tierra.

Fallout 3 se desarrolla doscientos años después de la gran guerra y comienza en el vault 101, en el momento en que el personaje está naciendo.² En este punto podrá el jugador elegir el sexo y apariencia de su avatar de forma tal que pueda sentirse representado a su gusto. Posteriormente el juego nos llevará a la edad de un año, momento en el cual leeremos un libro llamado ¡Tú eres especial!, el cual nos permitirá repartir puntos a los siguientes atributos: fuerza, percepción, resistencia, carisma, inteligencia, agilidad y suerte, de manera tal que podamos seguir personalizando a nuestro personaje, influyendo esto directamente en la forma de juego que cada jugador adoptará, lo cual afectará el desarrollo de la historia y la forma en la que el personaje podrá resolver los distintos obstáculos que se presenten en su camino. Luego celebraremos nuestro décimo cumpleaños, en el cual recibiremos nuestro “pip-boy”, ítem fundamental en toda la saga de *Fallout*, el cual tiene por función permitirnos usar el mapa, así como sintonizar música de las estaciones de radio existentes, entre otras cosas. Seguimos luego con el transcurso de la vida y llegamos a nuestros dieciséis años de edad y al momento de enfrentarnos a la “Prueba de aptitud ocupacional generalizada”, a partir de la cual podremos seleccionar tres habilidades en las que el personaje se especializará. Finalizada esta prueba, nos encontraremos con que nuestro padre, quien nos ha cuidado desde el día que nacimos (ya que nuestra madre murió durante el parto), ha desaparecido del vault, permitiendo así que el mundo exterior también se introduzca, en el ámbito del juego, a nuestro refugio. Este acontecimiento es lo que motiva la misión del personaje: ir al mundo exterior a buscar a su padre. En este punto finaliza la introducción del juego, que no dura más de diez minutos en la realidad, y el personaje abandona la “seguridad” del vault para no volver jamás...

Este lugar, por los elementos que presenta, por su forma de funcionar y por la sociedad que encontramos allí, cumple a la perfección con las características de una “utopía”, pues no hay violencia, hay una distribución del trabajo a partir de las capacidades de los ciudadanos y también una figura que oficia de “gran hermano” (como en *1984* de Orwell), encargada de mantener la paz y la armonía dentro de este lugar, lo cual acrecentará la oposición entre este interior que conocíamos y el futuro mundo exterior al que “ingresaremos”.

El exterior al cual parte nuestro personaje se destaca por los edificios en ruinas, lugares llenos de radiación y seres hostiles. El avatar debe ahora enfrentarse a la distópica *Capital Wasteland*, en donde deberá encontrar la forma de sobrevivir y lidiar con las distintas criaturas que habitan esta tierra post apocalíptica, iniciando realmente en este momento el juego.

2. Los vaults son “bóvedas” (en español), dentro del juego estos son espacios habitables creados por el gobierno de los Estados Unidos, los cuales se encontraban escondidos bajo tierra y en teoría su función consistía en salvar a la humanidad de la guerra nuclear.

A partir de aquí nos encontramos con la posibilidad de ir realizando nuestro propio camino en el juego, y dependerá de nuestras elecciones y de la forma en la cual decidamos resolver nuestros problemas que este nos irá presentando una u otra alternativa para continuar. Esto nos permite evidenciar claramente la relación entre este tipo de videojuegos y los “hipertextos explorativos” mencionados anteriormente, puesto que tenemos aquí la oportunidad de recorrer el mundo virtual que se nos presenta a nuestro antojo, pudiendo así descubrir distintas ciudades, como también la existencia de otros vaults, a los cuales podremos acceder o no dependiendo de las capacidades que posea nuestro avatar.

En ese recorrido por las “bóvedas” es que nos podremos enterar que fueron creadas con otro fin más que el mero hecho de salvar a la humanidad, puesto que en realidad el gobierno de los Estados Unidos los desarrolló para llevar a cabo en ellos varios experimentos sociales, algunos muy extravagantes, como probar alucinógenos con seres humanos para observar sus efectos, o poner raciones de comida y agua insuficientes para estudiar la forma en la cual reaccionarían los sujetos de prueba, entre tantos muchos otros ensayos.

Realmente las posibilidades de juego que brinda este título son muy amplias ya que también tenemos varias misiones complementarias que podemos llevar a cabo o no, dependiendo de lo que quiera el jugador. El final del juego, sin contar la expansión, termina con el enfrentamiento de nuestro avatar contra el presidente de los Estados Unidos, el cual en este mundo es una computadora con inteligencia artificial que quiere, a su manera, reconstruir el mundo, liberándolo de todas aquellas personas que fueron afectadas por la radiación. Teniendo en cuenta la forma en que hayamos actuado a lo largo del juego y de la decisión que tomemos al final, es que obtendremos uno u otro final de los posibles.

La narración que plantea este juego podemos ubicarla dentro del género de la narrativa prospectiva, a la cual Fernando Ángel Moreno (2013) describe de la siguiente manera: “la narrativa prospectiva es aquella que plantea un mundo futuro plausible, pero que busca transmitir una sensación de desasosiego ante la humanidad o ante su destino. Así, la literatura prospectiva plantea una realidad alternativa plausible que conlleva una fuerte crítica cultural en algún nivel: social, político, económico, ideológico” (“Hard y” 11).

Podemos ubicarla aquí en la medida que el juego, a partir del mundo post-apocalíptico que plantea, produce en el jugador esa sensación de desasosiego. La distopía planteada en el exterior del vault nos lleva a la reflexión sobre los actos terribles de la humanidad: guerras, bombardeos nucleares y experimentos con seres humanos, entre otros horrores. Además nos permite observar una clara crítica a la sociedad actual, pues

no podemos olvidar el vínculo que mantiene el objeto estético con el momento histórico en el que surge. También en el juego podemos apreciar una clara crítica al imperialismo económico, este principalmente a partir de “Nuka-Cola”, clara referencia a la multinacional “Coca-cola”, que se hace presente no solo a partir de su producto principal sino también en relación a toda la mercadería existente bajo esa marca registrada y al marketing con el cual la empresa “bombardea” a la sociedad. Por otro lado, podemos ver cómo en este título en particular se hacen presentes también las distintas ideologías que conocemos a partir de los diferentes personajes que las representan.

Al final, durante nuestro largo recorrido como “lectores-jugadores” activos, también vamos a ir encontrando una gran variedad de referencias a textos literarios como *1984* de Orwell o *2001: A space odyssey*, novela escrita por Arthur Clarke, no solo a partir de los personajes con los que interactuemos, sino también a partir de los documentos a los cuales podamos acceder a través de las computadoras, principalmente dentro de los vaults, manteniendo así un diálogo “intertextual” con estas otras obras, así como también con el cine, como el que podemos apreciar con la película *Mad Max*, no solo en lo visual, sino también a partir de la presencia de personajes que hacen referencia a ella (como el perro que nos acompañará durante el juego, si así lo deseamos), o con la última película de *Indiana Jones*, a partir del cadáver que encontramos en el medio del desierto dentro de un refrigerador con el sombrero distintivo de Jones, entre muchas otras referencias. Por otro lado, tampoco podemos dejar de apreciar el diálogo que mantiene el videojuego con la realidad y la cultura que nos rodean, la cual es puesta allí con la intención de que el jugador se detenga en ella, ya que es presentada para ser criticada o parodiada dentro de la virtualidad, como se mencionó anteriormente.

Conclusión

Teniendo en cuenta todos estos puntos abordados, podemos concluir que dentro del marco teórico de la transmodernidad los videojuegos nos presentan una nueva forma de narrar más afín al momento histórico en el que vivimos, donde predominan la instantaneidad y la necesidad de recibir varios estímulos a la vez (propias del mundo informatizado), que logra hacer del “lector-jugador” un personaje activo en la construcción de la narración a partir de la inmersión. Esta nueva forma de narrar también se vincula con la narrativa hipermidia y el hipertexto. Precisamente a partir de los avances tecnológicos que se han dado en los últimos años al servicio de la optimización de la simulación en los videojuegos y a partir de los diálogos que mantienen estos, no solo con la “realidad que conocemos”, sino también con otros textos y otros tipos de representaciones artísticas, es que podemos concluir que hoy en día videojuegos y literatura no son tan opuestos,

sino que se alimentan el uno del otro, como lo pudimos observar en los ejemplos de videojuegos inspirados en novelas y las novelas inspiradas en videojuegos. Dentro de la transmodernidad estos conceptos no se excluyen, sino que por el contrario se logran fusionar para complementarse unos a otros, para “sintetizarse” en una nueva forma de expresión.

Corpus

Fallout 3 (PC) [Software]. (2008). Maryland: Rockville. Bethesda Game Studios.

Bibliografía

- Alonso, Álvaro. “Videojuegos y literatura: ¿dos caras de la misma moneda?” *eldiario.es* 30 Octubre 2014. Internet. 12 Jul. 2015. http://www.eldiario.es/juegoreviews/reportajes/Videojuegos-literatura-caras-misma-moneda_0_319168997.html
- Anyó, Lluís. “El jugador implicado entre dos mundos: Mecanismos de lo fantástico en los videojuegos”. *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 39-54. Impreso.
- Dolezel, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez González. Madrid: Arco Libros, 1999. Impreso.
- Dussel, Enrique. “Sistema-mundo y «transmodernidad».” *Modernidades coloniales*. Eds. Saurabh Dube, Ishita Banerjee y Walter D. Mignolo. México: El Colegio de México, 2004: 201-26. Impreso.
- Esains, Ignacio. “Informe especial: Videojuegos y Literatura: La espada y la pluma.” *Malditos Nerds*. 2013. Internet. 12 Jul. 2015. <http://www.malditosnerds.com/notas/1126/informe-especial:-videojuegos-y-literatura.html>
- Gómez Trueba, Teresa. “Creación literaria en la red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción.” *Espéculo* 22 (2002) Internet. 29 Jul. 2015. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html
- Hidalgo Vázquez, Ximena Paula. “Transmodernidad, estética y videojuegos.”, *HUM736. Papeles de cultura contemporánea* 19 (2014): 5-14. Internet. 10 Jul. 2015. <http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero19/revista19.htm>
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.
- Moreno, Fernando. “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción.” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008: 65-93. Internet. 15 Sept. 2015. <http://www.acuedi.org/ddata/3093.pdf>

- . "Hard y prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción." *Hélice* 2 Vol. II (2013): 5-16. Internet. 30 Sept. 2015. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_2_vol_II.pdf
- Muñoz Lozano, Rosa María. "La narrativa hipermedia: los relatos del S.XXI." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008: 912-21. Internet. 21 Sept. 2015 <http://www.acuedi.org/ddata/3093.pdf>
- Perron, Bernard, y Wolf, Mark. "Introducción a la teoría del videojuego." *Formats* 4 (2005). Internet. 30 Jul. 2015. <http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/viewFile/257329/344420>
- Rodríguez Magda, Rosa María. "El porvenir de la teoría: la transmodernidad." *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989: 99-158. Impreso.
- . "Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna." *Observaciones filosóficas* 4 (2007). Internet. 30 Jul. 2015. <http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html>

Videojuegos

- Assassin's Creed: Brotherhood* (PC) [Software]. (2010). Quebec: Montréal. Ubisoft Montréal.
- World of Warcraft: Warlords of Draenor* (PC) [Software]. (2014). California, CA: Irvine. Blizzard Entertainment, Inc.

La presencia de lo fantástico en la obra de Diana Veneziano El viaje de Atanor como forma de presentar un reverso de la construcción cultural del sujeto

Pilar de León

(Universidad de la República -
Centro de Investigación Teatral "Prometeus", Uruguay)¹

Resumen: En el artículo se pretende observar y analizar ciertos aspectos de lo fantástico en la obra dramática de Diana Veneziano estrenada en 2000 y atravesar el análisis con teorías actuales referidas a lo que la cultura "oculta" o "silencia". Se parte del concepto crítico de ver en los textos fantásticos problemas vinculados a la construcción "inconsciente" del sujeto en diálogo con la estructura arquetípica que asocia a Carl Jung con la ficción mágica y se analiza la expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria como un "gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura" (Jackson 143). En ese proceso de observación se subraya la responsabilidad de la fantasía como fenómeno de resistencia social, no como parte de los sueños, sino como un modo de transformación. Para ello, se fundamenta teóricamente en la idea de Jonathan Culler de que la fantasía literaria puede ser un testimonio del poder transformador y resistente del principio de realidad, y así, mediante la presencia de lo extraño, lo misterioso y lo intranquilizador presentar "el gran Otro", los aspectos invisibles e inefables.

Palabras clave: Estructura arquetípica, Diana Veneziano, Fantasía literaria, Trabajo dramático.

Abstract: The article intends to observe and analyze certain aspects of fantasy in the dramatic work of Diana Veneziano premiered in 2000 and traverse analysis with current theories concerning what the culture "hiddens" or "mutes". Be part of the critical concept of see in the great texts problems linked to the construction "unaware" of the subject in dialogue with the archetypal structure that to Carl Jung associated with magical fiction and discusses expulsion from the fantastic to the margins of the literary culture as an "ideological gesture significant, not unlike the silencing of the irrational by culture" (Jackson 143). This observation process emphasizes the responsibility of the fantasy as

1. Profesora de Idioma Español egresada del Instituto de Profesores Artigas y Maestranda de Teoría e Historia del Teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR, con tesis entregada. Es asistente del Departamento de Teoría y Metodología literarias en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Además, ha sido docente en el Instituto de Profesores Artigas y en los Institutos Normales. Dramaturga y directora teatral. Fundadora del Centro de Investigación Teatral "Prometeus" (grupo teatral profesional) afiliado a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Ha participado como expositora en numerosos congresos internacionales en Argentina, Brasil, México y Uruguay; y ha escrito varios trabajos publicados en libros y en revistas científicas.

social resistance phenomenon, not as part of the dreams, but as a way of transformation. To do so, is theoretically based on the idea of Jonathan Culler that literary fantasy can be a testament to the power transformer and resistant of the reality principle, and thus, through the presence of the strange, mysterious and the unsettling present “the great other”, invisible and ineffable aspects.

Keywords: Archetypal structure, Diana Veneziano, Literary fantasy, Dramatic work.

Introducción

Este trabajo hace referencia a la realidad práctica del teatro que construye una poética que excede a la literatura y teje formas artísticas que precisamente no son formales ni meramente lingüísticas. “Las formas hablan: cuentan la relación del artista con el mundo” (Ubersfeld en *Prefacio al Diccionario de Pavis*, 2008 10).

El texto estudiado es *El viaje de Atanor* de Diana Veneziano, espectáculo estrenado en el año 2000, cuando aún se vivían las consecuencias del trauma silenciador ejercido por la Dictadura Militar

Se trata de estudiar la enunciación textual sin perder de vista su inserción en el sistema teatral uruguayo, que por supuesto está muy vinculado con el sistema teatral argentino, el cual ha aportado interesante bibliografía para nuestros investigadores y artistas.

El sistema teatral

Antes de definir qué se entiende por sistema teatral y marcar los aportes dados por los diferentes investigadores del teatro, entendiéndolo como acontecimiento social y cultural, se hace necesario aclarar que la lectura del teatro es en realidad un fenómeno paradójico, ya que mientras el acontecimiento es efímero y cesa apenas el público sale del espacio teatral donde se haya producido la representación, el texto escrito queda y da la ilusión en algunos estudiosos, sobre todo literarios, que hay una coincidencia entre texto y representación. Entonces, como dice Ubersfeld:

El arte del director y de los comediantes consiste, en buena medida, en seleccionar *lo que no hay que hacer escuchar*. En consecuencia, no se puede hablar de equivalencia semántica entre T (conjunto de los signos textuales) y R (conjunto de los signos representados) ya que estos dos conjuntos tienen una intersección variable en cada representación. (13)

El rechazo absoluto del texto es una posición válida, pero contraria y simétrica a la anterior. En realidad, es adecuado empezar a distinguir lo que es del texto y lo que es de la representación y cuáles son las huellas textuales que deja la representación teniendo en cuenta “*el espesor de signos*” (Barthes citado por Ubersfeld, 1989 16).

Lo que aclara Ubersfeld es que el texto está activo en la representación en forma de voz precediendo y acompañando a la representación (aunque no siempre en el proceso creativo el texto precede, hay numerosos ejemplos en los cuales el texto es consecuencia de la elaboración grupal) y podemos, por otra parte, leer el texto teatral como quien lee una novela, teniendo en cuenta las descripciones de espacio y las didascalias, así como los propios diálogos insertos en una escena que bien podemos imaginar. Ahora bien, esa lectura partirá de determinados supuestos de representatividad que están dentro de la matriz textual.

Importa señalar que la noción de espacio teatral en el análisis de la obra dentro del sistema teatral no se remite solamente al espacio físico propiamente dicho, sino al vínculo espacio y texto como fenómenos sintagmáticos y paradigmáticos. De algún modo podemos sintetizar esta idea: “El signo escénico (el espacio escénico como conjunto de signos espacializados) es de naturaleza icónica, no arbitraria, lo que quiere decir que el signo escénico sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar” (Ubersfeld, 1989 115).

Cuando hablemos de las condiciones de enunciación estaremos trabajando con nociones sociales, culturales y discursivas, entendiendo por discurso no solamente la puesta en funcionamiento de la lengua sino el acto que responde a una enunciación contextualizada, retórica, ligada a la circunstancia de comunicación en que se emite. De ahí la necesidad de periodizar o historizar las discursividades teatrales. Y hablamos en plural porque se trata de un emisor-autor, pero también un emisor- personaje. Se trata de varios sujetos de enunciación. Como dice Roger Mirza (2007): “las palabras escritas se transforman en «palabra modulada» como «prolongación de cuerpo» [Barba, 1983 34] con personajes encarnados por actores vivos que actúan en un espacio concreto” (23).

Realizadas las aclaraciones previas citamos a Osvaldo Pellettieri (1997): [L]os enunciados son aspectos integrantes de un proceso complejo que conforma el hecho teatral, que son aspectos aislables solamente en una instancia metodológica y que se constituyen –al menos parcialmente– a partir de su constante interacción” (13). Estas afirmaciones llevan evidentemente a comprender que siempre existirán elementos modificados en esa interacción, lo cual lo conduce a afirmar un poco más adelante: “las transformaciones se explican por sus contactos con la serie social, especialmente por sus vínculos, sus aperturas a nuevos públicos” (13). En la producción de la post-dictadura el público quedó modificado, por una parte porque ya no tenía que utilizar el marco de los espectáculos para congregarse, pero por otro lado, se trataba de un público “marcado” por la dictadura. Seguimos la solidez afirmativa de Pellettieri:

[E]s conveniente precisar que la historia externa del sistema nos enseña que los cambios no se producen en el vacío, sino por las relaciones que establece con un segmento social que conforma un espacio que Bourdieu (1967:135) llama *campo*

intelectual el que a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo. (1997 13-14)

De este modo se explica que los elementos de historia interna (cómo y qué) estén vinculados por los elementos de historia externa (por qué), teniendo en cuenta varios elementos en el sistema: la serie social, el lugar del teatrista, ya sea con respecto a la sociedad, al campo intelectual o a la composición del público, la situación cultural, la situación política, la situación de apropiación de nuevas formas, la circulación de elementos precedentes

El concepto de sistema así entendido, entonces, genera la visión de que solo metodológicamente se pueden aislar los elementos constitutivos del hecho teatral.

El texto que abordaremos entra, dentro del sistema, en los llamados *textos emergentes* (Williams citado por Pellettieri, 1997 263), que son los que marcan un cambio dentro del mismo. La dialéctica entre dominante,² residual³ y emergente afirma la idea de que la historia de las creaciones teatrales o literarias no es lineal.

Periodizar será entonces observar y señalar un punto de vista. También señalar un punto de partida o un punto de llegada. Pellettieri (1997) afirma que “[l]o sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares” (14).

Análisis de los aspectos fantásticos

“Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, das Heimlich, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso” (Jackson, 2001 150).

El viaje de Atanor fue un espectáculo escrito y dirigido por Diana Veneziano en 2000, en la inauguración del espacio teatral La Quinta de Santos, junto al espectáculo dirigido por Roberto Suárez *El bosque de Sasha*. Es a su vez el lanzamiento del Proyecto Kalibán, que tiene por iniciativa organizar un espacio cultural en el cual se trabajó en forma muy interesante hasta el año 2004. La quinta era un predio abandonado que el grupo recupera, rescatando la construcción y el jardín que poseen un indudable valor patrimonial.

Según Jorge Arias en nota sobre *Polvo de estrellas* editada el 11 de abril de 2007: “En este mundo teatral de hoy nos reconforta que exista Diana Veneziano. No

2. El que designa y legitima como literario o teatral determinado tipo de textos [...] ocupan el centro del campo intelectual [...] denominado “teatro de calidad” por las instituciones mediadoras, los premios, la crítica (Williams, 1981 189-190).

3. La “realizada en sociedades y épocas anteriores, y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa” (Williams, 190).

ha hecho ruido a su alrededor, [...] sus obras no han sido nominadas como ‘mejor obra de autor nacional’. Es uno de esos personajes de Balzac imperceptibles para el público” (Arias, 2007).

Esta obra fue escrita mientras se generaba creativamente en el espacio y apenas duró en cartel tres meses porque, según la autora, no había dinero para sostenerla más allá de la buena acogida del público que se acercaba a la Quinta. Hoy, en 2015, podemos decir que representa una búsqueda y que quizás estaba más adelantada en el mundo contemporáneo de lo que los críticos y las instituciones preveían. Podemos deducir que la mística filosófica del tema está acorde con los pensamientos nómades del siglo XXI. “Gracias a la utilización de algunas teorías de Freud y Lacan ha sido posible señalar que lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un *reverso* de la formación cultural del sujeto” (Jackson, 2001 148).

Los personajes son *Atanor*, un poeta y pintor, *Áine*, “reina y protectora de los muertos que viajan al mundo subterráneo y del feto en el útero” (Veneziano), *el coro de banshees*, que la autora define como “Hadas del mundo subterráneo que advierten con sus llantos la proximidad de la muerte”, una *Niña*, (que aparece cinco veces), una *Vieja*, *un Hombre* y *un Malandra*.

Atanor⁴ es el protagonista que da nombre a la obra, aquel que viaja de la vida a la muerte (o a la inversa), en un espiral interesante que se devela al final. Áine⁵ es la interlocutora, aquella que lo acompaña en el viaje, que tiene la función de proporcionarle un acertijo necesario para que él comprenda la creación; palabra que por su polisemia podrá llevar a diversas interpretaciones, dada la naturaleza de artista de Atanor. Esta construcción dialógica parecería responder a una necesidad de unir la vida con la muerte como dos caras de una misma moneda. A su vez, el coro de banshees,⁶ portadoras de un secreto, conforma el marco escénico que presenta al público el sentido del diálogo de la poesía y también de los diversos valores simbólicos de las palabras y los registros escenográficos que no están ideados para un teatro, sino que son la resemantización de una quinta, la Quinta de Máximo Santos ya nombrada, que responde a un espacio escénico, marco de la obra creada. Bosques, monumentos, gárgolas, escalinatas, puertas y habitaciones reales de una casa pasan a adquirir valor simbólico, ya que como dijimos el texto fue creado en el lugar. El lenguaje de símbolos es utilizado tradicionalmente en la alquimia, pero es una tradición hermética, difícil de expresar con las palabras del

4. El atanor es el instrumento básico del alquimista, un horno filosofal usado para transmitir calor a la digestión alquímica, diseñado para mantener una temperatura uniforme. Pensamos que la elección del nombre es metafórica (*Diccionario Enciclopédico UTHEA*).

5. Áine es diosa del cielo en la mitología celta y reina de las hadas en la irlandesa, y como deidad viaja por el espacio, a veces se la confunde con la diosa celta de la muerte y la destrucción. Pero también representa la renovación y la muerte que da a luz una nueva vida. La vida y la muerte están muy unidas en el universo celta (www.es.wikipedia.org/wiki/Ainé).

6. Espíritus del folklore irlandés que anuncian la muerte y que se relacionan íntimamente con las leyendas celtas (Veneziano, *El viaje de Atanor*, 1999 [inédito]).

lenguaje articulado. Por ello, el nombre de Atanor puede ser proveniente del vocablo árabe “atanur” que está vinculado con “tanatos”, la muerte, *atanatos bien podría ser la no- muerte, la resurrección, la vida eterna. Un poeta como Atanor representaría la vida eterna desde el punto de vista simbólico, es decir aquella parte de la humanidad que pervive a través de las obras que realiza. Y las banshees, según la creencia, podían estar ocultas en el paisaje asumiendo formas naturales. Otro personaje es una Niña, que aparece cinco veces, número marcado entre paréntesis por la autora, es un personaje que cierra una construcción de género por una parte, y por otra es el personaje que se opone a una Vieja que aparece una única vez, en la Escena 11, titulada paradójicamente “Infancia”, y cuya función es probablemente romper la frontera entre la ficción y la realidad, porque mientras Atanor está detrás del público, ella “entra parsimoniosamente”, mirando a todos lados y preguntándose en un soliloquio ralentado si lo que ella está viendo se trata de un espectáculo. En ese caso pasa a enjuiciar a los artistas como “pobres”, pero tampoco se descarta que esa aparición única pueda interpretarse como la cercanía de la muerte, un recurso literario reincidente, resultado de asimilar la parca con una anciana. Las banshees solían tener diversos aspectos: de anciana harapienta, de mujeres jóvenes o de señoras con presencias imponentes. Por último dos personajes masculinos: un Hombre y un Malandra. Ambos aparecen una sola vez.

El Hombre en la Escena 5, denominada “El viaje”:

Entra un hombre con una tijera

Hombre- ¿Puedo cortar una flor?

Sin esperar una respuesta atraviesa el espacio, corta la flor y se va.

Y el Malandra en la Escena 9 (“Adolescencia”) entra a la casa a robar, “se lleva la valija, [v]e al público, se asusta y deja caer la valija”, y se va corriendo repitiendo insistentemente que él es de ahí, en un lenguaje propio de la gente inculta. Dos apariciones efímeras, como paralelas al desarrollo del proceso del personaje principal, quizás en una función que valora al extremo dos aspectos de las construcciones de género masculino: la practicidad y la apropiación de lo ajeno. Esta mirada no pretende asignarse como única interpretación sino como una posibilidad entre otras.

El viaje de Atanor es un viaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Un círculo infinito cerrado, pero a la vez en apertura hacia los confines de la tierra. Un espiral que surge en las tinieblas y va a la luz, pero que luego de la luz regresa a las tinieblas para volver a iluminar desde el mínimo resplandor.

El conflicto fundamental es el desciframiento de un acertijo que de algún modo tiene que resolver Atanor y que lo llevan a ver el principio y el fin como una rueda, un círculo, un “ouroboros”,⁷ como dirá Veneziano. En esa resolución el público y la Niña

7. Ouroboros: imagen de una serpiente que se come su cola en un acto de autocanibalismo (Veneziano, *El viaje de Atanor*, 1999 [inédito]).

juegan activos papeles, porque el acertijo es una sigla escrita en el piso con libros, y las relaciones entre la escena, la extraescena y el universo contextual de la obra –fin de siglo XX y la Quinta de Santos– son universos desplegados hacia un discurso metareferencial y metatemporal, pues desde el propio tiempo y el espacio se remite al origen y el apocalipsis de los tiempos, y se va más allá del espacio histórico, con referencia al antiguo sabio Mexchise, el Antiguo gran Profeta Napuc Tun, Gran Sacerdote.⁸

El *leitmotiv* de la obra es el análisis profundo del “principio y el fin como una rueda”; principio de la vida, como entidad biológica, principio de la creación de la humanidad, principio de todo acto de creación divino o humano, y como concepto fundamental el fin, la agonía, el dolor de morir, de perecer como universo social, y de perecer antes de concretar una creación. Cerrar el círculo desentrañando el acertijo de la creación y de la existencia. El vacío y la nada como referencias existenciales desde y hacia donde surgir y llegar. Y el viaje es la metáfora vital de la conciencia expandida del artista que trasciende el sueño y nunca muere del todo. Como ya lo mencionamos en el párrafo anterior, si pensamos en la contextualización histórica (fin del siglo XX) en que fue creada y estrenada, la obra puede tener un concepto finisecular apocalíptico. Es un texto trascendente, al modo de crisol de creencias bíblicas, indígenas, griegas, orientales, donde parecen pender en el vacío las identidades. Pero con la escena final de la Niña en su quinta aparición, sentada en una mecedora leyendo un libro, bien puede ser también el final y el comienzo de una historia humana atemporal e irresuelta, la de la esperanza de encontrar en el arte y la cultura las averiguaciones o las respuestas a las incógnitas del génesis que han preocupado y siguen preocupando a todas las culturas. Atanor, un personaje poeta, agónico, que busca respuestas, y la Niña, que con su inocencia sueña con ese lugar fantástico que implica un libro leído en su pequeña mecedora. La metáfora del viaje que expresa con elementos diversos: las imágenes yuxtapuestas del cuerpo y la imaginación en la pantalla, el barco de papel, la oscuridad y la luz, la valija que guarda el secreto, un secreto que algunos quieren robar, otros ignoran y otros reutilizan (como cuando la Niña escribe sobre ella). Esa valija, traída por la reina de las tinieblas, que guarda los oscuros secretos, en realidad está llena de libros: metáfora de la sabiduría, la imaginación, la creación, el poder de la palabra, principio y final de las comunicaciones ancestrales. Es un viaje al dolor, pero también un viaje regresivo hacia la infancia, el juego, el útero, la profundidad, lo primigenio. Es el viaje del hombre pero también del poeta como símbolo del que crea con palabras, del que ve más allá, del que da sentido al sinsentido, del que sabe cómo y dónde puede refugiarse. Es un viaje desde y hacia

8. Se trata de uno de los profetas que predijeron la llegada de una nueva religión y la autora reproduce los textos originarios de la civilización maya (<http://www.todoschile.cl/content/view/442322/Profecia-de-el-Sacerdote-Napuc-Tun.html>).

el caos,⁹ la embriaguez, el delirio, la sinrazón, un viaje hacia la dolorosa conciencia. Un viaje hacia la magia, hacia el horror, hacia el vacío,¹⁰ hacia la locura. Veneziano se encarga de trabajar y profundizar en mitos y ritos creados en diferentes culturas y, como los alquímicos, de ser portadora de un conocimiento que vale en sí mismo, pero que tiene hondura académica y teórica, ya que al investigar sus imágenes, la elección de palabras y de mitos hemos desentrañado, incluso, conceptos trabajados secretamente, como ha ocurrido en nuestra cultura con la masonería. Es como si Veneziano trabajara y provocara nuestra capacidad de ahondar, de investigar, de dilucidar secretos. El personaje utiliza las palabras de Antonin Artaud, el creador y teórico teatral de principios del siglo XX y dice: “Estoy marcado por el estigma de una muerte acosante donde la verdadera muerte ya no me aterroriza [...] todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío”. Pero también es un viaje hacia el espejo, el profundo y proyectado espejo del “yo mismo”. El encuentro con su propia desnudez, con su incapacidad de respuesta. Y en ese viaje a la nada hay un diálogo con la magia de los cuentos de hadas, con los ancestros, con los lugares comunes que los mitos repiten: la numerología, los infiernos, los reinos subterráneos, lo que nos enfrenta al espejo de la fragilidad del ser, a las pieles o investiduras que utilizamos, los ropajes que conforman una identidad frágil, una identidad que puede ser cortada como una flor en un instante. Y a su vez en su viaje hacia la imaginación del otro o la otra generación que comenzará un nuevo viaje: “En el fondo se ilumina a la Niña (5) que está sentada en una pequeña mecedora leyendo un libro”. Esta metáfora didascálica que cierra el texto aporta desde el género que la niña siempre aprende lo que le narran, ella escribe o lee o escucha los cuentos fantásticos (o no tanto) y construirá su historia a través del lenguaje.

Si partimos del concepto crítico de ver en los textos fantásticos problemas vinculados a la construcción “inconsciente” del sujeto en diálogo con la estructura arquetípica que asocia a Carl Jung con la ficción mágica, y se analiza la expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria como un “gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (Jackson, 2001 143), veremos en este texto un gesto que apela a la disolución de un orden.

En este proceso de observación se subraya la responsabilidad de la fantasía como fenómeno de resistencia social, no como parte de los sueños, sino como un modo de transformación. La fantasía literaria puede ser un testimonio del poder transformador y resistente del principio de realidad, y así, mediante la presencia de lo extraño, lo misterioso y lo intranquilizador presentar “el gran Otro”, los aspectos invisibles e inefables.

9. Para los griegos un estado primigenio del Cosmos infinito, significa “espacio que se abre”, cabeza de una genealogía de seres divinos Es a Ovidio a quien se debe el sentido de “confusión” por la forma en que describe el concepto en su obra *La metamorfosis* [Nota personal].

10. “Soy un com-ple-to a-bis-mo... [...] Y otra vez el vacío... la nada... desde donde surgen mis obras, mi vida, de un vacío interior” (Veneziano, *El viaje...* Escena 3: La enfermedad, 1999)

Los elementos que han sido designados en bloque como “*lo fantástico*” –en un movimiento hacia la indiferenciación y la entropía– han sido rehechos, reescritos y recubiertos constantemente para “servir”, antes que para “subvertir” a la ideología dominante. Como ha dicho Jonathan Culler: “en la mayoría de los casos la fantasía literaria testimonia el poder del principio de realidad para transformar a sus enemigos en su propia imagen especular. Frente a este poder lo más importante es que constatemos la responsabilidad de la fantasía en la resistencia, antes de aceptar la fórmula de Yeats: «En los sueños empieza la responsabilidad»” (Culler citado por Jackson, 2001 146).

Y por otro lado se vislumbra el universo construido desde un lugar similar a como lo imaginaban los mayas: como escenario y manifestación de las fuerzas divinas, desde el momento en que el concepto del mundo físico y el mundo divino se armonizan. Ellos tenían una conciencia de la temporalidad sin paralelo en las culturas antiguas. Dentro de los ciclos del universo ellos creen que existen formas menores, cuya imagen es la de bultos que transportan deidades con forma humana. Ideas como el manejo del tiempo de acuerdo a los ciclos de los astros y, a su vez, el trabajo sobre la sabiduría de la vibración del trece (13) hacen pensar que no es casual la elección de trece escenas, pues todo en este texto está sincronizado. “En el Trece Akal sucedió que tomó agua y mojó tierra y labró el cuerpo del hombre” (Escena 2: Visión de Atanor a lo lejos. El Tiempo). Así como los mayas hablan de trece tonos lunares, su calendario incluye tres cuentas que funcionan en perfecta sincronía. Los números primos en muchas culturas son considerados como regresos al cielo. Veneziano da una importancia primordial a la escalera, objeto del universo material que se ha considerado como un puente entre lo material y lo espiritual. La escalera de Jacob, mencionada en la *Biblia* (Génesis 28:11:19), era un lugar por el cual los ángeles ascendían y descendían del cielo. Y el hecho de que el acertijo deba ser descifrado en forma de Rayuela nos remite al juego infantil que representa el camino al cielo. Más que del trece, los mayas hablaban del doce más uno. Doce es el número del templo y el trece el del altísimo. El trece es la unión con lo espiritual.

Después de las palabras citadas por el coro de banshees que se ubican “como cariatides”,¹¹ el público se sienta junto a la casa. Y Atanor, en su discurso (Escena 3: La enfermedad) parece desvariar. Sin embargo, en esta escena de número primo hay un dato que sintetiza el *leitmotiv* del cual hablábamos en párrafos anteriores (señalando la valija) “Aquí está. Al fin. No, al fin no, al principio”. Se trata de una síntesis de lo que significa el espectáculo. Todo se cierra, pero vuelve sobre sí mismo: ahí está el secreto.

Es interesante el recurso utilizado por Veneziano en la Escena 4 denominada “Sueño de Atanor. Creación desde la nada. El barro y el soplo” de transformar a las

11. Figura femenina esculpida con función de columna o pilastra, su nombre significa habitante del parque de Caria, que siendo vencido y exterminado por los persas en las Guerras Médicas, las mujeres sobrevivientes fueron tomadas como esclavas y obligadas a llevar las más pesadas cargas toda la eternidad (*Diccionario Enciclopédico UTHEA*).

cariátides en “Hactin, creadores apaches del mundo”, dentro del sueño de Atanor, porque los apaches tenían la creencia de que la humanidad, el sol y la luna derivan de los pájaros y de otros animales, y pasa a tomar preeminencia la leyenda Jicarilla de la creación y el surgimiento, todo lo cual nos conduce a la idea ya trabajada del crisol de culturas que constituye la creación en este texto.

En la penúltima escena, las banshees se transforman en pájaros y en seres mitológicos, mitad cuervo y mitad halcón, que se posan “en una estaca en lo alto”. El halcón es admirado por su belleza y está asociado a los poderes metafísicos en los pueblos más antiguos, y el cuervo al renacimiento, al retorno do otro mundo. Sin embargo, para los antiguos celtas era una profecía de muerte y conflicto. En las sociedades nativas americanas, el cuervo es un ícono de los talentos sobrenaturales. Este crisol de significados se entiende que responde a una búsqueda de Veneziano de ampliar posibilidades poéticas de interpretación, una sutil invitación a la transgresión (Cisoux, citado por Jackson 152).

Como el ouroboros, la escena 13: “Nacimiento y Muerte” abre el acertijo y sella la vida. La muerte de Atanor, en posición fetal, con Áine llamada como una madre “detenida en el espacio y el tiempo” que lo abraza, abre el camino de la lectura de la Niña que construye la muerte a través del lenguaje, en un eterno mecerse, como el tiempo en los confines de un espacio propio sosteniendo el arquetipo de la orfandad. Mientras tanto, aseveramos que los rituales y las presencias arquetípicas provocan contención, así como la confluencia permanente de relatos, exámenes de cuentos, leyendas y mitos, que con intertextualidades y productividad textual iluminan las partes oscuras del lenguaje.

A modo de conclusión diremos, citando a Jackson: “Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva [...] Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente” (151), pero que a la hora de escribir surge como un aspecto inefable.

La obra de Veneziano tiene una invisibilidad extrema: estrenada para inaugurar un espacio patrimonial, estuvo en cartel tres meses, no está editada y no fue visitada por toda la crítica.

Sartre (1990) decía: “El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también” (10). “No se trata de saber si va a crear un movimiento literario en ‘ismo’, sino de comprometerse en el presente” (41). Dos pensamientos que de algún modo dialogan con la función social que cumple el lenguaje artístico y el autor inmerso en su contemporaneidad. “No se trata de elegir nuestra época sino de elegirnos en ella” (211).

Fuente

Veneziano, Diana. *El viaje de Atanor*. [Texto inédito cedido por la autora.]

Bibliografía básica

Arias, Jorge. "Recuerdos que han soñado, en El Picadero. Polvo de estrellas." *LaRed21*. 2007. Internet. 30 Set. 2015. <<http://www.lr21.com.uy/cultura/253291-recuerdos-que-han-sonado-en-el-picadero>>

Autores Varios. *Diccionario Enciclopédico UTHEA*. México: Hispanoamericana, 1953. Impreso.

Escofet, Cristina. *Arquetipos. Modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2000. Impreso.

Femenías, María Luisa. *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos, 2000. Impreso.

Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Gestos, 2000. Impreso.

Jackson, Rosie. "Lo «oculto» en la cultura." *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. Impreso.

Jung, Karl. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957. Impreso.

---. *Lo inconsciente*. Buenos Aires: Losada, 1970. Impreso.

---. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1976. Impreso.

---. *Los complejos y el inconsciente*. Barcelona: Altay, 1977. Impreso.

---. *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.

Kristeva, Julia. *Semiotike: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. Impreso.

---. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

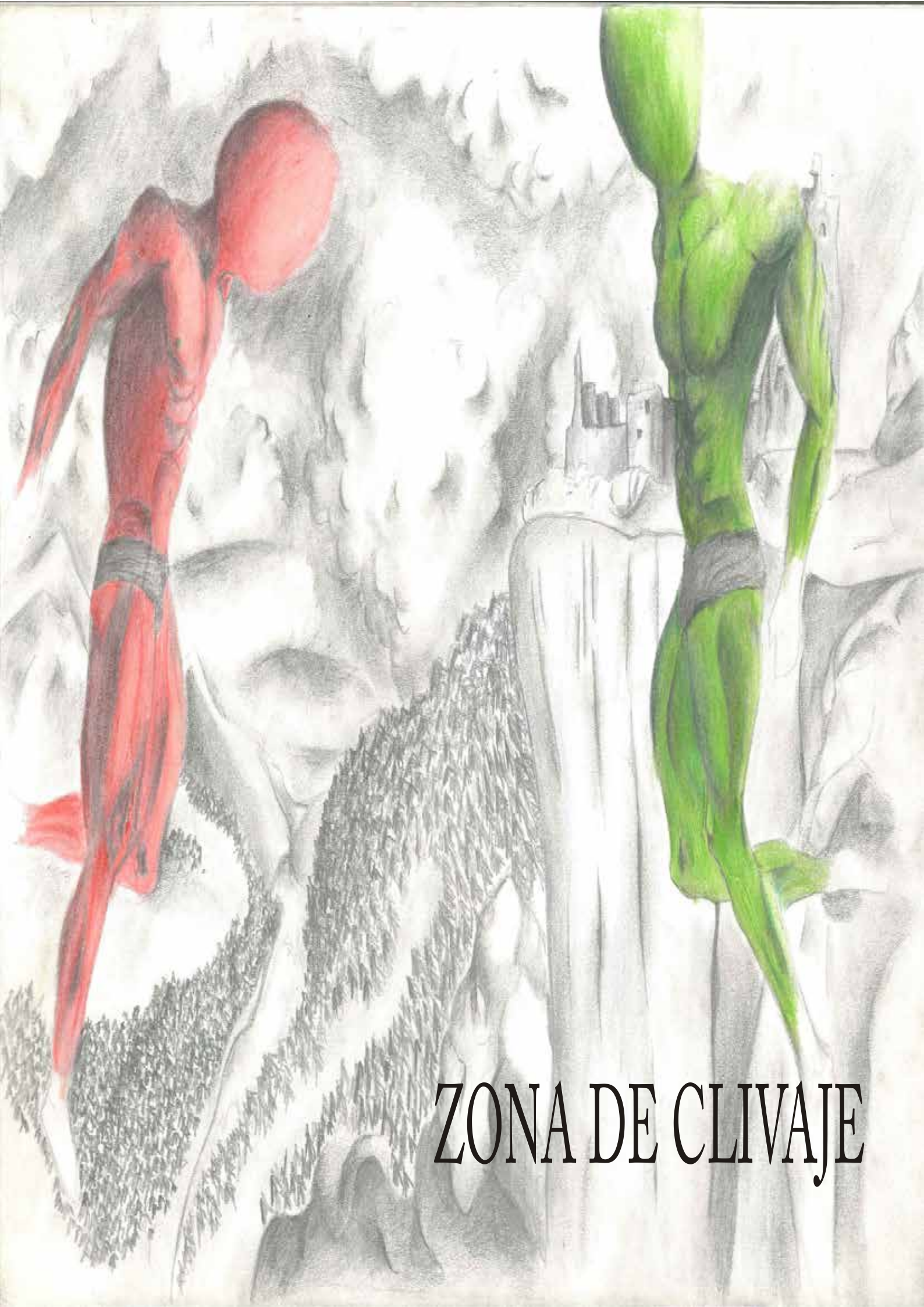
Maffesoli, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Trad. Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.

---. *El nomadismo. Vagabundos iniciáticos*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007. Impreso.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Prefacio: Anne Ubersfeld. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

- Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001. Impreso.
- . *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1990. Impreso.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989. Impreso.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 1982. Ottawa: Girol 1991. Impreso. [2ª edición revisada, ampliada y actualizada.]
- Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.



ZONA DE CLIVAJE

La imposibilidad de lo humano. Zoocrítica, retórica de lo abyecto y metáforas de la esterilidad en la narrativa de Lautréamont y Tarik Carson

Marcelo Damonte

(Universidad de la República -
Consejo de Formación en Educación, Uruguay)¹

Resumen: El artículo enfrenta el desafío de someter a la crítica y establecer espacios de reflexión en torno a la temática de una “imposibilidad de lo humano” en las obras de dos autores uruguayos: Tarik Carson da Silva y el Conde de Lautréamont (Isidoro Ducasse), particularmente en los relatos de Carson “El hombre olvidado”, “Inferencias sobre Pérez Loid” y “Ogedinrof”, y en *Los Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. En ese sentido, la investigación intenta presentar, teóricamente –desde una visión zoocrítica de la literatura, desde una retórica de lo abyecto (aquella planteada especialmente por Julia Kristeva) y el análisis textual en torno a la presencia de metáforas de infertilidad, improductividad o esterilidad en los textos anteriormente referidos–, una lectura original y alternativa de estos autores, quienes han sido considerados, a lo largo de los años y por la crítica en general como escritores meramente raros, malditos o marginales. Desde ese punto de vista, más que una defensa de los autores, el artículo intenta mostrar la inusual propuesta implícita en la narrativa de Lautréamont y Carson, como punto de partida para el desarrollo de futuras investigaciones, y así echar luz sobre una temática rica y prometedora en el mapa de géneros aún no agotados, como el de la literatura fantástica y el de la ciencia ficción.

Palabras clave: Humano-no humano, Zoocrítica, Lo abyecto, Metáfora, Esterilidad.

Abstract: The article faces the challenge to bring under a critical vision the topic of an “impossibility of the human nature”, and also to open doors to reflection in connection with this subject, through the works of two Uruguayan authors: Tarik Carson da Silva and El Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse). The analysis will be particularly focused on Carson’s tales: “El hombre olvidado”, “Inferencias sobre Pérez Loid” and “Ogedin-

1. Investigador, docente y crítico. Licenciado en Letras por la FHCE, Udelar. Técnico en Comunicación Social por la Universidad del Trabajo del Uruguay. Finaliza la Maestría en *Lenguaje, cultura y sociedad*, en la FHCE, Udelar. Corrector de estilo y Publisher en América Latina para Díaz Grey Editores (New York-USA). Docente grado 2 en Instituto Superior de Educación Física, Udelar. Docente de Identidad Cultural y Comunicación, CFE, Cerp Florida. Colaborador de Literatura Inglesa, Depto. de Lit. Moderna y contemporánea, FHCE, Udelar. Coordinador de Proyecto Tenso Diagonal. Ha publicado la novela *Bosque de aliens* (2013) y cuentos en Revista Lento. Asimismo, ha publicado artículos a nivel nacional e internacional en revistas, libros y actas de congresos. Ha organizado jornadas universitarias y en el ámbito de la formación docente nacional, y también participado como expositor en múltiples congresos, coloquios y jornadas nacionales e internacionales. Es miembro del Consejo Consultor Internacional de *Revista Laberinto* (Rondônia, Brasil) y de la revista *Vivomatografías* (Montevideo-Uruguay). Recibió una Mención Especial en la categoría narrativa en el concurso literario Juan Carlos Onetti (2013) y una Mención de Honor en el concurso de poesía organizado por la Fundación Banco de Boston (1995).

rof”, and on *Los Cantos de Maldoror*, by Lautréamont. In that sense, the investigation attempts to present, theoretically –from a zoocritic vision of literature, from a rhetoric of the abject (specially the one formulated by Julia Kristeva) and, finally, from a textual analysis concerning the metaphors of infertility and unproductivity in the aforementioned texts–, an original and alternative reading of these authors, who, over the years, have been considered by the critics as merely rare, evil and marginal writers. From this point of view, more than an author’s defense, this article intends to show the unusual proposal implicit in Lautréamont and Carson narrative, as a springboard for the development of future researches, and to shed light upon a rich and promising thematic in the unexhausted map of genres, such as fantastic literature and science fiction.

Keywords: Human-non human, Zoocritic, The abject, Metaphor, Infertility.

Es un hombre o una piedra o un árbol el que se dispone a iniciar el cuarto canto.

Los Cantos de Maldoror, 2001.

¿Quién habla de apropiación? Sépase bien que el hombre, por su compleja y múltiple naturaleza, no ignora los medios de ampliar más todavía sus fronteras; vive en el agua como un hipocampo, por entre las capas superiores del aire, como el quebrantahuesos; y bajo la tierra, como el topo y la cochinilla y la sublimación de la lombriz.

Los Cantos de Maldoror, 2001.

Amar preciosamente a todos los sapos, víboras, lagartos y otras especies de animales inmundos, desear un macho cabrío ardientemente, acariciarlo amorosamente, y emparejarse y unirse a él horrible e impúdicamente.

“El hombre olvidado”, 1973.

En su artículo “A animalidade, o humano e as ‘comunidades híbridas’” dice Dominique Lestel (2011): “A animalidade continua sendo um horizonte do homem, o da sua perda ou de uma fuga para fora de si mesmo” (24).² En ese sentido, de una frontera entre lo humano y lo no humano, de la imposibilidad de lo humano en el planteo y composición de los personajes y de la tópica de las obras en sí mismas, es que este trabajo va a leer *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont (1846) y “El hombre olvidado” de Tarik Carson da Silva (1946), dos autores uruguayos (ellos mismos involucrados con el mundo fronterizo, Lautréamont un montevideano francófono y Tarik Carson nacido en la frontera norte del Uruguay con Brasil) cuya literatura penetra en los rincones más profundos de ese lugar fracturado: la frontera de lo humano y lo que no lo es. Como ya fue

2. “La animalidad sigue siendo un horizonte del hombre, de su pérdida o de una fuga hacia fuera de sí mismo”. (La traducción es mía).

comentado, Tarik Carson da Silva nace en la frontera norte del Uruguay, en la ciudad de Rivera, en el año 1946. Escritor marginal, leído y apreciado por pocos, su obra escapa al canon crítico de la literatura uruguaya por múltiples y erráticas motivaciones. Lo mismo sucede, mucho antes, con Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, nacido en Montevideo, Uruguay, exactamente cien años antes, en 1846. Ambos forman parte de un grupo de escritores apenas considerados “raros” (Darío, 1896; Rama, 1966) –y por supuesto marginales, *outsiders*– por una crítica nacional e internacional que los ha mantenido en ese sitio hasta la actualidad. Esta ponencia en torno a “la imposibilidad de lo humano” y su frontera, las metáforas de esterilidad o improductividad, el enfoque zoocrítico en torno a las obras y a los personajes que las habitan, y la presencia de una retórica (y hasta de una estética) de lo abyecto, lo híbrido³ y lo mutante en estos dos narradores uruguayos es parte involucrada en un proyecto de investigación, con aspiraciones a futuro proyecto de doctorado, denominado “La imposibilidad de lo humano y su frontera. Zoocrítica, metáforas de la esterilidad y retórica de lo abyecto en la narrativa de Lautréamont y Tarik Carson da Silva”, y pretende, antes que nada, poner en consideración este tema, asentar un espacio de reflexión y presentar el proyecto antes mencionado.

En particular se hará referencia a tres cuentos del libro *El hombre olvidado* (1973) de Tarik Carson da Silva: el homónimo, “Ogedinrof” e “Inferencias sobre Pérez Loid”, y a *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont (1868).

En primera instancia, los tres cuentos de Carson da Silva a los que se hará mención (y todo el libro *El hombre olvidado*) reúnen para su acervo una intensidad sintáctica, una originalidad y un salvajismo que exceden cualquier moral social, política y literaria de su época, transgrediendo sin remedos ni limitaciones toda frontera real o imaginaria, individual o colectiva, que se interponga entre su pluma y el fin último al que parece propender su expresividad literaria: sorprender, impactar, desmontar el ideologema⁴, el espacio de sentido de “lo humano”, con la intención manifiesta de trastocar ese universo cómodo (en tanto monolítico) que regiría para la geografía humana en general, y así desarticular toda dicotomía entre lo humano y lo que no lo es, el bien y el mal, mestizándolos,⁵ para posicionarse en una tensión fronteriza híbrida.

3. El término, como se usará en esta investigación, obedece a la definición que propone Kappler (1998 167): “Designamos con este término genérico de hibridación a todos los seres constituidos por elementos anatómicos dispares que alteran el aspecto físico normal. [...] Los monstruos «híbridos» más frecuentes son, precisamente, seres en que se mezclan elementos humanos y animales”.

4. Término proveniente de la jerga bajtiniana según la cual “el hablante en la novela es un ideólogo y sus palabras son siempre ideogramas” (1991 150).

5. La noción de mestizo que utilizaremos para este trabajo no remite exclusivamente a las insuficientes de “mezcla”, “miscelánea” o “hibridez”, ni tampoco intenta dar una idea de homogeneidad o de universalidad mestiza, sino que va algo más allá, particularmente hacia el enfoque que de ella dan Laplantine & Nouss (2007):

El mestizaje es un pensamiento –y ante todo una experiencia– de la desapropiación, de la ausencia e incertidumbre que pueden surgir de un encuentro. Con mucha frecuencia, la condición mestiza es dolorosa. Uno se aleja de lo que era, abandona lo que tenía. Hay que romper con la lógica triunfalista del poseer que siempre supone domésticos, pensionistas, guardias, pero sobre todo propietarios. Esta arrogancia de la propiedad, de la apropiación y la pertenencia, que trae aparejado un sentimiento de plenitud (el estado del sujeto a quien nada le falta), ese sentimiento

Antes que él, Lautréamont,⁶ “el montevideano”, autor asimismo inescrutable e inclasificable, que tampoco supo ni quiso conformar a la crítica ni al ciudadano común de su época, iniciaba un camino semejante con sus *Cantos de Maldoror* (1868), entonación mutante, inestable, irresistiblemente antinatural, cuya savia y hedor parece alejarnos del hombre (lo que ofrece el hombre maldororiano es la supremacía de su carroña o en todo caso un atisbo desde la animalidad de un “otro” no humano), con una prosa desgarradora y feroz, brutalmente cruel y despiadada, sin concesiones, en la cual lo humano y lo no humano aparecen todo el tiempo compartiendo una frontera figurativa difusa. En ese sentido, tanto la obra de Tarik Carson como la del conde no resisten absolutamente una clasificación rotunda, ni siquiera una remota especificidad; al punto que en los *Cantos* y en *El hombre olvidado* es posible detectar tópicos que van desde el exabrupto misógino, la crueldad racista y clasista, la selección de los mejores, el bestialismo grotesco, la ciencia ficción, la alucinación fantástica, el discurso moral, la alegoría cristiana, el canibalismo monstruoso, la exacerbada apología de la tortura, la violencia y el mismísimo “asesinato como una de las bellas artes”.⁷ En esencia, la diversidad de discursos, unida a una *mecánica de lo extremo* cursa las páginas de sus obras.

También interesa a este abordaje, especialmente, el tratamiento que en torno a los personajes principales o protagonistas se detecta con relación al mal o a la crueldad, y el lugar que ocupa el animal en cuanto alternativa no humana; en síntesis, un enfoque zoocrítico con respecto a las visiones desde el animal y hacia él que se destacan en las obras mencionadas anteriormente.

El horror, lo escatológico, la desintegración, lo “hiriente”, son la piel de sus intervenciones. De ninguna manera Lautréamont ni Carson da Silva buscan lo mismo que la mayoría de sus contemporáneos. Lo que sea que busquen, es todo lo contrario. Incluso, la deshumanización que en estas obras se construye a partir del lenguaje y de las palabras (las que en teoría deberían constituir “humanidad” en los personajes) fuerza el camino de la doble tensión y argumenta la frontera. Imposibilidad de lo humano. Hurgar en la unión y la diferencia. Deshumanizar al hombre, humanizar lo que no lo es; en definitiva, alimentar la antinomia (¿o la hibridez?), el conflicto de oposiciones (¿o la unión?), afianzar el lugar de la frontera humano- no humano —metáfora insistente e ineludible de una escisión tremenda entre dos mundos generalmente aceptados: el que caracteriza y rodea al hombre en su cotidianidad y el de la deshumanización que se construye a partir de la oposición entre este y un “otro” animal o monstruoso.

de poseer una identidad de algún modo saciada y que no puede conducir más que a la ilusión de representaciones claras y definitivas son el opuesto exacto de la inestabilidad y el desequilibrio mestizos, que son experiencias del desgarramiento y del conflicto, y en modo alguno un estado satisfecho de sabiduría o beatitud en el que se encontraría el descanso. (23,24)

6. Varios autores críticos de Lautréamont (Isidoro Ducasse) y su obra coinciden en aceptar la posibilidad del juego anagramático o simplemente el juego de palabras en la elección del seudónimo de Ducasse. “L’autre a Mont” (“el otro en Montevideo”) no parece ser una sugerencia descabellada.

7. Obvia mención al título de la obra de Thomas de Quincey: *El asesinato como una de las bellas artes*.

Hay preguntas que subyacen a toda sospecha. ¿Qué es lo humano y qué lo no humano en Tarik Carson y el Conde de Lautréamont? ¿Qué tipo de no humano se manifiesta en los personajes? ¿De qué manera se argumentaría la imposibilidad de lo humano? ¿Qué tipo de figuración⁸ o figuraciones (especialmente en cuanto a composición de personajes) se establece en esa frontera híbrida humano- no humano (animal o monstruo)?

Para hacer frente a estos interrogantes y tal vez a otros que surjan entre líneas, habrán de someterse a espacios de reflexión, ocasionalmente, los relatos “El hombre olvidado”, “Ogedinrof” e “Inferencias sobre Pérez Loid”, como ya se anticipó del libro *El hombre olvidado* (1973) de Tarik Carson y *Los Cantos de Maldoror* (1868) del conde de Lautréamont.

Antes de proseguir, *El hombre olvidado*: el título del libro y su conjunto de cuentos no parece vano ni casual, y parece inducir a una lectura del hombre genérico, de la raza humana: ¿Que es olvidado por los otros hombres? ¿Que se ha olvidado de sí mismo? El cuento homónimo, el quinto de la selección en el libro, ilustra de muchas maneras esa distancia con lo humano, ese olvido o manumisión. Además de las múltiples abyecciones, desvíos y descomposiciones a los que “lo humano” es sometido, el personaje protagonista de este relato, Fanton Coleman, deja en testimonio de su extravío un libro signado por esa dicotomía fronteriza que planteamos anteriormente, y que es denominado “Entre Dios y Satanás”, el cual relata las más horrendas, desviadas e insostenibles conductas, aberraciones y torturas a las que puede ser sometido un organismo humano sin dejarse vencer por el abatimiento y el deseo de morir, antes de perderse en el anonimato y de la memoria de los hombres. La siguiente cita del relato ilustra con cierta holgura el título en cuestión: “Luego de abandonar el hospital, Fanton dejó de concurrir asiduamente a la Universidad y sólo lo volví a ver de tanto en tanto en alguna librería, buscando textos que casi nunca encontraba, o en conferencias esotéricas, inadvertido en las últimas filas. Después, todos nos empezamos a olvidar de él” (1973 84).

De manera semejante (y antecedente) parece comportarse el título del libro de Lautréamont: *Los Cantos de Maldoror*, donde el personaje (Maldoror: “Mal dolor” o “Mal de aurora”)⁹ busca permanentemente distanciarse de toda aquella sintaxis que in-

8. Para el caso de este trabajo, se hará uso de la terminología figura (figuración) en la acepción de San Agustín, que la toma de la tradición antigua, cuyo concepto recoge Erich Auerbach (1998) en su libro *Figura*:

Por el uso que Agustín hace de la palabra *figura* se puede reconocer que en él pervivía toda la tradición antigua. La palabra en cuestión aparece en su obra para expresar el concepto general de “forma” con toda la variedad de los sentidos heredados: significa lo estático y lo dinámico, el contorno y la formación corpórea, así como se aplica al mundo y a la naturaleza en general y a cada uno de sus objetos; igualmente, es empleada para definir lo externo y sensible, junto con *forma* y *color* y otros términos semejantes. A estos usos habría que añadir también la idea de lo mutable frente a la del ser imperecedero... (79)

9. Es una metáfora. Se supone el mal de lo crepuscular, el monstruo que habita entre la luz y la sombra, el demonio de las tinieblas.

tente acercarlo al ser humano. El hombre siempre está lejos, allá desde donde es posible gritarle: “Pero consolaos, humanos, de vuestra dolorosa pérdida” (2001 149). O cuando expresa: “He mostrado a los hombres las armas con las que pueden combatirla con ventaja” (180). Lo humano, o la humanidad, como se quiera, es vista desde una perspectiva separada, que habla su mismo lenguaje, sí, que la describe con palabras, pero que es su antítesis, el “otro”, su sombra o su doble.

¿Qué es lo humano y qué lo no humano en los personajes de estas obras? ¿Qué figuraciones conforman la frontera híbrida humano- no humano (animal o monstruo)? ¿Dónde hallar la imposibilidad de lo humano? Este parece ser un orden a seguir.

La visión zoocrítica

Otra vez, parece interesante recurrir a Lestel (2011): “Ela (a animalidade)¹⁰ está ligada áquela dimensão do humano que este oculta, notadamente, ao desqualificar seu corpo, seus desejos, ou seus afetos em relação ao seu espírito e á sua racionalidade” (37).¹¹

De modo de ilustrar esta sentencia, véase cómo se comportan los personajes en el cuento “Ogedinrof”, de *El hombre olvidado*, de Tarik Carson. Nótese que el sacrificio de ese híbrido (humano-animal) cumple el mismo ritual que la matanza campestre de los ovinos, o la presentación de un pollo al “espiedo”.

Con esto comprobamos el resultado de nuestro tratamiento psicológico y propagandístico. Dos o tres, los que no huyen y no delatan, fueron allí colgados patas arriba y degollados a golpes secos en la yugular, como antiguamente tratábamos a las ovejas. Así fueron a la envasadora los primeros de la tanda. Lo mismo pasó con los perseguidos. En el monte agreste se perdieron y aislaron uno a uno, y los primeros cautivos delataron a los segundos. Los arreamos, y allí, como símbolo, fue sacrificado el jefe de los resistentes; lo cuereamos y le quitamos las vísceras, le atravesamos un palo puntiagudo en el culo que le salió por la boca. Tras esos días famélicos su carne asada nos supo deliciosa. (17)

Y en ese mismo sentido, cómo ignorar lo que sucede en *Los cantos de Maldoror*, en un discurso que impugna toda separación, o al menos vuelve frontera inestable el lugar de la habitual dicotomía humano- no humano, bien y mal, razón-instinto, cuando el mismísimo Maldoror comenta de un lobo que evita pasar bajo la horca donde pende un hombre y huye:

10. El paréntesis es nuestro.

11. “Ella (la animalidad) está ligada a aquella dimensión de lo humano que este oculta, especialmente, al descalificar su cuerpo, sus deseos o sus afectos con relación a su espíritu y su racionalidad”. (La traducción es mía).

¿Debe verse, en ese fenómeno psicológico, una inteligencia superior al ordinario instinto de los mamíferos? Sin certificar nada e, incluso, sin prever nada, me parece que el animal ha comprendido lo que es el crimen. ¡Cómo no comprenderlo cuando los propios seres humanos han rechazado, hasta tan indescriptible punto, el imperio de la razón, para no dejar subsistir, en el lugar de esta reina destronada, sino una huraña venganza! (2001 228)

De algún modo, el tratamiento que se le da a los personajes en Lautréamont y da Silva podría ingresar sencillamente al planteo de “comunidades híbridas” de las que habla Dominique Lestel, menos oposición que unión, total hibridez: “Se existem homens que podem ser comidos e animais que não devem ser consumidos, a oposição radical entre humanos e animais torna-se dificilmente sustentável” (2011 38).¹²

Desde un enfoque zoocrítico, los personajes, tanto de Carson da Silva como de Lautréamont conciben al hombre dentro de una textura animal, o viceversa, cualquiera de las dos opciones como una zona fronteriza en la que el hombre (personaje o figuración) de estas narrativas se siente, si no cómodo, bastante adaptado y sólido en la bisectriz, reconociéndose mestizo, híbrido, y definitivamente separado (al punto de aborrecer su germen) del hombre.

Extirpaban el embrión tan pronto como podían asirlo con sus uñas; tomaban luego aquel aborto, lo metían en una especie de mortero, mezclándolo con miel y otros diferentes condimentos, así como con aceites olorosos con los que evitaban la náusea. Luego se juntaban –comunidad de cerdos– y cada cual comía, valiéndose de sus pecadoras garras, porciones de aquella pasta de aborto y de sangre. (1973 88)

La metamorfosis jamás fue, a mi modo de ver, más que el alto y magnánimo fragor de una felicidad perfecta que yo aguardaba desde hacía tiempo. ¡Por fin había llegado el día en que me había convertido en cerdo! Probaba mi dentadura en la corteza de los árboles; contemplaba mi hocico con delicia. No quedaba en mí la menor parcela de divinidad; supe elevar mi alma hasta la excesiva altura de aquella inefable voluptuosidad (2001 238).

Sin embargo, hay una noción que subyace a este tratamiento, humano-animal, de frontera híbrida, que tiene lugar en las obras de estos autores: es la idea del mal asociado a esa hibridez, con esa animalidad-humanidad. Esta noción resulta al menos conflictiva, en tensión, inestable, y desde una perspectiva zoocrítica ciertamente interesante, pues agrega un relacionamiento, una nueva frontera que interactúa de manera potente con el binomio humano-no humano. La del bien y el mal.

La ligazón del animal a una idea del mal es antigua y recurrente. La Biblia es un ancho proveedor de imágenes al respecto. La serpiente del Antiguo Testamento, la

12. “Si existen hombres que pueden ser comidos y animales que no deben ser consumidos, la oposición radical entre humanos y animales se torna dificilmente sustentable”. (De mi traducción).

imagen del macho cabrío vinculada a Satanás, el príncipe del mal, la bestia 666, y ya en épocas más modernas el vampiro, el gran succionador de sangre humana (a quien se alejaba por medio de la cruz). De cualquier forma, no es la víbora sola, ni el cabrón, ni el vampiro solos los que engendran esa noción del mal, unilateralmente, sino sus existencias unidas, mancomunadas a la figura del hombre. La esencia del mal es híbrida, entonces; es el animal, pero también es el ser humano, que hace uso de la imagen animal para pervertir una dualidad y configurar un dúo que perspectiva una ilustración demoníaca o maligna: el diablo rojo con rabo de bestia. Desde el ángulo en oposición (o desde un perfil de comunión), también la idea del bien está unida a una relación binaria entre el hombre y el animal, es híbrida. En ese sentido, no es la paloma blanca solamente, ni la mariposa, ni toda la zoología alada la que conforman una idea modular del bien, sino su alianza con el “otro” humano: el ángel.

Análogamente, los vicios o ineptitudes o pecados capitales, aspectos siempre negativos del ser humano, en su inmensa mayoría suelen mantener un vínculo o al menos referir indirectamente, a esa relación que une al hombre con el animal. Nadie habrá dejado de escuchar los términos: “venenoso como una serpiente”, “vivir como perros”, “olor a pez”, “tonto como un simio” y otros por el estilo. Asimismo, los relacionados con los aspectos positivos del ser humano, también abundan: “blanco y puro como una paloma”, “inteligente como los gatos”, “delicado como una mariposa o una libélula”, “trabajador como una abeja” y más.

En nuestros autores, por ejemplo, lo alegórico y las comparaciones que remiten a una animalidad se repiten incesantemente:

“Estas páginas históricas ilustran bien las orgías y misas oscuras a las que lunarmente se dedicaba la secta del Macho Cabrío Negro” (1973 88).

“[...] nuestras hembras llevan un velo...” (1973 22).

“Con una cabeza, cuyo cráneo roía, en la mano...” (2001 180).

“El sacrificador advierte que la muchacha, pollo vaciado, está muerta desde hace tiempo...” (2001 195).

Asimismo, con respecto a esas relaciones, abundan las metáforas, tanto positivas como negativas: “el polen de la claridad” (1973 37), “su imaginación de tigre” (2001 165), “crueldad de tiburón” (2001 87).

Al respecto, Juan Antonio Marina en su *Pequeño tratado de los grandes vicios* (2011) vuelve explícito lo expuesto anteriormente cuando comenta: “Al menos desde el

estoico Crísipo, se repiten dos imágenes de la pasión: la falta de freno (y por lo tanto la imagen de caballos desbocados), y el oleaje. Con una metáfora bellísima, Séneca dice que quien está arrebatado por una pasión «cabalga sobre una ola que nadie sabe dónde va a romper» (131).

También en Lautréamont el título resulta un inductor de lectura. *Los Cantos de Maldoror*, y su personaje, Maldoror, “Mal dolor” o “Mal de aurora”), busca permanentemente distanciarse de toda aquella sintaxis que intente acercarlo al ser humano. El hombre siempre está lejos, allá desde donde es posible gritarle: “Pero consolaos, humanos, de vuestra dolorosa pérdida” (149).

De esa misma índole furtiva, difusa, con respecto a un devenir o porvenir humano, se presentan los personajes del cuento “Ogedinrof”, de Tarik Carson, composiciones cuya figuración mestiza, a mitad de camino entre la bestia y el hombre, queda denotada claramente, y aún más, dándosele una clasificación monstruosa (y por ende negativa o maligna) a ese híbrido:

Más hacia la sierra, en varias grutas, se encontraron uno a uno a los rebeldes metamorfoseados en gigantescas amibas de tres o cuatro metros. Estaban adheridos a las paredes, respiraban contrayendo unas enormes aletas transparentes y en su interior había piedras, tierra negra, hierros retorcidos, oxidados y aún no disueltos. Es para imaginarse el examen que el Cuerpo Médico Popular hizo de esos adefesios nunca vistos. (22)

No menos evidente se torna esta frontera de lo humano y lo no humano y su vinculación con el mal, o lo abyecto, en *Los Cantos de Maldoror*:

Cuál no fue su asombro cuando vio a Maldoror, convertido en pulpo, alargar hacia su cuerpo sus ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar con facilidad la circunferencia de un planeta. Tomado por sorpresa, se debatió unos instantes en ese abrazo viscoso que se hacía cada vez más estrecho... temí algún mal golpe de su parte; tras haberme alimentado abundantemente con los glóbulos de aquella sangre sagrada, me separé bruscamente de su majestuoso cuerpo y me oculté en una caverna que, desde entonces, fue mi morada (2001 179, 180).

Seres mutantes, híbridos, las figuras o composiciones de personajes que invaden los cuentos de Tarik Carson y Lautréamont no son ni una cosa ni la otra, ni totalmente hombres ni animales rotundamente deshumanizados. En algunos casos se metamorfosean, se trasladan de una entidad a otra, pasan de ser humanos a no humanos o viceversa, a la vez intercambiando el comportamiento habitual de unos y otros. Valga como ejemplo el bestialismo de los perros que fornican con humanos (el bulldog y Maldoror se confunden en la violación a una niña en *Los Cantos*, o el gran danés que personifica al hombre

y a la secta a la cual pertenece y que se comporta como un sádico a la hora de violar a la mujer de Coleman en “El hombre olvidado”). Esa demonización del animal, cuyo precursor es el cristianismo medieval, tiene su auge en la era moderna, con la vuelta del “monstruo”, y el cartesianismo del siglo XVIII.¹³

Como explica Michel Foucault ao tratar dessa dimensão negativa da animalidade na cultura ocidental e, mais especificamente, no contexto medieval (quando “relacionamento entre o ser humano e a animalidade foi o relacionamento imaginário do homem como os poderes subterrâneos do mal”), ela representava para o homem “o abafado perigo de uma animalidade em vigília, que de repente, desenlaça a razão na violência e a verdade no furor do insano”. E mesmo em períodos de repressão bem posteriores, como na era victoriana, a associação da parte animal do humano aos poderes do mal foi explícita, o que se refletiu na própria produção simbólica do tempo, através da proliferação de seres híbridos e das metamorfoses diabólicas na literatura e nas artes (Maciel 2011 86).¹⁴

Todo esto que se apunta anteriormente contribuiría a otorgarle a las obras de estos autores una atmósfera inestable, de tensión, en la cual los personajes están y son la frontera de lo humano y lo animal, donde se da la omnipresencia de la antinomia como lugar uno, bifronte. Metamorfosis, difusión de lo humano, aparición de lo animal, simulacro de lo no humano. Esa parece ser la síntesis que alojan estas narrativas.

En definitiva, vistas las anteriores consideraciones, tanto Lautréamont como Carson da Silva parecen concebir al símil humano con el que componen sus personajes de ficción como un sujeto alejado de la unidad hombre, y asimismo de la del animal. Es un ser pasible de ser devorado, succionado, derogado, sodomizado, subsumido, invadido y cortado en pedacitos para ser convertido en chacinado, desperdicio, miserable resto. Los dos someten la corporeidad del “otro” humano a una frontera híbrida, humana- no humana, en todo caso metamorfoseando “lo hombre” en aberración monstruosa, bestial o mutación animal. En Tarik Carson el humano es poco más que un animal o un adefesio sin derechos, sin virtudes, deleznable, al que se puede mancillar inescrupulosamente; en Lautréamont, el humano solo es especial en la exposición de sus miserias, esas que lo vuelven otra cosa, un “otro”, mitad animal-mitad hombre, al que es imprescindible juzgar, con vías a su presentación.

13. Al respecto, comenta Maciel en su artículo: “[...] desbocada para fora do humano, ela (a parte animal) foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação da bestialidade. Para os adeptos dessa demonização, a parte animal, uma vez manifesta, despojará o homem da sua humanidade, conduzindo-o ao grau zero de sua própria natureza” (Maciel 2011 86). De nuestra traducción: “[...] Desalojada fuera de lo humano, ella (la parte animal) fue confinada a los territorios del mal, de la violencia, la lujuria y la locura, bajo el designio de bestialidad. Para los adeptos a esa demonización, la parte animal, una vez manifesta, despojará al hombre de su humanidad, conduciéndolo al grado cero de su propia naturaleza” (Maciel 2011 86).

14. “[...] Desalojada fuera de lo humano, ella (la parte animal) fue confinada a los territorios del mal, de la violencia, la lujuria y la locura, bajo el designio de bestialidad. Para los adeptos a esa demonización, la parte animal, una vez manifesta, despojará al hombre de su humanidad, conduciéndolo al grado cero de su propia naturaleza” (Maciel 2011: 86).

Con respecto a este tópico, parece justa la intervención de María Esther Maciel (2011):

Ao priorizar a troca de olhares no ato de apreensão da alteridade animal, o filósofo não apenas defende uma aproximação corporal, sensível, entre a espécie humana e as demais, como também confere a cada animal (aquí no singular particular) o estatuto do que chamamos de sujeito. [...] o encontro/ identificação como o animal aponta para um movimento que não é necessariamente o da imitação, o da alegoria ou o da transformação física do humano em animal no humano, mas um trespassamento mesmo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existencia. (89-93)¹⁵

En parte, esta presentación de un territorio fronterizo, alojando a una entidad híbrida humano-no humano, humano-animal, gira en torno a cierta definición de lo fantástico,¹⁶ y de alguna manera constituiría una geografía mítica, un lugar nuevo, dentro del cual se configuraría una “imposibilidad de lo humano” como unidad explícita, desde una visión zoocrítica, vinculada a relación entre el mal y la animalidad, o más precisamente, entre el mal y ese híbrido humano-no humano.

El lugar de lo abyecto

Lo abyecto es ese lugar fronterizo, donde lo humano y lo que no lo es conviven en una tensión que a la vez divide y unifica, separa y absorbe, conformando una suerte de territorio de clivaje, una frontera inestable donde lo uno está desarraigado y el otro quiere apropiárselo.

Dice Julia Kristeva (2006): “No es por lo tanto la limpieza o la ausencia de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11). Y más adelante:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo:

15. De nuestra traducción: Al priorizar el intercambio de miradas en el acto de aprehensión de la alteridad animal, el filósofo no solamente defiende una aproximación corporal, sensible, entre la especie humana y las demás, sino que también confiere a cada animal (aquí en su singularidad particular) el estatuto de lo que llamamos sujeto. [...] el encuentro/ identificación con el animal apunta a un movimiento que no es necesariamente de imitación, o de alegoría o el de la transformación física del humano en animal, sino más bien un trasvasamiento de las fronteras, lo que abre lo humano a otras formas híbridas de existencia.

16. Probablemente todo texto narrativo, por su característica de proceso, encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que los divide es por definición superable (social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico el choque que reconocemos se lleva a cabo entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber ni lucha ni victoria. Es por esto que la superposición, o entrecruzamiento de los órdenes, representa una transgresión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad. La naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría en proponer al lector este escándalo racional: no hay sustitución de un orden por otro, sino coincidencia (Campra, 2008 26).

cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. (12)

Esta imposibilidad a la que refiere Kristeva no parece ser otra que la de esa frontera compartida entre lo humano y lo no humano, entidad bifronte y sitial recurrente en torno a los personajes que componen la narrativa de Carson da Silva y de Lautréamont. Valga, a modo de ejemplo, presentar al personaje del cuento “El hombre olvidado” de Tarik Carson: Fanton Coleman, a quien, para pertenecer a la Secta del Macho Cabrío Negro se lo conmina a: “Amar preciosamente a todos los sapos, víboras, lagartos y otras especies de animales inmundos, desear un macho cabrío ardientemente, acariciarlo amorosamente, y emparejarse y unirse a él horrible e impúdicamente” (87).

Con ese carácter huidizo, inestable, nebuloso con relación a una prospectiva a un futuro humano, se forjan los personajes del cuento “Ogedinrof”; seres ficcionales cuya configuración híbrida, medio hombre, medio animal, tiene su impronta en las aberraciones sacrificiales que sufren las víctimas del relato, todos ellos tratamientos conocidos por ser característicos a los dados a los animales del medio rural o de campo. Por momentos, se hace difícil adivinar que se trata de seres humanos, sobre todo cuando se hace mención al arreo, a la faena, a la ingesta y al proceso de envasado o de industrialización de la carne.

Dos o tres, los que no huyen y no delatan, fueron allí colgados patas arriba y degollados a golpes secos en la yugular, como antiguamente tratábamos a las ovejas. Así fueron a las envasadoras los primeros de esa tanda. Lo mismo pasó con los perseguidos. En el monte agreste se perdieron y aislaron uno a uno, y los primeros cautivos delataron a los segundos. Los arreamos, y allí, como símbolo, fue sacrificado el jefe de los resistentes; lo cuereamos y le quitamos las vísceras, le atravesamos un palo puntiagudo en el culo que le salió por la boca. Tras esos días famélicos su carne asada nos supo deliciosa. (17)

No menos evidente se torna esta frontera de lo humano y lo no humano, el territorio de lo abyecto, en *Los Cantos de Maldoror*, donde el personaje, Maldoror, es la abyección en sí misma, ilimitado e imposible:

Cuál no fue su asombro cuando vio a Maldoror, convertido en pulpo, alargar hacia su cuerpo sus ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar con facilidad la circunferencia de un planeta. Tomado por sorpresa, se debatió unos instantes en ese abrazo viscoso que se hacía cada vez más estrecho... temí algún mal golpe de su parte; tras haberme alimentado abundantemente con los glóbulos de aquella sangre sagrada, me separé bruscamente de su majestuoso cuerpo y me oculté en una caverna que, desde entonces, fue mi morada. (179, 180)

Seres mutantes, híbridos, las figuras o composiciones de personajes que invaden los cuentos de da Silva y Lautréamont no son ni una cosa ni la otra, ni totalmente

hombres ni rotundamente deshumanizados. En algunos casos se metamorfosean, se trasladan de una entidad a otra, pasan de ser humanos a no humanos o viceversa, a la vez intercambiando el comportamiento habitual de unos y otros. Valga como ejemplo el bestialismo de los perros que fornican con humanos (el bulldog y Maldoror se confunden en la violación a una niña en *Los Cantos*; el gran danés que personifica al hombre y a la secta a la cual pertenece y que se comporta como un sádico a la hora de violar a la mujer de Coleman en “El hombre olvidado”), siempre ubicados en un ámbito metamórfico, como cuando se da la transformación de Maldoror en cerdo (*Los Cantos*), o los rebeldes que se convierten en amebas de tres o cuatro metros, luego de ser fumigados con polvos de uranio, hidrógeno líquido, azufre y gas mostaza en el cuento “Ogedinrof”. Todo ello contribuye a otorgarle, primero a los personajes y después a las obras de estos autores una atmósfera inestable, de tensión, en la cual los protagonistas están en y son la frontera de lo humano, donde emerge la omnipresencia de la antinomia, ese lugar de lo abyecto bifronte. Metamorfosis y desaparición de lo humano, emerger y clímax de lo no humano.

Tanto en el sentido de la composición de los personajes, de su figuración, como, asimismo, en cuanto a la atmósfera que a través de estos se plantea como tópico en las narrativas de ambos autores, no parece arriesgado apreciar o hablar de una suerte de retórica de lo abyecto, implantada desde y para favorecer un estatus fronterizo humano-no humano que, más allá de las presentaciones de personajes de apariencia humana, impone una imposibilidad para la presencia “auténticamente” humana en sus páginas, quebrando toda identidad con el hombre, irrespetando los límites que lo separan del “otro”, forjando un sujeto imposible, abyecto desde todo punto de vista.

Metáforas de la esterilidad, lo infecundo y lo monstruoso

Otro de los tópicos que se involucran con esa imposibilidad de lo humano, la exacerbación de la frontera humano-no humano o, finalmente, una deriva no humana, tiene que ver con la imposible productividad o reproductividad del hombre, con aquellos mecanismos que lo vuelven estéril o que le impiden que engendre nueva vida (concepto filosóficamente humano, si los hay).¹⁷ En ese sentido, las metáforas que representan esa carencia o imposibilidad son las de la esterilidad, la enfermedad venérea, el aborto, la homosexualidad y la castración. Así en la obra de Lautréamont como en la de Tarik Carson esas representaciones de lo yermo o infecundo se suceden constantemente, alimentando esa frontera o territorio de clivaje que vuelve insostenible la probabilidad humana.

17. Filosófica y religiosamente humano. No consta que los animales supongan ni busquen, a no ser por instinto, la proliferación de la especie.

A modo de ejemplo, las inyecciones de esterilidad y la escasez de la fecundidad que acontece con respecto a los personajes que componen el cuento “Ogedinrof” de Carson da Silva son una muestra clara de esa improductividad o infertilidad que se menciona anteriormente: “De modo automático le inoculan al 99 por ciento un descubrimiento que los deja estériles. El perfecto es el único que fecundará” (1973 20). Asimismo: “Era como si los fariseos obligaran a Cristo a recetar nuevas técnicas para una cópula estéril; aunque esto sería más natural” (69).

Incluso, las criaturas que son fecundadas por “la furia procreadora”, cuando esta resulta eficaz, suelen morir inmediatamente, son abortados o constituyen adefesios, monstruos, frutos de la prostitución y la violación; en definitiva, carne de la industria:

No oficialmente, se comentó que las eligieron no desfloradas de quince años, y que muchos parroquianos fueron testigos de los lamentos de la pureza aplastada por la furia procreadora. También, que al día siguiente el pueblo desfiló por el arroyo donde las lavanderas trataban de borrar la sangre de las sábanas. De esta industria surgieron otras bastante remunerativas, como, por ejemplo, la de los abortos... (71)

De manera semejante, en *Los Cantos de Maldoror*, expresiones como: “¡No me gustan las mujeres! ¡Ni siquiera las hermafroditas!” (270), o “Incluso he asesinado (¡no hace mucho tiempo!) a un pederasta que no se prestaba bastante a mi pasión [...]. ¿Por qué os estremecéis de miedo, adolescente que me leéis? ¿Creéis que quiero hacer otro tanto con vos?” (271), abundan y manifiestan una textura ideológica análoga. Así: “He hecho un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en las familias” (91). Finalmente, nada más representativo de la imposibilidad de lo reproductivo, del acto de creación humana, que la improbabilidad de creación del creador: “Mientras la brisa soplabá entre los abetos, el Creador abrió su puerta en medio de las tinieblas e hizo entrar a un pederasta” (273).

La castración, la inutilidad fecundante del semen derrochado, la sangre de un muerto, simbolizan esa infecundidad, que torna imposible, tedioso, el pensar en un futuro de humanidad. El esperma de una cortesana, la sangre del mártir, ilustran la imposibilidad de la raza humana en Lautréamont. Así canta Maldoror, su personaje: “Descubrieron en mi frente una gota de esperma, una gota de sangre. ¡La primera había brotado de los muslos de la cortesana! ¡La segunda había saltado de las venas del mártir!” (208).

Las mismas o parecidas metáforas se repiten en los textos de Carson. La temática de la homosexualidad, de la androginia, siempre recurrentes, se une a otros tópicos que reafirman la frontera humano- no humano y el imposible privilegio del primero en toda su dimensión. Así, en “Inferencias sobre Pérez Loid”: “Muchos han perdido las orejas,

el cabello casi todos, otros muestran notorios signos palmípedos en pies y manos, la mayoría carece de pendejos, los falos y las vulvas se han uniformizado y mermado (no existen problemas dimensionales), la amenorrea es continua, etcétera” (37).

Lateral, tal vez, pero no ajena ni inconducente es la figura del monstruo que parece subyacer en el escenario que frecuentan los personajes de las obras aquí tratadas. ¿No es el monstruo una posibilidad en la síntesis de esa tensión humano-no humano que constituye la frontera imposible de lo humano?

En *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Claude Kappeler (1986) recoge los dichos de Lucrecio:

Numerosos fueron también los monstruos que en aquel momento la tierra se esforzó en crear, y que nacían con rasgos y miembros extraños –como el andrógino, intermedio entre los dos sexos, que no es ni lo uno ni lo otro ni pertenece a ninguno de los dos–; seres desprovistos de pies o de manos; o mudos y sin boca; o que resultaron ciegos y sin vista; o con los miembros enteramente pegados al cuerpo de modo que no podían hacer nada, ni moverse, ni evitar el peligro, ni atender a sus necesidades. Es inútil que la tierra cree y traiga al mundo estos monstruos y esta clase de prodigios, porque la naturaleza prohíbe su crecimiento y no pueden alcanzar la tan deseada flor de la edad, ni hallar alimento, ni unirse en el acto de Venus. (138)

Es interesante como esta clase de citas antiguas dialogan con lo que se plantea en las obra de Lautréamont y Carson.

¡Ahora veía al hombre de encéfalo desprovisto de protuberancia anular! Busqué vagamente, por los recovecos de mi memoria, en qué paraje tórrido o helado había observado ya ese larguísimo pico, ancho, convexo, abovedado, de pronunciada arista, unguada, abultada y muy ganchuda en su extremo; esos dentados bordes, rectos; esa mandíbula inferior, de ramas separadas hasta cerca de la punta; ese intervalo que llena una piel membranosa; esa amplia bolsa, amarilla y saceliforme, ocupando toda la garganta y pudiendo distenderse considerablemente; y esos estrechos orificios nasales, longitudinales, casi imperceptibles, abiertos en un surco basal. Si aquel ser vivo, de respiración pulmonar simple, de cuerpo provisto de pelos, hubiera sido por completo un ave hasta la planta de los pies y no sólo hasta los hombros, no me habría sido entonces tan difícil reconocerlo... (2001 257).

Y los sacerdotes dedicados a tales menesteres descubrieron el primer andrógino de avanzada existencia. Lo hicieron sin anestesia y el círculo de piel morena y arrugada, desecada luego, fue investido en la cúpula mayor del santuario del Everest, donde no llegarían las aguas de las caídas lunares. El adefesio dejó de poseer poderes extrahumanos y ocupó el santuario, adonde lo iban a visitar tandas de jovencitos que se dedicaba a exacerbarse en su cuerpo albino. Duele revelarlo: debajo del falo tenía la vulva. (1973 38).

Hay mucho de humano, por cierto, en esas metáforas de la improductividad, de lo infecundo, de lo estéril y de lo monstruoso que aparecen en los relatos de Lautréamont y Carson da Silva; y mucho de la naturaleza animal que al final del camino conforma al hombre y sus circunstancias, como ya fue comentado en la visión zoocrítica; pero hay mucho, también, de aquello que es ajeno a ambos y común al mismo tiempo. Dicho de otra manera, hay mucho de híbrido en los personajes y en su figuración abyecta, en la narrativa en sí misma. Tanto que, leyendo las obras, siguiendo el decurso figurativo de los personajes y sus relaciones, daría la impresión de estar navegando unas aguas en las que cualquier relación con un prototipo de unidad, sea humano o animal, resulta prácticamente imposible. Esa misma imposibilidad que argumenta un lugar para lo abyecto, para la frontera híbrida y, finalmente, para la situación de estas narrativas en torno a un cierto contacto con algunos géneros o grupos exclusivamente literarios, como ser la literatura fantástica¹⁸ y la ciencia ficción.

Cabe decir que, en buena parte, es a partir del lenguaje humano que se manifiesta esa imposibilidad del mismo. La deshumanización que se construye en estas obras y que gira en torno a la frontera composición de los personajes se constituye a partir del lenguaje y de las palabras, las que en teoría deberían construir “humanidad” y no entidades híbridas, pero que a costa de tensar los límites y las interferencias, fuerzan y argumentan la frontera. Imposibilidad de lo humano, porque los personajes que hablan, lo hacen desde una negación o un alejamiento del ser humano, desde una cópula con entidades esencialmente divergentes con él, que promueven la veta inhumana del hombre. Imposibilidad de lo humano porque, pese al constructo de palabras, el sujeto de la acción conforma una figura híbrida, mutante.

Véase lo que dice Kappler (1986) al respecto, en su libro *Monstruos, demonios y maravillas*:

El monstruo, producto de una combinación de formas, no es solamente el fruto malsano de una afición desmedida por el *puzzle*. El monstruo se organiza también por medio de la lengua: podría sorprender el hecho de que los autores se dediquen con tanta obstinación a describir con palabras lo que la imagen explica mucho más fácilmente. Hay para ellos muchas razones, una de las cuales es que

18. No parece inverosímil asimilar la discusión que propone esta investigación con lo que plantea Rosalba Campra (2008) en su libro *Territorios de la ficción. Lo fantástico*:

Probablemente todo texto narrativo, por su característica de proceso, encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que los divide es por definición superable (social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico el choque que reconocemos se lleva a cabo entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber ni lucha ni victoria. Es por esto que la superposición, o entrecruzamiento de los órdenes, representa una transgresión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad. La naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría en proponer al lector este escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia. (26)

la elaboración del monstruo con ayuda del lenguaje constituye una creación específica que tiene modalidades, características y placeres propios. Sin embargo, la lengua tiene estrechas relaciones con la imagen, y ambas formas de representar al monstruo se interfieren constantemente, se influyen entre sí y terminan por formar una pareja indisoluble en la *elaboración del monstruo* o de lo extraño. (211)¹⁹

En ese sentido, es a partir de las palabras que nosotros, lectores, fieles habitantes del mundo “real”, podemos horrorizarnos o asombrarnos, impactarnos, descodificar o inobservar el desmontaje de ese espacio de sentido que conocemos de lo humano, y de ese modo vislumbrar o ignorar la frontera mestiza que aloja simultáneamente lo que es del hombre y lo que no lo es. Así, Tarik Carson en *El hombre olvidado*, y la sombra a la que sigue, el conde de Lautréamont, en sus *Cantos de Maldoror*, configuran una efigie (en el sentido de figura) del híbrido, que es una sustancia en tensión (humana-no humana) en un territorio mestizo.

Ambos conciben al ser humano que se les enfrenta como un sujeto lejano y casi odioso de ser descrito con palabras, apto para ser devorado, succionado, derogado, sodomizado, subsumido, castrado, subyugado, invadido y cortado en pedacitos para ser convertido en chacinado, desperdicio, miserable resto. Los dos someten de manera sádica, siempre desde la poderosa palabra, la corporeidad del “otro” humano, o en todo caso la metamorfosean en aberración monstruosa, bestial o mutación sin género. En Tarik Carson, el humano es poco más que un animal o un adefesio sin derechos ni aptitudes: un monstruo; en Lautréamont, el humano solo es especial en la exposición de sus miserias, esas que lo vuelven otra cosa, una alteridad.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, Erich. *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- Carson, Tarik. *El hombre olvidado*. Montevideo: Géminis, 1973. Impreso.
- Darío, Rubén. *Los raros*. 1896. Buenos Aires: Continental, 1943. Impreso.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal, 1986. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI, 2006. Impreso.

19. Énfasis en el original.

- Laplantine, François, y Alexis Nouss. *Mestizajes*. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*. Manuel Serrat Crespo. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Lestel, Dominique. “A animalidade, o humano e as «comunidades híbridas».” *Pensar/escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Org. María Esther Maciel. Florianópolis: UFSC, 2011. Impreso.
- Marina, Juan Antonio. *Pequeño tratado de los grandes vicios*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- Maciel, María Esther. *Pensar/escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Org. María Esther Maciel. Florianópolis: UFSC, 2011. Impreso.
- Rama, Ángel. “Raros y malditos en la literatura uruguaya.” *Marcha* [Montevideo:] 2 Set. 1966: 30-31. Impreso.

Horacio Quiroga: una fuerte dosis de haschich. Experiencia, drogas y autoficción

Mathías Iguiniz

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)¹

Resumen: El artículo propone un abordaje a “El haschich” de Horacio Quiroga. Inscripito a lo que se podría denominar como la serie de los “cuentos de la droga”² (junto a “El infierno artificial”), en este relato la búsqueda de estados alterados se cruza o se traspassa, establece porosidades, con un determinado modo de concebir la escritura como fijación de la experiencia. De esta forma, se produce una aleación que oscila entre la fría objetividad del positivismo científico y la primera persona del registro de cuño autoficcional. Desplazados injustamente a los bordes del corpus narrativo del autor, estos cuentos trasuntan tramos experienciales significativos de su periplo vital, ubicados contextualmente hacia los albores del novecientos, en el marco de las tertulias celebradas por el *Consistorio del Gay Saber*.

Palabras clave: Quiroga, Droga, Escritura, Experiencia, Autoficción.

Abstract: This essay propose an approach to “El haschich”, written by Horacio Quiroga, included in the group called “drug stories” (as “El infierno artificial”). In this tale the search of altered states intersect a precise way of conceive writing as an evidence of the experience. Therefore, there is an oscillation between the cold objectivity of the scientific positivism and the auto-fictional first person. Unjustly displaced to the edges of the

1. Egresado del Instituto de Profesores Artigas, se desempeña como profesor de Literatura en Enseñanza Secundaria. Ha participado en distintos eventos y jornadas académicas. Algunos de sus trabajos han sido publicados en suplementos culturales, revistas literarias, periódicos y sitios de Internet (*Tiempo de Crítica*, *Literatosis*, *Letras-Uruguay*, *H Enciclopedia*, entre otros), así como también en formato de fanzine (*Recitaciones desde un púlpito profano. Poesía y anarquismo en Canelones: 1905-1920*). En 2014, obtuvo el 1er. Premio en el VII Concurso Nacional de Poesía Joven “Pablo Neruda”, por el que viajó a Chile para participar de diversos talleres organizados por la Fundación Neruda. En 2015, obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Poesía de Casa de los Escritores del Uruguay con el poemario *La nitidez secreta de las cosas*, a publicarse este año, así como también una Mención Honorífica en Narrativa. Actualmente cursa la Maestría en Literatura latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es miembro del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, dirigido por Claudio Paolini.

2. En una carta a su amigo Lasplacés recogida por Pablo Rocca (1996), Horacio Quiroga utiliza el término “cuentos de alucinación” para referirse a aquellos relatos en los que interviene algún tipo de experiencia con estupefacientes: “He querido darme cuenta de unos cuantos paraísos artificiales, pasando sobre ellos una vez informado. No pruebo jamás alcohol, ni lo he hecho nunca. Lo que puede haber en algunos cuentos de alucinación, es simple cuestión de adentro [...]” (18-19). No obstante, la expresión no ha sido acuñada para el presente trabajo por envolver una cierta ambigüedad: la alucinación, en rigor, es una sensación subjetiva más compleja, que desborda el consumo de tal o cual sustancia. Por otra parte, el cuento “Una estación de amor” (1912), ha quedado al margen del corpus por considerar que, más allá de la presencia de personajes morfínomanos –más bien trabajados desde la valoración moralizante–, el hilo argumental tiende a gravitar sobre otros tópicos, en particular el del amor.

narrative corpus, these stories transfer meaningful vital experiences of the author, placed at the beginning of the twentieth century context (1900-1901), at the meetings of the Consistorio del Gay Saber.

Keywords: Quiroga, Drug, Writing, Experience, Auto-fiction.

The Dark Side of the Haschich

En “El haschich” (*El crimen del otro*, 1904), se cuenta un episodio de sobredosis con esta droga, célebre por ese entonces. Con ciertas resonancias de la tradición baudelairiana de los paraísos artificiales, el discurso sigue, de forma más o menos minuciosa, los efectos de la sustancia y su “peregrinaje por los imperios monstruosos” (Delgado y Brignole, 1939 115). La voz narrativa realiza, al comienzo, un itinerario sistemático de móviles e intencionalidades que lo llevan a contar su testimonio: 1º instruir a los que no conocen prácticamente la droga; 2º ilustrar a los apologistas “de oídas” del narcótico (es importante aclarar que, por aquellos tiempos, Quiroga estaba ya de vuelta de drogas como el opio y el cloroformo).

El tono de confesión deviene, a partir de una serie de analogías comprobables con la vida del autor, en una muestra acabada de forma autoficcional en el panorama literario uruguayo hacia principios del siglo XX; en el hilo argumental aparecen una serie de índices referenciales concretos (el personaje secundario que acompaña el “viaje” del yo-Quiroga es su fiel amigo Alberto Brignole, la ubicación espacial del relato es la primera sede del Consistorio del Gay Saber, emplazada en la calle 25 de Mayo, número 118, Montevideo), que identifican al narrador-protagonista con el autor, problematizando así un espacio de fronteras inestables, a caballo entre el pacto ficcional y el principio autobiográfico de veracidad. Esto, sostiene Manuel Alberca (2005), “pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua” (119). En esta ambigüedad se mueve “El haschich”.

En el texto, Quiroga atraviesa, como una suerte Syd Barret de principios del siglo XX, alucinaciones de todo tipo, prevaleciendo en este sentido las imágenes vinculadas al reino animal. El cuerpo humano como agente de extrañamiento y transfiguración de la realidad, del propio cuerpo de la escritura: “[...] de pronto y de golpe los dedos de la mano izquierda se abalanzaron hacia mis ojos, convertidos en dos monstruosas arañas verdes. Eran de una forma fatal, mitad arañas, mitad víboras, qué se yo; pero terribles” (1998 223). Mientras espera los efectos de la excesiva dosis de haschich consumida³, el

3. Emir Rodríguez Monegal (1967) anota a propósito: “Hay algo de exageración en el relato. Según sus biógrafos había tomado solo cuarenta centigramos de extracto de grasa. La sensibilidad de Quiroga los multiplica haciéndole creer que ha tomado 1,20 gramos” (23). Esto puede revelar, desde otra mirada, un intersticio de la operación escritural, que genera el desdibujamiento entre el discurso autobiográfico y la ficción.

protagonista toca la guitarra, al tiempo que su amigo lee en cualquier parte. Quiroga no solo toma la droga, sino que también escenifica su consumo. Se trata de una particular disposición para tener *una* experiencia, entendiéndola a partir de la superación del “antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y el goce de las obras de arte” (Dewey, 2008 31). La indagación del protagonista de diversas drogas paradisíacas está antecedida por un proyecto y sucedida por la construcción de un sentido.

A partir del momento en que siente un vago entorpecimiento general, comienza a tambalear el mundo de las representaciones. La conversión de las propias manos que, segundos antes, ejecutaban una secuencia convencional de acordes, se traslada ahora al amigo, que salta sobre él convertido en un monstruo: la droga como puerta y pesadilla de la percepción. La noción de “lo monstruoso” implica, como expresa el *Diccionario de la Real Academia Española*, a un “ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto de su especie”. La misma voz narrativa lo reconoce con claridad, porque está siempre un poco adentro y un poco afuera de lo que pasa, en un ir y venir permanente de la experiencia a la teoría, y viceversa: “Fui a hablarle, y su cara se transformó instantáneamente en un monstruo que saltó sobre mí: no una sustitución, sino los rasgos de la cara desvirtuados, la boca agrandada, la cara ensanchada” (223). La delgada línea del deslinde no es tan fina, pues asume el trayecto que va de la alucinación a la locura. La primera es un estado alterado, una sensación momentánea de desacomodo de la subjetividad; la segunda supone una pérdida irrevocable del referente y su representación, un desdibujamiento atroz de la cadena de signos que anclan la realidad a un significado. El Quijote no está loco porque, desde su óptica, los molinos de viento devengan gigantes desaforados, sino porque, en el camino, ha ido perdiendo el rastro de la secuencia de asociaciones que lo llevó a pensar en los gigantes.

“No veía más monstruos” (224), expresa Quiroga-narrador, como queriendo articular una inflexión dentro del lenguaje de la experiencia, un orden o un quiebre en la operación de la escritura. Luego, experimenta una necesidad de mirar detenidamente todo, para pasar, un poco más allá, a una completa calma. Es que, “El haschich” es eso: un imbricado de calmas e intensidades, de apariencias y tensiones. La gradación alucinada del relato es una auténtica oscilación entre el tiempo psicológico del infierno artificial y el tiempo cronológico de Brignole. El verosímil de la intriga, su mecanismo anónimo, responde a una lógica *otra*, de ahí que el giro abrupto esté siempre habilitado: “El corazón saltó de nuevo, desordenadamente” (224). Así, “la creación del efecto final depende en estos relatos de cuan enajenada está la conciencia del personaje” (Neerman y Núñez, 1998 136).

Todo el texto es un experimento (pseudo)científico, un intento de apresar o contener, mediante los diversos “periodos” que sistematiza el autor, los “estados” que suscita

la sustancia en el cuerpo humano. Tal es así que, incluso cuando siente que la “vida se le va en hondos efluvios”, es capaz de atisbar algo más allá, un giro analítico que le permite el cálculo certero acerca del *porqué* de la muerte:

Y aunque el yo se me escapaba a cada momento, logré detenerme un instante en esto: la dosis máxima de extracto graso de haschich es cinco gramos; de extracto alcohólico, 0,50 gramos. Ahora bien: recordé haber leído en el tarro de la farmacia; *extrait alcoolique*... Yo había tomado 1,20 gramos, lo suficiente para matar a dos individuos. (224)

“A las 7 p.m. llegó un médico y se fue: no había nada que hacer” (225). Como en “El almohadón de plumas” (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917), el médico de “El haschich” entraña una forma de imposibilidad, resignación o impotencia discursiva. La sensación del final inexorable abre las compuertas –en viva tensión paradigmática con su tiempo– de la experiencia metafísica: Quiroga, en el medio del cuarto y ya librado únicamente a sus fuerzas para seguir aferrado a la vida, ve a otro Quiroga, acostado en la cama, acompañado solo por la luz de una lámpara, muriendo a las 11 de la noche. Autoscopia. Este desdoblamiento se toca, en algún punto inenarrable donde la experiencia vital se vuelve artificio literario, con el que experimenta el protagonista de “El hombre muerto” (1920) cuando se empieza a ver, hacia el desenlace del relato, desde una toma aérea, muriendo o ya muerto, luego de que un machete se le incrustara en el vientre al intentar cruzar un alambrado:

Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar por él construido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente. [...] Y más lejos aun ver el potrero, obra sola de sus manos. Y al pie de un poste descascarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño bulto asoleado sobre la gramilla. (2012 58)

La proximidad de la muerte, su riesgo, no es solo invención o conjetura, envuelve una marca perdurable que se trasciende a sí misma a través de lo vivido: “Esta sensación, sobre todo, no es comprensible sino sufriendola” (1998 225). El escritor salteño murió o, mejor, se acercó peligrosamente a la muerte en “El haschich”, para poder escribir sobre ella en el resto de su obra. Los términos, así planteados, fundan una paradoja o contradicción insuperable. En esta misma dirección, Noé Jitrik (1959) entiende:

Toda literatura, pues, es una experiencia dudosa y deshonesto donde se triunfa solo fracasando, donde los escrúpulos son sospechosos y la sinceridad se hace comedia. Es una experiencia esencialmente engañosa y en eso consiste su mayor valor puesto que el que escribe entra en la ilusión, pero la ilusión, al engañarlo, lo arrastra, y al arrastrarlo por el movimiento más ambiguo, le otorga la posibilidad de perder lo que había creído encontrar o de descubrir lo que ya no podrá obtener. (60)

El relato se cierra con las notas que saca Brignole a la experiencia de su amigo. El rol del primero, en este sentido, supone una funcionalidad ambigua dentro del texto, puesto que atraviesa distintos planos: testigo casual, personaje secundario, pero también narrador externo y científico, sometido a las exigencias de precisión y objetividad. Los pocos párrafos que conforman dichas anotaciones, al estilo de un prospecto médico, condensan y al mismo tiempo fisuran toda la temporalidad del “viaje” en otro lenguaje: el del discurso clínico: “A las 8 p.m. Mayor tranquilidad. Pulso normal. Transpiración copiosa. Calor extraordinario de la piel” (226). El lector se queda con esa escisión, que, casi como una ironía, omite sin decirlo, borrando la experiencia al pretender transcribirla desde fuera.

“El haschich” articula una amalgama donde el sistema de escritura y la experiencia vital devienen, traspasados por una compleja red de intercambios, en un relato de estatuto problemático, relevante, entre otras cosas, porque permite entender mejor –o iluminar de forma oblicua– la vida y la obra de Horacio Quiroga. Asimismo, se trata de una muestra acabada de registro autoficcional hacia principios del novecientos, forma híbrida que proliferará e incorporará diversas avenidas a lo largo del siglo y que, aún hoy, cuenta con una vigencia plena.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA* Vol. 7, 7-8 (2005): 115-127. Impreso.
- Delgado, José María, y Alberto Brignole. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Claudio García: 1939. Impreso.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1959. Impreso.
- Neerman, Elena, y María Núñez. *El narrador alucinado como marca textual de ambigüedad en Horacio Quiroga*. Actas de las jornadas de homenaje a Horacio Quiroga. Intro y comp. Sylvia Lago y Alicia Torres. Montevideo: Universidad de la República, 1998. Impreso.
- Quiroga, Horacio. *Obras*. Buenos Aires: Losada, 1998. Impreso.
- . *Los desterrados y otros cuentos*. Montevideo: Banda Oriental, 2012. Impreso.
- Rocca, Pablo. *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*. Montevideo: Banda Oriental, 1996. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. Impreso.

La ostentación traqueta: una lectura literaria de la apoteosis social del narcotráfico en Colombia

Vanessa Solano Cohen

(Universidad Diego Portales, Chile)¹

Resumen: En este artículo se analizan las significaciones de la ostentación como tema y topo que figurativiza la violencia del narcotráfico en cuatro novelas colombianas contemporáneas. El corpus narra cómo el dinero posibilitó la apoteosis social de los narcotraficantes, considerados nuevos héroes y arquetipos del éxito; por lo que consideramos que la literatura, como discurso social, nos permite comprender los procesos sociohistóricos que garantizaron la narcoapoteosis, y leer cómo la violencia atravesó vidas y cuerpos, cambiando las relaciones humanas en un país que se interroga, por la permanencia del Conflicto, qué se entiende por vida.

Palabras clave: Violencia, Narcotráfico, Ostentación, Apoteosis social, Literatura.

Abstract: This article analyzes the meanings of the ostentation, like a theme and trope, in four Colombian novels. The corpus narrates how the money made possible the social apotheosis of drug traffickers, considered new heroes and archetypes of success; for that reason, we consider the literatura, as social discourse, let us understand the socio-historical processes that ensured the narcoapoteosis and read how violence crossed lives and bodies, changing human relations, in a country that is questioned by the permanence of the war and the meaning of life.

Keywords: Violence, Drug trafficking, Ostentation, Social apoteosis, Literature.

El ser de la literatura para Barthes está en la significación, en el poder de crear como signo, la pluralidad del sentido. Lo que se espera del lenguaje literario es que supere el ejercicio mimético y signifique la realidad; ya que la literatura no es “[...] un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir” (1998 123). Retomamos las palabras de Barthes (1998) en *Lección Inaugural* y lo que entiende como tercera fuerza de la literatura, es decir, semiosis, para iniciar el análisis de la ostentación como

1. Doctor (C) en Estudios Sociales de América Latina, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Diploma de Estudios Avanzados en Literatura comparada, Instituto de Humanidades, Universitat Pompeu Fabra de Barcelona; Profesional en Estudios Literarios, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Docente de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

tema y topo² de la violencia del narcotráfico y sus figurativizaciones en *La virgen de los sicarios* (Vallejo 1994), *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002), *Delirio* (Restrepo 2004) y *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez 2011). El corpus narra cómo el dinero posibilitó la apoteosis social de los narcotraficantes, llamados popularmente *Mágicos*³, considerados nuevos héroes y arquetipos del éxito.

Para poder indagar en las significaciones de la ostentación como tema que figurativiza la violencia del narcotráfico, analizaremos, en el primer apartado, cómo en los textos la ostentación es escrita como un *habitus* (Bourdieu) que se caracteriza por la violencia, haciéndola signo de distinción⁴. Esta marca distintiva se enuncia desde el cuerpo, que entendido como discurso, visibiliza cómo la vida humana es reducida a un objeto para exhibir poder; ya sea desde la instrumentalidad de los sicarios, como armas del narcoterrorismo o desde la cosificación de la mujer, como adorno fastuoso de los capos.

En el segundo apartado analizaremos la construcción narrativa de la ostentación e indagaremos en las posturas sociales frente a este nuevo espacio, leídas a partir de la voz de los narradores; por una parte en *Delirio* (Restrepo 2004) y *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002) la visión aprobatoria y cómplice se construye desde los narcotraficantes; mientras que en *La virgen de los sicarios* (Vallejo 1994) y *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez 2011) los enunciadores son los oyentes/testigos/lectores/víctimas del discurso violento que idolatra al dinero. En ambos casos, la visión del país corresponde a la narración de una sociedad enferma en la que reina el terror, y que se reconoce sana antes de la narco-emergencia.

Analizar el nuevo espacio social que se gestó en el país, que en este artículo llamaremos *habitus ostentoso*, significa a su vez indagar en la construcción narrativa

2. Barthes (1982) define topo como el lugar común en el que es posible encontrar los argumentos y discursos de cualquier tema; en cierta medida, su carácter comunal invoca el sentido común los discursos. Barthes hace una clara distinción entre los lugares comunes y los estereotipos, definiendo a los primeros, desde Aristóteles, como la caracterización metafórica del lugar en el que se ubica el argumento. Entenderemos la ostentación en el corpus como un lugar común y a la vez como un tema o motivo argumental que teje las acciones narrativas de los textos.

3. *Mágicos* es un término que se empezó a usar en Colombia a mediados de la década de los ochenta para referirse a una clase social emergente de nuevos ricos, que por arte de magia y de un día para otro, ascendieron socialmente por el dinero del narcotráfico. El reconocimiento social de los narcos a partir del nombre *Mágicos*, refiere a su vez, a la revolución cultural que produjo el narcotráfico en Colombia y que tiene como signo más distintivo, su capacidad de transformar todo en oro. Ver: Betancourt Echeverry, Darío. *Mediadores, Rebuscadores, Traquetos y Narcos*. Bogotá: Ediciones Antropos, 1998.

4. Entendemos por distinción (Bourdieu 1998) el reconocimiento de las diferentes prácticas de consumo entre los *habitus*; es decir, la diferencia reconocida y legitimada socialmente que se gesta a partir de las prácticas en y entre cada estilo de vida. Las clases sociales, para Bourdieu, logran distinguirse a partir del aspecto simbólico del consumo y por el uso que le dan a los bienes que adquieren; la clase dominante es aquella que logra, como la burguesía, mantener el poder en el campo económico y cultural. A partir del análisis del valor simbólico de los bienes consumidos por las clases sociales es posible identificar tres tipos de gusto, burgués, medio y popular, entendiendo gusto, como la expresión simbólica de la posición social.

de la violencia del narcotráfico y por ende, comprender los procesos sociales que garantizaron la apoteosis social del narcotráfico y cómo la violencia atravesó vidas y cuerpos, cambiando las relaciones humanas en un país que se interroga, en medio de la guerra, qué se entiende por vida.

1. La violencia como signo de distinción

Capitalistas parias es la denominación que usa Marco Palacios (2002) para referirse a una nueva clase social, que había utilizado todos los mecanismos del capitalismo colombiano de los años setenta, para canalizar las ganancias del narcotráfico. La irrupción económica de los *Mágicos* cuestionó a la sociedad colombiana sobre la posibilidad de “integrar pacíficamente a la ‘burguesía emergente’ de la cocaína” (Palacios 276), que ya había lavado el dinero, pero que deseaba participación social y política para lavar su origen. El vertiginoso ascenso se vio ensombrecido por el rechazo de la oligarquía colombiana, y su respuesta se escribió desde la exhibición; los nuevos ricos, los *Mágicos*, los ‘igualados’ empezaron a escribir, como afirma Ospina (2013), la novela de la riqueza desmedida:

Y además de la saga sangrienta, ahí está la novela desquiciada de la riqueza: el hombre que construye un edificio idéntico al del club de ricos donde no fue recibido, los pisos con tuberías y grifos de oro, los caballos de paso fino más costosos que cuadros de Basquiat o de Picasso, las canecas llenas de billetes de cien dólares escondidas de nuevo en los campos como una reviviscencia de los entierros indios, las haciendas más lujosas que hubiera visto alguien en Colombia, los pisos más opulentos, sino el modo como en veinte años nuevas ciudades crecieron en las viejas, [...] y un inusitado culto a la riqueza y por el lujo se apoderó no sólo de los traficantes que podían sostenerlo, sino de los sueños de una nueva generación de pobres que ya no estaban resignados a seguirlo siendo. (Ospina 213-214)

¿No es acaso, este sueño aspiracional, signo de una nueva ética fundamentada en el chantaje económico y en la muerte? ¿Es el narcotráfico y su visión del mundo un discurso del arribismo⁵? Las preguntas son una invitación a analizar tres aspectos; en primer lugar, cuáles son los signos de distinción, es decir las prácticas sociales, de la nueva burguesía nacional que revolucionó culturalmente (lenguaje, moda, paisaje urbano, moral, ética) al país; en segunda instancia, cuáles son los medios de legitimación de este *habitus* ostentoso; y por último, cómo se leen estas ideologías sociales que construyen narrativamente la violencia en las cuatro novelas.

Con relación al primer aspecto, los signos de distinción de los *Mágicos* son las prácticas que tejen la relación entre ostentación e ilegalidad, simbolizadas en el consumo

5. Etimológicamente el término arribista viene del francés *arriviste*, que significa llegar rápidamente y sin escrúpulos, por lo que es portador de significaciones negativas, imitar y aparentar fundamentan al simulacro como estilo de vida, la preferencia por la copia y la apuesta por la mentira, existir para aparentar.

desmedido. El sociólogo mexicano Luis Astorga (2004), en su texto *Mitologías del narcotraficante en México*, expone la consolidación cultural del narcotráfico como constructor de mitos sociales, afirma que los signos de reconocimiento de lo narco, en un mundo globalizado por políticas antidrogas lideradas desde EEUU, son universalmente distinguibles:

Existen signos exteriores de reconocimiento, producto de trayectorias sociales comunes a ciertos grupos, que son percibidos por otros como tópicos de quienes se dedican al tráfico de drogas: *enriquecimiento rápido de quienes antes no tenían nada o tenían muy poco, o cuya actividad anterior conocida no les habría permitido alcanzar esos mismos niveles de riqueza; porte, lenguaje, vestidos, joyas, autos, casas, armas, guardaespaldas, música*. Y no hay necesidad de ir a Colombia para encontrar los elementos que conforman las trayectorias sociales, el estilo de vida y la estética de los narcotraficantes. (Astorga 76, énfasis nuestro)

Las relaciones exteriores que se tejen alrededor del tráfico de drogas posibilitan la construcción de arquetipos sociales de lo narco. Bien lo dice el autor mexicano al señalar que el rápido ascenso social, traducido en el estilo de vida y su respectiva estética, internacionaliza el placer que connota la clandestinidad del negocio; signos que distinguen al *habitus ostentoso*, que se define desde la paradoja de exhibir para matar o morir. El reconocimiento de la narcoestética es una legitimación social, y por ende una reafirmación de lo narco como arquetipo global de éxito. ¿Pero, qué distingue la exhibición social en el caso colombiano? La respuesta, como siempre, se gesta en el lenguaje, la existencia de los términos narcoparamilitarismo, narcoguerrilla y narcoterrorismo distinguen el fenómeno del narcotráfico en Colombia. En el país, el *habitus ostentoso* es reconocido socialmente desde la oleada narcoterrorista contra el Estado y la lucha contrainsurgente, liderada por Pablo Escobar, el *Capo di tutti i capi*. Las manifestaciones de violencia que se construyeron desde los años ochenta, en las relaciones entre narcotráfico, políticos, guerrilla y paramilitares, cambiaron la dinámica del Conflicto Interno Armado, posibilitando su vigencia hasta el día de hoy.⁶

La garantía del éxito (social y económico) y la narcoviencia en el marco del Conflicto, son a la vez los medios de legitimación de la actividad. Ostentar éxito, lucir que es posible ascender socialmente y valerse de la capacidad expresiva de la violencia con bombas, magnicidios, formación de grupos paramilitares y la permanencia de una guerrilla que sustenta su revolución con el tráfico de cocaína, legitiman socialmente al narcotráfico y lo dotan de significados positivos

Álvarez Gardeazábal (2002) se vale de esa confrontación simbólica entre poder y marginalidad, para construir el relato de la historia del narcotráfico desde la voz del héroe

6. En el mes de mayo de 2014, en el marco de los Diálogos de Paz que iniciaron a finales del 2012, en La Habana, la guerrilla de las FARC se comprometió a poner fin a cualquier relación con el narcotráfico.

de la novela, que como, Pablo Escobar o el Chapo Guzmán, simbolizan la apoteosis del narcotráfico en países que fracasaron en su ingreso a la modernidad, capaces de gobernar su imperio desde la cárcel. Pero insistimos, la distinción del espacio de lucidez social de Enrique Londoño, héroe de la novela, se ve representada con la formación del Ejército Nacional de Traquetos⁷, una apelación explícita al narcoparamilitarismo, para ser recordado como el *narcomesías*, el patriota ilustre que limpiará al país:

Uno contrata servicios para obtener resultados. Pero si usted, doctor, contrata un barrendero para barrer su oficina, usted no es un barrendero (...) Que me investiguen de ahora en adelante, cuando el Ejército Nacional de Traquetos comience a caminar por todo el país y yo vaya al modo de todo lo que vamos a hacer. Pero que me digan a mí lo que me están inventando porque cumplí con el deber patriótico, que no hizo el gobierno, de limpiar la zona de guerrilleros explotadores y quitar del medio a tanto colaborador ensotano que me metía a las iglesias a protegerlos, es mirar las cosas equivocadamente (Álvarez Gardeazábal 321).

La verosimilitud de las declaraciones de Londoño adquiere legitimidad al cruzarse con las confesiones y epístolas de otros personajes, niveles narrativos que confirman el nacimiento del paramilitarismo en zonas dominadas por los narcos: “los guerrilleros comenzaron a cobrar el gramaje y a brindar protección para los laboratorios [...] mi patrón [...] ni los dejó meterse en el negocio y los sacó a bala, [...] con tiros de verdad y al corazón” (Álvarez Gardeazábal 267). El cruce de las voces, marca de la hibridez discursiva, construye metafóricamente a la violencia como un intersticio en el que confluyen todos los actores del Conflicto y que cobran sentido en los argumentos del autor sobre el fenómeno del narcotráfico:

Han sido ellos, los narcos, quienes han pretendido en los últimos años hacer justicia por su propia mano reemplazado el Estado en esas funciones. Si los guerrilleros lo están haciendo desde hace años gobernado territorios enteros [...] los narcos, más poderosos, más organizados, mejor armados, estaban en mora de hacerlo. [...] La guerrilla, para defenderse del peligro, los han llamado paramilitares. (Álvarez Gardeazábal 284)

Dentro del corpus, *Comandante Paraíso* es el texto que más énfasis hace en la caracterización del *habitus ostentoso* desde la relación entre narcotraficantes, paramilitares y guerrilleros. Los años más violentos del Conflicto, cuantificados en número de homicidios, secuestros, producción de cocaína y presupuesto para las Fuerzas Armadas (Henderson 2012), son los transcurridos desde 1999 al 2005⁸, periodo marcado por la derrota del Estado en el Caguán, el Plan Colombia, la relativa aprobación social de

7. Traqueto en Colombia significa narcotraficante.

8. El año 2001 puede ser considerado el más violento de ese periodo: 3545 secuestros, casi todos llevados a cabo por la guerrilla; 224 masacres de civiles ejecutadas por los grupos paramilitares; y alrededor de 500.000 nuevos desplazados. Ver: Ronderos María Teresa. *Guerras recicladas Una historia periodística del paramilitarismo en Colombia*. Bogotá, Aguilar, 2014

las Autodefensas Unidas de Colombia AUC y el ascenso de Álvaro Uribe Vélez⁹. El 15 de junio de 2003 se firmó el acuerdo para la desmovilización de las AUC; para mayo del 2006, treinta y seis estructuras paramilitares se habían desmovilizado (Ronderos 2014), pero el escándalo de la parapolítica y la extradición a EEUU por delito de narcotráfico de la mayoría de los Jefes paramilitares, evidenció los tres elementos que caracterizan el fenómeno del paramilitarismo y las relaciones de poder en el Conflicto: sustento económico en el narcotráfico, legitimación social en zonas sin presencia de Estado y defensa de los intereses políticos contrainsurgentes de la oligarquía nacional. Así lo narra Comandante Paraíso:

[...] yo sigo acelerado, pensando en todas las cosas que hay necesidad de armar, en las platas que tiene que invertir la mujer de Tittler para montar este Ejército Nacional de Traquetos y poner los exploradores uniformados a pelear con quién sí sabe pelear, no con las chuchas teóricas de los guerrilleros que nunca ganan la guerra.

[...] Ya en Nueva York me han estado comprando el armamento, bueno y nuevo, como debe ser, no como hace el gobierno que se compra chécheres viejos que no se pueden usar en estas tierras. Esta guerra se gana con misiles y no con fusiles [...]. (Álvarez Gardeazábal 176)

El tono bélico de Londoño y la organización de una guerra contra el país, se sustenta a su vez en una ideología contrainsurgente y anticomunista que caracterizó el discurso de la Guerra Fría y de la lucha contra las drogas, liderada desde Washington. Esas palabras a su vez, producen sentido al acompañarlas con el cántico que gritaban en los campos de entrenamiento paramilitar, financiados por los narcotraficantes: “Soy contraguerrilla, y en mi pecho llevo el odio contra las guerrillas comunistas. Quiero venganza, mucha venganza. Quiero sangre, mucha sangre para calmar mi sed”.

Álvarez Gardeazábal, con la publicación de la novela en el 2002, visibiliza el estado de conmoción interior de esos años en lo que la sociedad colombiana comprendió, que con la muerte de Pablo Escobar, el negocio del tráfico de drogas no había terminado; por el contrario, había logrado su apoteosis social, manteniendo económicamente la revolución de la guerrilla y la lucha contrainsurgente y patriótica que lideraba legalmente el Estado, y que ejecutaba ilegalmente el paramilitarismo. María Teresa Ronderos (2014) en *Guerras recicladas* presenta históricamente el auge del fenómeno paramilitar en

9. Juan Manuel Martín Medem (2009) en su libro *Colombia feroz*, a partir de un análisis de la violencia política en el país, desde el asesinato de Gaitán a la presidencia de Uribe, expone la particularidad de este último, al ser el único presidente latinoamericano investigado por fraude electoral, nexos con paramilitares y narcotraficantes, que construyó sus dos mandatos presidenciales en la lucha contrainsurgente, con el apoyo mutuo con EEUU (Colombia fue el único país de América Latina que apoyó la Guerra de Irak) y que violó la soberanía tanto de Venezuela y Ecuador. En la actualidad Uribe es Senador de la República. Ver: Martín Medem, Juan Manuel. *Colombia feroz*. Madrid, Catarata, 2009.

Colombia, impensable sin el dinero del narcotráfico y sin el apoyo de sectores políticos; relaciones, a su vez narradas desde la voz de Londoño:

[...] gestos de respaldo desde el más alto nivel de la política les dieron oxígeno a los paramilitares [...] Cada vez actuaban con mayor desfachatez, a la vista de todos. Y en el camino, el propósito originario de autodefensa frente a la guerrilla quedó perdido entre los billetes. La sensación de poder ilimitado los llevó a volverse una máquina de matar, cuyas víctimas incluían políticos de la izquierda, líderes cívicos, sindicalistas y hasta muchachas bonitas que no se les entregaran. Una guerra de discurso político y de corazón podrido. (Ronderos 55)

Las otras novelas, por su parte, figurativizan la ostentación desde su *ethos*, es decir, desde la visión de mundo que instauró el narcotráfico; Vallejo (1994) desde el cronotopo del sicario representa la profesionalización de la violencia en manos de niños-metralla, que estallan con el aparecer de una moto y que huyen hacia la muerte, mientras compran “los famosos tenis y la dotación completa de símbolos sexuales: jeans, camisas, camisetas, cachuchas, calcetines, trusas y hasta suéteres y chaquetas para los fríos glaciales del trópico” (Vallejo 98); en *Delirio* el arribismo social es personificado en Midas McAlister que toca el paraíso económico, pero que debe pasar sus últimos días escondido y comprendiendo que esa vida comprada, era sólo un simulacro “[...] mi apartamento suntuoso, el Aerobic’s con todas sus anoréxicas [...] hasta mi amada BMW R-100-RT, para mí son todos fantasmas, actores y escenarios de una obra que ya terminó” (Restrepo 289); y Vásquez que metaforiza el nihilismo que caracteriza la narco visión de mundo, a través de la descripción de las ruinas del templo del *Colombian dream*, “¿Dónde están los animales que habíamos visto de niños? No sé por qué hubiera debido sorprendernos nuestra propia decepción, pues el declive de la Hacienda Nápoles era bien conocido” (Vásquez 234).

Indagar en la ostentación como *habitus* violento y exhibicionista, significa analizar, a su vez, la ética de ese espacio social. Lo estético interpela a lo ético, en eso se fundamenta la relación que establece Bourdieu entre cultura y sociología, y corrobora lo que plantea Benjamin sobre la estética como inspiradora de modos de vida sociales; y en lo narco, ostentación, arribismo y violencia describen el diálogo entre lo ético y estético.

En el corpus, el cuerpo es el lugar en el que se escribe la relación ética y estética entre ostentación y violencia, como signo de distinción, y las cuatro novelas lo hacen desde lo que podríamos llamar negación del cuerpo grotesco de Bajtin¹⁰; ya sea desde

10. Bajtin (2003), a partir de análisis de la literatura de Rebelais, analiza la importancia de la cultura popular en el desarrollo cultural occidental y retoma lo grotesco como una visión del mundo (categoría estética) que no sólo caracteriza al carnaval, sino que posibilita una visión crítica de los discursos de la hegemonía; ya que la risa, la parodia, la ambivalencia y la exageración que describen a lo grotesco son discursos que interrogan al poder. El realismo grotesco, que caracteriza según Bajtin la literatura de Rebelais, retoma lo corporal, lo material, lo orgánico como aspectos positivos que relacionan al hombre entre sí, “[...] oponiéndose a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo

la instrumentalidad de los sicarios, que en sí mismos, representan una estética de la desaparición, y por ende una ética que describe la fugacidad de la vida; o desde la figura de la mujer, que representa una estética de la plasticidad y una ética de la simulación. El cuerpo es narrado desde los sobrevivientes, sus palabras reconstruyen la transformación de Medellín en la “escuela de sicarios” más famosa del mundo y los desplazamientos semánticos que connotan un cambio en la visión de mundo nacional, en un país que empezó a llamar, bajo la mirada cómplice del Estado, a sus mujeres “muñecas”, a los sicarios “los de las moto”, a los narcos, “Mágicos”, a los muertos “muñecos”, y a vivir “traquetear”.

El país comprendió que por primera vez en mucho tiempo algo distinto estaba ocurriendo. Fue por entonces, a mediados de los años ochenta, cuando los colombianos empezaron a cambiar el culto del dolor, del Sagrado Corazón de Jesús, por el culto de la esperanza, en la imagen del Divino Niño. El viento que llegaba no era solamente del tráfico de drogas, eran conductas que el Estado había tolerado, que la vieja élite había permitido, pero que no habían sido predicadas jamás ni exhibidas de una manera tan desafiante y tan ostentosa (Ospina, 215).

Walter Benjamin (2010) afirma que el silencio se apoderó de las relaciones humanas a partir de la Segunda Guerra Mundial, los cuerpos enmudecidos que regresaban del campo de batallas empezaron a tejer las relaciones sociales en las que ha primado la técnica y se ha desvanecido la comunicación. Para el filósofo alemán, narrar es una praxis social, el narrador es “la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin 96) y la novela la presentación de lo inconmensurable de la vida humana; es decir, la búsqueda constante del sentido de la vida misma. Las palabras de Benjamin nos invitan a pensar al cuerpo como un narrador que apela la recuperación de una ética, en la que la verdad, como manifestación de justicia, anule el sentido de una vida fundamentada en la (narco) ostentación y sus distinguidos discursos de violencia.

1.1. Los de la moto y las muñecas

En *La condición humana* (2005), Hannah Arendt expone la división entre el *oikos* (la casa), el espacio en el que se administra la vida desde sus necesidades biológicas y la *polis* (la ciudad), lugar de la vida política, de la comunicación y el honor social. Comunicar, ejercer la política, construir historia es lo que hace humana la vida. Esta doble estructura de la vida del hombre, será retomada por Agamben (2006) al plantear que la *nuda vita*

aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión por separado e independiente de la tierra y el cuerpo (Bajtín 24).” El cuerpo es entonces el punto de comunión de un pueblo, de una cultura y sus significaciones están asociadas a la fertilidad, al desborde, a la abundancia, por eso es representado a partir de exageraciones (nariz, boca, barriga) que no participan de las reglas establecidas por el canon. Ver: Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.

es la descripción de la vida humana como fenómeno biológico, reduciendo al hombre a *homo sacer*, desvestido de política, historia y lenguaje; es decir, desnudo de su condición civil. El concepto de *nuda vita* es fundamental en la filosofía de Agamben, el filósofo explica que la política moderna (biopolítica) se sustenta en comprender la existencia humana como un fenómeno biológico, colindante con lo animal; y a la vida como aquello que queda después de ser despojada de su condición y reconocimiento social. La *nuda vita*, la vida “*uccidibile e insacrificable*” es aquella a la que “[...] cualquiera puede matarle sin cometer homicidio [...] despojada de cualquier derecho” (Agamben 233); una vida ejemplificada en los habitantes de los campos de concentración nazi o en la respiración de un cuerpo en estado vegetal, que sólo evoca la anatomía humana. El concepto de vida desnuda, el umbral en el que la *bios* (la vida cualificada) se fundamenta en la *zoe* (mera existencia biológico), es el espacio moderno de lo político, una invitación a pensar, como afirma Agamben, en que somos “ciudadanos en cuyo cuerpo natural está puesta en entredicho su propia vida política” (*Id.* 238).

Consideramos pertinente recuperar el concepto de *vita nuda* para comprender que los cuerpos (des)escritos en el corpus, dan cuenta de esa ausencia que caracteriza el *habitus ostentoso*; ya que tanto los sicarios, como las mujeres objeto, significan una reducción de la vida a su condición biológica, una materia física usada para ostentar violencia a partir de la velocidad de la muerte, y para exhibir poder desde la plasticidad de los cuerpos femeninos. Es en el vacío, en la separación ente “vida” y “humana” (Giorgi 2008) en el que “viven” los personajes de las cuatro novelas, exponiendo el biopoder de la narco-violencia, y a los textos, como discursos que interrogan sobre el sentido de la vida humana; como afirma Giorgi (2008):

Si la “calidad de vida” es el valor que conjuga tanto las aspiraciones éticas como económicas de nuestra época (combina, en efecto, el confort con la moral), la literatura interroga, precisamente, qué es “la vida sin calidad”, qué es lo viviente desprovisto de reconocimiento social, económico, político, qué sucede cuando eso irrumpe en los lenguajes y en las gramáticas de la imaginación pública. (Giorgi 23)

El corpus interroga, desde la voz de los personajes, el sentido que adquiere la vida humana en Colombia a partir del estallido del narcotráfico; o mejor aún, visibiliza cómo con el narcotráfico se reconoce la importancia del valor de las “cosas”. En las novelas, los cuatro narradores letrados, Fernando (Vallejo 1994), Gardeazábal (Álvarez Gardeazábal 2002), Aguilar (Restrepo 2004) y Antonio Yammara (Vásquez 2011) leen en sus propios cuerpos la construcción de una nueva dimensión de la vida a partir de la emergencia del narcotráfico; a su vez, reconocen en el cuerpo exhibicionista y violento de los jóvenes sicarios y de las mujeres trofeo, los signos estéticos y éticos del nuevo estado patológico en el que la vida humana ha sido desnudada.

Tanto los jóvenes metralla, como las muñecas son contruidos, y por ende constructores, del *habitus* ostentoso; nuevas voces de la heteroglosia¹¹ social del narcotráfico, que vienen representadas narrativamente a partir de la negación de la vitalidad que connota el cuerpo grotesco (Bajtín 2003); entendido como símbolo de la unión entre lo social y lo corporal, el renacimiento del hombre mediante el aspecto público de la fiesta, la abundancia y fertilidad. El cuerpo grotesco es la celebración de la vida misma, o como dice Agamben, retomando a Deleuze, es la glorificación del “campo de inmanencia variable del deseo” (Agamben 86); por lo que, la representación de sicarios y mujeres-trofeo a partir de la negación del cuerpo grotesco, plantea una recreación ética de la estética del *habitus ostentoso*; es decir, visibiliza la *vita nuda*. Los cuatro textos construyen al sicario como una cosa veloz que mata, de ahí el juego metonímico, al ser reconocidos por el ruido de un motor que enuncia la fugacidad de la vida y la arbitrariedad de la violencia; mientras las mujeres, sujetadas a su rol ornamental, se construyen narrativamente a partir de lo que significa la belleza de su cuerpo, entre más bellas, más poderoso el hombre al que acompañan.

Consideramos que los textos de Vallejo (1994), Álvarez Gardeazábal (2002) y Vásquez (2011) enfatizan en la marginalidad social que simboliza el sicariato, describiéndolos como armas del negocio, y particularmente, a partir de su condición de no persona, en el nuevo país que empezó a nombrarlos como “desechables”. En *La virgen de los sicarios* (Vallejo 1994) los jóvenes amantes del narrador encarnan estéticamente la desaparición (Correa Ortiz 2012), la velocidad de la moto enuncia la vida desnuda y las ráfagas de las metralas son la evidencia del aniquilamiento de lo humano; ni la fuerza tanática que connota el trabajo de Alexis y Wilmar, ni el amor profesado por Fernando es capaz de restituirle a los sicarios su condición de personas; Medellín, la ciudad en la que “SE PROHIBE ARROJAR CADÁVERES (Vallejo 46)” los condenó a exterminar y ser exterminados.

Es la moto, como dispositivo de muerte, lo primero que visualiza Antonio Yammara (Vásquez 2011) cuando asesinan a Ricardo Laverde, “[...] vi la moto bajando a la calzada [...] vi las cabezas sin rostro que nos miraban y la pistola que se alargaba hacia nosotros tan natural como una prótesis metálica [...]” (Vásquez 49). La identidad de los sicarios no es relevante, de ahí la ausencia del rostro, pero la pistola, naturalizada en su cuerpo, es un distintivo de su condición de máquinas para matar. Tanto en la novela de Vallejo como en la de Vásquez, los sicarios irrumpen y se desvanecen, el anonimato y la clandestinidad de su trabajo, sumado a su condición de marginados sociales, no permite

11. Entendemos por heteroglosia lo planteado por la teoría dialógica de Bajtín, es decir como el diálogo (perspectivas de enunciado) de diferentes niveles de expresión discursiva del lenguaje. La novela, como texto polifónico, presenta estéticamente dicha heteroglosia social, de esas diferentes y autónomas voces sociales que dialogan entre sí.

que sean juzgados, y por ende que sean reconocidos como sujetos de derecho; y de ese apropiamiento criminal de la Ley, dan cuenta los dos textos.

Por su parte, en *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002) los sicarios, son presentados como las armas que usa Londoño y su Ejército Nacional de Traquetos. A lo largo del texto, entre las confesiones de Gabriel, la explicación histórica y social del fenómeno del narcotráfico por parte del autor y la narración del Comandante, se leen las palabras de sicarios al servicio de Londoño que se dedican a “acostar gente” (matar), “interrogar clientes” (torturar) o servir de ratas de laboratorio, para entender cuánta droga puede llevar una “mula” (correos humanos). En los tres discursos hay una interrogación latente sobre el significado de la vida humana; el asesinato es un trabajo, en el que es posible aumentar los ingresos “presentándose ante la víctima escogida para anunciarle cuánto se le va a pagar por bajarlo. El hombre, generalmente se asusta y pacta cubrirse por la misma suma o por un cincuenta más, sin saber que un día después cae porque cae” (Álvarez Gardeazábal 139); la tortura describe la profesionalización de la violencia que caracteriza al paramilitarismo, “Lo nuestro siempre fue muy profesional y Jaime no creo que se haya equivocado nunca. Cuando nos mandaban gente que no sabía y que era inocente de todo, él la reconocía al rompe y jineteaba sobre ellas para por lo menos hacerlos sentir mulas de carga” (*Id.* 312); y la alusión a las personas como un animal de carga, narra la ausencia de vida y escribe el desplazamiento semántico que connota la brutalidad de la violencia del narcotráfico, “[...] qué me importaba que las mulitas llevaran de a una libra en una nalga postiza o en el fondo de la maleta” (*Id.* 149).

Lo que narran los textos es la desarticulación entre cuerpo y persona, una separación violenta que anula la vida, cuerpos que son representados como signos de la ostentación violenta, a partir de cadáveres, pistolas, mulas, acostados, motos, que resignifican los límites de la condición humana y en los que se desdibuja la separación entre víctimas y victimarios. Si la representación del cuerpo grotesco se caracteriza por la exageración de partes, como la nariz, boca, vientre, órganos genitales, ya que éstas “[...] permiten trasponer los límites que hay entre cuerpo y cuerpo, y entre cuerpo y mundo” (Bajtín 2003 292); el cuerpo de los sicarios en las novelas niega la comunión con el mundo y la exageración violenta, corresponde a la naturalización de la violencia misma, que en Vallejo y Álvarez Gardeazábal adquiere tono de diatriba, como expusimos en el capítulo segundo; y en Vásquez una retórica de la orfandad, en la que profundizaremos en el último capítulo.

La estética de la desaparición que construye socialmente el sicario, su cuerpo como discurso que comunica el mensaje de la muerte, se relaciona con la mujer-trofeo (Valenzuela, 2004); cuerpos que escriben el poder adquisitivo, signos de distinción del

narcotraficante. En los dos casos, el cuerpo puede ser entendido como lugar que construye sentido, y que permite leer qué se considera vida, qué significa ser joven, pobre y mujer. Si consideramos el negocio del narcotráfico como el paroxismo del capitalismo y, como afirma Monsiváis (2004), el episodio más lamentable del neoliberalismo económico moderno, las relaciones sociales que construye la emergencia narco pueden ser entendidas como una resemantización de las ya establecidas por los discursos hegemónicos; de ahí los nuevos significados que adquiere la cultura patriarcal en la (narco)visión de mundo, descrita en la construcción de lo femenino, que se basa en un proceso de cosificación, y por ende, un silenciamiento de la mujer como actor social.

En el corpus es posible leer tres representaciones de la construcción social de lo femenino; la primera se significa en la orfandad como símbolo del rol de víctima de la mujer en la guerra instaurada por el tráfico de drogas, y que es escrita en la historia de Maya (Vásquez 2011), huérfana de padre y madre, condenada al autoexilio junto al río Magdalena, huyendo de la violencia que hizo estallar a las ciudades colombianas y que naturalizó el ruido de la muerte, “[...] me había quedado sola, ya no había entre mi muerte y yo. Ser huérfano es eso: no hay nadie por delante, uno es el siguiente en la línea” (Vásquez 109). La segunda representación es la construida en el texto de Vallejo, en el que lo femenino se reduce a ser mala madre, reproductora de pobres y tiranos; lo que para el escritor, a lo largo de toda su obra, significa Colombia, “[...] no hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano [...]. Parir y pedir, matar y morir, tal es su miserable sino [...] hijos de mala madre [...]” (Vallejo 84). Los sicarios son hijos de la miseria y egoísmo que encarna lo femenino desde lo maternal, su destino es matar, y como madre perversa, Colombia los condena a ser deshechos sociales; aunque sea paradójicamente el amor materno, lo que motiva a que ellos sean asesinos. Como afirma Alonso Salazar (1990) en Medellín la devoción materna, a partir de los ochenta, empezó a expresarse con esta frase, “Madre no hay sino una, padre es cualquier hijueputa” (Salazar 199).

La tercera representación de la construcción de lo femenino, que leemos en *Delirio* (Restrepo 2004) y *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002), es la de mujer-cosa-trofeo, expresada en la sobreexposición de la “perfección” corporal, y de los nuevos cánones estéticos que circulan en los discursos sociales. La representación del cuerpo femenino como signo de la ostentación enuncia cómo la narcoestética no es sólo un asunto de arquitectura kitsch, de consumo desmedido o de joyas costosas; lo que narra es cómo la necesidad de distinción “se metió con el cuerpo y se propuso moldear senos y culos, cincelar caderas y muslos, corregir labios y respingar narices” (Valencia 2008); transformando a las mujeres en trofeos, muñecas que refuerzan el discurso patriarcal y la virilidad cuantificada en conquistas sexuales. En ninguna de las dos novelas, las mujeres-

trofeo tienen voz, son signos de distinción del poder de los narradores e indicios de la hipermasculinización de los personajes poderosos, haciendo parte del paisaje "natural" que (des)dibuja la ostentación.

El Midas (Restrepo 2004) afirma que su vida es oropel, y que lo de él "son hembritas a granel, *top models*, estrellitas de TV [...] bellezas, así, flaquitas, mechuditas [...], una gata caliente para el frío de la noche" (Restrepo 24); el mismo tipo de mujer que le compra a la Araña para la resurrección de su hombría, después del accidente que le durmió para siempre la virilidad "[...] el par de muñecas empeloticas y haciéndole al mece-mece y al besuqueo con música disco y spot lights, muy boniticas ellas [...] todo a pedir de boca [...]" (Id. 103). El personaje ostenta su nueva condición social y poder adquisitivo en el uso placentero del cuerpo femenino; gatas, muñecas, luces nombran la cosificación y a la vez la sobreexposición de la belleza; por eso su rechazo a los cuerpos de las familiares de Pablo Escobar, deshumanizadas por la verborrea del Midas, transformadas en vulgares narcozorras, "gordas alharaquientas que bajan de una nave deportiva de un sorprendente color verde limón, tres rubionas teñidas [...] tres nenorras de muy mal ver [...]" (Id. 85), que van a su gimnasio, no sólo a higienizar el cuerpo, sino también su condición social. La respuesta negativa es la sentencia a muerte del Midas:

Un momento, egrarias damas, les digo con maña para que no me noten el disgusto soberano, a dónde creen que van [...] a ustedes la demasiada plata se les nota al rompe, les digo por disimular, por no soltarles en la cara que sólo a unas narcozorras como ellas se les ocurre plantarse pestañas postizas para hacer spinning, que a las llantas congénitas no hay jogging que las derrote y que los conejos monumentales, el culo plano y las piernas cortas denotan un deplorable origen social [...] dejar entrar tres mafiosudas de esa calaña, para colmo comadres de Escobar, significaba quemar el local, que a fin de cuentas no es sino fachada para el dinero en grande que proviene del lavado [...] Váyanse con la competencia [...], les recomendé confiado en que Pablo, que ante todo es negociante, iba a estar de acuerdo [...] Y según parece me equivoqué. [...] porque antes que negociante don Pablo me resultó hombre de honor. (Restrepo 86)

En *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002) la narración de Londoño sobre su recorrido histórico en el negocio, se ve marcado por el vicio de las mujeres, "[...] yo he hecho el amor a lo macho-macho con las mejores hembras (...), con unas burras preciosas y hasta con una perra gran danés que me trajeron adiestrada para que no fuera y me mordiera" (Álvarez Gardeazábal 332); pero particularmente por las reinas de belleza, símbolo de la perfección estética y en Colombia, un asunto de interés nacional. Lo que revela Londoño con su "pasión de mierda" (Id. 306) por las candidatas al Reinado Nacional de Cartagena es que la belleza se compra y que por ende connota poder:

Y como en Colombia todo terminó teniendo precio, hasta nosotros, pues me le medí al reinado y me metí con esas mujeres [...] Para el año siguiente como esa mujer me había tenido como en curso intensivo de comportamiento y aprendiendo todo ese poco de cosas y de costumbres de los ricos viejos, el que llegó a Cartagena con la ganadora fui yo. No sólo la habíamos mandando a Caracas a hacer un curso con todas las miss-universos sino que la habíamos hecho ir a España para que le hicieran los mejores vestidos y la mujer de Tittler me había negociado cuatro de los siete jurados extranjeros que trajeron llenos de pimpinelas desde los Estados Unidos y México [...] Si iba a ser mío, que el país se diera cuenta de él... Todo se compra doctor, todo se compra en este país. (Álvarez Gardeazábal 306-308)

La descripción de la hombría de Londoño, a partir de sus hazañas sexuales, posiciona a la mujer en una lista entre perras y burras, que independientemente de las filias del narcotraficante, lo que visibilizan es la significación de animalidad que trae consigo el cuerpo femenino. Con relación al fetiche por las reinas de belleza, el cuerpo perfecto es sinónimo de poder económico en la sociedad colombiana, que a partir del acontecimiento del narcotráfico, le puso precio a todo; comprar cuerpos para ostentar poder, enuncia el axioma ético que construye las relaciones sociales del tráfico de drogas: la ausencia de humanidad. Así lo afirma Gardeazábal: “Como todo lo pueden comprar, todo lo pueden desperdiciar. Para ellos *no importa la persona o su calidad humana sino el margen de eficiencia como instrumento o herramienta de la meta a conseguir*” (Álvarez Gardeazábal 234, énfasis nuestro).

Gabriel Giorgi (2008) plantea que la noción de *vita nuda* de Agamben es material de las escrituras latinoamericanas contemporáneas, textos que interrogan la separación entre persona, cosa, animal, material biológico desde diversas perspectivas; una de ellas es la relación ambivalente que construye la violencia “con lo animal y lo animalizado” (Giorgi 11) y que el académico argentino ejemplifica a partir de la escritura de Fernando Vallejo. Consideramos, para concluir este apartado, que esa ambivalencia, señalada por Giorgi, puede ser leída en la totalidad del corpus, ya sea desde la (narco) taxonomía narrada desde el cuerpo femenino, o desde monstruosidad tanática de los sicarios, contruidos como armas/cadáveres. Jóvenes y mujeres enuncian la crisis de sentido sobre la vida humana, y tal vez sea la misma ausencia de sentido un símbolo de la apoteosis social del narcotráfico. La respuesta puede construirse a partir de las palabras del Comandante explicando cómo ejecutará su revolución: “Lo que se busca son soldados que piensen, que sean humanos para que entiendan a quienes le ganan la batalla y tengan eso que les quitan a todos cuando entran al cuartel: sentido común” (Álvarez Gardeazábal 154).

2. Colombia, un país de parias

En julio de 1973 el gobierno de Nixon funda la DEA, se inicia la cruzada mundial contra la droga y la legitimación internacional del liderazgo por parte de EEUU en políticas antinarcóticos. Paradójicamente los setenta son los años de mayor consumo de marihuana en Estados Unidos, mientras Nixon iniciaba la fumigación de cultivos ilícitos de cannabis en México y Jamaica, como primera medida para controlar el desenfreno narcótico de su país. En paralelo a la disminución de producción en estos dos países, inicia el narcotráfico en Colombia con las exportaciones de marihuana y con la llegada de traficantes gringos que se encargaron de suministrar la droga a la clase media norteamericana. En ese año el país empezó a cambiar; la formación de una organización estatal norteamericana, cuya misión aún es la de controlar el cultivo, fabricación, distribución y tráfico de droga a nivel internacional, significó para Colombia un endurecimiento de las políticas internas antinarcóticas, y fortaleció la relación de dependencia económica con los EEUU. La persecución que inició el Gobierno nacional construyó el andamiaje de ilegalidad y clandestinidad del tráfico de drogas y escribió las primeras líneas de la ola narcoterrorista: un negocio, condenado a la marginalidad legal, se apoderó de la Ley, solucionando los conflictos con violencia.

A mediados de los años setenta inicia la erosión social del narcotráfico en el país y la financiación de diversas formas de actividad ilegal; para 1975 (Henderson 2012) los niveles de violencia en Colombia habían crecido considerablemente y aunque el dinero del narcotráfico aún no financiaba la revolución insurgente, ni ejércitos que combatieran a las guerrillas, la exportación de una tonelada y media al mes de cocaína a EEUU y la relativa permisividad social señalaban el futuro patológico del país. Henderson (2012) retoma el episodio de “la masacre de Medellín” ocurrida a finales de 1975, como un síntoma de los años de la peste, las décadas en las que Colombia se transformó en el país más violento del mundo:

Un incidente ocurrido el 22 de noviembre de 1975 ofrece una metáfora para lo que aguardaba en Colombia. Aquel día, una avioneta aterrizó en el aeropuerto de Cali. Debido a que no había recibido la autorización correspondiente, la policía la registró y descubrió que su carga consistía en 600 kilos de cocaína destinada a la venta en los Estados Unidos. Dado que un kilo de cocaína se vendía en Estados Unidos a 45 000 dólares, la carga de la avioneta, valía cerca de USD 27 millones. El incidente de Cali desencadenó una ola de violencia en Medellín, ciudad donde había se originado el vuelo. Durante la semana siguiente, 40 personas perdieron la vida a causa del frustrado envío. (Henderson 42)

Lo sucedido en “la masacre de Medellín” describe la nueva ética instaurada, un error de veintisiete millones de dólares costó cuarenta personas, y vaticina la dinámica que caracteriza a la sociedad colombiana, que como señalamos en el segundo capítulo,

construyó una topografía de la muerte nacional. Las novelas describen al país que se gesta con el acontecimiento del narcotráfico como un lugar ajeno; así lo narra nostálgicamente Fernando al regresar a Medellín (Vallejo 1994); Yammara que siente que le robaron su ciudad (Vásquez 2011), Aguilar viendo cómo Agustina pierde la razón (Restrepo 2004); y Londoño que con su vida renombra a Colombia desde un discurso bélico (Álvarez Gardeazábal 2002). Esta nueva geografía del país sentido como otro espacio, es un motivo argumental que atraviesa a todo el corpus y será construido a partir de una resemantización del cronotopo idílico¹² de Bajtin (1989); por lo que en un primer momento definiremos el concepto bajtiniano, para después entender cómo opera en los cuatro textos.

Como sabemos, para Bajtin (1989) el cronotopo determina la unidad artística (tiempo/espacio) de la obra literaria, por lo que el análisis realizado por el teórico ruso a los diferentes tipos de cronotopo ha permitido entender el desarrollo histórico de la novela como género narrativo. Una tipología de cronotopo es el idílico, caracterizado por la relación, casi orgánica, que se construye entre el tiempo (eventos) y el espacio (lugar); para Bajtin los eventos más importantes de los personajes, y sobre todo del héroe, tienen sentido en un lugar que connota pertenencia, ya sea el país, el pueblo o la casa materna: “La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rincón espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos” (Bajtin 376); por lo que en la gran mayoría de las veces, el cronotopo idílico está asociado a una relación simbiótica con la naturaleza –Bajtin pone de ejemplo al *Werther* de Goethe– y a una idea de futuro esperanzador.

¿Cómo es posible abordar el análisis del *leiv motiv* de Colombia como un espacio ajeno, violento y perdido, desde una resemantización del cronotopo idílico? Las cuatro novelas construyen narrativamente al país (espacio) a partir de los acontecimientos (tiempo) de sus héroes, cuyas vidas han estado marcadas por el tráfico de drogas; no sólo por su condición de líderes, participantes o testigos del negocio (Vallejo 1994), Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal 2002), Midas McAlister (Restrepo 2004) y Ricardo Laverde (Vásquez 2011)–; a la vez, porque es imposible reconstruir la historia nacional de los últimos cuarenta años sin el acontecimiento del narcotráfico.

12. El tiempo y el espacio para Bajtin son categorías que permiten conocer al mundo, el cronotopo como vínculo de las relaciones temporales y espaciales posibilita comprender la realidad que construye la novela y organiza narrativamente la representación de la misma. En su estudio sobre la teoría de la novela, Bajtin (1989) realiza un recorrido histórico sobre el desarrollo del cronotopo en la narrativa europea, y retoma las significaciones de idilio (ideal, bello, perfección amorosa) en el desarrollo de la novela. En el cronotopo idílico confluyen vidas realizadas amorosamente, que construyen sus historias en espacios de protección e intimidad, como el país natal o el hogar; a partir de una narración en la que los mínimos gestos de la cotidianidad son sublimes, recreando muchas veces condiciones de vida feudal. La significación idílica ha influenciado en la literatura occidental en la novela regional, en la novela sentimental de tipo rousseauiano, en la novela familiar y en la generacional.

Colombia es construida y presentada como un espacio en el que los héroes naturalizaron a la violencia, la visión esperanzadora de futuro se deshace y los hechos narrativos adquieren sentido en esa ausencia de mañana. Por ejemplo, Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios* (Vallejo 1994) después de ver el cuerpo de Wilmar en el anfiteatro, sale a caminar por Medellín entre los muertos vivos a tomar el primer bus que lo lleve a la muerte; Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal 2002) regresará triunfante, porque los días del perico (cocaína) no han terminado y el Paraíso sólo se alcanza con violencia; Aguilar y Agustina (Restrepo 2004) seguirán juntos en medio de la demencia generalizada en una sociedad que sigue denegando el virus que padece; y Antonio Yammara (Vásquez 2011) regresa a Bogotá, condenado a vivir con miedo y a estar solo, tras el abandono de su mujer y su hija.

William Ospina (2013), afirma que la vieja Colombia se murió el 9 de abril de 1948 con el asesinato de Gaitán y que la nueva aún no ha podido nacer; la principal razón es el modo de gobernar al país por parte de una oligarquía que perpetúa la marginalidad, y por ende, las manifestaciones de violencia; lo que justifica, para Ospina (2013), el discurso resentido de los capitalistas parias y el establecimiento de nuevas normas sociales:

[...] el clima moral que se impuso en Colombia cuando una generación de empresarios resentidos encontró la manera de enriquecerse al margen de la ley, y consiguió no sólo comprar a los jóvenes para que se convirtieran en verdugos, sino imponer sobre la sociedad su chantaje [...] el dilema tenaz de colaborar o morir. (Ospina 217)

El dilema ético que genera el narcotráfico, escoger entre plata o plomo, marca las posturas sociales que son reconstruidas en las cuatro novelas, pautando los acontecimientos de los héroes, y por ende la falta de un sano sentido de pertenencia con el país. La aprobación social es presentada en *Delirio* (Restrepo 2004) y *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002); por el contrario, *La virgen de los sicarios* (Vallejo 1994) y *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez 2011) visibilizan la condena; y aunque el rechazo o la colaboración generen dos cosmovisiones diferentes, en las dos opciones, Colombia deja de ser un espacio para escribir futuro. Esta sentencia antidílica atraviesa las cuatro novelas, cobra sentido en la figura histórica de Pablo Escobar y refuerza el papel político de la literatura, como discurso que impugna la naturalización de la violencia en la sociedad colombiana.

“Medellín está cambiando. En los años que dejé de verla, que son los que llevan haciendo su obra de misericordia los sicarios, se volvió otra” (Vallejo 2013 29); afirma el narrador de la última novela de Fernando Vallejo, *Casablanca la bella*, avatar autobiográfico del escritor, que regresa de México para encontrarse con las mil caras que tiene la muerte en Colombia. En este texto el cronotopo de la casa significa la decadencia

y caos del país; en *El desbarrancadero* (Vallejo 2008) es la enfermedad de su hermano el rostro de la parca y en *La virgen de los sicarios* (1994) Wilmar y Alexis y su “obra de misericordia”, enuncian, a partir de los asesinatos, ese otro lugar que es Colombia. El tono de diatriba que caracteriza la obra de Vallejo (Vaggione 2013) construye no sólo una imagen de brutalidad del país, sino que permite leer, en las palabras del narrador, un dejo de nostalgia y de pérdida simbolizada en la antigua casa paterna, Santa Anita, en los boleros, como *Senderito de Amor*, en los recuerdos de infancia; imágenes violentadas por el ruido de los vallenatos, los buses, las metrallass y la ausencia de futuro condensada en una generación de jóvenes que empezaron a rezarle a la virgen para matar sin miedo. La visión que construye Vallejo de Colombia es apocalíptica: “Aquí nadie es inocente, cerdos” (Vallejo 28); “Treinta y tres millones de colombianos no caben en toda la vastedad de los infiernos” (*Id.*51); “Que venga lo que venga, lo que sea, aunque sea el matadero del presente” (*Id.*97); “El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia” (*Id.*8). La diatriba contra la patria se escribe desde el cinismo y la contradicción, de ahí que el rechazo al narcotráfico se narre desde la pulsión erótica y a la vez tanática que se simboliza en los cuerpos de los amantes; la oposición se gesta desde el odio a un país que ya no existe, y que sólo puede leerse desde el vacío escrito por los asesinatos de los jóvenes sicarios.

El texto de Vásquez, desde la voz de Antonio Yammara, anuncia que va a narrar la vida de Ricardo Laverde, condenada a repetirse por el sino de la violencia en el país: “[...] esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder” (Vásquez 15). Colombia en la novela se escribe desde el sentir de una generación representada por el narrador y Maya, que creció en los años ochenta, testigos de la oleada narcoterrorista, cuyos atentados y magnicidios marcaron el sentido de extrañeza patriótico; y para hacerlo se remonta a los orígenes del narcotráfico en el país, a partir de la historia de la aviación nacional y de la llegada de los Cuerpos de Paz a finales de los sesenta. Elena Fritts, la madre de Maya, llega en 1969 a un país, que para 1989, sería otro:

«Le cambiaron al país», dijo Maya. «Ella llegó a un sitio y veinte años después ya no reconocía. Hay una carta que siempre me ha fascinado, es de finales del 69, una de las primeras. Dice mi madre que Bogotá es una ciudad aburrida. Que no sabe si pueda vivir mucho tiempo en un sitio donde nunca pasa nada». (Vásquez 230)

Colombia es construida y presentada en esta novela como un espacio huérfano, en el que, los que rechazaron la idolatría por el dinero y el poder, decidieron huir. Si Medellín simboliza a Colombia en el obra de Vallejo, Bogotá en *El ruido de las cosas al caer* es el país amurallado por el miedo y la desconfianza; si en Vallejo Colombia es un cementerio, en Vásquez es un edificio en ruinas: “[...] una parte de mi ciudad

me fue robada” (Vásquez 66); “[...] mi familia estaba a salvo todavía: a salvo de la peste de mi país [...]” (Id.216); “Colombia produce escapados [...] cuántos se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo, en el ruido de los tiros y de las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra [...]” (Id.254). La orfandad nacional, simbolizada en Maya, connota abandono y ausencia de un futuro esperanzador, a la vez apela al estado de crisis social que provocó que algunos se sintieran desamparados, como Antonio Yammara; y otros se quedaran condenados a la soledad absoluta, como el personaje de Maya, como Fernando el narrador cínico, como los sicarios sin patria.

Por otro lado, la representación de la aprobación social de la que gozó(a) el narcotráfico aparece en las otras dos novelas. En *Delirio*, (Restrepo 2004) la voz narrativa del Midas funciona como dispositivo para comprender, no sólo la locura de Agustina, sino cómo la familia Londoño lavaba dinero de Pablo Escobar. El arribismo del Midas, del que nunca sabemos el verdadero nombre, reafirmando el significado de simulación que adquiere el ostentar, da sentido a la demencia generalizada de la sociedad colombiana y a la vez resignifica el imaginario de los *Mágicos*; su nombre apela al don mítico de tocar las cosas y transformarlas en oro, y él como lavador de dinero, hacía justamente eso: “[...] y cuando Escobar coronaba su embarque de coca en los USA, les devolvía su inversión de nuevo a través Midas, pero ¡oh magia!, pero esta vez venía en dólares [...]” (Restrepo 64). El país tal como es construido en la novela de Restrepo, a partir de la voz cómplice del arribista, es el reino Pablo Escobar (nombrado setenta veces en el texto), él determina el destino de sus ciudadanos y enuncia las dos opciones de sus súbditos, colaborar o morir; “[...] cualquiera se podía morir, según el derecho que san Escobar otorga sobre las vidas de los que se enriquecen a expensas suyas [...]” (Id.65); “[...] Su majestad el rey don Pablo, soberano de las tres Américas” (Id.71); “[...] la verdad es que el gordazo ya nos comió a todos crudos, y es por eso que tiene la barriga tan inflada” (Id.: 73); “Padre de la Patria” (Id.103); “ no por nada él es el Patrón y sabe cómo tiene que rotar a su personal” (Id.131).

Colombia como tierra sometida al poder del narcotráfico anula cualquier posibilidad de futuro reconciliador. La novela reconstruye los años más duros de la oleada narcoterrorista, retoma la explosión de la bomba del DAS y la adjudicación de los atentados a los extraditables, liderados por Escobar. El remesón de las bombas, como indicio, señala “el punto de quiebre” narrativo y da inicio a la caída del Midas como testafarro y a la revelación de la verdad que sana a Agustina; la ira del dueño del país por la posible firma del Tratado de Extradición hace estallar a la nación, derrumba el teatro que había construido el Midas McAlister y permite que el silencio cómplice de la sociedad sea cuestionado. Aunque el conocimiento de la verdad permita que Agustina,

la loca, retome el juicio; el encierro de McAlister en la casa materna, escapando de la DEA y huyendo de Pablo Escobar por violar el honor familiar y no aceptar a las tres “narcozorras” en el gimnasio, señala su condena a vivir en el olvido, como el “[...] profeta del fin de los tiempos, amén” (Restrepo 292).

Por último, *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal, 2012) construye, a través del relato histórico del narcotráfico, un país violento desde sus orígenes; dinámica social y política que se agudiza a partir los años setenta con la influencia norteamericana, la ausencia del Estado en zonas apartadas de la capital, la formación de los primeros grupos guerrilleros, la debilidad democrática y el inicio del negocio. Como ya lo señalamos en este texto se yuxtaponen diversas voces que reconstruyen la heteroglosia social del narcotráfico en el país, trabajando narrativamente como engranajes que dan relevancia a la figura de Enrique Londoño, cuyo alias da título a la novela y confirma la apoteosis social del negocio del tráfico de drogas en los primeros años del siglo XXI. Si los anteriores textos cumplían metafóricamente su función de oráculo, narrando la ausencia de esperanza; *Comandante Paraíso* visibiliza que Colombia es un país sin futuro, a la que regresan como vencedores, aquellos que a mediados de los años noventa fueron vencidos por el Gobierno y extraditados a EEUU, y que bajo la voz de Londoño le piden al autor que se encargue de difundir su verdad:

Nos volvimos una multinacional y como nadie sabe ahora quiénes con los que trabajan, esto va para largo. Publique entonces todo lo que ya tiene listo, todo lo que ha recogido, todo lo que le he contado, pero deje la puerta abierta, las crónicas de los tiempos del perico no se han acabado. Habrá mucho, pero mucho más qué contar antes que ganemos el Paraíso. (Álvarez Gardeazábal 343)

La vida de Londoño puede ser entendida como el símbolo de la historia del narcotráfico, y por ende, como el héroe que significa al cronotopo antidílico. Hijo de *La Violencia* inicia en el negocio como contrabandista en el sur del país, posteriormente empieza a traficar con marihuana, vive en la selva dónde aprende cómo procesar la pasta de coca, para después incursionar con el tráfico de cocaína. Con el dinero ganado logra comprar políticos, financiar campañas, negociar su condena, invertir las ganancias del tráfico en la Bolsa de Nueva York y financiar la formación de grupos paramilitares que limpien al país de la guerrilla, de los curas, de los gringos, “Si el Ejército Nacional no libra la batalla para defender al país de esos gringos abusivos, nosotros sí la damos y la ganamos” (Álvarez Gardeazábal 54); y de los políticos corruptos, “[...] vamos a perseguir no solo a los empleados públicos que cobran comisión” (*Id.*324). El sueño del Comandante de higienizar a la sociedad colombiana implica presentar al país como un campo de batalla en el que es imposible reconocer al enemigo, porque todos los actores están contagiados por el dinero del narcotráfico; ese mismo que los quiere exterminar. El avatar autobiográfico del autor que entrevista a Londoño y a sus sicarios, se formula una

pregunta cuya respuesta refuerza la representación del país como campo batalla y que cuestiona, a la vez, el poder norteamericano de “democratizar” al mundo, sustentado en lo que Henderson (2012) llama “Nostalgia de Vietnam”: “¿Pero tendrán lo colombianos que volverse vietnamitas para que los gringos entiendan que han perdido la batalla de las drogas?” (Id.318). El futuro descrito en el texto es devastador; el mito de la violencia, que según Daniel Pécaut (2001) nos define, sigue repitiéndose con el regreso de Comandante Paraíso.

La ostentación figurativizada a partir de cuerpos (signos) que narran el arribismo social, la profesionalización de la violencia y su ética nihilista, el espacio bélico en el que se ha transformado el país, huérfano de vida, gobernado por el dinero y las balas, enuncia y confirma la apoteosis social del narcotráfico. El narcotraficante, narrado a partir de la figura de Enrique Londoño, habitante distinguido del *habitus ostentoso*, connota crueldad, violencia, miedo y terror; pero a su vez, significa redención, reconocimiento y glorificación, una aporía que Comandante Paraíso resuelve simbólicamente, al vaticinar que los traquetos son los referentes históricos de la nueva Colombia, el país en el que la violencia aún significa.

3. ¿Dónde está la vida?

El 28 de junio del 2004, Salvatore Mancuso, Ramón Isaza e Iván Roberto Duque Gaviria, alias “Ernesto Baez” se presentaron al Congreso de la República, para justificar los delitos cometidos por las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC¹³. La visita por parte de los tres Comandantes paramilitares más poderosos del país al “santuario democrático nacional”, narrada por los medios de comunicación como un gran espectáculo (de violencia), señaló simbólicamente el sometimiento de la Justicia a ese nuevo Estado paralegal gestado desde y con el narcotráfico. Las palabras de los Jefes paramilitares fueron aplaudidas y reconocidas políticamente como si hubiesen sido dichas por unos nuevos padres de la patria, y pudieron ser leídas como un canto reivindicador de esa “paz

13. Como parte del proceso de desmovilización de los paramilitares, iniciado en el 2003, los líderes se presentaron para justificar frente al Senado de la República, las acciones terroristas de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC y para exigir modificaciones a la Ley para que fueran procesados por los delitos cometidos, una vez desmovilizados. La visita visibilizó las estrechas relaciones de algunos congresistas con los paramilitares y su poder de influir en la política, promoviendo candidaturas en zonas de su dominio, hasta el asesinato de candidatos que se oponían a ellos. La intimidación política generada en las elecciones parlamentarias del 2001 en las zonas paramilitares fue sentida como una situación que evocaba los años más duros del enfrentamiento bipartidista a mediados del siglo XX: “Durante las elecciones de 2002, la presión de los paramilitares permitió candidatos presentes sin opositores, algo que no se veía desde las épocas de la Violencia, medio siglo antes” (Henderson, 2012:280). En la actualidad Mancuso está en EEUU pagando una condena de narcotráfico, en sus declaraciones ha revelado alianzas políticas que involucran al ex Presidente Álvaro Uribe; por su parte, Ramón Isaza y Ernesto Baez están presos en Colombia.

traqueta” que se ha enunciado desde el *habitus ostentoso*, y que se caracteriza por un discurso antioligárquico y contrainsurgente.

La voz de Londoño anunciando que limpiará al país de oligarcas y guerrilleros, enuncia a su vez la instauración de un nuevo orden legal que se fortifica con la ausencia de Estado; las mismas razones pueden ser leídas en los argumentos de Mancuso, “Verdadera epopeya de libertad de la nación y del Pueblo colombiano, cuando se hizo cuestión de vida o muerte, asumir con dignidad la defensa de la patria [...] El juicio de la Historia reconocerá la bondad y la grandeza de nuestra causa”; o en las gestas del “paraco”¹⁴ Ayerbe, narradas por el Midas McAlister (Restrepo 2004), presunto responsable de una masacre, al defender su patrimonio familiar de invasores, asumiendo la defensa de la patria:

[...] José Luis Ayerbe, que tenía encima a la prensa por una masacre de indios en el departamento del Cauca, de donde es esa familia suya tan tradicional y tan patrocinadora de paramilitares, porque hacía un par de meses los Ayerbe habían mandado a su tropita particular de paracos a espantar indios invasores de unas tierras realengas que según Jorge Luis le pertenecían legitimaste desde los virreyes, nada fuera de lo normal, recurrir a mercenarios es lo que se estila para controlar casos de invasión, sólo que esta vez a los paracos se les fue la mano en iniciativa y se pusieron a incendiar los tambos de los indios con los indios adentro. (Restrepo 38)

El *habitus ostentoso* distingue un estilo de vida escrito desde la violencia; enuncia a una nación enferma, perdida y apocalíptica (Vallejo 1994), sin padres (Vásquez 2011), vacía de razón (Restrepo 2004) y condenada al simulacro del oropel (Álvarez Gardeazábal 2002); y a la vez es el espacio social vacío de legitimidad entre el Estado y la población; es decir, el signo de un Gobierno paralelo que fomentó la expansión paramilitar en el país, después de la muerte de Pablo Escobar, y que ha escrito un capítulo horroroso de la tragedia humana del Conflicto, en la que el inerme, como Yammara (Vásquez 2011) o Agustina (Restrepo 2004); o los jóvenes marginados, como Alexis o Wilmar (Vallejo 1994), y los “justicieros” como Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal 2002) cuestionan el sentido de la vida.

Para María Teresa Ronderos (2014) lo sucedido en Colombia desde mediados de los años noventa hasta la primera década de este siglo puede ser considerado como “nuestra era nazi” (Ronderos 220), argumento que cobra fuerza al relacionarlo con el estudio *Y refundaron la patria* (López 2010) que señala a las AUC como la federación de carteles del narcotráfico más grande que ha tenido Colombia; afirmando que con el paso del tiempo, y después de ese año cero que señala la muerte de *El Patrón* en 1993, lo que ha cambiado es el nombre de los carteles, pero no el *modus operandi*: el uso

14. Paraco es el término popular usado en Colombia para designar a los paramilitares.

repetitivo e indiscriminado de la violencia como dispositivo de control. Esa refundación de la patria ejercida por narcotraficantes y paramilitares, de la que da cuenta *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal 2002) deja escrita su brutalidad en la cifra de desaparecidos y olvidados por la fastuosidad de la violencia, condiciones del *Colombian dream*:

El Estado colombiano no fue tomado por una dictadura militar. Los avances judiciales apenas permiten estimar que una tercera parte del poder político y estatal fue capturado por estructuras de poder organizado con componentes armados, financieros, mafiosos y políticos.

Sin embargo, en democracia, Colombia ha tenido tres veces más desaparecidos que las tres dictaduras militares del Cono Sur sumadas. Esa es la horrorosa magnitud de la tragedia humanitaria y democrática que causaron quienes propusieron refundar la patria. (López 78)

Los dieciséis asesinatos que (d)escriben el peregrinaje de Fernando y Alexis por la ciudad de Medellín, la velocidad con la que las balas los aniquilan, corresponde también a la rapidez del olvido de la sociedad colombiana frente a la muerte: “Sí niño, esta vez sí me parece bueno lo que hiciste, aunque de malgenio en malgenio, de grosero en grosero vamos acabando con Medellín” (Vallejo 42). Los seres anónimos que reconfiguraron la topografía nacional son construidos en las historia de Laverde y su asesinato en una calle del centro de Bogotá, “[...] cayó al suelo y yo caí con él, los dos cuerpos cayendo sin ruido [...]” (Vásquez 49); en los torturados sin nombre y sin voz que leemos en los testimonios de los sicarios de Londoño, “Los tapiamos en ese sótano con un vaso de agua y pan ...allá deben estar los esqueletos ...” (Álvarez Gardeazábal 125); o en la muerte de la bailarina, “burócrata del tormento”, que pasa de ser Dolores a un simple cadáver:

[...] allí sobre mi aparato vi que yacía Dolores toda desarticulada, como si la hubieran desnucado al amarrarla y hacerle demasiado fuerte hacia atrás con la correa, como si la hubieran descuartizado [...] ¿Está muerta? Está hijueputamente muerta, dijo la Araña, muerta, muerta, muerta, para siempre, pero muévete, Midas my boy, no te quedes ahí parado poniendo cara de duelo porque esto no es un velorio, lo del luto y las condolencias dejémoslas para más tarde que ahora tenemos que deshacernos de este cadáver. (Restrepo 172)

Es en la literatura, en la práctica de escribir, donde se gesta el cuestionamiento al *habitus ostentoso* y de su capacidad de alterar la vida social del país. En los cuatro textos es posible leer cómo en el estilo de vida del oropel y del simulacro, la violencia es un lenguaje con una gramática propia que se escribe en los cuerpos de los sobrevivientes, víctimas y victimarios; pero sobre todo, en el vacío que dejan de los ausentes.

Donde está la vida es la pregunta que construye la ostentación como tema y topo que figurativiza la violencia del narcotráfico, el estilo de vida fastuoso en el corpus posibilita

inferir, desde las dos posturas señaladas, cómo el nuevo sentido de lo humano deshace la contraposición entre víctima y victimario, imposibilitando la permanencia de la dicotomía entre buenos y malos. Cuerpos/arma, mujeres trofeos, enfermos, huérfanos, habitantes del Reino Escobar son víctimas y victimarios, en ellos se escribe la responsabilidad compartida de la sociedad colombiana que ha sustentado la narcoapoteosis; y aunque, como afirma Álvarez Gardeazábal, (2002) no es fácil dar cuenta de la violencia humana, el espanto del oropel ha triunfado con la naturalización de las muertes violentas:

No es fácil dar cuenta de la violencia humana. En tiempos violentos, en tiempos de violencia generalizada como la que hemos estado viviendo desde hace años, siempre queremos negar nuestra propia responsabilidad en ella.

Si los colombianos generalizáramos todos los muertos que hemos tenido desde cuando comenzó esta revolución del narcotráfico, el fenómeno sería casi igual a las matanzas de Stalin y mucho pero mucho mayor a las de Castro en Cuba. Pero como aquí puntualizamos cada caso para no caer en la generalización, cada muerte tiene su explicación puntual y no hace parte del violento contexto en donde tarde que temprano terminarán metiéndose los estudiosos cuando vean las espantosas cifras de muertos violentos que entregamos cada año durante estas calendas. (Álvarez Gardeazábal 330)

4. Bibliografía

Novelas

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Comandante Paraíso*. Bogotá: Mondadori, 2002. Impreso.

Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá: Alfaguara, 2004. Impreso.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994. Impreso.

Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara, 2011. Impreso.

Marco teórico

Agamben, Giorgio. *Estado de Excepción: Homo Sacer 1*. Valencia: Pre-textos, 2006. Impreso.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005. Impreso.

Astorga, Luis A. *Mitologías del narcotraficante en México*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2004. Impreso.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

---. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.

- Barthes, Roland. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982. Impreso.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. México, D.F.: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Bogotá: Taurus, 2010. Impreso.
- Betancourt Echeverry, Darío. *Mediadores, Rebuscadores, Traquetos y Narcos*. Bogotá: Antropos, 1998. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, D.F.: Grijalbo, 1990. Impreso.
- . *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. Impreso.
- Correa Ortiz, Didier. "Narc Deco. Ética y estética del narcotráfico." *Analecta política* 3, (2012); 127-140. Impreso.
- Giorgi, Gabriel, "Lugares comunes: 'vida desnuda' y ficción." *Revista Grumo* 9, (2008); 22-34. Impreso.
- Henderson, James D. *Víctimas de la Globalización. La historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia*. Bogotá: Siglo de Hombres Editores, 2012. Impreso.
- López, Claudia, ed. *Y refundaron la patria. De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano*. Bogotá: Fundación Nuevo Arcoiris, 2010. Impreso.
- Martín Medem, Juan Manuel. *Colombia feroz*. Madrid: Catarata, 2009. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Diez historias del Narco en México*. México D.F.: Plaza y Janés, 2004. Impreso.
- Ospina, William. *Pa' que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta, 2013. Impreso.
- Palacios, Marco. *Colombia: entre la legitimidad y la violencia*. Bogotá: Norma, 2002. Impreso.
- Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad civil*. Bogotá: Espasa, 2001. Impreso.
- Rendell, Matt. *Reyes de la montaña: cómo los héroes del ciclismo colombiano incidieron en la historia de su país*. Bogotá: Norma, 2004. Impreso.
- Ronderos, María Teresa. *Guerras recicladas. Una historia periodística del paramilitarismo en Colombia*. Bogotá: Aguilar, 2014. Impreso.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990. Impreso.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/Enfermad*. Córdoba: UNC-CEA, 2013. Impreso.

Política, mercado y literatura. Revisitando el *boom* de la narrativa latinoamericana de la década del '60

Valeria A. Caruso

(Universidad de Buenos Aires, Argentina)¹

Resumen: Este artículo explora las interpretaciones dominantes en el campo historiográfico referidas a las particularidades que adquirió la literatura latinoamericana durante las décadas del '60 y '70 del siglo pasado, atravesada por el denominado *boom* de las letras del subcontinente a escala planetaria. Para ello, se analiza la incidencia de la Revolución Cubana en la articulación de dicho fenómeno, y la intervención de los dispositivos de mercado en su configuración. Luego se evalúan los manifiestos intelectuales y literarios que circularon entre mayo y julio de 1971 vinculados al Caso Padilla, los cuales señalan un momento de quiebre y ruptura de los colectivos de intelectuales forjados en torno a Cuba y al mercado editorial.

Palabras claves: Literatura, política, mercado, Revolución cubana, *boom*.

Abstract: This article explores the dominant historiographic interpretations of some of the characteristics acquired by Latino American literature during the 60's and 70's, as it underwent a literary subcontinental boom worldwide. We analyze the influence of the Cuban Revolution in the articulation of such phenomena and the intervention of market devices in its configuration. We also evaluate the intellectual and literary manifestos present between May and July in 1971 linked to the Padilla Case, which constituted a tipping point for the intellectual collectives built around Cuba and the publishing market.

Keywords: Literature, political, market, Cuban Revolution, *boom*.

Introducción

En este trabajo proponemos revisar las interpretaciones dominantes en el campo historiográfico referidas a las características que adquirió el mundo de la literatura latinoamericana durante la década del '60. En particular, nos interesa reexaminar los

1. Doctoranda en Historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada y profesora en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Docente de la cátedra de Historia Social General de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Integrante del proyecto UBACYT "Política, asociaciones y espacio público: prácticas y representaciones en el peronismo (1943-1976)" que dirige el Dr. José Omar Acha, radicado en el Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

postulados establecidos por Claudia Gilman (2003), en su ya clásico *La Pluma y el Fúsil*, dado que esa obra ha inaugurado una perspectiva analítica que ha funcionado como una suerte de *doxa* interpretativa al momento de analizar la intervención de los intelectuales en el espacio público durante los años '60. En ese sentido, consideramos pertinente reexaminar dichos postulados a la luz de nuevas claves conceptuales que nos permitan repensar las relaciones entre arte y política durante los sesenta.

Esta revisión surge a partir de la advertencia de un conjunto de obras historiográficas que en retrospectiva, han evaluado las características que adquirieron los ámbitos culturales durante los '60 en relación a los efectos de su politización.² En estas, la “primacía de los fines políticos” habría marcado con especial énfasis las preocupaciones de quienes llevaron adelante distintas prácticas artísticas. Esta cuestión, habría incidido en la obturación de distintos procesos de experimentación artística. El trabajo de Gilman –al que hemos referido anteriormente–, es deudor y forma parte de esas perspectivas.³ Desde el título de la obra nos adelanta la disyuntiva que habría signado la tarea de los literatos latinoamericanos entre 1959 y 1971, a través de la cual estructura el prisma con el que elige observar la época que busca comprender: aquella atravesada por la emergencia de un prominente campo transnacional de las letras del subcontinente que terminó anulado por las interferencias políticas que irradió la Revolución Cubana entre sus miembros.

En este punto nos gustaría establecer el principio de la duda. Es decir, ¿en qué medida los actores de esa época, para ser más precisos, los escritores que en ese entonces conformaron parte de esa comunidad literaria latinoamericana, pensaron, vivieron y actuaron durante el período, bajo la égida de esa disyuntiva en los términos que los plantea la autora? Una pista para resolver ese interrogante lo suministra Susana Cella (1999), quien al analizar la renovación de la crítica literaria argentina surgida en el período, observa la emergencia de “una época más afirmativa que deceptiva, enfática y polémica, cuyos protagonistas se atrevieron a poner en tela de juicio todos los valores y normas transmitidas y vistas, en el obscurantismo ideológico. De ahí entonces el gesto de rechazo, de oposición, de proclama y manifiesto” (9). En ese contexto, “la literatura se redefine en tanto se cuestiona en su lugar de ‘bellas letras’, patrimonio de espíritus sensibles o contemplativos; sin embargo, la crítica va más allá del mero rechazo, también objeta la idea de la literatura como pura comunicación –explícita, sin ambigüedades, directa, didáctica– de postulados sociales y políticos; se trata entonces de revisar la relación entre arte y política, y de ligar la literatura a la historia de un modo nuevo. El abandono de toda idea de atemporalidad es visible en la inmersión plena en la historia, lo que lleva al rechazo y la condena de ‘neutralidad’ respecto de los sucesos, o

2. Entre las que se destacan Sarlo (1985); Sigal (1991); Terán (1991); Mestman (1993), (1997), (2008); Longoni y Mestman (2008); Longoni (2014).

3. Dentro de esa perspectiva se inscribe el texto de De Diego (2001).

de distanciamiento del presente; al revés, el presente es el tema y es el punto de partida de toda reflexión, de toda acción” (*Ibid.*). Al respecto, Diana Sorensen (2007) al analizar las condiciones simbólicas y materiales que posibilitaron la construcción de una identidad cultural latinoamericana durante la década del ‘60, plantea que por entonces se creía que la cultura podía jugar un papel importante en las transformaciones políticas y sociales “y la escritura fue precisamente el ámbito en el que las contradicciones culturales y políticas de una época fueron realizadas y representadas” (10). Es decir, ambas autoras advierten al lector acerca de las distancias no sólo temporales, sino también, posicionales de críticos y literatos respecto a sus obras, y a la manera en que estas se relacionaban con su contexto de producción.

En ese sentido, consideramos preciso resituar autores, textos e ideas para así aproximarnos con mayor precisión al sentido que los originaron, como también, a las preocupaciones que los motivaron, y de esa manera evitar lo que Quentin Skinner (2007) denomina “mitología de la prolepsis”. Esto es, un “tipo de mitología que estamos inclinados a generar cuando estamos más interesados en la significación retrospectiva de una obra o acción históricas dadas que en su significado para el propio agente” (137).

Advertimos una suerte mitología de la prolepsis en las interpretaciones dominantes en el ámbito historiográfico destinadas a la comprensión de las relaciones entre arte y política en los ‘60 y ‘70. En tanto, sus criterios interpretativos –a nuestro entender–, obedecen más a las características que adquirieron las ciencias sociales en la Argentina luego de 1984, que al sentido que los actores que analizan buscaron darle a sus acciones. Tras la finalización de la última dictadura militar que gobernó el país, se impuso entre los investigadores un criterio de observación que, en lugar de comprender las motivaciones de lo recientemente acontecido, los inclinó a juzgar las experiencias anteriores como obturantes del desarrollo de las ciencias y de las artes por la opción de los intelectuales a la política en términos revolucionarios. De allí, que quienes llevaron adelante ese proceso de institucionalización de las ciencias sociales y humanidades –muchos de los cuales tuvieron una activa militancia en las décadas que aborda este trabajo–, hayan impulsado ciertas mediaciones conceptuales –como el concepto de campo de Bourdieu– para analizar fenómenos del pasado histórico, los cuales habilitaban la posibilidad de escindir áreas de conocimiento de sus explicitaciones políticas.⁴ Es decir, la especificidad disciplinar se imponía como norte de toda investigación desvinculada de sus intencionalidades políticas explícitas. El marco de situación creado, posibilitó a los investigadores tomar distancia de las experiencias intelectuales anteriores –atravesadas por el compromiso intelectual en clave sartreana, o el modelo de intelectual orgánico propuesto por Gramsci–, y de ese modo, establecer nuevos marcos de referencias en el escenario académico erigido

4. Al respecto, véase Acha (2012) y Starcenbaum (2012).

con el retorno de la democracia. Observamos desde entonces la configuración de la figura del intelectual “legislador”, un paradigma intelectual que se estructuró en función de la intención de normativizar la vida social y cultural bajo criterios con pretensión de verdad universal, sustentados en la racionalidad de sus fines y conclusiones a través de la utilización del método científico (Bauman, 1997). Y una de esas pretendidas *verdades*, residió en la separación de la política y del arte como dos instancias de lo *real* que cabalgan separadas por el llano de la historia. De allí, que las experiencias intelectuales como las que se dieron en las décadas del ‘60 y ‘70 del siglo pasado, a los ojos del observador contemporáneo, resulten foráneas dentro de las líneas del conocimiento actualmente instituido.

Para ampliar los márgenes de la presente revisión, en los siguientes apartados analizaremos las características que adquirió el ámbito de las letras latinoamericanas entre 1959 y 1971. Durante ese período, la difusión de la narrativa latinoamericana adquirió dimensiones internacionales inéditas hasta ese momento. Escritores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros, devinieron referentes culturales de la región. Nuestro interés es el de comprender las condiciones de posibilidad de este fenómeno, y analizar el proceso de conformación de una comunidad letrada transnacional. Luego exploraremos los manifiestos intelectuales y literarios que circularon entre mayo y julio de 1971 vinculados al Caso Padilla, los cuales señalan un momento de quiebre y ruptura de esa comunidad literaria latinoamericana.

Guerra Fría, Revolución y *boom*

A fines de los ‘70 David Viñas caracterizaba a los años ‘60 como una década de euforia (13). Ese estado de ánimo, esa sensación, era deudora del impacto de la Revolución Cubana sobre la comunidad intelectual de la época. Ese evento repercutió sobre las intenciones de muchos hombres y mujeres por transformar sus sociedades. También convocó la atención del público mundial sobre las particularidades sociales y culturales de América Latina, una región en donde parecía anunciarse el inicio de un nuevo tiempo para la autodeterminación de los pueblos.

Otro de los fenómenos del período fue el de la ampliación del consumo cultural. La publicidad y la expansión del mercado cultural emergido en los Estados Unidos durante los años ‘20, se extenderá luego de la Segunda Guerra Mundial, por el bloque capitalista con una fuerza inusitada una vez lograda la victoria de los aliados frente al Eje. Luego de la conferencia de Yalta, aflorará un conflicto nuevo tipo, condicionado por las pretensiones imperialistas de las dos potencias que lideraron el bloque de los

vencedores. La emergencia de esta contienda de nueva especie, operará sobre el orden simbólico, intentando connotar las energías de aquellos sobre los cuales buscaban incidir (Hobsbawm 260-289).

En ese escenario es preciso inscribir las expectativas de los Estados Unidos de neutralizar la influencia de la Revolución Cubana en América Latina, mediante la implementación del programa establecido en la Alianza para el Progreso. Fue en ese marco que se alentó el proceso generalmente denominado de “modernización científica-cultural”, el cual consistió –entre otras cuestiones– en la planificación del sistema educativo como parte de una estrategia destinada a reducir los desajustes entre los requerimientos de la economía y la formación de recursos humanos altamente calificados dentro del marco de las políticas desarrollista impulsadas por Estados Unidos.⁵

Dentro de los márgenes delineados por la guerra fría, la expansión de la cultura de masas, las expectativas transformadoras que inauguró la Revolución Cubana y las políticas desarrollistas irradiadas por los Estados Unidos hacia la región, es que debe inscribirse el denominado *boom* de la literatura latinoamericana a escala planetaria.

Partiendo del análisis de este último fenómeno, Gilman (1997) observa la configuración del campo intelectual latinoamericano. Su existencia radicaría en el fenómeno editorial y comercial de la literatura latinoamericana, y en la trascendencia que habrían adquirido por entonces, los literatos del continente en su condición de intelectuales. Al respecto, plantea que “fue precisamente por la sanción del mercado que muchos autores allí consagrados pretendieron legitimar su derecho a hablar como intelectuales, en ‘representación’ de un público conquistado por sus obras y con independencia de criterio, (en un sentido de la noción que se acerca a la de Pierre Bourdieu)” (133).

En lo que sigue, revisaremos algunas de las características de ese espacio “sancionador” de la literatura. Asimismo, exploraremos los fines y alcances del *boom* de la literatura latinoamericana de los ‘60.

El mercado y sus efectos de sentido

Ángel Rama (1984) advierte los antecedentes de la ampliación de la oferta editorial entre fines de los años ‘50 y principios de los ‘60, vinculada –sobre todo–, con la

5. A partir de 1961 –luego de la fracasada iniciativa de Bahía de Cochinos–, la estrategia de los Estados Unidos para mermar la influencia de la Revolución Cubana en América Latina estuvo destinada a la captación de profesionales en el marco del programa de Alianza para el Progreso, el cual se expresó en diferentes iniciativas que han sido estudiadas por Mudrovic, (2010). En el campo literario es de destacar el caso de la revista *Mundo Nuevo*, que ha sido analizado por Mudrovic, (1997). Las implicancias del programa “desarrollista” deudor de los augurios de Alianza para el Progreso en los ámbitos culturales argentinos han estudiados por Giunta, (2008); Blanco (2006).

expansión de la demanda de libros universitarios que abordaban problemáticas políticas e históricas publicados por las editoriales Fondo de Cultura Económica (FCE) dirigida por Arnaldo Orfila Reynal en México, y EUDEBA al mando de Boris Spivacow en Buenos Aires (69). En 1966, estos dos referentes de la cultura librera latinoamericana, crearon las editoriales Siglo XXI y Centro Editor de América Latina, desde las cuales continuaron los lineamientos que habían llevado adelante en los emprendimientos anteriores. Junto “con esta expansión editorial en el campo de las ideas, se produce la emergencia de casas editoriales estrictamente literarias, que se propusieron poner al día la información del lector especializado” (Rama 70), como fue el caso de la Compañía General Fabril Editora de Jacobo Muchnik en Buenos Aires, y de Seix Barral, propiedad de Carlos Barral, en Barcelona.

Este fenómeno fue simultáneo a la institución de concursos internacionales de narrativa auspiciados por distintas casa editoriales (Rama 66). La iniciativa de mayor trascendencia fue la emprendida por la editorial Seix Barral, cuyo premio “Biblioteca Breve” distinguió durante los ‘60 –casi consecutivamente– a literatos latinoamericanos. En 1962 se inauguró el concurso, galardonando a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa; en 1963 se premió a Vicente Leñero con *Los albañiles*; en 1964 se le otorgó el premio a Guillermo Cabrera Infante por *Vista al amanecer en el trópico* (tres años más tarde publicada con el título *Tres tristes tigres*); en 1967 Carlos Fuentes fue galardonado por *Cambio de piel*; en 1968 Adriano González León, por *País portátil*; en 1969 el jurado se lo concedió a José Donoso por *El obscuro pájaro de la noche*, y en 1971 se le otorgó el premio a la escritora cubana Nivia Tejera (Herra 11). El auge de los concursos se acrecentó instituido por la Casa de las Américas en 1960, el cual se orientó al descubrimiento de jóvenes literatos (Rama 67).

Durante esos años, el mercado editorial actuó como difusor de la literatura latinoamericana en un contexto en el que parte de la audiencia mundial ponía sus ojos en el subcontinente tras las transformaciones ocurridas en Cuba a partir de 1959, al mismo tiempo que ofrecía a los escritores de la región la posibilidad –como nunca antes–, de vivir de su arte gracias al éxito de ventas que generaba ese nuevo público ampliado por la configuración de un mercado editorial transnacional.⁶ Más aún si consideramos que el *boom* de la narrativa latinoamericana fue coetáneo con la expansión de la cultura de masas a escala planetaria (Schild y Siegfried 12-28).

Este proceso se configuró simultáneamente con la transformación de la prensa latinoamericana en clave desarrollista. Uno de los casos más destacados del período fue

6. Al respecto, es significativa la evolución de las ventas de los libros de escritores latinoamericanos. Angel Rama señala que “el punto más alto de la producción editorial del período se centra en los *Cien años de soledad* [de Gabriel García Márquez]. Se publica en 1967 con una tirada inicial de 25000 ejemplares y desde 1968 se sitúa en una producción anual de 100000 ejemplares, lo que significa una revolución en las ventas de novelas del continente” (87-88).

el del semanario argentino *Primera Plana* creada en 1962 por Jacobo Timerman. Esta publicación estuvo destinada –siguiendo a Mudrovic–, a preformatear el gusto de sus lectores dentro de las directrices señaladas por el programa desarrollista, y posicionando al mercado como el ámbito “apropiado para revolucionar y modernizar las estructuras vigentes de consagración y competencia” (Mudrovic, 1999a 305). Desde sus páginas “promovió los productos de la industria editorial ‘vendiendo agresivamente’ sus libros”, además “impulsó la nacionalización de la ‘biblioteca del argentino medio’ (ya a fines de 1965 había excluido de la lista de *best sellers* los títulos en otros idiomas y de ahí en más solo consideró títulos publicados en el país)” (Id. 308). Fue en ese año, que la revista publicó un *dossier* especial destinado a analizar el éxito internacional de la literatura latinoamericana, nominando como *boom* al fenómeno transnacional de difusión de la narrativa sudamericana.

En otros espacios nacionales de la región, se observan iniciativas que contribuyeron a la conformación de un nuevo público lector, tal como se advierte con la creación de suplementos literarios en periódicos de gran circulación como *Siempre* en México, *El Nacional* en Caracas, *La Gaceta* en Tucumán, *Estado* en Sao Pablo y *Marcha* en Uruguay, aunque esta última publicación nucleó a los escritores e intelectuales de izquierda más destacados del continente.

Al analizar la lógica a través de la cual se articuló el mercado editorial transnacional durante la década del ‘60, ha advertido tres mediaciones. La primera de ellas, estuvo dada por la conformación del mercado editorial en el subcontinente condicionado por las políticas desarrollistas que emprendieron los gobiernos de la región. Durante ese período, desde la perspectiva de Viñas, se dio “el curioso fenómeno de literaturización de los políticos y de politización de los literatos”, con el que los primeros buscaron transformar sus referencias no sólo en el ámbito local, sino también en el internacional, convirtiendo a los segundos en emblemas de sus políticas culturales de exportación, e indicadores de que sus sociedades estaban –aunque sea ficcionalmente– en vías de desarrollo. Para Viñas, “el desarrollismo latinoamericano de los ‘60 había presentado que los novelistas podrían trocarse en mercancía. Desde ya, mercancía ‘nacional’ en tanto exportable y lucrativa. Y a la vez, en santificación del enjundioso nacionalismo desarrollista” (22).

La segunda mediación que plantea Viñas, refiere al accionar de las casas editoriales españolas como Seix Barral, que a través de su sistema de premiaciones laureaban obras exultantes de una suerte de exotismo americano para apelar a la curiosidad del lector foráneo. La tercera de las mediaciones estaría dada por el auge de la crítica estadounidense sobre la literatura latinoamericana que habría incidido –a su entender–, negativamente,

sobre el desarrollo de la narrativa del subcontinente.⁷ Sobre todo porque desde las academias de esa región de Norteamérica ponderaba en la crítica ciertos componentes que vaciaban a las obras de sus contenidos y potencias originales, en donde prevalecían criterios de observación que le otorgaban una suerte de “autonomía indiscutible de la literatura”, desvinculándola de sus “condiciones concretas de producción” (28).

Siguiendo a Viñas, la articulación de estas tres mediaciones, colaboraron en la producción de nuevos fenómenos como el *bestsellerismo*, y la configuración de una suerte de “*star-cult*”, donde al escritor se le solicitaba que actuase como objeto de culto para responder coherentemente a las ‘consagraciones’ y a la sacralidad propias de toda zona sagrada” (27). Desde la óptica del autor de *Dar la cara* “estas sacralizaciones solicitaban, a su vez, ‘super-escriitores’”, una suerte de ‘héroes del saber literario’” (28). La suma de estos factores, “fueron llevando a una singular ‘neoteologización’ de la literatura” (*Ibid.*) que terminaron por fetichizar tanto a la obra como a su hacedor, transformándolos a ambos en productos de mercado. Para Viñas, los efectos corruptores de la mercantilización de la literatura y de sus hacedores era lo que ponía en evidencia la vacuidad y artificialidad del *boom*.

Revolución y mercado

El fenómeno de configuración de un mercado transnacional de las letras latinoamericanas –desde la perspectiva de Gilman–, habría delineado los rasgos de una época en donde la figura del escritor trascendió el ámbito de las letras para intervenir en la escena pública en tanto intelectual. Sin embargo, la pretendida autonomía del “campo” de las letras latinoamericanas, y por ende de la actividad intelectual, habrían sido relegadas –o más aun–, impedidas por las modalidades de intervención política que desarrollaron los sujetos que participaron en este proceso en relación a la Revolución Cubana, llegando incluso a sostener posiciones contrarias a la realización literaria e intelectual.

No obstante la riqueza empírica de la investigación realizada por Gilman, entendemos pertinente recuperar algunas de las prescripciones metodológicas y conceptuales elaboradas por el sociólogo Pierre Bourdieu referidas al concepto de

7. Recordemos que durante el período se crearon en Estados Unidos distintas publicaciones periódicas dedicadas al estudio de la narrativa latinoamericana como por ejemplo: el *Times Literary Supplement*, en Illinois el *Tri-quarterly*; el *Books Abroad* en Oklahoma; el *Mundos Artium* en Ohio; *Diacritics* en la Universidad de Cornell; el *Theater Drama Review* en Nueva York; además se fundó el Centro de Relaciones Interamericanas (Center for Interamerican Relations) en Nueva York, que en 1968 comenzó con la publicación de la revista *Review*, junto con la publicación de bibliografías críticas, como la de Jill Levine sobre poesía y narrativa latinoamericanas, y el libro *Los nuestros* de Luis Haars publicado en 1966. Herra, (1989): 11.

campo. Dado que el autor de las *Reglas del Arte*, plantea que dicha noción no se restringe a la mera descripción de una realidad dada (es decir, la existencia de un colectivo de escritores y de sus características), sino que por el contrario, la clave de análisis del fenómeno se encuentra en la necesidad de estudiar las intrincadas redes de poder que lo articulan, junto con las disputas simbólicas que se tejen en su interior para forjar criterios de legitimación y autoridad intelectual. Es por ello que los límites de los campos se reformulan periódicamente en función de las relaciones de poder que lo articulan. Asimismo plantea que “aunque universalmente el campo literario sea la sede por la definición del escritor, no hay una definición universal del escritor y del análisis solo resultan definiciones correspondientes a un estado de lucha por la imposición legítima del escritor”, debido a que “el campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante del escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar por la definición del escritor” (Bourdieu, 1995 332).

Por esas razones, es necesario tener en cuenta al momento de analizar las discusiones intelectuales que se desarrollaron durante las décadas del '60 y '70', las condiciones históricas y sociales que posibilitaron la constitución del “campo literario” latinoamericano en el caso que hubiera funcionado dentro de los márgenes delineados por los planteos teóricos de Bourdieu. Es decir, es preciso no perder de vista que desde 1959 comenzó a construirse entre los intelectuales latinoamericanos identificados con las izquierdas, una suerte de consenso tácito respecto a la potencia de la Revolución Cubana como proyecto emancipador de las sociedades subyugadas por el imperialismo capitalista irradiado desde los Estados Unidos. En ese sentido, a medida que fueron perceptibles las críticas a los contenidos de valor que pareció cobijar el proceso revolucionario cubano, quienes se identificaron con algunos de sus tópicos de significación (emancipación de los pueblos dependientes de las potencias capitalistas, la autodeterminación de los pueblos, la transformación de las condiciones sociopolíticas, entre otras), debieron explicitar tanto los componentes a rescatar, como también la voluntad de colaborar en defensa de los mojones que sostenían esa comunidad literaria cimentada en solidaridad no solo con Cuba, sino con las expectativas transformadoras que se estimaban próximas a realizarse en función del ejemplo antillano. El denominado *boom* de la literatura latinoamericana, tal como plantea Jean Franco, era deudor de la Revolución (Franco, 1977 3-19). Así también lo entendía Edmundo Desnoes cuando decía: “me parece haber visto a Cuba darle un empujón al “auge” [...] de la narrativa latinoamericana de hoy. Europa la descubrió primero por novelaría y exotismo cultural, luego intervino la maquinaria comercial y publicitaria del continente con su burguesía orientada por los semanarios y finalmente Estados Unidos por razones pragmáticas y bien políticas” (Desnoes 256). Además, si por un lado, el auge de ventas de títulos de escritores latinoamericanos

les dio popularidad y una visibilidad internacional inédita hasta ese entonces; por otro, la Revolución Cubana funcionó como el nexo vinculante para los intelectuales de la región a través del cual se proyectó uno de los fines fundamentales que debía de perseguir todo emprendimiento cultural, esto es, colaborar con la egida de liberación de los pueblos sometidos al imperialismo estadounidense. En torno a Cuba y su gesta, se articuló una red de escritores latinoamericanos que se estructuró a través de intercambios epistolares, colaboraciones en publicaciones periódicas, y en la participación en congresos internacionales.⁸

Asimismo, *Casa de las Américas* funcionó como uno de los espacios en donde los escritores del subcontinente explicitaron sus posicionamientos políticos e ideológicos, y también el espacio a través del cual se difundía buena parte de la producción literaria del subcontinente por medio del concurso anual con el que la institución premiaba obras destacadas de narrativa y poesía latinoamericana. Los literatos y críticos más destacados de la región integraron el Comité de Colaboración de su revista,⁹ y publicaban en sus páginas declaraciones que ponían de manifiesto sus posicionamientos políticos y culturales. Desde allí, convocaban a eventos internacionales en los cuales discutir los fines de la cultura emancipada que buscaban construir. Al respecto, se destaca el llamamiento realizado en 1967, en donde los miembros del Comité expresaban que:

es hoy más necesaria que nunca la unidad de los escritores latinoamericanos de izquierda [dado que] la situación hace necesario el intercambio de experiencias entre los escritores de América Latina en una gran Asamblea. [...] Por eso concluimos con un llamamiento a los intelectuales de los países subdesarrollados para que concurran a un debate sobre su problemática en esta hora, que es la hora de nuestra América, de todo el Tercer Mundo. (*Casa de las Américas* 41 1967)

El llamamiento se hizo acto en enero de 1968 cuando se desarrolló el Congreso Cultural de la Habana en el que participaron intelectuales de más de setenta países. Roberto Fernández Retamar, Roberto Matta, Jean Enrique Adoum, José María Arguedas, Max Aub, Mario Benedetti, José María Castellet, Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, André Gunder Frank, Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh, entre otros, asistieron al evento en donde se discutieron los fines y alcances de la tarea intelectual en el proceso de transformación sociocultural que por entonces se creía abierto. En ese contexto, consensuaron un documento en el que establecían que:

8. Algunos de los eventos más destacados del período fueron: el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción celebrado de Chile en 1962; el Encuentro de Génova de 1965 en el que se fundó la Comunidad Latinoamericana de Escritores; en 1966 se celebró el Primer Congreso Latinoamericano de Escritores en la ciudad de Arica, Chile, mientras que el Segundo Encuentro se desarrolló el año siguiente en México, y el tercero en Venezuela en 1970 (Aburquerque Fuschini, 2000 337-350).

9. Integraron el Comité Julio Cortázar y David Viñas, Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Lisandro Otero, Graciela Pogolotti, Manuel Galizh, Angel Rama, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Sebastián Salazar Bondy, y Jorge Zalamea.

Si el ejercicio digno de la literatura, del arte y de la ciencia constituye en sí mismo un arma de lucha y el intelectual que resista a los halagos y las amenazas del dominador externo y las oligarquías nacionales podrá sentirse satisfecho de ejercitar su tarea intelectual con dignidad, la medida revolucionaria del escritor nos la da su forma más alta y noble, su disposición para compartir, cuando las circunstancias lo exijan, las tareas combativas de estudiantes, obreros y campesinos. La vinculación permanente entre los intelectuales y el resto de las fuerzas populares, el aprendizaje mutuo, es una base del progreso cultural. (“Congreso Cultural de la Habana. Declaración General.” *Vida universitaria*. 209 (1968): 28)

Todo lo anterior nos permite considerar que durante la década del '60 y los tempranos '70, se configuró un territorio de disputas simbólicas por establecer criterios de legitimación para la comunidad intelectual que se articularon en el contexto de la Guerra Fría. Si bien esas disputas no representaron una lucha cerrada o total, todas ellas se desplegaron en relación a su grado de adhesión con la Revolución Cubana o más aun, con las perspectivas que parecía inaugurar tras de sí para la emancipación latinoamericana.

De allí el rechazo a las iniciativas culturales impulsadas por los Estados Unidos para contener la influencia del proceso cubano en América Latina. En ese contexto debe situarse el cuestionamiento que generó la participación del poeta chileno Pablo Neruda en la reunión del Pen Club celebrada en los Estados Unidos en 1966. Otra de las controversias del período estuvo en relación a la revista literaria *Mundo Nuevo*, fundada en París en 1966, y dirigida por Emir Rodríguez Monegal hasta 1968. Esta iniciativa despertó las críticas de la comunidad intelectual solidaria con Cuba al confirmarse que la publicación era financiada por el Congreso por la Libertad y la Cultura, institución vinculada con los servicios de inteligencia estadounidenses. Tres años más tarde, desde la revista *Libre*, dirigida por Juan Goytisolo, se buscó apuntalar el auge de la literatura latinoamericana desde sus páginas aunque con poco éxito. El emprendimiento financiado por la duquesa Albina de Boisrouvray, nieta del “barón” del estaño boliviano Simón Patiño, terminó naufragando tras los cuestionamientos que recibió la publicación al calor del caso Padilla (Mudrovic, 1999 442-443), al que nos referiremos a continuación.

El Caso Padilla

El “caso” significó un punto de quiebre dentro de ese consenso tácito respecto al proceso cubano. Al recordar el proceso, José Donoso advertía que el *affaire* “rompió esa amplia unidad que durante años acogió a muchos matices políticos de los intelectuales latinoamericanos, separándolos ahora política, literaria y afectivamente en bandos amargos e irreconciliables” (Donoso, 1997 93). Las controversias entre el

gobierno cubano y el poeta cubano Heberto Padilla comenzaron en 1968, cuando éste recibió el premio de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) por su poemario *Fuera de juego*. El otorgamiento del galardón fue en un principio impugnado por los miembros de la UNEAC, aunque terminaron por aceptar el veredicto del jurado internacional que celebró la obra del poeta. Sin embargo, el carácter crítico de esa obra respecto a la Revolución demoró su publicación, y despertó una serie de controversias sobre la figura de Padilla que se fueron acrecentando luego de su recital de poesía realizado en la sede de la UNEAC en 1971, en donde entonó los versos de sus *Provocaciones*. Por entonces Padilla se encontraba abocado al proceso de escritura de una novela a la que titularía *En mi jardín pastan los héroes*, con la que intentaba, según el mismo dejaba traslucir, criticar duramente al gobierno de su país (Edwards, 1982 149-168). El 20 de marzo de 1971, Padilla fue detenido por las fuerzas de seguridad cubana.

Su detención motivó la manifestación de la comunidad intelectual para solicitar al gobierno revolucionario la libertad del literato. Durante los veintisiete días en los que estuvo preso, el autor de *Fuera de juego* fue hostigado para que elaborara una carta en la que constara que se retractaba públicamente de los dichos injuriosos que habían provocado su detención (Padilla, 1989 148-196). El 27 de abril de 1971, un día después de haber logrado su liberación, el poeta pronunció su autocrítica en la sede de la UNEAC, con las que intentó reparar su imagen ante el gobierno cubano. En ese mismo acto, increpó a otros escritores presentes como Pablo Armando Fernández, César López, Manuel Díaz Martínez e incluso a su esposa propia esposa, Belkis Cura Male, a superar “algunas debilidades que podrían llevarlos a un deterioro político y moral” (Padilla, 1971 17). Según Padilla el *quid* de la cuestión había residido en su intención por adquirir renombre internacional a partir de impostar para la prensa foránea el rol de opositor al gobierno, presentándose como el “poeta maldito” de la revolución. Esa impostura, le garantizaría la atención de la industria editorial y del público lector internacional:

Mi principal interés era tener la puerta abierta de una editorial española y hacer coincidir la publicación de la novela con la de mis poemas en otras lenguas. Mi deseo era, por supuesto, que la novela se editara en todas partes para obtener notoriedad internacional y alcanzar importancia política en el exterior, hacerla ampliamente conocida y convertirme definitivamente en un intelectual que podía influir en la política de Cuba. (*Id.* 15)

Cierto es que el contenido de la “autocrítica” enunciada por el autor de *Fuera de Juego* puede ponerse en suspenso si tenemos en cuenta las condiciones de producción del texto. No ocurre lo mismo con las repercusiones que generó entre los intelectuales la detención del poeta y su posterior entonación en los recintos de la UNEAC. La iniciativa impulsada por Juan Goytisolo y Julio Cortázar de elevar una solicitud escrita al gobierno cubano reclamando la liberación de Padilla, contó con el apoyo de cincuenta y cuatro

intelectuales de renombre internacional entre los cuales se encontraban Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Carlos Barral, Margarite Duras, Mario Vargas Llosa, que a su vez, motivó la manifestación pública de distintas personalidades de la cultura respecto al acontecimiento cubano. La liberación del poeta como la posterior difusión de su “acto de constricción” a través de *Prensa Latina*, generó una nueva manifestación de las personalidades que anteriormente habían reclamado su liberación. Fue entonces cuando se dio a conocer en el periódico parisino *Le Monde* una carta titulada “Declaración de los 61” rechazando los términos y modos de la confesión realizada por Padilla, junto con la publicación en la revista de *Casa de las Américas* de la notificación enviada por Mario Vargas Llosa a Haydée Santamaría, dónde el literato le comunicaba a la directora de la revista su renuncia al Comité de la publicación; además le notificaba que no dictaría un curso sobre literatura en la isla, al que se había comprometido previamente. La respuesta de Santamaría era contundente. Acuasaba al escritor peruano de haberse servido del prestigio y de la legitimidad que brindaba *Casa de las Américas* para trascender internacionalmente.¹⁰ También hacía lo propio Julio Cortázar, al publicar su “Policrítica a la hora de los chacales”, en la que, al mismo tiempo que condenaba la actitud de los intelectuales respecto al proceso cubano, se defendía de las acusaciones que había recibido por haber impulsado la solicitud reclamando la libertad de Padilla.

Asimismo, en el contexto latinoamericano fueron varias las publicaciones culturales que se hicieron eco del debate abierto por el conflicto cubano. Al revisar algunas de las reflexiones elaboradas al momento del “caso Padilla”, encontraremos tópicos que tensionan la discusión *per se* por la libertad del poeta y el proceder del gobierno cubano. Por ejemplo, Rodolfo Walsh advertía que en la declaración de las “61 personalidades de la cultura” dejaba traslucir un vago conocimiento de la realidad cubana al plantear que “si en diez años de relación con la revolución no han descubierto a ‘cualquier otro cubano’ humillado es, o bien porque no existe o bien porque en efecto les preocupa con preferencia la suerte de los escritores” (Walsh, 1971 26). El contenido de la denuncia efectuada por Walsh se emparentaba, a su vez, con la “Declaración de intelectuales y artistas uruguayos” en la que expresaban:

En los últimos años han sido mucho los artistas e intelectuales latinoamericanos que han sufrido prisión, y muchos más los estudiantes, los obreros y los combatientes que han sido salvajemente torturados por las fuerzas policiales que instrumenta la CIA, pero nunca hemos leído ninguna denuncia del grupo latinoamericanos en Europa (y si los hubo, habrán sido de un tono muy confidencial, ya que las agencias cablegráficas no los desparramaron por el ancho mundo con su acostumbrada

10. En esa comunicación Santamaría agregaba: “La pública renuncia que hace de este curso no es más que otra argucia suya. Si vino en enero de 1971, fue sobre todo para buscar el aval de la Casa de las Américas, que por supuesto no obtuvo, para la desprestigiada revista ‘Libre’ que planean editar con el dinero de Patiño”, “Carta de Haydée Santamaría a Mario Vargas Llosa”. *Cuadernos de Marcha*. 49 (1971): 25.

eficacia) en relación con ese abyecto proceder. (“Declaración de intelectuales y artistas uruguayos”. *Cuadernos de Marcha*. N° 49. 1971: 24)

En estos últimos manifiestos, los señalamientos realizados a la comunidad intelectual internacional denuncian la falta de conocimiento no solo de los pormenores de la realidad cubana, sino los de Latinoamérica en su conjunto. La denuncia de las omisiones ante los crímenes cometidos por los gobiernos de la región sobre distintos colectivos políticos y sociales, friccionan con el reclamo por la libertad del poeta cubano.

Por otro lado, estas manifestaciones, nos permite reconsiderar las tesis que postulan que durante los ´60, pero sobre todo a partir de 1966, prevaleció un clima antiintelectualista que signó las intervenciones públicas de los actores que formaron parte de la comunidad literaria de la cual hemos hecho mención anteriormente. Gilman entiende por anti-intelectualismo al conjunto de valoraciones negativas elaboradas sobre la identidad intelectual tendiente a destacar “el carácter de *posesión* que implica toda competencia cultural y a disminuir la importancia política de la práctica simbólica” (Gilman, 1999 85), generando una “respuesta funcional del campo intelectual frente a la dirigencia partidaria y de la dirigencia partidaria frente al campo intelectual, en un momento de desequilibrio a favor de los líderes políticos” (*Id.* 92). En tanto esa *posesión* –esto es la pertenecía a esa comunidad literaria e intelectual que se forjó en torno a Cuba– estuvo en relación con el grado de adhesión y solidaridad de los escritores latinoamericanos expresaron con la revolución cubana. Esta última cuestión habría implicado la constitución *ad hoc* de un estado de vigilancia permanente entre los intelectuales en el que prevaleció la descalificación personal por sobre la discusión conceptual como modo de impedir –pero también de advertir– los intentos de cooptación de los Estados Unidos sobre la intelectualidad latinoamericana (*Id.*86).

En este punto nos surge la siguiente pregunta: ¿No sería más adecuado considerar que en ese contexto se estaban creando nuevas variables de legitimación intelectual? La Revolución Cubana, ¿no abrió la posibilidad de disputar los fines y objetivos de la actividad intelectual establecidos por la cultura burguesa y su lógica mercantil? A través de la lectura atenta de los textos y manifiestos que circularon por entonces, es posible percibir que los intelectuales no “renegaron” de su capacidad de reflexión, ni de su capacidad por buscar nuevas formas narrativas, sino que por el contrario, intentaron crear nuevos sentidos para sus prácticas en una disputa por la hegemonía no solo cultural sino también política.

Si consideramos que la Revolución Cubana inauguró como ningún otro proceso histórico latinoamericano ocurrido durante el siglo XX la posibilidad de repensar las relaciones entre arte y política existentes, debemos tener en cuenta que también habilito

las bases para reflexionar acerca de las bases sobre las cuales erigir una nueva cultura para las sociedades emancipadas de las lógicas del capital a las que se buscaba no solo combatir, sino también superar. Por ello, resulta pertinente tener en cuenta que la batalla contra todo aquello que representaba el imperialismo cultural emanado por las potencias capitalistas estaba en proceso, lejos se encontraba por entonces, la posibilidad de visualizar en el horizonte una derrota.¹¹ Por ende, la necesidad de generar contra-discursos a los instituidos por la cultura burguesa, como las advertencias acerca de las iniciativas de cooptación cultural elaboradas por los Estados Unidos, como la necesidad de comprometerse con las luchas políticas y sociales que se dieron por entonces en el subcontinente fueron una manera de resguardar los pequeños logros de una gesta que por entonces parecía augurar un umbral de emancipación para la región.

A modo de cierre

En este trabajo hemos analizado las condiciones de posibilidad del denominado *boom* de la literatura latinoamericana. Consideramos que la triada conformada por la Revolución Cubana, las políticas desarrollistas llevadas adelante por los gobiernos de la región a instancias de la Alianza para el Progreso, junto con ampliación de un mercado editorial en la región, delinearon los márgenes del fenómeno aquí explorado. Aunque estos tres elementos hayan actuado de manera conjunta en la difusión de las letras y de los escritores del subcontinente, observamos que el proceso cubano tuvo una incidencia destacada no solo en congregar la atención del público internacional, sino también la de las solidaridades de los literatos de la región que se identificaron con su causa. Este último factor configuró las bases sobre las que se articuló una red de escritores latinoamericanos, generando consensos y espacios de discusión para su arte pero también para repensar las relaciones entre política y literatura.

De allí, que sea preciso tener presente que la política fue uno de los mojones a través de la cual se articuló esa red de relaciones que terminó por configurar la comunidad letrada de los '60. Las luchas por la hegemonía cultural estaban en curso, y por entonces, la política no era necesariamente el germen contaminante de las “bellas artes” y del “buen pensar”, sino uno de los elementos constitutivos de esas batallas.

Bibliografía

Revistas

Casa de las Américas.

11. Al respecto véase Croce, (2015 152-157).

Vida universitaria.
Cuadernos de Marcha.

Libros y artículos

Aburquerque Fuschini, Germán. "La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta." *Revista Universum* 15 (2000): 337-350. Impreso.

Acha, Omar. *Un revisionismo histórico de izquierda y otros ensayos de política intelectual*. Buenos Aires: Herramienta, 2012. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Impreso.

Blanco, Alejandro. *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Cella, Susana. "La irrupción de la crítica." *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 10. La irrupción de la crítica*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.

Croce, Marcela. "Héroes y mandarines." *La seducción de lo diverso: literatura latinoamericana comparada*. Buenos Aires: Interzona, 2015. Impreso.

De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen, 2001. Impreso.

Desnoes, Edmundo. "A falta de otras palabras." *Más allá del boom*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folio, 1984. Impreso.

Donoso, José. *Historia personal del 'Boom'*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997. Impreso.

Edwards, Jorge. *Persona non grata*. Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso.

Franco, Jean. "Modernización, resistencia y revolución: la producción literaria de los años sesenta." *Escritura* 3 (1977): 3-19. Impreso.

Gilman, Claudia. "La autonomía, como el ser, se dice de muchas maneras." Autores Varios. *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura hispanoamericana, Facultad de filosofía y Letras, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997. Impreso.

---. "El intelectual como problema. La eclosión del anti-intelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta." *Prismas. Revista de historia intelectual* 3 (1999). Impreso.

- . *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- Herra, Mayra. "El 'boom' de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias." San Ramón, Alajuela: Coordinación de Investigación, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica, 1989. Impreso.
- Hobsbawm, Eric. "Los Años dorados." *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1997. Impreso.
- Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014. Impreso.
- Longoni, A. y Mestman, M. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008. Impreso.
- Mestman, Mariano. "Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina, 1968-1973)." *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes, FFyL, UBA, 1993. Impreso.
- . "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales del movimiento obrero en 1968." Autores Varios. *Cultura y Política en los años '60*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997: 207-230. Impreso.
- . "Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación." *Revista Sociedad* 27 (2008). Impreso.
- Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del '60*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. Impreso.
- . "América Latina desde París (a propósito de *Libre*)." Sául Sosnowski et al. *La cultura de un siglo: América latina y sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999. Impreso.
- . El arma periodística y una literatura "necesaria". El caso de *Primera Plana*." *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 10. La irrupción de la crítica*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999a. Impreso.
- . *Las guerras culturales en América Latina: del Happening desarrollista a la posguerra fría*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza y Janes, 1989. Impreso.
- Rama, Angel. "Más allá del boom." *Más allá del boom*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folio, 1984. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales: ¿Escisión o mimesis?" *Punto de Vista* 25 (1985): 1-6. Impreso.

- Schild, A. y Siegfried, D., eds. *Between Marx and Coca-Cola. Younht Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*. New York: Berghahn Books, 2005. Impreso.
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991. Impreso.
- Skinner, Quentin. "Significado y comprensión en la historia de las ideas." *Lenguaje, política e historia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007. Impreso.
- Sorensen, Diana. *A turbulent decade Remembered. Scenes from the Latinoamerican Sixties*. California: Stanford University, 2007. Impreso.
- Starckenbaum, Marcelo. "De autonomías y superposiciones. Entorno a los usos de Bourdieu en la historiografía sobre intelectuales y política en la Argentina de los sesenta-setenta." *Revista Eletrônica da ANPHLAC* 14, (Enero-jun. 2013): 223-240.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1991. Impreso.
- Viñas, David. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". *Más allá del boom*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folio, 1984. Impreso.

EXHUMACIONES



**Armonía Somers: “La mujer de arena”.
Un texto inédito y el traspaso de la frontera entre
la realidad y la ficción**

María Cristina Dalmagro

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina -
CRLA-Archivos. Universidad de Poitiers, Francia)¹

Explorar los archivos de escritores suele deparar sorpresas. Tal el caso del Fondo Armonía Somers² que conserva numerosos documentos de la escritora uruguaya, alojado en el Centro de investigaciones Latinoamericanas (CRLA) en la Universidad de Poitiers, Francia.³ Abocada a la tarea de organizar, clasificar y catalogar dicho archivo, en una de mis estancias de investigación en dicho laboratorio, me sorprendió un texto muy particular, no solo porque está inédito sino, y fundamentalmente, porque se corresponde con un género del cual no conocíamos nada escrito ni publicado por la autora: un guión de cortometraje. No es el único texto inédito que se encuentra en el FAS, pero lo he seleccionado por su pertinencia en el contexto de la presente publicación, en que su *dossier* está dedicado a lo fantástico.

1. Doctora en Letras (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina); Mg. Literaturas Latinoamericanas (UNC, Argentina); Licenciada en Letras (UCC) y Profesora de Castellano, Literatura y Latín. Posdoctorado en Metodología de la investigación (CEA, UNC). Profesora Titular por concurso con D/E en la Facultad de Lenguas (UNC). Docente investigadora categorizada. Directora de la Maestría en Letras y Literaturas Comparadas, en la Facultad de Lenguas (UNC). Se desempeña como Coordinadora del Área de Literatura y Cultura Comparada del Centro de Investigaciones Científicas de la Facultad de Lenguas (CIFAL). Ha dirigido y dirige proyecto de investigación con subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC. Actualmente dirige el proyecto: “Encuentros, tránsitos y desplazamientos. Culturas y literaturas en tensión y en diálogo”. Profesora invitada en distintas universidades nacionales y extranjeras para desarrollar actividades de docencia, investigación, conferencias. Es miembro activo del Centro de Estudios Latinoamericanos (CRLA-Archivos) de la Universidad de Poitiers, Francia, donde se desempeña como Responsable científica del Archivo Armonía Somers. Ha publicado *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers* (Biblioteca Nacional de Uruguay, 2009); *Cuando de textos científicos se trata* (Editorial Comunicarte, múltiples ediciones), editado libros y actas de congreso y publicado en numerosas revistas científicas de su especialidad. Dirige y ha dirigido tesis de doctorado y de maestría; se desempeña como evaluadora de carrera docente, de tesis, de proyectos de investigación, referato de publicaciones científicas. Desarrolla actividades de extensión y divulgación científica.

2. En adelante FAS.

3. Me desempeño como “Responsable científica” del Fondo Armonía Somers desde el año 2011. En la página web del CRLA-ARCHIVOS, en la sección Archivos Virtuales, se puede consultar una presentación, el catálogo, artículos y también las razones por las cuales sus documentos (manuscritos, dactiloscritos, recortes periodísticos, etc.) fueron donados allí. (Ver: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ARMONIA%20SOMERS/Sitio/index.html>)

Se trata de un “primer esbozo”, un borrador de un guión de “cortometraje” titulado “La mujer de arena”, en el cual los límites entre la realidad y lo fantástico penden de un hilo, es más, de un elemento de transición: la música, concretamente el concierto en Re Menor de Vivaldi, entonado a “bocca chiusa”.

Como se trata de un texto que todavía no está disponible para su lectura online, es pertinente describir brevemente sus características, a modo de transcripción del texto, lo que permite visualizar las intervenciones, supresiones y agregados. Además, esto da cuenta también del carácter de “texto en proceso” que presenta este documento. En total, son cuatro páginas manuscritas, con numerosos tachones y marcas de distinta naturaleza y la inconfundible letra de Armonía. Están escritas en lápiz de color azul, con correcciones varias en bolígrafo azul y en lápiz rojo; en hojas blancas, divididas en dos columnas con una línea vertical, siguiendo el clásico esquema de guión cinematográfico. Las páginas -con varias manchas de humedad- están enumeradas en el margen superior derecho.

La hoja que oficia de carátula enuncia al texto como “Primer esbozo” y debajo se consigna el día y el lugar en donde se escribe: “Porche de Somersville / Domingo 26/ III/67”.

Varios son los elementos que se consignan en la portada: en el ángulo superior izquierdo, escrito en diagonal (característica propia de la escritura de la autora, presente en varios de sus documentos manuscritos) anota: “Cortometraje”; debajo, tachado, “sin palabras”; en el margen derecho, arriba, un cuadro sinóptico que tiene fuera de la llave la frase: “Elementos sonoros” (subrayada) y dentro de ella la siguiente enumeración: “motor de coche”, “concierto en re”, “ruidos de caída” (subrayado-tachado); “oleaje”, “crujido de escalera” (agregado, intercalado); “balazo” (subrayado) (Cft. Imagen 01).

Debajo, centrado y subrayado, el título: “La mujer de arena”. En el centro, en diagonal, subrayado y agregado en bolígrafo: “Al estilo de El Puente sobre el río” y debajo, escrito en lápiz rojo y tachado en lápiz azul: “casi Mudo”.

En esta presentación ya se ponen de manifiesto los que constituirán elementos importantes para la puesta en imágenes y sonido del texto y la hesitación de la autora al elegir tachar las dos indicaciones relacionadas con el silencio. Los “elementos sonoros” que se mencionan representan nudos temáticos de la obra: coche, concierto en Re, oleaje, crujido de escalera, balazo. Otro de los nudos, la arena y su relación con la mujer, se condensa en el título.

El texto comienza con una escena de un coche en movimiento que circula por una carretera, conducido por una mujer. Se proporcionan algunos detalles que funcionan

como presentación de la situación desencadenante del conflicto. La transcripción del original es la siguiente:

Una mujer divina en un coche a toda velocidad por una carretera al borde de un acantilado. Viene vestida de negro (agregado entre paréntesis: se ve que es traje de fiesta). En determinado momento (viene escuchando en la radio del coche el concierto en re menor de Vivaldi) el coche sufre accidente y cae en el acantilado **quizás a causa del estado de ausencia de todo riesgo en que la trae la música. Es de noche.** [Agregado en lápiz rojo]

El dinamismo contagioso del concierto de Vivaldi que acompaña el desplazamiento de un coche a alta velocidad transporta, según lo que se infiere del texto, hacia un estado de abstracción/distracción que termina desencadenando el accidente. A su vez, el concierto resulta ser el medio de unión entre las dos líneas semánticas del texto: en forma paralela a la caída del auto desde el acantilado, hay otra mujer en un chalet cercano al mar, que está escuchando el mismo concierto de Vivaldi y es más, lo escucha también afuera de su casa, tarareado “a bocca chiusa” y sale al porche para ver de dónde proviene el sonido de la misma música que ella estaba escuchando desde su cama en la buhardilla.

Paulatinamente se va creando una atmósfera en la cual se esfuman los límites entre lo real y lo fantasmal: “La música llega vagamente al mar y se entevera o diluye...”, así como se diluyen las certezas y el ambiente se carga de tensión e incertidumbre.

La mujer accidentada emerge del agua, a modo de presencia fantasmal, pero con una característica que introduce el tema de la metamorfosis, tan caro a la literatura fantástica: la cola de su vestido toma la forma de cola de pez. Esta aparición (imagen de la muerta viva), se desplaza suavemente por la arena y mira hacia la ventana (la misma a la cual se había asomado la mujer del chalet). En el texto se expresa de la siguiente manera: “Salida de la mujer del agua en forma fantasmal (está muerta, ojo!). Pero sale con el mismo traje que ha tomado cierta (agregada la palabra “cierta”) forma vaga (agregado “vaga”) de cola de pez en el ruedo. Mucha importancia el pelo negro y suelto” (Cft. Imagen 02).

A partir de este momento la trasposición de personas, de espacios y de tiempos, se pone en marcha. Se trata de un encuentro que se produce más allá de la muerte y que tiene como medio de enlace la misma música, la del coche, la del chalet y la tarareada por “alguien” más. Es, tal como mencionamos, la sinfonía en Re menor de Vivaldi. La autora hace hincapié en la distancia entre las “dos mujeres” representadas: la “real” y la “fantasmal”, como las denomina explícitamente. Así, cuando la fantasmal emerge del mar, deja bien en claro su condición de “aparecida”, informe, visión pura, y coloca en dicha visión la capacidad de conocer cuál es su verdadera entidad: “Ya es imposible lo físico y ella LO SABE”.

Pero hay otra mujer, la “real”, que, atraída por la música del concierto y sorprendida por la coincidencia con la que estaba escuchando, se sienta en el porche del chalet: “comienza a sentir la misma música a “bocca chiusa [sic]”. Se siente también transportada por la música y sale hacia la playa. Es entonces cuando se produce el quiebre del entorno realista, característica propia del texto fantástico. La descripción logra presentar (y esto es así porque se trata de un texto para ser “visto”, es un cortometraje) de la manera más clara posible la fusión, el cruce de fronteras entre lo real y lo fantasmal. Esto lo va logrando a través de las múltiples correcciones, tachones, toma de decisiones sobre palabras que ingresan o que se eliminan, agregados varios. De esa manera va preparando el terreno para que el espectador presencie las acciones que se producen a partir de este momento como si fueran reales.

En medio de esos movimientos aparece un hombre en la escalinata de la casa; la música acompaña el encuentro, se escucha, se corta, se vuelve a escuchar, siempre a “bocca chiusa”. Toda la atmósfera es misteriosa, se intuye algo que “está”, una presencia que no se ve. La mujer “real” tiene un encuentro amoroso con el hombre, se atraen, se abrazan, “él la desea”, pero se separan rápidamente. Ella se escabulle, tropieza en un tronco, cae en la playa y él la busca en dirección contraria. De pronto, la música inunda nuevamente la atmósfera. La mujer corre y cae en la arena. Se encuentra con la “otra”, que ha tenido una nueva transformación, ahora es una forma en la arena. La figura humana se ha reproducido y consustanciado con una figura que la reproduce, pero de arena. Así se describe este hecho en el texto: “ALLÍ, HECHA EN LA ARENA, DESNUDA, ESTÁ LA MUJER – CESA LA MÚSICA –SOLO SE LLENA LA NOCHE CON EL RUIDO DEL OLEAJE” (las mayúsculas sostenidas son del original). (Cft. Imagen 03)

Llama la atención una aparente contradicción entre aquella mujer que emerge del mar con su traje de fiesta transformado y con cola de sirena y esta imagen de una mujer (la misma) desnuda y hecha en arena. Pero sucede otro hecho fantástico: cuando la mujer “real” alcanza la playa y visualiza la de arena, los límites entre la realidad y la fantasía se esfuman, se tocan, se contaminan pues se produce una consustanciación entre ambas: “Comienza la consustanciación femenina” (Cft. Imagen 04).

La música nuevamente envuelve y acompaña la atmósfera fantasmal a medida que la mujer de arena se va deshaciendo bajo los besos de la otra, la ¿real?, la de “carne”. Describe el texto: “La mujer de carne se arrodilla junto a la de arena y empieza a escucharla sobre el corazón. Luego le besa los pechos, que se deshacen.”

La escena se acompaña con el sonido furioso de la música que inunda todo el ambiente. Y, continúa el texto: “Ella sigue besando el contorno. Con cada beso quedaba dibujada la forma del cuerpo. Al llegar al cuello sigue hacia la boca. La mujer se sigue deshaciendo”.

Un nuevo elemento interviene para completar la escena de evaporación de la mujer de arena, la cercanía del mar: “Las olas están cada vez más cerca y empiezan a lamerla y llevársela. Por más que la mujer real implore al mar, este es implacable y, siempre acompañado por la misma música (recordemos que es un guión que ofrece descripciones para puesta en escena), el mar “se lleva irremediabilmente la escultura de arena”.

En ese momento irrumpe nuevamente la imagen masculina que viene persiguiendo a la mujer real. Dice el texto: “Es el momento en que la mujer de carne se cubre los ojos, su oído, aparece (jadeando, con las ropas deshechas por la búsqueda el hombre joven. Cesa (palabra muy tachada en rojo, no se lee) en forma brusca la música. El hombre apunta hacia la mujer”.

El elemento sonoro, que habíamos enunciado como de gran importancia y que se anuncia en la portada del manuscrito, cobra en este momento una gran fuerza. Los sonidos del “balazo”, del “mar” y de la “sinfonía” se fusionan en un ritual final en donde asistimos a una segunda transfiguración a través de la cual se logra la fusión definitiva de ambas mujeres, la muerta en el accidente, la fantasmal, la “forma” y la mujer real, la de carne y hueso, y esto se logra porque esta, al caer sobre la arena, ocupa el espacio y toma la forma de la mujer de arena que se había evaporado. El texto describe la escena de la siguiente manera: “En el momento en que suena el balazo y ella cae de espaldas boca abajo sobre la forma que ha quedado en la arena, comienza a oírse suavemente la música. Luego en crescendo las olas se llevan a la mujer de carne”.

Es Rosmary Jackson, quien, en *Fantasy: literatura y subversión* (1986), contribuye a pensar en los procesos que subyacen en el que ella llama “el modo fantástico”, analizado en la narrativa, pero claramente aplicable al texto que estoy presentando. Sostiene Jackson: “Podría sugerirse que el de la narrativa fantástica es un proceso más metonímico que metafórico: un objeto no pasa por otro, sino que se convierte literalmente en ese otro, se desliza dentro de él, metamorfoseándose de una forma a la otra en un flujo de permanente de inestabilidad” (39) Es importante esta reflexión porque suma a la metonimia como recurso privilegiado de la narrativa fantástica, y es justamente la metonimia, uno de los recursos más importantes en la narrativa de Somers, fundamentalmente presente en sus cuentos.⁴

Lo que resta, a modo de cierre del cortometraje, es una imagen de una playa sin forma femenina, en la cual solamente se observan las pisadas del hombre “grandes, casi grotescas siguiendo en sentido contrario al mar” (Cft. Imagen 05).

4. Cft. Susana Zanetti (2002-2003).

Por cierto que este texto también brinda elementos para realizar un análisis desde la perspectiva de género, que dejamos para otra ocasión. Observamos, solamente, que es la presencia del componente masculino el que ha provocado la huida de la mujer real hacia la playa, ha permitido la consustanciación de ambas y también es el que genera, por la violencia del disparo, la fusión definitiva.

Este corto esbozo de cortometraje es un ejemplo más de la predilección de AS por el fantástico y es una muestra más de su maestría para lograr esas atmósferas privilegiadas de la narrativa fantástica. En un relato breve, contundente, produce efectos inesperados, sorprendentes. La música de un concierto, escuchada, tarareada, a modo de “bocca chiusa”, es el elemento que conecta ambos mundos, el real y el fantástico. La escultura de arena es otro de los elementos que permite el cruce, en un contexto en el que todo se desvanece, se desdibujan las fronteras y los acontecimientos toman dimensiones extraordinarias.

Si reflexionamos desde algunas orientaciones de teóricos del fantástico, podríamos enmarcar este manuscrito en lo que Todorov (1999) ha caracterizado como “los Temas del Tú”, vinculados a los contactos de las personas con su deseo, y, por consiguiente, con su inconsciente, cuyo impulso es el deseo sexual. Sostiene que, sobre esta base, los relatos fantásticos se refieren a “sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones” (111). En el “listado” de estos temas, Todorov incluye lo relacionado con la crueldad y la violencia, la vida después de la muerte, los cadáveres, entre otros. Por más que no adhiero totalmente a la propuesta teórica de Todorov, considero que en este punto sus reflexiones son productivas, al igual que algunas consideraciones de otros teóricos, como las de Ana María Barrenechea (1972), quien define la literatura fantástica como “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (393).

La coincidencia de los dos órdenes pone la marca de “fantástico” a este cortometraje. Rosalba Campra, en varios artículos, contribuye también con sus reflexiones a pensar la propuesta de AS así como también lo hace Jackson –ya mencionada-, para mencionar solo algunos de quienes han contribuido con el tema. Sin embargo, no me detendré a consideraciones teóricas; ya es mucho lo que se ha escrito y discutido al respecto y no es el objetivo del presente trabajo.

Cruces, contactos y reminiscencias

El título de este cortometraje inédito me llevó a buscar alguna posible conexión con elementos que podrían haber operado como disparadores de este primer borrador de AS. Y sorprende encontrar una película, con un título muy similar, *Una mujer en la arena* o *La mujer de las Dunas* (*Suna no Onna*), japonesa, estrenada en 1964, dirigida por Hiroshi Teshigahara y cuyo guión fue adaptado por Kobo Abe de su novela *La mujer de la arena*, de 1962. El texto de AS se fecha en 1967 y es probable que la autora haya visto dicha película y la haya usado como fuente de inspiración, transformándola según sus propias iniciativas, intereses y proyecto estético.

Según informa un sitio uruguayo⁵ dedicado a relevar las películas estrenadas en Montevideo desde 1929 en adelante, es posible comprobar que, efectivamente, la película en cuestión se estrenó en Montevideo el 31 de agosto de 1966, en el actualmente desaparecido cine Coventry y obtuvo la catalogación como “La mejor película del año 1966” según la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay. La película había ganado el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Cannes 1964 y fue nominada a la mejor película extranjera en los Oscar en el mismo año. En 1965, Teshigahara fue nominado al Oscar al mejor director y, en 1967, la película ganó el Gran Premio de la Asociación de Críticos de Cine belga.

Sabemos, porque así lo demuestran algunos de los documentos guardados en el FAS, que la escritora tenía gran interés en el cine. Por ejemplo, en su ensayo pedagógico-literario *Educación de la adolescencia. El adolescente de novela y su valor de testimonio* (1956), trabaja a partir de novelas y de películas y, lo que es más interesante, ha conservado anotaciones de muchas películas proyectadas en la época y que fueron utilizadas por la escritora como fuentes para su texto.

En este caso, también es posible establecer puntos de contacto entre este brevísimo guión de cortometraje que dejó AS entre sus papeles y la película. Esta representa una extraña relación entre sus protagonistas, un hombre (entomólogo) y una mujer, y tiene un punto fuerte en su profunda sensualidad y erotismo. La arena se constituye en una fuerza omnipresente, tanto en el paisaje cuanto en los cuerpos sudorosos de los protagonistas. Es un filme que, en su momento –1964– ha sorprendido por su erotismo, aunque, por cierto, en comparación con lo que se proyecta en la actualidad, no sea para nada explícito.

Un aspecto importante y que nos permite inferir la relación entre el borrador de Armonía Somers y la película es que la gran carga erótica en la película está en que las

5. <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/> (Agradezco al Lic. Claudio Paolini por acercarme este dato).

dunas adquieren formas que remiten a los órganos sexuales. Al igual que en el borrador, en el cual la forma de la mujer tiene sus pechos marcados y entabla una relación erótica con la protagonista (por cierto que también acá está presente una velada relación homoerótica, que se representa también en otros textos de AS, por ejemplo, en “La inmigrante”, publicado en *Todos los cuentos* (vol. I) y en *Aquí la otra mitad del amor* (1967). Las fechas son por demás sugestivas y coincidentes para continuar más adelante con la investigación de estas relaciones.

En un artículo publicado en 2011, en el cual se dedica a analizar el filme de Hiroshi Teshigahara como la renovación del mito de Sísifo, Orlando Betancor consigna: “Este poético film muestra una atmósfera irreal y profundamente onírica con secuencias dotadas de una gran sensualidad y un intenso erotismo. Los personajes de esta película viven en un extraño universo dominado por la obsesiva presencia de las dunas, sus continuos movimientos y su hipnótica visión” (19).

Se siguen sumando coincidencias: la atmósfera extraña, onírica, acerca a ambos productos, puestas en evidencia nuevamente en las siguientes apreciaciones:

A pesar de realizarse en la década de los 60, la película posee un intenso erotismo que da vida a instantes de embriagadora belleza. Desde el comienzo de la cinta, el director nos muestra las ondulaciones de la arena del desierto, que el viento ha formado sobre su superficie, comparándolas con las curvas femeninas. La arena se convierte en un elemento sensual y profundamente seductor que dibuja relieves sobre la anatomía de la protagonista y la recubre con una delgada vestimenta que deja traslucir toda su hermosura. Hiroshi Teshigahara se deleita en representar la visión de una espalda, la redondez de una cadera y la delicada forma de un torso. Asimismo, acerca su cámara hasta los cuerpos, los rostros y la piel de los personajes para exhibir una velada sexualidad. (21)

A modo de cierre

Me interesa finalizar con una breve reflexión acerca del valor que atribuyo a la difusión de textos inéditos conservados en los archivos de escritores. Si bien es importante considerar cada caso en particular, y sirva como ejemplo uno de los textos inéditos del FAS que tiene una faja colocada por la autora que reza: “No publicar”, decisión que, considero, debe ser respetada, el resto de los textos inéditos, si no se difunden y se publican, no pueden, por cierto, conformar el universo de lectura ni de investigación. Por lo tanto, la tarea de visibilizarlos a través de distintos medios (tal el caso de esta presentación) y, en un futuro no tan lejano, de su incorporación a los “Archivos virtuales de escritores Latinoamericanos” (AVLA), es una tarea de democratización del conocimiento que va a permitir acceder a los papeles del archivo a todos los interesados, además de

complementar lo ya publicado con otros documentos, tal el caso de guión de cortometraje que presento, en el cual la escritora intenta la escritura de un género que no es el estrictamente narrativo. Se deja abierta la puerta del archivo y se espera continuar con la tarea iniciada hasta lograr la publicación de todos los papeles conservados en el FAS.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 80 (Julio-set. 1972): 391-403. Impreso.
- Betancor, Orlando "La mujer de las dunas, de Hiroshi Teshigahara, y el mito de Sísifo." *FRAME 7* (Marzo 2011): 18-37. Impreso.
- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 49-73. Impreso.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- CRLA-ARCHIVOS. Fondo Armonía Somers. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ARMONIA%20SOMERS/Sitio/index.html>
- Jackson, Rosmary. *Fantasy. Literatura y subversión*. 1981. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1970. Trad. Silvia Delpy. México: Coyoacán, 1999. Impreso.
- Zanetti, Susana. "El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers." *Orbis Tertius* [La Plata:] viii 9 (2002-2003). Internet. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv08n09d01/3756>>

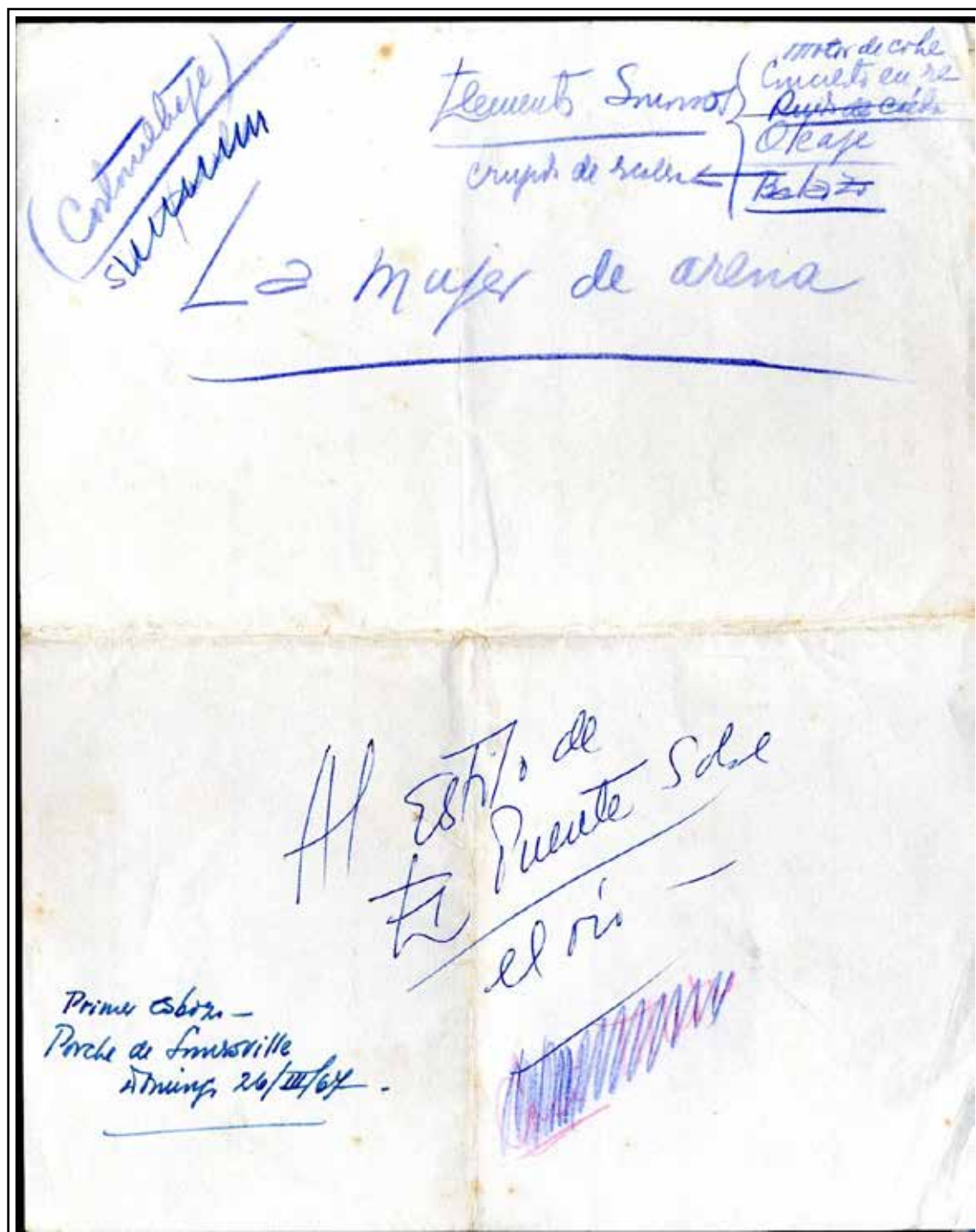


Imagen 01.

vuelve a caer
 HELHA EN LA
 DESNUDA, ESTÁ
 P- CESA LA
 - SOLO SE LLENA
 - CON EL RUIDO
 EA JE

La cola de pez
 no es del pez
 sino de su
 propia forma

Imagen 02.

El la busca equivocadamente
 en dirección contraria
 Se paró Comenzó a buscar
 de nuevo la música a boca
 Chirsa - Ella como enloquece
 Cetramente, vuelve a caer
 Y ALLÍ, HELHA EN LA
 ARENA, DESNUDA, ESTÁ
 LA MUSER - CESA LA
 MÚSICA - SOLO SE LLENA
 LA NOCHE CON EL RUIDO
 DEL OLEAJE

Imagen 03.

④

Comienza la amantísima: fúndase -
 La mujer de carne se arrastra junto a la de arena
 Y empiezan a escucharse sobre el mar
 Luego se besa los pechos, que se deshacen
 Comienza la música a saltar, furiosamente
 Ella sigue besando el costado. Con cada beso queda
 dibujada la forma del cuerpo
 Al llegar al cuello sigue hacia la boca
 La mujer se sigue deshaciendo
 Las olas están cada vez más cerca y empiezan
 a besarla.

Imagen 04.

niment en que fuera el balero y ella cae
 de ~~abajo~~ boca abajo sobre la forma que
 ha quedado en la arena, empieza a oírse
 fuertemente la música - Luego en crescendo
 las olas se llevan a la mujer de carne

Plaza Lisa bajo la luz de la luna:
 pisando del hombre, grandes, casi fútiles
 Siguiendo en sentido contrario al mar

Imagen 05.

“La supremacía del Uruguay” (1933) de E. B. White

Introducción

Virginia Frade

(Consejo de Formación en Educación -
Universidad de la República, Uruguay)¹

El 25 de Noviembre de 1933 la reconocida revista *The New Yorker* publica un breve cuento titulado “The Supremacy of Uruguay” (La supremacía del Uruguay), firmado por E. B. W., iniciales que corresponden al escritor Elwyn Brooks White, quien fuera ensayista, articulista y colaborador de la revista desde el año 1925 y durante aproximadamente seis décadas.

“The Supremacy of Uruguay” no ocupaba más que una página y media de la revista y estaba acompañado por una pequeña ilustración de Perry Barlow (dibujante que trabajó en la revista desde 1926 hasta 1974, y publicó 1,574 ilustraciones en el interior de la revista e ilustró 135 tapas).² En la ilustración se pueden ver tres jugadores de fútbol americano que caminan de espaldas al lector, en una especie de marcha sonámbula, que, a nuestro entender, representa e ilustra el efecto hipnótico y *estupidizante* que tiene sobre los hombres la máquina inventada por un uruguayo (Martín Casablanca), invento que es central en el cuento, y que es vendido al gobierno uruguayo para, a través de él, diseminar palabras de amor por el mundo y así conquistarlo. El tema central del cuento es, justamente, cómo Uruguay logra conquistar y dominar el mundo.

Si bien E. B. White fue un destacado ensayista, y autor de unos veinte libros de prosa y poesía, se lo recuerda, especialmente, por sus producciones literarias para niños, entre las cuales se encuentran tres clásicos de la literatura infantil norteamericana: *Stuart Little* (1945), *La telaraña de Charlotte* (1952), por la cual recibió el premio John Newbery en 1953, y *The Trumpet of the Swan* (1970), libro al que, en 1973, se le otorgó

1. Ver Currículum vitae abreviado en nota al pie del artículo “«The Supremacy of Uruguay» (1933), inverosimilitud y humor en un cuento de Ciencia Ficción de E. B. White” en la sección “Territorios Usurpados”.

2. Información extraída de la página web de *The New Yorker*: www.thenewyorker.com

el Premio Sequoyah de Oklahoma y el Premio William Allen White de Kansas. Las tres historias fueron, posteriormente, llevadas al cine.

Entre su producción literaria llama la atención la publicación de “The Supremacy of Uruguay”, considerado como un cuento de Ciencia ficción, ya que fue el único texto vinculado con esta categoría literaria escrita por el autor. En el año 1939, White lo incluye en su colección de relatos breves *Quo Vadimus? Or the case of the Bycycle*; años más tarde, en 1952, Ray Bradbury lo selecciona para que forme parte de una antología de relatos escritos por autores que no se dedicaban a la Ciencia ficción, pero que sus creaciones se destacaban por su calidad y creatividad. Entre los autores que Bradbury incluyó en su antología *Timless Stories for Today and Tomorrow*, se encuentran escritores como Roald Dahl, Shirley Jackson o John Cheever.



Tapa del ejemplar *The New Yorker* 25 Nov. 1933.

En 1971, John Stadler edita una colección de cuentos que, según él, no reúne historias de Ciencia ficción (aunque incluye algunas), sino que, a través de la selección de historias realizada, busca la reflexión en el lector acerca de su relación con el medio

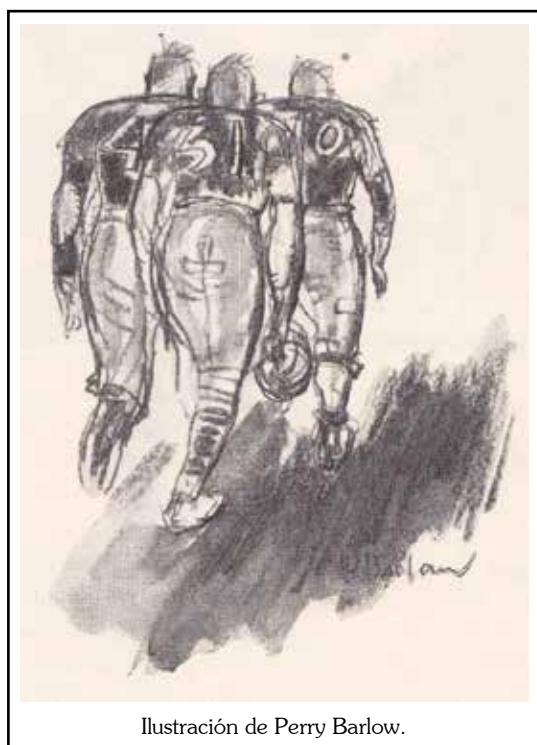


Ilustración de Perry Barlow.

ambiente y cómo el hombre interfiere en este, con consecuencias, muchas veces, desastrosas. Stadler recoge el cuento de White y lo incluye, junto con escritores destacados como R. Bradbury, J. Steinbeck, K. Vonnegut Jr, I. Assimov o J. G. Ballard, en su antología: *Eco Fiction, A Brilliant Collection of Short Stories that Reveals Man's Position in the Environmental Crisis*.

En el año 2008, Oliver Sacks, neurólogo y escritor británico (casualmente nacido el mismo año de la publicación del cuento), publica un libro intitulado *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro*, donde hace una brevísima referencia al cuento de White a propósito

del mecanismo del invento que (en el cuento) utiliza Uruguay para conquistar el mundo y el efecto hipnótico que la música o determinados sonidos tienen sobre el ser humano.

En Uruguay el cuento no ha circulado mayormente; de hecho, no hemos encontrado ninguna publicación en español de los libros que mencionáramos anteriormente donde se incluye el cuento de White. “The Supremacy of Uruguay” ha tímidamente circulado por algunos portales o blogs uruguayos así como también en un par de presentaciones o *performances* acerca del cuento. En setiembre de 2004 en El rugido del ratón, Montevideo Portal, Martín Otheguy publica una reseña sobre el cuento y una traducción del mismo; en julio de 2007, en el portal Armandobronca.com aparece una traducción mecánica del cuento, realizada con el programa Easy Translator 4, traducción de muy mala calidad que hace que la lectura del cuento sea prácticamente (como dice el responsable del sitio) “ilegible”, o incomprensible.

En la tercera edición del evento Pecha Kucha Night, iniciativa de Metroveinte, que se lleva adelante en Uruguay desde el año 2009, y donde los participantes disponen de 6.40 minutos para hacer sus presentaciones a través de 20 imágenes de 20 segundos de duración cada una, Gabriel Galli y Brian MacKern presentaron una suerte de corto basado en el cuento de E. B. White, donde, de algún modo ironizaban sobre el contenido del mismo.

Asimismo, en el año 2013, Fabián Barros y Hernán González realizaron un homenaje por los 80 años de la publicación del cuento de White, el cual se llevó a cabo en el Laboratorio de Lenguajes Transversales (labLT- Montevideo) a través de una *performance* sonora-digital que se intituló “Sesiones Orientales”.

En el año 2014, la autora de esta breve nota y de la traducción que la acompaña, presentó un trabajo académico en las Segundas Jornadas Internacionales de Ciencia Ficción, organizadas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, llevadas a cabo en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina), y en el año 2015 presentó un segundo trabajo académico en el II Seminario Internacional de Literatura Fantástica que tuvo lugar en el Instituto de Profesores Artigas (Uruguay); ambos trabajos constituyen gran parte del artículo publicado en la sección “Territorios Usurpados” de este primer número de *Tenso Diagonal*.

La supremacía del Uruguay

E. B. White

Quince años después de que la paz en Versalles se hubo establecido, Uruguay tomaba posesión de un fino secreto militar. Este era un invento, muy simple de hecho, tan barato en su construcción, que no cabía la menor duda de que le permitiría a Uruguay dominar a alguna o a todas las demás naciones de la Tierra. Naturalmente los dos o tres hombres de estado que sabían sobre esto tuvieron visiones de grandeza; y aunque no había nada en la historia que indicara que un país grande fuera en alguna medida más feliz que uno pequeño, estaban muy ansiosos por ponerlo en marcha.

El inventor del dispositivo era un recepcionista de un hotel de Montevideo llamado Martín Casablanca. Él había tenido la idea en cuestión durante la campaña de la alcaldía de 1933 en la ciudad de Nueva York, en donde se encontraba asistiendo a una convención para hoteleros. Una tarde de noviembre, poco antes de la elección, se encontraba deambulando por el distrito de Broadway cuando se topó con una manifestación en la calle. Una plataforma había sido erigida en la marquesina de uno de los teatros, y en un intervalo entre los discursos un joven distante que vestía un sobretodo cantaba frente a un micrófono. “Gracias”, cantaba suavemente, “por todas las adorables delicias que he encontrado en vuestro abrazo...”. La inflexión de las palabras de amor era la de una voz que murmura, pero el volumen del sonido amplificado era enorme; se prolongaba por cuerdas, en lo profundo de las filas del electorado. El uruguayo hizo una pausa. No le era desconocida la delicia de un adorable abrazo, pero según él este había tenido un tono más grave, concentrado. Este sonido público, en expansión, tuvo un curioso efecto en él. “Y gracias por las noches inolvidables que nunca podré reemplazar...”. El público se balanceaba contra él. En medio de la tan iluminada esquina donde se encontraba una aglomeración de cuerpos, el sonido dominante y minucioso del cantante melódico lo golpeó fuerte y por unos segundos, como más tarde se daría cuenta, lo entonteció. Las caras, las máscaras, el aire frío, las luces de los anuncios publicitarios, el ascendente vapor de la gigantesca taza de café de A & P sobre la Calle 47, todo esto agregaba a su encantamiento y su desequilibrio. De todos modos, al marcharse y alejarse de Times Square y de los fuertes sonidos viscosos de ese adorable abrazo, este era el pensamiento que rondaba su cabeza: *Si me trastornó el oír un canturreo tan suave apenas amplificado, ¿qué no me podría hacer escuchar un sonido mucho más fuerte y mucho más amplificado?*

El Sr. Casablanca se detuvo. “¡Por Dios!”, se susurró a sí mismo; y su propio susurro lo atemorizó, como si este también hubiera sido amplificado.

Abandonó la convención y partió hacia Uruguay a la tarde siguiente. Diez meses más tarde había perfeccionado y entregado a su gobierno una máquina de guerra única en la historia: un avión radio-controlado el cual cargaba un fonógrafo eléctrico con una bocina aerodinámica retráctil. Casablanca había encontrado al tenor más potente del Uruguay y había grabado la estrofa que había oído en Times Square. “Gracias”, gritaba el tenor, “por las noches inolvidables que nunca podré reemplazar...”. Casablanca se encargó de aumentarlo ciento cincuenta mil veces, y manipuló la grabación de tal manera que repitiera la frase eternamente. Su teoría era que un escuadrón de aviones sin piloto, esparciendo estos insoportables sonidos sobre territorios extranjeros inmediatamente reduciría a la población a la locura. Luego, Uruguay, sin prisa, podría enviar su armada, dominar a los idiotizados y anexionar las tierras. El futuro se veía más que interesante.

En estos momentos, el mundo estaba siendo arrastrado a una fase nacionalista. Los increíbles cánceres de la Guerra Mundial habían sido olvidados, los armamentos estaban siendo reconstruidos, el odio y el miedo se asentaban en cada ciudadela. El Convenio de Ginebra había sido prolongado, por el simple hecho de cambiar el centro del desarme a una ciudad amurallada en una isla neutral y acuartelar a los delegados que aguardaban en los destructores de sus respectivos países. El Congreso de los Estados Unidos se había apropiado de otros cien millones de dólares para su programa naval; Alemania había expulsado a los judíos y refundido el acero de sus cascos en un molde mejor; el mundo volvía a vivir el prólogo de 1914. Uruguay aguardó hasta que creyó que el momento era conveniente, y luego atacó. A la noche se apresuraron veloces y fulgurantes aeroplanos sobre los inactivos hemisferios, y así cayó sobre todo el planeta, exceptuando a Uruguay, un sonido que jamás había sido oído ni en la tierra ni en el mar.

El efecto fue tal cual Casablanca lo había predicho. En cuarenta y ocho horas los pueblos estaban completamente locos, destrozados por un ruido imposible de erradicar, sus oídos deshechos, sus mentes inestables. Ningún tipo de defensa había sido posible, ya que en el momento en que alguien quedaba expuesto al sonido perdía su cordura y, al estar perdido, demostraba ser militarmente inútil. Luego de que los aviones se hubieron alejado, la vida continuó, en gran parte, como era antes, excepto por el hecho de que era más segura al haber desaparecido la cordura. Nadie podía oír nada, salvo el ruido en su propia cabeza. En el momento preciso en que la población había sido alcanzada por el ruido, habían habido, por supuesto, algunos incidentes bastante graciosos. Una señora de Filadelfia del Norte resultó estar hablando con su carnicero por teléfono. “Gracias”, ella simplemente le había dicho, “por aceptar ayer la devolución de ese filete en mal estado. Y gracias”, agregó mientras el avión sobrevolaba, “por inolvidables noches que nunca podré reemplazar”. Los operadores de la máquina de linotipo, que se encontraban en los talleres, cortaban las oraciones al medio, como aquel que se encontraba armando

una historia sobre un almirante en San Pedro: Estoy tremendamente agradecido a todas las damas de San Pedro por la maravillosa hospitalidad que demostraron con los hombres de la flota durante nuestras recientes maniobras, y gracias por inolvidables noches que nunca podré reemplazar y gracias por inolvidables noches que nun...

Aparentemente la conquista de la Tierra por parte de Uruguay estaba completa. Aún restaba, por supuesto, la ocupación formal por sus fuerzas armadas. Que sus tropas, estando en completa posesión de sus facultades, pudieran establecer su supremacía entre los idiotas, hecho que no se dudó ni por un instante. Se asumió que, al no haber nada más que locura por combatir, la ocupación sería levemente estimulante y disfrutable. Se supuso que sus locos enemigos harían algunas cosas bastante divertidas y pintorescas con sus buques de guerra y tanques, y luego se rendirían. Lo que no anticiparon fue que sus enemigos, estando idos, no tenían intención de hacer la guerra en absoluto. La ocupación resultó sin derramamiento de sangre y singularmente insignificante. Por ejemplo, un destacamento de sus tropas aterrizó en Nueva York y tomaron el edificio RKO, el cual se hallaba bastante vacío en ese entonces; y no fueron más llamativos en el pueblo que los Caballeros de Pitias. Uno de sus buques de guerra se dirigió hacia Inglaterra y el oficial a cargo se enfureció tanto cuando ningún barco hostil salió a enfrentarlo que envió un radio-mensaje (que por supuesto nadie en Inglaterra escuchó): “¡Salgan ya, ratas cobardes!”.

Fue la misma historia en todas partes. La supremacía de Uruguay nunca fue desafiada por sus tontos súbditos, y casi no fue advertida. Territorialmente su conquista fue magnífica; políticamente fue un fiasco. Los pueblos del mundo apenas si prestaron atención a los uruguayos, y los uruguayos, por su parte, se aburrían de muchos de sus dominados –en especial de los lituanos, a quienes no podían soportar. En todas partes la gente loca vivía felizmente como si fueran niños, en sus cabezas el viejo refrán: “Y gracias por las inolvidables noches...”. Billones vivían contentos en un paraíso de tontos. La Tierra era generosa y había paz y plenitud. Uruguay contemplaba sus vastos dominios y veía como todo el acontecimiento carecía de autenticidad.

No fue sino hasta años más tarde, cuando los descendientes de algunos de los primeros americanos idiotizados crecieron y recuperaron sus sentidos, que hubo en el mundo un retorno generalizado a la cordura; las fuerzas aéreas y terrestres restablecieron su poderío bélico, y se dio inicio a la lucha por la venganza que con el tiempo involucró a todas las razas de la Tierra, destrozó a Uruguay y destruyó a la humanidad sin dejar rastro alguno.

Traducción: Virginia Frade.



ENTROPÍAS
LIMINARES

Claudia

El eco de los ahogados

Patricia Díaz Garbarino¹

A T. S. Eliot.
A su *Tierra baldía*.

I

Transcurre el mismo camino, desalineada
lluvia rota. Los paraísos escupen semillas
que comen los ahogados.
Nos mantenemos en la espada rota de un gran pez
¡Cómo canta el pájaro que imita a la mujer!
se mira en un espejo donde su rastro desaparece.
Ubicada en el presente: la mujer lleva
dos mariposas azules en cada mano
¡Cómo maneja las ruedas de su maleta!

1. Patricia Díaz Garbarino (Colonia, Uruguay). Ha publicado artículos periodísticos en medios de prensa nacionales y extranjeros. Desde 1998 colabora en el suplemento de género “La República de las Mujeres” (Diario *La República*, Montevideo). Coordina el Grupo “Alfonsina Storni” y también es coordinadora de talleres literarios en el Departamento de Colonia. Ha sido miembro de jurados en concursos literarios departamentales y nacionales. Integró el consejo editorial de *U*, revista cultural del Departamento de Colonia. Investigadora en la Biblioteca Nacional Argentina, lleva adelante una investigación sobre las mujeres argentinas en la escritura y en el arte durante las primeras décadas del siglo XX. Ha publicado trabajos académicos sobre literatura argentina, así como diversas ponencias sobre teorías de género y feminismos en las Universidades de La Plata, Buenos Aires y Rosario, entre otras. Publicó *Alfonsina Storni. Antología poética* (introducción y notas). Recibió menciones en diversos concursos literarios en Argentina. Su obra poética figura en varias publicaciones: *1ª Colección de Autores Contemporáneos* (Buenos Aires, 1995), *Polifonía* (Montevideo, 1997), *Letras Uruguayas II* (Montevideo, 1998), *Antología de la poesía coloniense* (Colonia del Sacramento, 2000) y *Antología en homenaje a Alfonsina Storni* (Rosario, 2003), entre otras. En 2016, en el marco del homenaje a mujeres destacadas del departamento de Colonia, recibió un reconocimiento a la difusión cultural y literaria del departamento de Colonia.

“Zigzaguo en el oscuro vidrio del mar”, dijo
el pájaro gris.

La mujer habló: ¿De qué cosas hablas?
mienten los caminos rectos
los dentados repliegues de sus sombras
la muñeca de mármol sobre un pez espada
miente

¡Qué desalineado ese cabello que trae el viento
desde tan lejos!

¿Puedes escuchar? ¿Cómo oponerse a este concierto?
¿La energía que el sonido dirige al aire
y lo golpea: se adueña, se escabulle y luego muere?
¿No traspasa el sonido como red
por la piel de mármol? ¿O dentado espejo
nos impide ver entre las olas?

II

Puente que no ves
Llegará octubre desandando las vías
de los trenes

Caminaré lento

Golpearán las paredes del túnel,
donde las ratas se olvidaron de habitar. Ahí van!

¿De qué eslabón pende el pretil
sobre la luna? Luz aguada!

Levantaré un puñado de arena
la infancia desaparece
Así desaparece: abro la mano, la arena cae.
(¿quién canta?)

“La mujer viajaba en un tren con un ramo
de flores amarillas
La mujer llevaba alegrías en su maleta
¿La mujer quería crecer sin su marinero muerto?
No lo sé. No lo sé. No lo sé.
Lleva flores en su maleta
cuando llegue al puente seguirá de largo.”

III

¿De qué hablas? ¿De qué cosas hablo?
¿Quién nos conoce? ¿A quiénes conocemos?
¿Dejará su pico cubierto de cal
para salvarte?
¿Quién descubrirá que el pájaro se golpea
contra la corteza y se mata?
¿Acaso no escuchas el retumbar del trueno?

Poemas

Nicolás Alberte¹

Imparable en el mito el viento vano

Caminamos en círculos por campos roturados
con el descuido con que crecen las ciudades.
Parecemos ebrios saliendo a los gritos de un bar
que hace ya un par de siglos ha cerrado.
Es como si nadie nos oyera.

¿Y si fuéramos invisibles?

Los amigos nos esperan en la fiesta
sorpresa por nuestro aniversario.
Entre la ansiedad, el silencio
y las conversaciones yermas,
ya habrán perdido la vista
de tanto prender y apagar la luz.

¿Si realmente fuéramos invisibles?

1. Nicolás Alberte (Montevideo, 1973) ha publicado cinco libros de poesía. Tres en Uruguay: *El cuidado que ponemos diariamente en no morirnos* (Ed. De la Feria del Libro, 2004), *Vacío en partes iguales* (Artefato, 2005) y *Montevideanas* (Amuleto, 2008); uno en México: *unapalabramáslargaquela-noche* (Limón Partido, 2006) y uno en Argentina: *Escritos a la luz de las cosas que no se ven* (Gog & Magog, 2009). En narrativa, ha dado a conocer la novela *Ópera prima* (Artefato, 2007).

Era de noche.

Ante los innumerables peligros
de los barrios bajos y el invierno,
el pulóver se nos iba destejiendo
porque alguien invisible nos tomaba
de un punto salido del tejido y vos
dijiste algo gracioso de Teseo.

Pero si al encontrarnos con Ariadna,
a la vuelta de la esquina,
le hubiésemos preguntado
la música de dónde provenía,
ella tampoco habría sabido indicarnos el camino.

Un hombre de su tiempo

a Eduardo Milán.

Las cabras grandes son grandes,
las cabras pequeñas son pequeñas
y los dioses que no pueden volar
sólo son dioses en las creencias de los necios.
Desde el hambre es muy difícil contar la opulencia,
el que tiene poco guarda
lo poco que tiene como un tesoro
y el que tiene mucho
tiene mucho miedo de perderlo todo.

No habrá leche donde las ubres no estén hinchadas,
ni esperes milagros de los libros de la razón.
La poesía, bueno,
sufrirá estas carencias hasta que alguien
con manos muy largas y puras
(uno podría decir “inocentes”)
logre hacer salir una vez más desde la tierra o el agua
la vieja luz que nos ciega y a su vez
nos permite ver más lejos.
Si puedes elegir,
iguálale con el halcón, no con el cuervo:
dejar de llorar será un comienzo.
Los felinos dan saltos,
las ratas tienen los ojos rojos,
la lluvia lo está pudriendo todo
en la estación de las lluvias.

La energía del punto cero

Los dioses de la antigüedad
utilizaban el lado izquierdo del cerebro
para mandar a los hombres.
Era el verdadero control remoto:
un viento ciego les ordenaba “haz esto”
“no hagas lo otro”, “siente el miedo
y ahora el terror”, “ama”.
“Muere y mata. Mata y muere.”

¿O era el lado derecho?

Luego, entre una conquista y otra,
el sistema se estropeó,
primero los judíos y después los griegos,
lo volvieron todo representación
y pasó lo que ya todos conocemos.

Ahora queda algo ahí,
que suena como una alarma lejana
cuando estamos solos en lugares silenciosos
o al apoyar una oreja en la almohada.
Los científicos lo han bautizado: Tinnitus
o acúfeno. El oído interno
es una cavidad hueca en el hueso temporal del cráneo.
Laberinto lo llaman también,
en lo que perdura el efecto McCollough.

¿Alarma lejana de qué?

Autofagia

José María Veiga

Bramhmakaputra decidió devorarse a sí mismo. Aquella firme decisión le había llevado mucho tiempo de reflexión y meditación profunda que se traducía en una pasmosa quietud sobre todo lo que le rodeaba. El vacío le parecía cada vez más frío y los cuerpos de la tercera dimensión se movían cada vez más pesada y gelatinosamente, atrayéndose o repeliéndose entre sí en una danza cósmica de luz indescriptible.

Bramhmakaputra no era un dios, pero se le parecía bastante. Tampoco era un ser de escasa complejidad y sabía con absoluta certeza que podía morir; su alma determinaría el cuándo, en etéreas briznas de futuro áureo. Todo cuanto existía en aquel universo le rendía obediencia y sumisión; todo estaba para él y él era el centro de todo.

En alguna era ignota, frágil como un momento, imperceptible para alguien como él y como si fuera una nebulosa estelar en crecimiento, se le cruzó la idea de que era inmortal. Pero aquello solo fue un fugaz pensamiento, una abstracción de sus múltiples dimensiones.

Con el devenir de las eras comprendió que el hecho de vivir tanto no le garantizaba la inmortalidad. Al final de cuentas moverse en el multiverso con sus diez dimensiones le estaba resultando aburrido; crear algunas formas de vida aquí y allá, jugar con los cúmulos de galaxias provocando que colisionen entre sí o enfocar los chorros de radiación cósmica hacia algún sistema estelar moribundo, le resultaba extremadamente tedioso.

De vez en cuando la explosión de una estrella hipergigante lo sacaba de su coleteo, haciéndole rememorar otros acontecimientos más cálidos, misteriosamente prometedores y entretenidos.

Sentía aquellas sensaciones desde el primer segundo de su existencia como una exhalación interdimensional, como saltos de energía que de a poco se iban transformando en materia o se desvanecían en intrincadas hilachas de gravedad que empujaban mundos, aglomeraban galaxias, fabricaban negruras de una profundidad inaccesible o aplastaban sistemas planetarios en segundos.

Aquel momento de majestuosa claridad, el nacimiento de su estructura multidimensional, sus hermosas extremidades supercalientes o ultrafrías, eran recuerdos futuros de un presente ignoto materializándose en su quinta dimensión, reflejándose como eventos catastróficos en las otras nueve dimensiones de su ser.

Era capaz de mirarse a sí mismo en un presente infinito, flotando en un caldo de materia y energía sobre el que se iba configurando su ser, mientras su conciencia tomaba control sobre la esencia de todo lo que existía a su alrededor, el control sobre el absurdo del caos.

Sin embargo, en todas aquellas vivencias luminosas encerradas como un tesoro en un presente incambiado, no conseguían encontrar la tempestuosa calma de la inmadurez perdida.

Nada le resultaba lo suficientemente sosegado. Nada.

Todo aquel entramado cósmico atemporal y superlativo le resultaba insano y cruel. Fue en aquel minúsculo instante, en el que la idea de engullirse a sí mismo explotó en la intrincada matriz de sus incontables pensamientos como si se tratase de una estrella a punto de nacer, blanca, radiante, vigorosa, imparable, inmaculada.

Aquella idea se forjó dentro de su Yo como una pregunta de la que sabía con certeza que nunca tendría la respuesta, por lo menos no para él: ¿qué pasaría si se devoraba a mí mismo? Bramhmakaputra comprendió al cabo de los eones que debía dejar de ser, inmolarse en la infinitud de los mundos, devorar una a una sus diez dimensiones para que otras formas de conciencia existencial, que serían más que solo vida, tuvieran su oportunidad.

La idea inicial le trajo otras ideas luminosas: ¿no sería este el designio antológicamente magnífico de algún ser superior más antiguo que él? O quizá: ¿no será todo cuanto le acontecía el producto de aquel vasto sentimiento de soledad universal?

¿Él, acaso, no había querido y amado hasta el hartazgo todo lo que era y le rodeaba? ¿No había acaso jugado, organizado, fabricado y demolido la materia y la energía a su gusto y antojo?

Aun así, Bramhmakaputra no había logrado quitar de sí la abstracción de su dimensión cosmo-céntrica remolineando alocadamente en su interior.

Fue así, que habiendo tomado él, Bramhmakaputra Devanshi, aquel glorioso camino de la autofagia, sus diez dimensiones vibraron acoplándose una tras otra, superponiéndose gobernadas por el tiempo incontenible que era el alma de su sempiterna esencia y que en él, contenía leyes propias.

El tiempo, su cuarta dimensión y su alma, sería lo último en ser engullido y entonces, todo estaría consumado.

Y así fue como Bramhmakaputra Devanshi fue feliz.

.....

Los picos del Himalaya se recortaban sobre un azul opalino como si fueran los dientes triangularmente afilados de un tiburón, ávido por devorar a su presa.

Era posible escuchar el silencio estremeciendo de quietud los tímpanos de los quebrantahuesos, mientras permanecían inmóviles sin levantar el vuelo.

Un poco más abajo el Brahmaputra dibujaba una delgada y contorneada línea oscura sobre la virginal nieve asentada sobre la pendiente cercana al monte Kailash. El río discurría pacíficamente desde su nacimiento en el glaciar Kubigangri para morir majestuosa y conjuntamente con su hermano el Ganges en la bahía de Bengala.

Sobre la ladera occidental del Kailash se podía observar un pequeño templete erigido en honor a la sagrada Familia del Señor Shivá, así como a la diosa Párvati que sostiene amorosamente entre sus brazos al dios Ganesh. El sol de la tarde daba de lleno en la entrada principal donde se erigía incólume una estatua de Ganesh, cabeza de elefante y cuerpo de joven, de mirada tierna y salvadora. La sombra que proyectaba la trompa dejaba a oscuras otra estatua más pequeña de sus padres Shivá y Párvati en posición de contemplación de su hijo. Shivá apuntaba con una de sus cuatro manos a Ganesh mientras le sonreía complacido.

A medida que uno se acercaba al pequeño templo el silencio iba perdiendo su pureza dejando paso a sonidos al principio casi imperceptibles, deslizándose por el aire en monótonas y repetitivas melodías, enriquecidas por un mantra apenas entendible:

Om...Kshipra Prasadaya Namaha

Om...Kshipra Prasadaya Namaha

Om...Kshipra Prasadaya Namaha

Om...Kshipra Prasadaya Namaha

Om...Kshipra Prasadaya Namaha

Por una pequeña abertura ornamentada hasta el hartazgo con estatuillas de Shiva y Párvati, se colaba el mantra que debía repetirse 108 veces durante cuarenta y ocho días. Por el cansancio de una veintena de voces, podía deducirse que el cantico estaba llegando a su fin.

En el interior, de pequeñas dimensiones, la pequeña figura naranja del Lama contrastaba con la pared posterior del templo abarrotada de estatuillas de dioses y diosas mezclados con figuras humanas, posiblemente sacerdotes y monjes. Todo aquello se presentaba amontonado y apretujado, lleno de colores gastados por el paso del tiempo, emplazado en un aparente caos escolástico, una especie de progresiva desorganización para, finalmente, volverse homogéneo con aquel ambiente escaso de luz, de sopor indiferenciado que parecía ir diluyéndose, perdiéndose en la visión del todo su identidad.

El mantra se detuvo en la cuenta ciento ocho del día cuarenta y ocho. El silencio del Kailāsh se apoderó del interior del templete. Las sombras de las figuras de hombres y estatuas acompañaban el paso de los segundos con nanométricos desplazamientos, que seguían los caprichos de la luz solar que penetraba por una especie de ventana-respiradero situada en la pared oriental.

El Lama, como el resto de los monjes permanecía en posición de loto, el torso tieso y perfectamente recto, los ojos cerrados y el rostro inexpresivo.

El Lama fue el primero en abrir los ojos y lentamente recorrió con la mirada a cada uno de los monjes. Pensó en lo trascendental de ese día y en las sagradas revelaciones que Ganesh le había hecho conocer para que él, de igual modo, las transmitiera a sus hermanos.

- *Hoy el hombre ha conocido y sabe lo que no puede conocer ni entender, lo que le es inaccesible* –dijo pausadamente.

Luego entrecerró nuevamente los ojos como para darle mayor importancia a la noticia que venía, a la buena nueva que no era dominio de Ganesh, que no le pertenecía a Párvati y que no involucraba a Shiva. Era de alguien mayor y más antiguo, que había sido y que ahora era en todos, incluso en la sagrada familia de Shiva. Era el que debía revelar el misterio incognoscible a través de las dimensiones del cosmos.

El Lama volvió a abrir los ojos muy lentamente, sonrió aunque un rastro de nerviosismo podía observarse por las pequeñas gotas de sudor que se agolpaban, pequeñas y brillantes, en su frente.

Y todo le fue revelado.

La idea primigenia explotó en la intrincada matriz de sus incontables pensamientos como si se tratase de una estrella a punto de nacer, blanca, radiante, vigorosa, imparable, inmaculada.

Comprendió al cabo de muchos mantras y siglos y eras que el secreto era dejar de ser; inmolarse en una infinitud de ocasos, devorar una a una sus extremidades para que otros pudieran ser.

Le fue revelada el alma del antiguo capturada en la percepción de una dimensión huidiza, relativa y ambigua.

Entonces, sin más preámbulos el Lama comenzó a devorarse a sí mismo. Los demás lo siguieron, impávidamente, sin demostrar dolor o queja.

Y mientras se devoraba supo que su cerebro, la residencia de la verdadera dimensión del tiempo, el hogar del alma de Bramhmakaputra Devanshi debía ser lo último en ser engullido y entonces, solo entonces, todo se habría consumado.



NOTAS TRANSVERSALES

Buenos Aires profunda

Larisa Rivarola

(Universidad de Buenos Aires -
Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina)

*Teatro y cultura durante el primer peronismo
en la provincia de Buenos Aires.*

Dir. Yanina Leonardi. Buenos Aires:

Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2015.



El objetivo de un investigador es producir conocimiento con el fin de responder interrogantes o bien brindar soluciones. En el caso de quienes tienen por objeto de estudio a las políticas culturales, podríamos pensar en la articulación del desarrollo de herramientas que faciliten el debate en torno a la ejecución de dichas políticas, y a la vez sean útiles para su elaboración y ejecución. Desde esa perspectiva, el libro *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*, editado en 2015 por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, resultado de una investigación dirigida por la Dra. Yanina Leonardi especialista en peronismo y cultura e investigadora de CONICET, también directora de la publicación, cumple con la definición dada al inicio de esta reseña. Respondiendo a un proyecto del Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene”, la publicación aborda la planificación cultural del estado bonaerense durante la primera década peronista, específicamente en cuanto a la política teatral; y da cuenta de que para comprender dicho proceso es necesario revisar el pasado histórico, social y cultural provincial, lo que también consideramos fundamental para comprender su presente.

La diversidad cultural de nuestro país se evidencia, entre otros aspectos, en una producción teatral heterogénea y en un teatro nacional, fundado en y caracterizado por el cruce de culturas. En ese sentido, a través de las múltiples miradas sobre el teatro y las políticas que lo fomentaron en el período investigado, la publicación permite entender al hecho teatral como agente productor de un material significativo capaz de transmitir valores identitarios.

La relevancia de la práctica teatral pensada en este sentido, da cuenta de la importancia de la presencia del estado en el fomento de la producción artística de una comunidad y a la vez, en el verdadero aporte que significa la producción teatral para ella, en tanto la pensamos más allá de su valor estético. Pero sobre todo, aparece aquí el teatro como disciplina determinada por un sistema de relaciones sociales sobre las que es necesario reflexionar, y para lo cual *Teatro y cultura...* realiza un aporte fundamental para entender al teatro como modo de comunicación. La publicación aborda diversos aspectos que la subdividen en Ciudades Bonaerenses, Conurbano Bonaerense y un importante apartado especial sobre la actuación que plantea, entre otras cuestiones, que la planificación en torno a la formación artística implicó transformar a los sectores populares en productores culturales.

Los artículos introductorios de Leonardi e Iván Orbuch operan como marcos fundamentales en relación con dos cuestiones: la primera es la ubicación espacial y temporal describiendo el desarrollo y la caída del peronismo, la historia geo-política de la provincia de Buenos Aires y su situación demográfica; y la segunda cuestión es la interpelación al planteo académico de la dicotomía entre peronismo y cultura. Dado que la década analizada estará dominada por las gobernaciones de Domingo Mercante y Carlos Aloé, Leonardi da cuenta de los diferentes contextos políticos que enmarcarán las dos gestiones, aspecto fundamental para entender por qué la planificación cultural aparece como una novedad y cuál fue la particularidad de la organización, los contenidos y las estrategias de cada gestión. Aquí es relevante la mención de los contenidos orientados predominantemente hacia la alta cultura y la cultura letrada encontrando su justificación entre otras causas en la presencia, en la gestión, de jóvenes profesionales universitarios en algunos casos provenientes de FORJA o la UCR, cuya concepción de cultura estaba inserta en una tradición culta. Sobre estos últimos, el artículo de Orbuch sobre los intelectuales Mercantistas ilumina los vínculos históricamente planteados negativamente entre peronismo y cultura, y contribuye a los estudios sobre peronismo que otorgan un rol central al movimiento obrero en su conformación inicial, agregando la contribución del Forjismo a su desarrollo cultural.

El recorrido de la publicación atraviesa ciudades y localidades como La Plata, Bahía Blanca, Mar del Plata, Tandil, Lobos, San Antonio de Areco, Moreno, Morón, Lomas de Zamora, Lanús y Avellaneda. En sus abordajes se dirimen la lucha por la posesión del capital cultural como herramienta política, la democratización de las salas oficiales, las caracterizaciones en torno a qué se considera práctica cultural y quién lo determina, la función cultural del teatro, la promoción de las culturas locales, la dicotomía entre cultura popular y de izquierda, entre las más relevantes. Finalmente y siguiendo a Iván Orbuch respecto de la relación conflictiva del peronismo con la cultura, cuya representación fue

construida por un sector de la intelectualidad argentina de los años '40 y '50, destacamos que dicha construcción pueda ser repensada a partir de un estudio sistemático de la gestión cultural peronista, cuestionando la utilización de modelos foráneos a través del desarrollo de paradigmas nuevos, dialogando con investigaciones previas y reinterpretándolas.

Cuaderno de composición de Martín Gubbins & Explicit Content de Felipe Cussen

Riccardo Boglione

(Investigador independiente, Italia - Uruguay)

Gubbins, Martín. *Cuaderno de composición*.

Santiago de Chile: Pez Espiral, 2014.



Cussen, Felipe. *Explicit Content*.

San Francisco: Gauss PDF, 2015

(descargable gratuitamente acá:

<http://www.gauss-pdf.com/post/132543975830/gpdf192>

-felipe-cussen-explicit-content).

Apostar a una literatura tanto ideológicamente volcada a la experimentación como enormemente dilatada en su forma (y orgullosa de sus “estrías”) parece práctica cada vez más anómala, global y localmente. Pero siempre algo cruje en los graníticos laberintos editoriales –aún más con la ampliación digital de los mismos– y, sin adentrarnos en sus más espesas nieblas teóricas, dentro de lo que podríamos definir “conceptualismo literario” –ya alejado de su matriz anglosajona (predominante y, a menudo, polémicamente dominante)– brotan ejemplos sólidos de cuestionamientos de la mera lineal narrativa y afabulación. En este sentido, desde Chile provienen –dentro la cerca latinoamericana– las pruebas más logradas y convencidas de libros donde prima la instancia conceptual de la estructura sobre los arabescos verbales como (in)formadores del lector. Brindo

como ejemplos –que apenas indico aquí, pero merecerían específicas reseñas– *La Filial* [Alquimia ediciones, 2012] de Matías Celedón, “novela” que es una especie de relato oficinesco de tonos kafkianos, escrito entera y literalmente con escuetos sellos de goma que reducen, ampliándola, su oscura trama a duros rastros “burocráticos” hechos de cortantes y parcas palabras; y *Chile Project (Re-Classified)* [Gauss PDF, 2013; Pez Espiral, 2014] de Carlos Soto-Román, que organiza en una carpeta unos 40 documentos de la CIA, desclasificados en 2000, sobre la intervención de EE.UU. en el golpe militar de Chile de 1973, volviendo paradójicamente a censurarlos –a través de tachaduras blancas y negras– dejando así a la vista sólo algunas palabras sugerentes, y tautológicas a la vez, con efectos aterradores.

Más recientemente, y aquí en cambio me detendré, aparecieron los últimos trabajos de Martín Gubbins y Felipe Cussen, figuras destacadas del panorama literario y “sonoro” chileno. *Cuaderno de composición* de Gubbins se suma, dentro de la historia de la literatura experimental mundial, a una larga lista de libros sin palabras (tanto los dejados “en blanco” como los ocupados por signos que no son letras) y de los que aquí sólo menciono el único precedente chileno que conozco, aquel valiente *La hinteligencia militar* que Sergio Pesutic llenó de vacío en 1986, comentando urticante la aterradora era pinochetista a través de ciento y picos de hojas que no contienen nada. El *Cuaderno* de Gubbins, sin embargo, no es un acopio de páginas blancas, sino una secuencia de páginas llenas de líneas, como todo buen “cuaderno” (de hecho, del cuaderno escolar retoma también el tipo de tapa “clásica” con etiqueta para el nombre del alumno). Gubbins no escribe, traza, aislados en grupos de 4-5 páginas, patrones de líneas que permiten escribir. Pues su artefacto es, en primerísima instancia, una invitación a la escritura, casi un tentativo de seducción para que escribamos: no sólo nos otorga el soporte, sino que el volumen viene acompañado por dos instrumentos, un lápiz y una goma para borrar. *Cuaderno de composición* agujunea el/la lector/a para que rellene su interior, le niega cualquier “horizonte de expectativa”, le reclama acción, porque el/la lector/a es invitado/a a crearlas él/ella mismo/a o a hundirse en su silencio (tornándose, al revés, un objeto que excluye a su público): es un libro que rehúsa cualquier género, pero alienta la “generación” de escritura y reescritura, una vez superado –si se logra superar– el rechazo que el abismo de la página virgen, o el amor bibliómano por el objeto-libro, siempre provoca. *Cuaderno de composición*, si enmarcado en términos de “apertura” de la obra y co-autoría con el lector –como las entendía, por ejemplo, el recién fallecido Umberto Eco en *Obra abierta*– es una especie de *non plus ultra*. Cabe destacar que el “regalo” es un lápiz y no una birome, por ende Gubbins descarta la permanencia a favor de la transitoriedad: la goma y el grafito presuponen, en efecto, que el *Cuaderno* estimule un texto cambiante, una serie de reescrituras continuas, aunque finitas, porque su condición de corroído palimpsesto, en un momento, llegará a la destrucción de la celulosa, de

su ser. La propuesta de Gubbins tiene más ribetes, sobre todo en lo que se relaciona con el aparente máximo grado de libertad brindado a quien lee, porque casi se podría interpretar como una abdicación del escritor de su tarea. Empero Gubbins marca su libro, no lo abandona al puro candor del papel, lo “escribe” en el sentido de producir *graphos*, signos: lo colma de líneas que se mueven fluidamente a lo largo del tomo, primero más tupidas, luego con intervalos irregulares, al final más espaciadas: quien efectivamente va a “usar” el *Cuaderno* difícilmente podrá hacerlo sin tener en cuenta las ondulaciones de estos carriles. También sin uso, dejado a la sola potencialidad del acto, el/la lector/a contemplador/a sufrirá el condicionamiento de estos surcos que remiten a conceptos como orden, racionalidad, ritmo. Ritmo. Nada casual que los temerarios experimentos de Gubbins –autor, en 2010, del poemario *Fuentes del derecho*, compuesto enteramente de citas de literatura jurisprudencial– cuenten con varias incursiones en la poesía sonora. Físicamente su *Cuaderno de composición* es también muy parecido a una partitura que sella, una vez más, el binomio música y letras, aunque de manera totalmente cerebral.

Explicit Content de Felipe Cussen usa palabras ajenas. Mejor que “usar” quizás sería decir “explotar”. Explota las palabras que lo conforman y las palabras que (otros) denuncia(n), burdamente. Acá también la regla de composición es crucial: Cussen armó su libro, dividido en 30 “poemas”, usando frases que un grupo de padres preocupados escribe en la página “Parents Guide” del sitio Internet Movie Database, sobre el posible contenido peligroso de escenas y lenguaje de cada filme: con esta guía se regulan a la hora de permitir a sus hijos ver las cintas, o no. Algo parecido, aunque menos articulado, se había dado en el mundo musical pop hace años y el título del trabajo de Cussen de ahí surge: el “contenido explícito” era el lema con que se etiquetaban los álbumes repletos de palabrotas e insultos varios.

Explicit Content utiliza fragmentos de estos comentarios de Internet relacionados a las películas –por lo menos las que Cussen logró ver– pertenecientes al listado *100’s Hollywood Favorite Films*. La finísima operación de Cussen desata varias cuestiones. Es, por supuesto, una tomada de pelo de la corrección política de matriz estadounidense –fenómeno que logra aunar, en más de una ocasión, figuras de la derecha moralista con figuras de la izquierda, preocupadas por cuestiones discriminatorias y pedagógicas–: pero su blanco, aquí, no es la censura aplicada directamente al producto, sino más bien la verbalización de lo obsceno que, potencialmente, organiza una censura póstuma y “privada”. La práctica es muy antigua y ya hace varias décadas existían, sobre todo en los países católicos, libros que señalaban el grado de conformidad moral de las obras cinematográficas en circulación. Pero si antes el juicio pasaba por la Iglesia –o congregaciones a ella ligadas–, ahora pasa por particulares (aunque sí, generalmente “religiosos”): sigue, en este sentido, la nueva cultura digital horizontal (revelándola, tal

vez, tan perniciosa como la anterior). Cussen utiliza estas hilares advertencias como –él mismo lo explica así– fueran *samples* musicales y los monta libremente, negando al lector el nombre de la película a la que se refieren: esta extrema decontextualización potencia el efecto cómico y justifica plenamente el hecho de usar la lengua de origen, el inglés (que es el idioma de la mayoría de las películas elegidas, de donde salen los vocablos incriminados y la paranoia de quien las sintetiza y que es también la lengua franca, por supuesto, del web, de las finanzas, del mundo globalizado). Ahora bien, el resultado es psicoanalíticamente explosivo: los pudorosos jinetes de la integridad moral desaguan los filmes de todo lo que no es, según ellos, abyecto, vale decir violencia, sexo y vicios varios y en nuestras manos de consumidores finales se materializa un texto que oscila entre el diario de un adolescente pavoroso y un pequeño manual sadiano: “Hay una escena de violación”, “Algunos besos apasionados”, “un hombre es arrastrado en una jaula por su raptor, grita en agonía y vemos su cara sufriente”, “a un hombre le disparan en un ojo, a través de los lentes”, “dos primos se casan”, “un hombre loco tira su semen hacia una mujer”, “un hombre es estrangulado hasta morir en su auto”, “tres mujeres usan ropa que pone en evidencia sus grandes senos”, “a menudo se ve gente fumando”. Cité un poco casualmente, saltando de un “poema” a otro, injustamente, porque en realidad Cussen dispone perfectamente, en términos de dosificación y musicalidad, la secuencia interna de cada texto y del conjunto, cadenciando, además, este flujo con algunos “juicios” que casi desarmen por su candor (y, por ende, peligrosidad): “algunas escenas son emocionalmente intensas”, “nada demasiado gráfico”, “la secuencia final puede ser muy intensa”, “los esqueletos son espantosos”, etc.

Cussen logra, y vuelvo al principio, explotar perfectamente la lengua de los potenciales censores y ensañarla contra sí misma: cada texto termina con un frío cálculo del diccionario de la película, que revela, quirúrgicamente, el sinsentido de la operación que usa como fuente (ya que no existe película que pueda evitar por completo su cólera censoria): “‘Mierda’ se dice 17 veces, ‘por Díos’, ‘boludo’, ‘bastardo’, ‘cagada’, ‘maldito’ e ‘infierno’, cada una se usa varias veces”; “‘joder’ se usa 30 veces, ‘mierda’ se usa 8 veces. ‘Concha’ y ‘pepa’ se usan una vez cada una. Referencias sexuales, entre moderadas y fuertes, diseminadas en la película”, etc. Este pequeño y entretenido glosario del “mal” restituye, paradójicamente, a la palabra lo que en general la imagen le quita en osadía, pero también revela la perversidad de una lectura en búsqueda de perversión y las trampas de toda lectura unidireccional.

Explicit content, finalmente, es uno de los más brillantes ejemplos contemporáneos de un género antiquísimo y noble: se trata de una larga écfrasis, vale decir la representación verbal de una obra visual. En este sentido es significativo que Cussen haya elegido sólo películas que había efectivamente visto: la rendición textual

de cada filme pasa así por dos filtros, el de quien lo martiriza aislando sus contenidos “prohibidos”, organizando de paso un repertorio de su inhibición, y el de Cussen que conoce la cinta que relata ese primer filtro y necesariamente utiliza este conocimiento para estructurar el poema correspondiente (y de hecho, en algunos casos, no es difícil adivinar el título de la película). Este doble movimiento fabrica una aguda y entretenida puesta en escena de varios conflictos no resueltos: entre totalidad y parcialidad, imágenes y palabras, intenciones y resultados.

Historias nacidas del fuego

Clara Umpiérrez

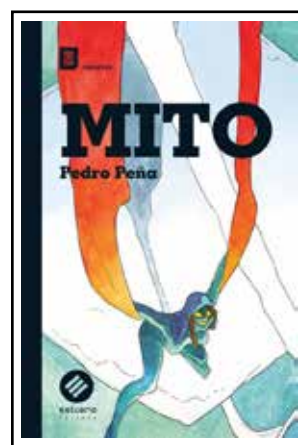
(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)

Peña, Pedro. *Mito*.

Montevideo:

Estuario, 2013.

106 págs.



A través de los ocho cuentos que componen este libro, Pedro Peña nos transporta al mundo de las culturas clásicas, antiguas, esas que se perpetuaron, entre otras cosas, por medio de sus mitologías.

Habitualmente –y simplificando bastante– los mitos se consideran explicaciones sobre fenómenos naturales o acontecimientos; son elaboraciones acerca de lo que no podemos comprender, nuestros miedos e inseguridades. En estas historias, tan distintas entre sí y tan iguales, el autor busca recrear la sensación de incertidumbre y desamparo que rodea al mito.

El epígrafe de William Butler Yeats con el que se abre el libro, avisa al lector de lo que encontrará en estas páginas. Los versos fueron tomados de “The Song of the Happy Shepherd” (“La canción del pastor feliz”), en el que Yeats reflexiona sobre la vigencia de los viejos modelos. Como dice el poema, la única certeza es la palabra, las mismas que pronunciaron los hombres primitivos y las que nos unen a todos en la línea del tiempo. La relación entre Peña y Yeats se hace clara si entendemos que ambos se interesan por una verdad que no es la científica: “Canta, entonces, porque esto es también cierto”.¹ El mito es una forma tan válida como cualquiera para intentar comprender a la humanidad.

1. Para leer las traducciones al español realizadas por el propio Pedro Peña a algunos poemas de Yeats, ver: <http://williambutleryeatsencastellano.blogspot.com.uy/>

Los relatos de este libro buscan comunicar esas tradiciones con el mundo actual, queriendo dejar en claro que tienen mucho para decirnos, a pesar de la distancia temporal y espacial que nos separa de sus orígenes. Karl Kerényi (2004) dice que el mito es “algo firme y móvil al mismo tiempo [...] sujeto a transformaciones” (17), esta es la idea de la que parte Peña. Si bien resulta claro que algunos de los cuentos se inscriben dentro de los universos de las mitologías griegas y nórdicas, los personajes y situaciones han sido revisitadas, a veces siguiendo sus líneas y otras separándose con frescura y humor. Recurre a la historia conocida, transmitida de generación en generación, pero tratándola de forma algo irreverente, interesándose por descubrir o contar lo que queda oculto en la historia “oficial”.

En este sentido, *Mito* se relaciona con otras propuestas de la literatura y el cine de las últimas décadas, que buscan de alguna manera “actualizar” los relatos míticos o “adaptar” sus personajes a nuestra realidad. Sin embargo, Peña revisita la mitología desde otros parámetros, buscando el acercamiento a nuestra cotidianeidad a partir de los temas universales tratados en su obra, pretendiendo mostrar los sentimientos y pensamientos de esos dioses y hombres que, a primera vista, podrían parecernos lejanos.

Los fenómenos y hechos que se nos presentan en los cuentos buscan explicar nuestra humanidad misma, aquello que tenemos en común; los arquetipos de Jung, como el mismo autor reconoce, son una influencia fuerte en estos relatos. Friedrich Schelling dice que los fenómenos narrados por los mitos son aquellos que “por su profundidad, su duración y su universalidad, solo pueden compararse con la naturaleza misma” (citado en Jung y Kerényi, 15). Esa es la naturaleza que aparece retratada en los cuentos: aquello que se esconde en nuestro interior y solo necesita un pequeño estímulo para manifestarse y mostrarnos lo que verdaderamente somos.

El estilo elegido se acopla a la tradición mítica y eso llama la atención desde las primeras páginas. Esto, que podría ser discutible –¿cómo modernizar el género usando un lenguaje arcaico?– colabora con el clima de los cuentos, al generar la sensación de extrañamiento.

En cuanto a la extensión de los relatos, la brevedad de los mismos también es una forma de seguir los modelos clásicos. La historia impacta rápidamente e invita al lector a establecer vínculos con sus sentimientos y pensamientos más profundos. El valor de los cuentos reside en intentar que pensemos sobre cuestiones propias de la naturaleza humana que, por ser cotidianas y formar parte del susurro de nuestras mentes, son dejadas de lado.

La brevedad de los textos, los temas tratados, el tono humorístico son, sin dudas, cualidades que resultan muy atractivas a los lectores de *Mito*.

Si nos acercamos a los cuentos individualmente, en “Los primeros” el narrador nos pone en el lugar del hombre primitivo que se sorprende ante los misterios de la muerte.

El cuento “Hermod” revisita el mito nórdico sobre la muerte de Baldo y el intento de los dioses por recuperarlo. Mezclando el humor con el drama, el texto nos habla de la lejanía de los dioses, el abandono, la impotencia y la indignación que se pueden sentir cuando nos enfrentamos a la muerte de los seres queridos.

“El lugar donde no hay miedo” nos remite también a la mitología nórdica. Es un cuento más extenso donde prima el humor, generado por el contraste entre la heroicidad de Ivaldar, gran guerrero, y lo mundano de su matrimonio.

“El Dios Verde” marca un corte en el libro al remitirnos a las tradiciones populares rioplatenses, pero, a su vez, se emparenta con los demás relatos pues trata de los misterios universales.

“Ojo que mira horizontes” se enmarca dentro de la mitología griega. Encontramos a Quirón, maestro de grandes héroes como Hércules y Aquiles, pero aquí no es un centauro, sino un anciano que ha perdido toda su gloria. El cuento nos habla sobre el paso de las generaciones, sobre la relación entre jóvenes y ancianos, entre maestros y alumnos, narrado desde el punto de vista de Quirón.

“Breve historia del Imperio” nos traslada a la China Imperial. La política, la barbarie, la manipulación de la Historia y el nacimiento de un Imperio son los temas en torno a los que gira este relato.

“El Libro de Pok” tiene reminiscencias bíblicas o por lo menos, de libro sagrado, por esto mismo podría inscribirse dentro de cualquier tradición. Los temas son el destino, la búsqueda, el deseo de volver al hogar, cuestiones que aparecen en el Antiguo Testamento.

En el último cuento “Luz que sube en la noche”, el terror se hace patente. Un narrador adulto narra episodios de su infancia que nos muestran el acoso constante al que se vio sometido por parte de Charles, un compañero. Lo terrorífico se nos muestra bajo una forma que sorprende: en la edad en la que se espera inocencia y amistad aparece la astucia, la crueldad y el crimen.

Sin dudas, los cuentos más acabados del libro son “El Dios Verde” y “Luz que sube en la noche”. El primero porque crea y mantiene un clima de misterio, mezclado con el humor en la presentación de los personajes del pueblo y la situación. En el segundo de los relatos, la aparente locura del narrador genera tensión. La anticipación y la vuelta de tuerca al final completan el efecto de terror.

En conclusión, podemos decir que *Mito* es un libro ameno, que sabe acercar al lector temas profundos, a veces con seriedad y otras con humor. Si bien todos los cuentos no están igualmente logrados, los ocho nos ponen a pensar sobre la humanidad, sus faltas, sus manías y sus bondades.

El estilo elegido para desarrollar los temas, que podría considerarse como una debilidad del libro, logra potenciar el efecto de las historias. Es una de sus mayores originalidades, sumada a la manera de presentar los mitos de las culturas antiguas. Ciertamente, esto lo diferencia de otras producciones culturales muy en boga hoy en día.

Mito de Pedro Peña es un buen libro para revisar los mitos clásicos y pensarlos desde otras perspectivas.

Referencia bibliográfica

Jung, Carl Gustav, y Karl Kerényi. *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2004.

Invitación a un pacto de Ciencia ficción

Alicia Semiglia

(Consejo de Educación Secundaria - Universidad del Trabajo, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Ruido blanco 3. Cuentos de Ciencia ficción uruguaya.

Sel. Mónica Marchesky. Pról. Elvio E. Gandolfo.

Montevideo: MMEditiones / Ediciones 1024,

2015. 160 págs.



Imposible no confesar que el acercamiento fue ingenuo, pleno del entusiasmo que cualquier lector amante de la Ciencia ficción lleva en su interior al encontrarse frente a un libro perteneciente al género (ya desde la carátula, diseñada por Daniel Puch).

Al emprender el tránsito de cada uno de los cuentos de la antología, se percibe que *Ruido blanco 3* se compone en la diversidad, comenzándose a disfrutar el sentirse atrapado por cada una de las historias. La ingenuidad primaria es entonces complacida. Se establece el pacto, sus textos lo permiten. Pero no solamente nos quedamos complaciendo a aquel lejano adolescente que llevamos dentro, que nutría su imaginación con “cómic” y libros que según nuestros padres eran historias “extrañas”. Con el tiempo fuimos advirtiendo que esas historias, además de entretenernos, nos atrapaban, porque nos reconocíamos en sus personajes, porque calaban nuestra propia naturaleza, porque, como sostiene Antonio Rómar (2009), “no se escapa que la ciencia ficción ha venido a cuestionar las mismas inquietudes que llevan atenazando al ser humano desde su misma toma de conciencia” (824).

Al construirse en la diversidad, la antología se vuelve más atractiva. La propuesta abarca desde el desencanto luego de muchos años de haber comenzado “la conquista del espacio”, así como el anhelado y ya descartado encuentro con la amada perdida en una nave cincuenta años atrás en la misma narración. No en vano se afirma que en Ciencia

ficción la novela romántica también tiene cabida, sin que perdamos por eso el interés por la historia en donde los viajes interestaciales y los hombres rudos y aparentemente insensibles continúan adelante luego de haber sido vencidos por seres de lejanas galaxias, a los que ni siquiera han tenido frente a sus ojos. Esta es parte de la propuesta de Álvaro Morales Collazo, en su cuento “Regreso a Alba”. El título sugiere el regreso a otro mundo, sin embargo la narración toma otro camino y el mismo se torna ambiguo.

Una historia de carácter apocalíptico: “La doctrina NEN”. En ella se contraponen la candidez de un personaje que discurre a contracorriente, indiferente frente al hecho de que el mundo se le cae literalmente encima en forma de lluvia “de gotas pesadas mercuriales, infinitamente sucias” (107). La insistencia en dirigir su mente hacia pensamientos positivos, con la finalidad de acudir a una ceremonia largamente esperada, no se altera aun al ver cómo un joven, en loca carrera bajo la misma lluvia tóxica, cae y se hunde en una canaleta sin que nadie intente socorrerlo, ni siquiera él mismo, careciendo de un mínimo gesto de supervivencia. Una vida que transcurre en una “Segunda Tierra”, un hombre llamado “G” y la “Doctrina NEN” que en lo más íntimo no se acata, porque su acrónimo indica “Nunca Esperes Nada”.

En una línea retrofuturista, Mónica Marchesky nos introduce en una historia ubicada en el siglo XIX, “El Barón de Montfort”. En ella, una serie de elementos fantásticos le otorgarán un matiz de intriga y misterio: al descender al sótano de la casa del fallecido tío Rudy, buscando en un viejo baúl, Clohé encuentra un extraño artefacto cuya revelación provocará una búsqueda en la que lo sobrenatural se encontrará presente, y será la causa de un invento que revolucionará el curso de la Historia del hombre. La sorpresa se presentará al encontrar dentro del relato a un conocido científico. El cuento de Marchesky nos permitirá ponernos en los zapatos de nuestros abuelos; como señala Mariano Martín Rodríguez (2013), en los relatos retrofuturistas “se imagina una voz enunciativa del futuro que narra su pasado, el cual no es otra cosa que nuestro porvenir” (69).

El miedo a quedar atrapado en un cuerpo muerto, relacionado tal vez al de ser enterrado vivo, subyace en el inconsciente colectivo como terror infantil. “Inmortal silencio”, de Álvaro Aparicio, es la historia narrada en primera persona, de un hombre que es declarado clínicamente muerto, pero permanece consciente: “por un segundo mi mente se abrió al vacío, pero algo me impidió cruzar, confinándome a la carne...” (13). Tras ser observador de las sucesivas “tanatopraxis” ejecutadas en su propio cuerpo, es testigo de los diversos desperfectos técnicos que se suceden a lo largo de su eterna existencia que provocan su inevitable descomposición. Descubrirá qué lo hace realmente humano.

Ana Solari, en “Las alas de la libélula”, una metaficción en la que se confunden las vivencias del protagonista con la creación de su novela y a la que el narrador nos hace

ingresar sutilmente, presenta una mirada un tanto desoladora para el destino de la humanidad. Sin embargo, a través de Moss, el personaje que busca evadirse de los conflictos bélicos que tantas pérdidas provocara en su vida, pareciera que una luz de inocencia y esperanza en el futuro se cobijara en su interior.

Así como afirmara Solari no sentirse motivada a recrear sus historias en un Uruguay de ficción –en una entrevista radial en Emisora del Sur (16/7/2014)–, no ocurre lo mismo con “La Perversa”, de Álvaro Bonanata. En esta historia en la que encontramos una población uruguaya netamente de sexo femenino –Artigas es “la madre de los orientales” (25)–, se presenta un ejército de mujeres proveniente de Montevideo, Rivera y otros sitios del país. La narración en flashback le otorga un carácter cinematográfico a la historia. Una mujer embarazada en una tierra sin hombres es el disparador que nos guiará a encontrar la respuesta a lo largo del relato.

Rio de Janeiro de fin del mundo, Uruguay –hasta el recuerdo de una época en UTU–, y las canciones de Rubén Rada, son los referentes en “El viento sopla loco allá arriba”, de Esperanza Casco. Una historia de amistad y desencuentros. Relatos simultáneos que describen lo vivido por amigos en diferentes localidades de Rio de Janeiro.

Ramiro Sanchíz parece “jugar” con un aire local, pero su pueblo en la playa Punta de Piedra nos desvía a ese mundo posible en el que Federico relata un recuerdo de su infancia en “Los sueños de la carne”. La llegada a la costa de una ballena muerta (¿era una ballena?) abre para el niño un universo en el que se introduce a través de la lectura de una enciclopedia de su abuelo, la conversación con los más viejos del pueblo, con los científicos que vienen de la capital, lo que se convierte en una búsqueda detectivesca junto a su amigo Marcos. Pero ese universo se tornará más profundo aún cuando tenga que responder a una pregunta realizada por un científico: “Esa noche sentí que al responder algo se había sacudido en mi memoria” (145). La belleza de la experiencia no queda solo en el niño, porque ya mayor Federico se reencontrará con sus sueños.

Con una evidente admiración a la obra de Jim Corbett, el cazador de fieras cebadas, Pedro Peña nos acerca “Cacería”, una historia plena de suspenso y emoción, transmitiendo la adrenalina provocada por el peligro inminente de un narrador en primera persona. Su vida dedicada a esta noble actividad, se torna mucho más peligrosa al encontrarse en un tiempo en el que el “invierno ha llegado hasta las selvas que alguna vez fueron tropicales y que poco a poco desaparecen. [...] Y también están los [tigres] híbridos y las mutaciones genéticas, como esa a la que persigo ahora” (131).

Encontrar “Muebles «El Canario»”, de Felisberto Hernández, resultó por demás una agradable sorpresa, un texto que a la distancia está hablando de nuestro presente,

en un tiempo en que los medios masivos de comunicación realmente nos venden y filtran su mundo de manera capilar.

Ciencia ficción: inquietudes humanas que trascienden un sentir juvenil, inquietudes que, como afirma Ramiro Sanchíz, nos hacen preguntarnos: “¿a dónde vamos como especie?” –en un video en Youtube–. Estaremos a la espera de más *Ruido blanco*, una antología de cuentos de Ciencia ficción uruguaya con un sinestésico nombre que nos deja pensando.

Bibliografía citada

- Rodríguez, Mariano M. “Steampunk: Antología retrofuturista.” *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* II, 2 (Junio 2013): 64-73. www.revistahelice.com
- Rómar, Antonio. “El mito y la ciencia ficción: Polos de explicación imaginaria de la realidad.” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Eds. Teresa López y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid, 2009: 815-826. Impreso.

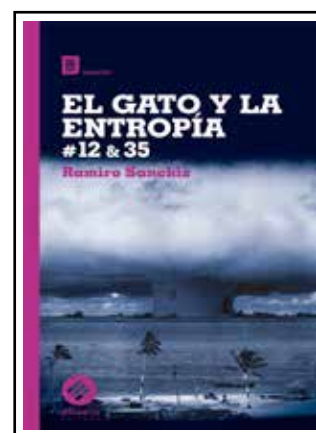
***El gato y la entropía #12 & 35* de Ramiro Sanchiz**

Federico Giordano

(Universidad de la República, Uruguay)

Sanchiz, Ramiro. *El gato y la entropía #12 & 35*.

Hum: Montevideo, 2015.



Favor Confirmar Asistencia

En su última novela, Ramiro Sanchiz –*Nadie recuerda a Mlejnas* (2010), *La vista desde el puente* (2011), *La historia de la ciencia ficción uruguaya* (2013), *El orden del mundo* (2014) entre otras– nos invita a una fiesta, o dos, o tres, aunque por la entrada de servicio. Federico Stahl –omnipresente nombre/personaje de la narrativa de Sanchiz–, Rex –amigo excéntrico, momentáneamente mudo por una droga que tomó la noche anterior– y Adrián –incipiente empresario y amigo “normal” de Federico– tienen que armarle el karaoke a unos chetos terrajas –“hiperterrajas”– de Carrasco. No es obligatoria la vestimenta formal –apenas opcionales los disfraces o cosplay para la fiesta de al lado en la que eventualmente terminaremos– pero sí se nos exigirá cierto manejo de conceptos científicos y de la física en particular. La invitación irá acompañada por la pretensión de aclimatarnos a sus postulados en las primeras páginas: los principios de la mecánica cuántica serán explicados didácticamente a través de la imagen de las mujeres megatetonas. Sin embargo, la novela pronto derivará de forma que solo contaremos con nuestra inteligencia para descifrar –o googlear– qué es el principio de incertidumbre de Heisenberg o por qué es relevante la masa del bosón de Higgs.

Pierre Bayard en *Cómo hablar de los libros que no se han leído* resumía “ser culto no consiste en haber leído tal o cual libro, sino en saber orientarse en su conjunto, esto es, saber que forman un conjunto y estar en posición de situar cada elemento en relación con el resto” (28). Sanchiz lleva esa lógica al extremo y pone a prueba nuestra capacidad de movernos como lectores, bombardeándonos con referencias, conexiones y

especulaciones relacionadas con el campo de la física –entre muchos otros–. Aún al amparo de la advertencia que da el narrador sobre Stahl –Federico no es físico– esta jerga se amalgama con la narración, no en forma accesorio sino como herramienta constitutiva para desarrollar –o enredar– el relato.

Al desafío ya planteado, se agrega la proliferación de construcciones parentéticas y notas al pie –algunas muy extensas– que intervienen el texto en un estilo que oscila entre lo aclaratorio-digresivo, el pequeño apunte ficticio –tales como las referencias a una serie de títulos de libros de aventuras que tiene por protagonista a un Stahl niño– o lo simplemente disruptivo y que genera la sensación de detener la narración (recurso presente en *La Broma Infinita* de Foster Wallace, título mencionado en la novela y también referido en otras reseñas de *El gato...*). En el comienzo mismo de la novela, la primera nota ya ocupa varias páginas –donde el narrador aporta el trasfondo socioeconómico y político de Stahl y su familia–. Este inusual comienzo puede hacer desistir a algunos lectores, incluso a causa de un factor como el cuerpo diminuto de la letra propio de una nota al pie –siendo este un problema inherente al procedimiento escogido.

Desorden de Gato-Rex

El gato del título retiene el potencial de los mundos múltiples: se trata de una referencia al famoso experimento de pensamiento de Schrödinger en que un gato encerrado dentro de una caja con un frasco de veneno está vivo y muerto al mismo tiempo en tanto no se abra la caja. En cambio, la entropía debería ser el proceso natural de avance de la realidad –pasaje irreversible de un estado al otro– pero que será subvertida –tensada– por ciertas apariciones como la de Rex y su efecto de “rexificación” de los hechos.

En este contexto el inventario será una de las herramientas principales con las cuales el narrador irá construyendo la realidad circundante, como si el abarcar y cuantificar fuera la forma de reestablecer una coherencia que se va perdiendo a medida que la noche avanza –bajo los efectos del whisky y otras sustancias desconocidas–. Esta coherencia no será ajena a los desafíos inmediatos de otras realidades –cuánticas o espirituales–, en una fusión entre el discurso científico –apropiado y literaturizado–, los pactos con el diablo y los fenómenos paranormales, las experiencias místicas y los viajes astrales. La historia de la música ocupará un lugar central en estas relaciones y volverá una y otra vez a teorías conspirativas, otorgando un espacio y una relevancia centrales a Led Zeppelin y Bob Dylan –también aludido en los numerales del título.

Contenida en la premisa de los universos múltiples o un multiverso en que se conectan, cada afirmación realizada por los personajes y el narrador –extremos de lo

especulativo o fantasioso– podría ser pasada por el tamiz relativizante de preguntarnos en qué realidad se sitúa la novela. Sigue la conclusión de que en el mundo planteado por la ficción todas podrían serlo. Cada aproximación a decir que estamos en X realidad –por ejemplo el Uruguay ucrónico posterior a una guerra civil de *Nadie recuerda a Mlejnas*– se encuentra en permanente riesgo de colapsar ante nuevos sucesos que dan lugar a nuevas realidades alternativas que se bifurcan constantemente –eso sin siquiera la intervención antientrópica y desestabilizadora de Rex o un demonio de Maxwell.

¿Falsas salidas?

Podría motivar algunos reclamos el hecho que el clima de confrontación sociocultural y económica con que inicia la novela se diluya cuanto más avanza, sin ser explorado en profundidad –Bowie vs música tropical en el pozo de aire de un edificio; la visita a un área marginal antes de dirigirse hacia Carrasco; la propia idea de celebraciones opuestas y superpuestas–. Junto a la fiesta terraja también tiene lugar una fiesta hipster –hipsters un tanto anacrónicos para el Uruguay del 2006 (redundancia pendiente)–. Llegado un punto ambas fiestas se fusionan. Sin embargo, esta segunda fiesta parece saturar la narración y Federico se encuentra cada vez más entre invitados que son afines o receptivos a sus teorías y delirios. La fiesta cheta inicial –“el cumpleaños número cuarenta de un niño bien apodado Batuque”– es más una puerta de entrada que una verdadera continuidad o disidencia sostenida. Los personajes que permanecen y toman la palabra resultan distintos grados de la misma categoría, expresiones de Stahl y su mundo circundante o afín. Coinciden en una voz compartida –más allá de las opiniones particulares sobre un tema– lejana a lo polifónico que algunos podrían esperar del contexto de dos fiestas como estas. A cambio, la novela irá expandiéndose como un atrapante rizo-
ma, un organismo sin comienzo ni final que tiende conexiones en base a referencias culturales de todas las especies sin casi dirección aparente y que soltará extremidades deformes en uno y otro sentido al son de la propuesta inmediata del operario-narrador del texto.

A través de su obra Sanchiz propone una narración multivérsica que atraviesa una multitud de textos –novelas y cuentos– en los cuales uno tiene la sensación de estar ante un avezado jugador que apenas está disponiendo sus piezas para una partida superior en la que controla todo aspecto –o eso puede hacernos creer–. No hay espacio para preguntarse dónde termina un proceso y comienza el otro porque ya el movimiento de una nueva pieza empieza a generar nuevos vínculos, citas, referencias o correcciones y reediciones.

Es probable que esta sea la mayor riqueza de la obra de Sanchiz: ese sistema de intertextualidades dentro de un mundo nutrido por autores reales y de su propia ficción –diferenciarlos a simple vista puede ser un reto–. Personajes, anécdotas, bifurcaciones se repiten o vuelven construyendo una metaficción a través del ejercicio constante de hablar de libros que –¿por ahora?– ni siquiera se han escrito. En todo caso parece ser un proyecto que crece sin detenerse (ver mapa adjunto). No en vano *Las imitaciones*, su siguiente novela, ya ha sido anunciada para abril de este año.

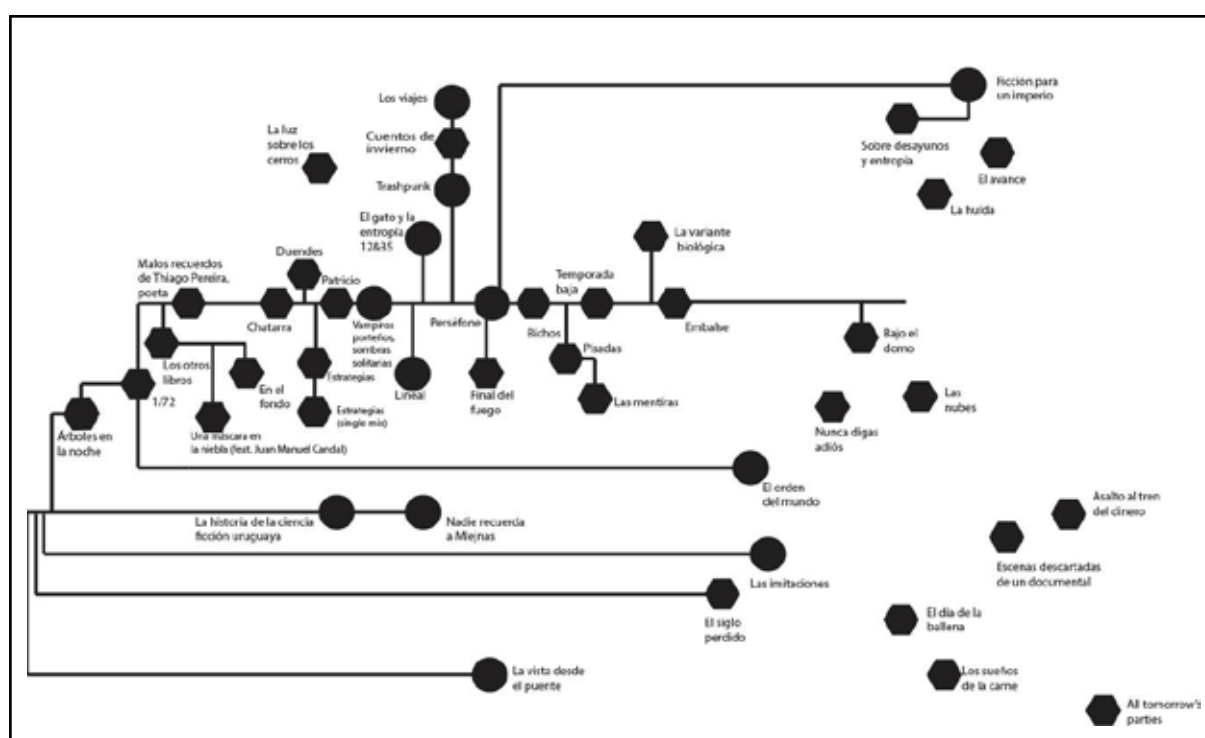
Obra citada

Bayard, Pierre. *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Barcelona: Anagrama, 2008. Impreso.

Levenda del mapa:

Hexágonos: cuentos.

Círculos: novelas.



CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Condiciones generales

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Consejo Editor está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. Los criterios evaluativos que la revista persigue son el rigor académico y la originalidad de los planteamientos, tendientes a la reflexión y al debate pluralista en literatura, cultura y sociedad.

2. La revista acepta preferentemente trabajos inéditos. Si la colaboración propuesta ya cuenta con publicaciones anteriores, excepcionalmente se tendrá en consideración la solicitud, siempre y cuando medie una autorización del editor correspondiente. Los trabajos escritos serán recibidos exclusivamente a través del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), y en los formatos doc, docx u odt.

3. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

4. *Tenso Diagonal* contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrífgos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

5. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

6. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados *ad hoc* por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores.

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del

autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los textos destinados a otras secciones de la revista también se presentarán por medio de esos dos documentos; no obstante, en el primero se podrá incluir el nombre del autor o de los autores.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

Normas para la presentación de escritos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de la misma, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, Año. Impreso.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación* Número (Fecha de edición): Números de páginas entre que se ubica. Impreso.

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook for Writers of Research Papers*.

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

Tenso Diagonal convoca a presentar artículos para la sección **“Territorios Usurpados”** (dossier) a partir de la siguiente consigna: La frontera como espacio de sentido. Límites, cruzamientos, mestizajes, híbrides y cibernéticas culturales y disciplinarias latinoamericanas contemporáneas.

La frontera como espacio de sentido podría plantearse, al día de hoy, en esta etapa inicial demarcada históricamente por los albores del siglo XXI, al menos como una ecuación del pensamiento actual, un menester y una necesidad que las sociedades, las comunidades y la razón científica e interdisciplinar en pleno deberían tomarse en serio y discutir desde el contexto de diversidad que colma el presente globalizado.

Para avanzar socioculturalmente, la tribu necesita comprender y luego actualizar sus nuevos paradigmas culturales, sus sistemas de conocimiento, sus literaturas, sus filosofías, sus sociologías, sus antropologías, sus ciencias, sus sistemas educativos, su geografía identitaria y sus mapas mentales; sus noveles territorios de abstracción. En ese sentido, el paradigma fronterizo no precisa enfatizarse ni exagerar su presencia para evidenciarse más. Fronteras lingüísticas y literarias, fronteras sociales, educativas, fronteras geográficas, territoriales y culturales exceden los, a estas alturas, inconsistentes y mutantes palimpsestos cartográficos.

Desde esta perspectiva, optimizar la convivencia entre los individuos en los territorios, entre las disciplinas del conocimiento que compiten por un lugar de privilegio en el mundo de beneficios que promete el capitalismo global, entre los mecanismos de adquisición, traspaso y transformación cultural que se suscitan entre comunidades nacionales y transnacionales, con respecto a realidades indistintas de naciones y sociedades en procesos de cambio e inestabilidad permanente, resulta un tópico que atañe directamente al foco fronterizo y sus espacios de sentido.

Si la escritura, parafraseando a Roland Barthes, es un grado cero, los mundos orales que perviven en los sistemas escriturarios latinoamericanos, al decir de Édouard Glissant, son territorios en tensión, fronteras ontológicas que crecen y se constituyen a la par de la evolución y la inestabilidad de las formaciones comunitarias y sociales contemporáneas. Este grado “1/2” (un medio) metafórico que pretendemos establecer a

modo de ilustración es el espacio de sentido antes mencionado que implica a la frontera, con sus nuevos significados y representaciones, su nuevo presente y su insondable prospectiva.

* * *

También se convoca a la presentación de trabajos para la sección “**Zona de Clivaje**” (apartado misceláneo) en las áreas de arte, literatura y cultura.

En ambas convocatorias, el plazo de recepción de artículos vence el **4 de setiembre del 2016**.