

COLLOQUIA

La novela corta
Aniversarios y ecos

Edición
Sofía Mateos Gómez
Enrique Martín Santamaría



Comité scientifique :

José Cardona, Texas A&M International University

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey

Bernal Herrera Montero, Universidad de Costa Rica

Giovanni Gentile G. Marchetti, Università di Bologna

Illustration de couverture : Diana Paola Pulido Gómez

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Doulou

Mise en pages : Sofía Mateos Gómez

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2018, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : 2605-8723

Índice

En el umbral de un género	5
Voces continentales	9
Tumbas con/sin nombres <i>László Scholz</i>	11
Sobre la desnudez — <i>La amortajada</i> (1938): una “joya” de María Luisa Bombal <i>Eleonora Cróquer Pedrón</i>	25
<i>El caso Baldomero</i> , una novela corta de Virgilio Piñera <i>María Dolores Adsuar Fernández</i>	51
Una novela corta fragmentaria y caleidoscópica: <i>La Mansión de Araucaíma</i> <i>Ana Vigne-Pacheco</i>	59
Voces mexicanas	71
Mito, sueño y representación en <i>Mencía</i> de Amado Nervo <i>Gustavo Jiménez Aguirre</i>	73
<i>El apando</i> , una parábola de la enajenación <i>Théophile Kouï</i>	85
Lenguajes mitológicos en conflicto: <i>Las batallas en el desierto</i> de José Emilio Pacheco <i>Margherita Cannavacciuolo</i>	97

Voces de y con Cortázar	115
Novela corta y complejidad. A propósito de <i>El perseguidor</i> <i>Javier Gómez-Montero</i>	117
De <i>El perseguidor</i> y “El otro cielo”, como matriz de la hibridación genérica de <i>62 modelo para armar</i> <i>Olga Lobo</i>	135
<i>El perseguidor</i> y la fuga de un tiempo inaccesible <i>Raquel Velasco</i>	145
Cortázar: la música de las élites frente al peronismo dionisiaco <i>Javier de Navascués</i>	157
Entre el diario de viaje y la novela corta. Bioy Casares, Cortázar y Paz <i>Stefano Tedeschi</i>	167
Bibliografía	179
Index Nominum	189
Index Rerum	193

EN EL UMBRAL DE UN GÉNERO

1.

Harto singular me parece el género literario que en nuestra tradición hispánica e hispanoamericana se conoce como la novela corta. Si su apelación implica de entrada lo cuantitativo en su extensión, un segundo aspecto que no podemos dejar de evocar es la pluralidad de su denominación genérica. Recordemos el uso del término francés *nouvelle* en nuestra tradición y, en otras lenguas y culturas, los de *novella*, *Novelle*, *long short story*. Vemos pues en esta incertidumbre uno de sus primeros encantos.

Nuestro tema de reflexión es la novela corta *moderna*, como convenimos en llamarla, cuya producción podemos situar a partir del siglo XIX, después de la independencia de la mayoría de nuestros países hispanoamericanos. Ahora bien, esta forma moderna de la novela corta es fácilmente rastreable en la tradición clásica española de las novelas ejemplares cervantinas y las *Novelas a Marcia Leonarda de Lope*; o en la anterior italiana que remonta al *Decamerone* de Boccaccio.

Un aspecto que me parece que quizá a veces olvidamos es el hecho de que grandes autores de novela y/o cuento también lo han sido de novela corta. Recordemos algunas obras distintivas: *Un cœur simple* (1877), *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), *The Aspern Papers* (1888) *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906) *La metamorfosis* (1915), *A portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *The Snows of Kilimandjaro* (1936). Si en algunos casos vemos que se trata de obras maestras de

juventud (Stevenson, Musil, Kafka, Joyce), los ejemplos de Flaubert, James o Hemingway muestran obras escritas en la madurez.

No es de extrañar entonces que en la obra de Carpentier, Bioy, Cortázar, Revueltas o García Márquez, por evocar algunos de nuestros mejores escritores, nos encontremos con grandes aciertos del género novela corta: *El acoso*, *La invención de Morel*, *El perseguidor*, *El apando* o *El coronel no tiene quien le escriba*, lista por supuesto no exhaustiva.

2.

El presente volumen publica una selección de las ponencias presentadas en el Coloquio internacional *La “novela corta”: les auteurs nés en 1914 et circa*, organizado en ese año simbólico por el *Séminaire Amérique Latine (CRIMIC)* en colaboración con la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, la Università “La Sapienza” Roma, la Universidad de Sevilla, la Università Ca’ Foscari Venezia, la Université Félix-Houphouët-Boigny (Abidjan) y la UNAM que tuvo lugar a finales de noviembre de 2014 en la Sorbonne. Este simposio académico continuó con las reflexiones que habían tenido lugar dos semanas antes durante el III Coloquio *Internacional La novela corta en México* realizado en las sedes de la UNAM. La conjunción de este par de eventos académicos ha sido el punto de partida que nos ha permitido establecer una estrecha colaboración entre la UNAM y la Sorbonne, a la cual se ha incorporado la TAMIU, para poner en marcha el Seminario Interuniversitario por videoconferencia *Escrituras plurales: teoría y práctica de la novela* a partir de la primavera de 2016. En el marco de esta colaboración ya se han organizado ocho sesiones hasta la fecha y algunos de los trabajos leídos en ellas se han publicado en *Les Ateliers du SAL*.

3.

En las páginas siguientes se ofrece una pluralidad polifónica en la que distinguimos los espacios de tres voces críticas: las continentales, las mexicanas y las de y con Cortázar.

La parte correspondiente a las *Voces continentales* comprende un cuarteto de artículos sobre autores que van desde la Argentina y Chile hasta Colombia y Cuba, pasando por México, con obras de un periodo que cubre desde los años treinta hasta el final del siglo XX.

En el artículo inaugural, László Scholz reflexiona sobre la riqueza y complejidad de la imagen de la tumba en obras de Bioy, Cortázar, Revueltas, García Márquez y Bolaño. Eleonora Cróquer Pedrón propone una lectura de la pluralidad del goce y del deseo en *La amortajada* de María Luisa Bombal, con la que muestra la demanda de una escucha diferente. María Dolores Adsuar Fernández estudia *El caso Baldomero* de Virgilio Piñera como novela corta de corte policíaco con un trasfondo dostoievskiano y establece un nexo con otras obras de Rodolfo Walsh y Ernesto Sábato. Por último, Ana Vigne-Pacheco examina, en una óptica genérica e intermodal, lo fragmentario, caleidoscópico y cinematográfico “buñueliano”, en *La Mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis, espacio tropical de posible atmósfera gótica.

La sección de *Voces mexicanas* comprende la obra de tres autores en un periodo que va desde los primeros años del siglo XX hasta la década de los ochenta. En un primer texto, Gustavo Jiménez Aguirre analiza algunas nociones clave del pensamiento mitológico en la obra de Amado Nervo y, en especial, el arquetipo del Poeta en la figura y la obra del autor así como el de la mujer frágil en *Mencia*. El artículo de Théophile Kouï nos muestra como *El apando* de José Revueltas opera como una parábola en cuanto a lo que representan sus personajes dentro del espacio carcelario en la negación de una geometría enajenada. Cierra esta parte el ensayo de Margherita Cannavacciuolo que estudia en *Las batallas en el desierto* dos líneas mitológicas paralelas y contrarias de sus personajes: la tradición del mito de Medusa y la mirada imposible y la del infante divino de los mitos de orígenes y su visión total.

La tercera y última parte del volumen reúne cinco miradas críticas plurales en la ficción de Cortázar. En una primera, Javier Gómez-Montero demuestra que la complejidad (tanto temática como estructural) es distintiva de la novela corta y la perfila como primordialmente dialógica en el caso concreto de *El perseguidor*. Olga Lobo, a su vez, desarrolla la explicación del término “modelo” elegido para *62 Modelo para armar*, a partir del estudio de la génesis de esta novela, texto híbrido, que se contamina de los mecanismos propios de la *nouvelle*. A continuación, Raquel Velasco despliega una lectura basada en las convergencias entre literatura, música y filosofía reconocibles en el tejido narrativo de *El perseguidor* un paralelismo entre su estructura interna y la de una composición musical.

Por su parte, Javier de Navascués analiza en *El examen* y “Las ménades” la influencia del peronismo en Cortázar y como la música clásica marca una separación entre las masas que tratan de acceder al espacio privilegiado de la cultura y el autor implícito, en posesión de ese espacio. Por último, Stefano Tedeschi propone, en una suerte de *reductio ad absurdum*, el examen en tres textos “extravagantes” de Bioy, Cortázar y Paz de algunas técnicas narrativas y figuras retóricas utilizadas para el estudio del género “novela corta”.

Quisiera agradecer a los editores, Sofía Mateos Gómez y Enrique Martín Santamaría, sus lecturas y revisiones minuciosas y pertinentes de los artículos de este volumen que presenta tanto una pluralidad de obras de creación como de enfoques críticos sobre el inagotable género de la novela corta.

ERI

VOCES CONTINENTALES

Tumbas con/sin nombres

László Scholz

University Eötvös Loránd

Laszlo.Scholz@oberlin.edu

Resumen: El artículo parte de la imagen de la tumba, signo formado por dos significantes (la lápida y alguna inscripción) y un solo significado (“aquí yace”), pero susceptible de presentar diversos problemas en esta cadena semiótica aparentemente simple. El autor ejemplifica esta complejidad en textos de García Márquez, José Revueltas, Bioy Casares, Roberto Bolaño y Julio Cortázar.

Palabras clave: tumba, significado-significante, semiosis, deshumanización

Résumé : Cet article examine l’image de la tombe, un signe formé de deux signifiants (la pierre tombale et l’építaphe) et un seul signifiant (« ci-gît »), toutefois susceptible de poser plusieurs problèmes au fil d’une chaîne sémiotique en apparence simple. Nous examinerons cette complexité dans des textes de García Márquez, José Revueltas, Bioy Casares, Roberto Bolaño et Julio Cortázar.

Mots-clés : tombe, signifiant et signifié, semiosis, déshumanisation

Abstract: This article revolves around the image of the tomb, a sign formed by two significantes (the gravestone and an inscription) and a single signifier (“here lies”), and which is, nevertheless, vulnerable to a series of weaknesses of this apparently simple semiotic chain. The author exemplifies this complexity with references to the work of García Márquez, José Revueltas, Bioy Casares, Roberto Bolaño and Julio Cortázar.

Keywords: tomb, significant and signifier, semiosis, dehumanization

En el largo proceso de disolución del sujeto que ha tenido lugar en la época de la modernidad encontramos muchas variantes de la cosificación del individuo en la narrativa hispanoamericana, variantes que van desde los hallazgos geniales de Felisberto Hernández hasta las construcciones perfeccionistas de Salvador Elizondo. Hay, sin embargo, ejemplos en los cuales la misma naturaleza y el estatus del fenómeno enfocado revelan rasgos específicos que implican planteamientos de otra índole yendo más allá del mencionado movimiento paralelo de disolución y la consiguiente cosificación. Entre ellos, la tumba, que reproducimos en el título con Onetti, tiene un lugar privilegiado no sólo por ser un objeto revestido de numerosos significados históricamente canonizados sino por constituir un modelo de representación verbal y pictórica muy expuesto a las numerosas tentativas de deconstrucción del sistema mimético. El diseño semántico está constituido, para poner un ejemplo esquemático, por una lápida como señal en el espacio, la que a su vez puede conllevar una inscripción con algún símbolo, y “ahí abajo” se encuentran los restos mortales del fallecido; dos significantes, un significado. Los primeros, naturalmente, ofrecen una enorme variedad pero la semiosis que producen es muy especial en el sentido de que la deixis (“Aquí yace...”) explícita o implícita enmarca un significado que tiene presencia espacial y material, e implica, a la vez, una lejanía temporal (Horn, 144-145).

Tomemos un ejemplo carpenteriano. En *El siglo de las luces*, en uno de los segmentos de la travesía caribeña se construye una escena netamente romántica: Sofía llega a Bridgetown, donde al ver el ambiente recuerda *La Nueva Heloísa* (“El Capitán pensaba más bien en *Las noches*.”), llega a la iglesia de St. John detrás de la cual halla una lápida con la siguiente inscripción: “AQUÍ YACEN LOS RESTOS DE — FERNANDO PALEÓLOGO — DESCENDIENTE DEL LINAJE IMPERIAL — DE LOS ÚLTIMOS EMPERADORES DE GRECIA — CAPELLÁN DE ESTA PARROQUIA — 1655 A 1656” (141). La inscripción funciona perfectamente: Víctor ya le había hablado a Sofía de esa tumba y ahora ella “la encontraba... en el lugar designado.” (142) También la señal visual, el signo de la Cruz de Constantino, parece encajar bien: al verla, aun más al tocarla, desaparecen los obstáculos del tiempo y Sofía se siente identificada a través de los siglos con nada menos que Santa Sofía de Bizancio (142).

El mencionado halo romántico y sobre todo la confianza de la protagonista y del narrador en el sistema de la representación verbal-visual parecen garantizar el funcionamiento adecuado de la relación significante-significado, encubriendo los problemas subyacentes. Éstos, sin embargo, son numerosos y de relevancia mayor, comenzando con la primera palabra “aquí” que como adverbio de lugar traduce una imprecisión referencial que resulta muy variada desde una deixis aproximativa (por ahí abajo), o una equivocación de considerable distancia hasta la ignorancia total del lugar exacto del cuerpo en cuestión. Lo mismo puede pasar con la función identificadora de los nombres y apellidos del muerto por desconocimiento, por algún error o simplemente por falta de información que en su grado máximo puede llevarnos al tema paradójico del eterno soldado desconocido. Y también el referente está imbuido de una dosis de incertidumbre, sea por la resistencia psíquica que sentimos al identificar los restos materiales de un ser querido con la persona que conocíamos, sea por la fuerza destructora del tiempo que los elimina; el referente, como veremos, bien puede implicar el fracaso de la semiosis, como también puede convertirse en significante que nos devuelve, por ejemplo, a la inscripción o a una imagen previa.

Los dilemas no constituyen solamente problemas teóricos: existe una amplia colección de epitafios¹, no pocos de carácter legendario o humorístico, dando testimonio de los puntos flojos de la cadena semiótica. John Keats la cuestiona en su epitafio, supuestamente invención suya, de esta manera: “Aquí yace alguien cuyo nombre se escribió en el agua.” Vicente Huidobro, a su vez, se vale igualmente del agua para diluir la *cosificidad* del referente y para abrir la perspectiva de “abajo” hacia lo infinito: “Abrid esta tumba: al fondo se ve el mar.” Las dos palabras de Antonio Gala (“Murió vivo.”) ironizan sobre la secuencia supuestamente unilineal de vida y muerte. Werner Heisenberg se burla, con toda razón, de la *localizabilidad* del referente por medio del adverbio “aquí”: “Yace aquí en alguna parte.”

Dado este estatus ambiguo de las tumbas, es más que lógico que los escritores que se proponen desmontar el discurso mimético, no dejen de asediarlas en sus variadísimas tentativas de experimentación narrati-

¹ Ver a modo ejemplo <https://web.cn.edu/kwheeler/epitaphs.html>, <http://www.cuentosymas.com.ar/blog/epitafios-celebres/>.

va. Veamos primero algunos ejemplos relativamente sencillos para seguir luego con tres autores que tienen diseños más elaborados, principalmente en sus novelas cortas.

Uno de los recursos más frecuentes es la duplicación o multiplicación de los nombres que en principio tendrían que identificar a los muertos. En “Blacamán el Bueno vendedor de milagros” García Márquez juega con los términos desde el mismo título hasta el final del cuento para distinguir supuestamente entre el Malo y el Bueno pero en realidad procede así para relativizar su significación ética o psíquica, y transponerla a la dimensión del poder a escala histórica. El discípulo del primer Blacamán manda a construir un mausoleo con “una lápida de hierro donde quedó escrito con mayúsculas góticas que aquí yace Blacamán el muerto, mal llamado el malo” (94), y acto seguido convierte la tumba en el lugar de la venganza. Ésta va mucho más allá de lo personal o político porque se basa en la tergiversación de la temporalidad implícita de la muerte alternándola con la vida: el muerto queda resucitado y “si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre” (94). (Esta burla de la inmortalidad tiene otra representación en *Cien años de soledad*, en el caso del primer entierro en Macondo: se trata de Melquíades, quien afirma en una oportunidad (¡en castellano!) que “He alcanzado la inmortalidad.” (166) — y cuando se muere de verdad en el río José Arcadio Buendía no permite que lo entierren por tres días “puesto que está vivo”, 167) Se puede exagerar la desindividualización de los nombres también a través de su sustitución por otros signos o simplemente multiplicándolos. Para este último caso encontramos un ejemplo en *Los muros de agua* de José Revueltas, cuando los colonos muertos pierden sus números y al enterrarse se les devuelven los nombres “de entraña simple” en el cementerio (“sobre las piedras podían leerse, toscamente grabados, los Juan González, los Enrique Martínez, los Timoteo Sánchez” 168).

La confusión de los nombres puede venir acompañada con la falsa identificación de los cadáveres como ocurre con no poco sarcasmo en *Cien años de soledad* en el caso de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo. Uno degollado, el otro muerto en un accidente, se entierran en tumbas equivocadas pero de hecho llegan a parar a su propio lugar dado que se habían cambiado cuando eran niños (476). Es de una elabo-

ración mucho más compleja lo que vemos en “Ovidio” de Bioy Casares, donde también hay varios epitafios, completos y deficientes, falsos y verídicos, pero el énfasis recae en encontrar el referente, cuya ubicación ha sido problemática por siglos, que Bioy Casares aprovecha para formar el marco general de su cuento. Pero llega a ampliar aun más la incertidumbre sobre las posibles tumbas haciendo una lista de hoteles, fábricas, plazas y estatuas que tienen el nombre de Ovidio en Constanza (Tomes); y la multiplicación de los posibles referentes es de tal envergadura que llega a contaminar aun la identidad del propio protagonista. Bioy es explícito: a su protagonista le quitan el pasaporte, la llave de su habitación se entrega a otra persona, y su vida de don Nadie sufre un cambio mayor en Constanza para ser luego desterrado como le había tocado a Ovidio. El buscador de la tumba entonces llega a ser buscado y exiliado, o en términos de la cadena semántica, el lector del significante no sólo no llega a encontrar al significado (los dos son múltiples y contradictorios) sino que él mismo se desdobra en otro que quedará desterrado del círculo original como el propio referente.

Y un ejemplo más sobre la manipulación del estatus del referente: en la mencionada novela de José Revueltas, *Los muros de agua*, encontramos una escena de cementerio en la cual el nombre de la muerta es múltiple (“Clara o Clarisa o Claridad”, 168), las connotaciones la envuelven evidentemente en un ambiente estético (sobre ella “corría una historia romántica a lo Margarita Gautier”, “Margarita Gautier tocaba un piano negro” (168), la lápida tiene la inscripción de “Reposa en el amor definitivo...”, (169) pero al ver las lápidas ennegrecidas se dispara la imaginación en otra dirección:

uno no podía menos que imaginar un cuerpo de mujer mordido por la tierra y los gusanos, sin ojos ya, restos alucinantes de Margarita Gautier. ¡Ése era el amor abajo de la tierra! ¡Pulmones sin aire y sin suspiros en derrota frente a la arena y las raíces, frente a la madera corrompida y ya antivegetal! (168-169)

La escena se dibuja como caso analógico a la muerte de El Miles, un joven gigantesco y vigoroso quien aparece “atrozmente deshecho” (167) por los tiburones; aquí también la descripción es detallada sobre la “cosa” encontrada (“Le faltaban un brazo y la mitad de la pierna, mostrando hinchado el verdoso vientre y sin rostro la cabeza, con sólo la

huella desdentada, como roca carnal, de facciones.” 167). El Miles es enterrado junto a Margarita y con razón, ya que la reacción del observador del túmulo es la misma: la tumba de El Miles le resulta “cosa amiga, lo que restaba de un hombre fuerte, de un vencido, de un vencedor” (169). Como vemos, el énfasis en la visión material del referente no permite que el camino semiótico termine con la llegada definitiva al significado, al contrario, en cierto sentido rechaza la identificación sin aceptar la cosificación de la persona, y comienza a desandar el recorrido en dirección contraria hacia el signo y sus connotaciones humanas o estéticas.

En *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* Roberto Bolaño introduce unos cambios relevantes al esquema descrito más arriba, si bien guardando algunos medios, desafiando otros, principalmente el carácter individual de los epitafios y de las tumbas. En *Estrella distante*, novela corta de 1996, Bolaño duplica desde el inicio metódicamente los nombres entre los cuales cobran relevancia mayor las hermanas Garmendia y el profesor Stein. Verónica y Angélica Garmendia, gemelas monocigóticas que eran casi indistinguibles, llegan a ser las primeras víctimas de Wieder; luego Verónica formará parte de los desaparecidos, sin tumba y sin cadáver, Angélica se salva de este destino ya que su cadáver aparecerá años más tarde (“como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” 33) pero en una fosa común: su individualidad se guarda como excepción entre las víctimas, mas es una individualidad parcial y paradójica porque su cuerpo se comporta en este sentido como una fotografía según la definió Barthes²: no rememora ni resucita el pasado sino da testimonio a su veracidad, en este caso, a la muerte violenta de miles de víctimas que no llegaron a identificarse. En la misma obra Juan Stein, director de uno de los talleres literarios al cual asiste el futuro asesino y varias de sus víctimas, aparece después del golpe de Pinochet en Centroamérica y el narrador trata de identificarlo a base de noticias e imágenes de la prensa. Se da cuenta que en San Salvador los comandantes llevaban nombres de héroes y semidioses griegos, y se pregunta: “¿Cuál sería el de Stein, comandante *Patroclo*, comandante *Héctor*, comandante *Paris*? No lo sé. *Eneas* seguro que no, *Ulises* tampoco.” (70)

² Ver “D’un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d’authentification prime le pouvoir de représentation” (Barthes, 139).

Éstos además son nombres doblemente falsos porque la persona mal identificada resulta ser argentina con el nombre de Jacobo Sabotinski. El co-narrador Bibiano lo busca más tarde en cementerios chilenos (Puerto Montt, Llanquihue, Concepción, Valdivia), maneja nombres como Stone, Steiner, Steen y Juanito Stein, pero por más que lo busca no lo encuentra. En estos dos casos, más allá de multiplicar los nombres, Bolaño restringe el proceso semiótico dejándole tan solo un funcionamiento muy reducido porque, entre otras metas, tiene el propósito de ilustrar por vía analógica el carácter colectivo del trauma sufrido y también el conocimiento social monstruosamente deficiente de lo ocurrido; con este mecanismo evidentemente vamos más allá de la acostumbrada dimensión individual de las cosificaciones y entramos ya en ámbitos colectivos dominados por el silencio.

En *Nocturno de Chile* (2000) encontramos dos instancias que merecen nuestra atención en este contexto; la primera es bastante trivial: se cuenta una broma sobre el tema secular de encontrar el Santo Sepulcro (95) y sobre las reacciones que tiene el Papa y un teólogo al hallarlo (el primero se desmaya, el segundo se sorprende ante lo verídico de la existencia del cadáver de Cristo). Como vemos, Bolaño introduce un registro humorístico sobre un tema sagrado con lo cual refuerza las escenas analógicas en la obra, a la vez que ironiza sobre los discursos, sean éstos documentales o míticos, que intentan explorar la veracidad de hechos pasados. No falta el humor tampoco en el segundo ejemplo que se construye en Heldenberg, donde se instala en la colina de los héroes un panteón al aire libre de los próceres de Austria. En la novela Bolaño sigue ciertos elementos de esta historia del siglo XIX atribuyendo la iniciativa a un zapatero de Francisco José quien, de hecho, creó un museo-cementerio en honor a los héroes del imperio austrohúngaro: a los del pasado, cuyos cadáveres o cenizas ya no se podían localizar, hizo erigir estatuas de tamaño natural con sus características físicas bien representadas, y en el caso de los héroes recientes o del futuro se encargó de preparar unas tumbas con los respectivos cuerpos a los funcionarios del reino. El paso del tiempo, sin embargo, llega a igualar a los dos modelos, desaparecen tanto las estatuas realistas sin cadáveres como las tumbas con cadáveres, y al llegar las tropas invasoras soviéticas encuentran sólo “desolación y abandono” y una sola “cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada” (62). Desaparecidos de una u otra manera

los demás referentes, se pone el énfasis en un solo cuerpo, en el cadáver del zapatero que tenía “las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo” (62). Esta risa macabra de una cabeza de muerte medieval produce un efecto contrario a lo que hemos visto en el caso del destino de las hermanas Garmendia en *Estrella distante*, donde domina el dolor desconsolado; pero el constructo de Bolaño tiene la misma lógica semántica en las dos instancias, apuntando a mostrar que la multiplicidad de referentes análogos, con o sin nombres, no promueve la captación precisa de los significados y que, al reducirlos a un solo caso individualizado, seguimos más en el ámbito de la incomprensión que de la comprensión. El fallo del proyecto del zapatero es incluso más enfático si tomamos en cuenta que su tumba se encontraba en la punta de la pirámide semiótica creada en Heldenberg, y al pasar de identificador de muchos a un identificado individual burlado, se ironiza con un propio sistema.

Según hemos visto, el estatus de los restos mortales tiene cierta semejanza con las fotografías por ser portadores estos más de la autenticación que de la representación; pero ¿no es posible cambiar las proporciones de esta relación? En principio lo que se necesita para ello es tener un concepto de representación que supere la dicotomía falso/verdadero del discurso historicista o testimonial, y que se circunscriba en un ámbito donde se puedan cambiar las características arriba expuestas y donde se puedan introducir otras dimensiones de la existencia humana. Cortázar aprovecha varias de estas posibilidades en *El perseguidor*, entre las cuales es decisiva la transformación que ejecuta en cuanto a cercanía espacial vs. lejanía temporal implicadas por las tumbas en general. En esta obra la cercanía espacial se intensifica, a la par que la lejanía temporal se sustituye por otra cercanía para darnos una proximidad espacio-temporal mucho más intensa que la vista en los casos anteriores: el protagonista encara la muerte *hic et nunc*, delante de nuestros ojos, además con una temporalidad subjetivísima (para Johnny/Bruno las cosas tienen “una elasticidad retardada”, 228) según se la describe en las famosas escenas del metro y del ascensor (227-231). Por consiguiente la muerte no es resultado ni referente sino forma

parte de un proceso *in the making* que permite llenarla, entre otros contenidos, de vida y de significados adicionales, por ejemplo, metafísicos.

La cercanía espacial en *El perseguidor* se nos representa casi de manera cinematográfica: de las urnas con cenizas enterradas o sin enterrar que cubren campos inmensos vamos acercándonos a un solo personaje, Johnny, y a través de sus ojos vemos que algunas de las urnas tienen inscripciones y dibujos, y aun de más cerca, descubrimos que son “gigantes con cascos como en el cine, y en las manos unos garrotes enormes” (266). Y el paso definitivo se da con el protagonista, quien en un episodio se agacha y se pone a “cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista” (246). De la eterna referencia de “aquí yace” en la cual, como hemos visto, el adverbio “aquí” conlleva mucha ambigüedad e imprecisión, llegamos a una situación en la cual se tocan con la mano las cenizas de un muerto. Y para rematar esta serie de transformaciones, Cortázar aproxima el observador a lo observado uniendo sujeto y objeto. El esquema no es simplemente considerar al perseguidor como perseguido (ver la formulación de Bruno quien usa una metáfora de la caza: “todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado”, 252) sino llevarnos hacia una unión de dos entes de distinto estatus existencial con o sin perspectivas metafísicas. En otras palabras, Cortázar mete a su personaje en la tumba para contemplar sus propios restos mortales, o si se quiere, eleva las urnas al nivel de los vivos para no permitir la separación de las dos dimensiones.

Estas transformaciones que nos presentan un personaje que es a la vez sujeto y objeto y está vivo y muerto, implican también la modificación del nivel de los significantes. Al optar Cortázar por la forma biográfica, convierte su texto, en más de un sentido, en una inscripción que apunta a la figura de Charlie Parker; pero al mismo tiempo manipula esta novela-inscripción según los criterios que hemos mencionado en los ejemplos previos: la reduplica y cuestiona su rol representativo. La vida y muerte del protagonista se cuenta desde dos puntos de vista: uno es del mismo músico y el otro, de su crítico. Las dos maneras de ver y representar pueden y suelen distinguirse por medio de oposiciones como racional/irracional o subjetivo/objetivo pero la clave, me parece, estriba en la existencia o carencia de las urnas. Bruno califica las ideas e imágenes de Johnny sobre las urnas de “fantasmas de la marihuana”

(255) que acabarán en una cura de desintoxicación; el músico, a su vez, repara en que el texto escrito por Bruno es demasiado limpio, lo cito: “porque no tiene urnas” (270). La pregunta sobre cuál de las dos opciones sería más auténtica tiene una respuesta fácil y sin relevancia porque el planteamiento se refiere también al propio sistema de la representación: las palabras de Johnny, desde el criterio del crítico, son producto de una droga que transforma el sistema verbal en un uso referencialmente inválido; las de Bruno, según el músico, constituyen un texto falsificado y deficiente; Johnny no cree en absoluto en las palabras (ver, por ejemplo: “un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio”, 267), de hecho preferiría sólo tocar su música, Bruno sí tiene confianza en su texto pero constantemente lo falsifica. Mirándolo desde la perspectiva del lector, las dos inscripciones, ambas tentativas resultan igualmente fracasadas, lo cual le asigna una posición intermedia empujándolo a encontrar su propia respuesta.

Y veamos un último ejemplo, si bien éste hubiera podido ser el primero, no sólo cronológicamente sino también por su influencia y su creatividad. En la obra de Onetti se pueden detectar varias de las soluciones que hemos descrito en las páginas anteriores, pero resulta que Onetti no deja de dar otras vueltas de tuerca a los recursos aplicados. En *Para una tumba sin nombre* encontramos, por ejemplo, en varios niveles el fenómeno de la duplicación (Rita/Higinia), mas el autor extiende su uso a la propia tumba que aparece en el título: introduce un chivo entre los personajes, le asigna dos nombres (Juan/Jerónimo), lo envuelve como a todos los demás en un aire nebuloso y al morir se lo mete en una especie de tumba (“hice un agujero y yo mismo enterré.” 23); si bien el narrador dice que “no era más que un animal y lo mismo daba que estuviera muerto o vivo...” (23), de hecho duplica la primera tumba sin nombre y al ampliar el mundo humano incorpora el reino animal, produce una inversión perfecta de la opción de humanizar/deshumanizar. Onetti, a la vez, aprovecha esta extensión de la idea original para otro propósito: con la invención del chivo introduce otra secuencia que va, digamos, en dirección contraria: el chivo real pasa a ser un chivo de juguete y de alguna manera un chivo platónico siendo un “símbolo de algo”, “...fidel a la idea que puede tener de un chivo un niño o un artista fracasado que se ganara la vida trabajando para una fábrica de animales de juguete.” (40)

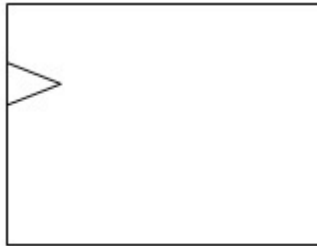
Las duplicaciones y secuencias onettianas llegan a su forma más elaborada en la multiplicación de los narradores que componen *Para una tumba sin nombre* como una inscripción para la lápida de una tumba enigmática. Cortázar, como hemos visto, se contenta con una simple duplicación con Johnny y Bruno, y moldea su texto dentro del marco tradicionalmente referencial del género de la biografía; Onetti opta por el uso de varios narradores y de una forma que quiere ser y es pura ficción. Los tres narradores de la historia en este caso se encargan de ficcionalizarla a más no poder desplegando múltiples variantes, sueños, premoniciones, mentiras, símbolos sin definir ni comprender para llevarnos a una declaración deliberada en un punto igualmente enigmático: “A partir de aquí la historia puede ser infinita o avanzar sin descanso, en vano, hacia el epílogo en el cementerio.” (55) Más allá del narrador, Onetti de hecho asedia y disloca en todos sus elementos el esquema semiótico implícito en la inscripción de una tumba. Los significantes verbales, por una parte, no parecen inequívocos en absoluto, por las variantes incluidas y por las constantes contradicciones presentadas, y por otra, pueden desaparecer del todo: por ejemplo, Ambrosio, supuesto inventor del chivo quien podría dar una explicación, sólo piensa, piensa “sin remedio”, está a punto de decir algo (“me miraba moviendo la boca como si estuviera por decir una palabra inventada por él...” 48) pero calla. Al nivel del referente se nos da la misma inseguridad comenzando con el desconocimiento de la muerta en el servicio funerario hasta la hipotética explicación de identificar a Rita con Higinia u otra desconocida, e incluso hasta la posibilidad de que no se enterrara a nadie (“Era, casi, como llevar una caja vacía, de pradera sin barniz, con una cruz excavada en la tapa.” 18). Tal diseño de la representación verbal crea un movimiento evidentemente ondulante que tiende a acercarse a los referentes pero que nunca los toca; Onetti hasta se permite decirnoslo explícitamente: nos avisa mediante una imagen ya en la primera escena del cementerio (“a pesar del calor y del terreno desparejo, del fantástico itinerario ondulante entre tumbas y monumentos.” 18) y se justifica con la confesión explícita de Díaz Grey al final (“Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras;” 86). El balanceo y la consiguiente inestabilidad del proceso semiótico apuntan naturalmente al observador

de la hipotética tumba cuyo nombre se nos da como una novela-inscripción donde el lector se encuentra atrapado entre dos polos igualmente enigmáticos; no hay posibilidad de escape, el lector queda, sin quererlo, envuelto en la incertidumbre de la ficción.

Terminemos este recorrido de ejemplos con la solución más nítida y más dramática que encontramos en la narrativa de las últimas décadas. En *Los detectives salvajes* tenemos la siguiente secuencia: Cesárea, poetisa vanguardista conocida por sus textos y perseguida por sus seguidores, termina asesinada; la ponen, con dos víctimas más, en una fosa común cavada en el desierto; la tumba no tiene nombre ni se localiza; se guardan sólo unos cuadernos de ella. El círculo se completa: del texto llegamos a otro texto. Para no repetir los fracasos enumerados más arriba, es necesario escapar de este círculo vicioso de la representación verbal para lo cual Bolaño se propone dar un salto mayor (608-609):

13 de febrero

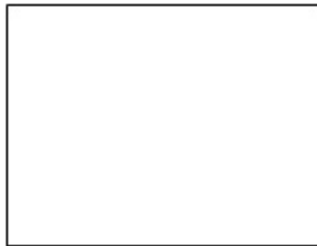
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Como vemos, Bolaño ha salido del sistema verbal, pero ¿el visual no es igualmente vacío?

Sobre la desnudez en *La amortajada* (1938)

Una “joya” de María Luisa Bombal

Eleonora Cróquer Pedrón

CICS, IAEAL Universidad Simón Bolívar, Venezuela

eleonoracroquerpedron@gmail.com

Resumen: Este trabajo se concentra en *La amortajada* (1924), de María Luisa Bombal, que narra cómo una mujer, muerta e insepulta, experimenta una doble *apertura* subjetiva. Doble *profanación*: de la mortaja y de la novela “lituratierrizada”, vuelta “letra dura del deseo”. Esa dimensión de un goce distinto al “fálico” aparece a principios del siglo XX como demanda de una escucha también diferente.

Palabras clave: *La amortajada*, María Luisa Bombal, desnudez, desnudo femenino, goce

Résumé : Le présent article considère *La amortajada* (1924) de María Luisa Bombal, qui raconte comment une morte sans sépulture subit une double *ouverture* subjective. Il s’agit d’une double *profanation* : celle du linceul et celle du roman « *litturaterre* », qui devient « letra dura del deseo ». La dimension d’une jouissance « non phallique » qui y est exprimée apparaît au début du XX^e siècle comme la demande d’une écoute différente.

Mots-clés : *La amortajada*, María Luisa Bombal, nudité, nu féminin, jouissance

Abstract: This essay looks at *La amortajada* (1924) by María Luisa Bombal, which narrates how a woman, dead and unburied, experiences a double subjective *opening*. A double *profanation* takes place: of the shroud and of the novel as “*litturaterre*”, turned into a “letter of desire”. Such dimension of pleasure, distinct from a “phallic” one, appears during the early 20th century as a demand for different points of view.

Keywords: *La amortajada*, María Luisa Bombal, nakedness, female nakedness, pleasure

El problema de la desnudez es, pues, el problema de la naturaleza humana en su relación con la gracia (Giorgio Agamben. La desnudez)

[...] las joyas, como los excrementos, son materias malditas que fluyen de una herida, partes de uno mismo destinadas a un sacrificio ostensible [...] (Georges Bataille, “La noción de gasto”)

1. ¿Qué decir respecto de la insólita “apertura” de un cuerpo muerto de mujer que accede al recuento de sus frustraciones en la escena del velorio donde se lo sacralizaría, en un primer momento, para darle sepultura poco después? ¿Qué, acerca de esa hendidura en la mortaja de un cadáver, a través de la cual algo del orden de lo pulsional que emerge, inesperadamente se *desparrama* en el significante? ¿Y qué, además, sobre tal “desparramamiento”, cuando irrumpe/interrumpe de manera sobrenatural el *tempo* establecido de los oficios funerarios —lo corta, lo divide, lo atraviesa— con el ritmo orgánico de lo vivo que late en sus entrañas?

Por otra parte, ¿cuál nueva inflexión del goce en la Cultura se hace sensible allí donde tal acontecimiento insólito tiene lugar: en la escena (analítica) de *una elaboración de sentido acerca de la propia vida —de una significación finalizante—, que deviene quiebre: emergencia del cuerpo en lo simbólico* (que no a la inversa): *huella de una existencia contenida, que pulsa también en la letra de un objeto-libro imposible* — “lituratierra”, según la definiera Lacan (1971): alquimia invertida en que la “letra” muestra su densidad de “mierda”? ¿Cuál fantasma encarna en esta suerte de *prosa conjetural* de una mujer acerca de otra —muerta, en efecto— que expone sus más íntimos “padecimientos”, contenidos a lo largo de toda una vida en el silencio, sin otro final que el acto de un último y radical desprendimiento? O, incluso, ¿a cuál modalidad de lo subjetivo refiere esa doble desnudez, entre psíquica y abierta (Didi-Huberman 103 y 119) de un personaje, actuada también en el exceso de cuerpo de un texto dado a los

ojos y oídos del “Otro” que no puede más que sentirse cautiv(ad)o por/con lo recibido?

Dicho de otra manera, ¿qué oscuro objeto de cuál deseo de la última modernidad se materializa en el relato de una mujer “retorcida” en su discurso —doble profanación, por tanto, de la mudez y la excelsitud de esa forma, el “desnudo femenino”, que atraviesa la historia cultural del Occidente de tradición clásica? Y, al mismo tiempo, ¿qué objeto de cuál deseo se hace escuchar en esa otra profanación —la del libro “imposible” que una mujer excepcionalmente lúcida y certera respecto del no-saber que *también ella* porta en sus entrañas, una “Autor(a)”, con-firma en sangre propia?

A propósito de la *desnudez* (más cinematográfica que teatral, por cierto) de la histérica de las primeras décadas del siglo XX, en tanto inquietante presencia parlante de un cuerpo raptado por la pulsión, que va como haciéndose cada vez más evidente entre las palabras y gestos convulsos de una primera persona desencajada —“yo, una mujer, desnudada entre la vida y la muerte”. De la intensa, pues, la que dice (de más), la laboriosa, la que desea saber y la que demanda una escucha aún inédita en *La Cultura* —la que se arriesga en esa escucha por venir. Y/o a propósito de esa profanación del *desnudo femenino*, forma emblemática de la dominación patriarcal, además, según demostraron suficientemente tanto Laura Mulvey (1988) como Linda Nead (1998), que su puesta en la escena de la escritura supone. Pero a propósito, también, del modo en que con tal emergencia perturbadora parece cristalizar un *ethos* distinto del discurso literario latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX. *Ethos* negativo de la escritura de algunas mujeres henchidas de *pat-bos* —como apuntara certera Sonia Mattalía (2005), entre otras críticas e investigadoras de su generación—, próximas a las vanguardias —algunas— por la radicalidad de sus formas, aun cuando descolocadas —cada una de ellas— o colocadas en una posición distinta —conmovera, siempre, y transversalmente política, en algunos casos más que en otros: la de un exceso que se manifiesta siempre entre la literatura y la vida... Quiero referirme aquí a la excéntrica *nouvelle La amortajada* (1941 [1938]), de la no menos excéntrica chilena María Luisa Bombal (Viña del Mar, 1910/ Santiago de Chile, 1980).

Esa novela “imposible” —“esencialmente poética”— de una mujer firme y tenaz, como la definiera Jorge Luis Borges, severo tutor de la

joven escritora y primer escucha —él: el ciego— de la “triste magia” —ese resplandor de lo que se afirma en su decadencia—, que se le da a leer bajo la forma de un “manuscrito original”, “de oculta organización eficaz”. Un libro “deliberadamente *suranné*”: obsoleto, gastado. El texto *escrito por un cuerpo que se abre en/de palabra: La amortajada*, uno de los pocos trazos/trozos de vida (con)firmados por el puño y la letra de María Luisa Bombal:

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes, María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de *una mujer sobrenaturalmente lúcida* que en esa visitada noche final que precede al entierro, *intuye* de algún modo —desde la muerte— *el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quién ha sido ella y quiénes las mujeres y los hombres que poblaron su vida*. Uno a uno se inclinan sobre el cajón, hasta el alba confusa, y ella *increíblemente* los reconoce, los recuerda y los justifica... Yo le dije que ese argumento era de una ejecución *imposible* y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de *una muerte sensible y meditabunda*; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. *La zona mágica de la novela invalidaría la psicológica o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible*. Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G. Wells sobre lo conveniente de no torturar las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.

En nuestras desganadas repúblicas (y en España) sigue privando el melancólico parecer de aquel vindicador de Góngora, que a principios del siglo XVII dijo que la poesía “consistía en el conceptuoso y levantado estilo” —o sea en el manejo maquinal de un repertorio de inversiones y de sinónimos. Infieles a esa tibia tradición, los libros de María Luisa Bombal son *esencialmente poéticos*. Ignoro si esa *involuntaria virtud* es obra de su sangre germánica

o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia y de Inglaterra: lo cierto es que en este libro no faltan *sentencias memorables* (“flores de hueso y esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían como otrora en el vientre de la madre”) ni tampoco *páginas memorables* (“por ejemplo, el incendio furtivo del retrato; por ejemplo, el descubrimiento atroz del placer en una carne detestada) pero que vastamente las supera el conjunto del libro. Libro de *triste magia*, deliberadamente *suranné*, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nunca nuestra América (Cit. *María Luisa Bombal...* 367-368; énfasis mío).

Muchos años después, entre otros tantos testimonios y semblanzas proliferadas en torno a la vida, la obra y la muerte de quien fuera “Ella”, el jurista y narrador liberal chileno de formación jesuita, Jorge Edwards, anota una suerte de “infidencia” periodística, que no deja de ser significativa respecto de los porvenires políticos de aquella escucha demandada con anterioridad, en la concisa *escritura-escritora* María Luisa Bombal:

Ahora, con la muerte de María Luisa Bombal, una escritora que admiré, a quien sólo encontré un par de veces en la vida y que conocí mucho a través de los testimonios de mis amigos, entre ellos el de Pablo Neruda, testimonios siempre agradables, contradictorios, que revelaban una pizca de locura, un espíritu algo extravagante, unidos a una especie de sabiduría sentenciosa, me pregunto qué hará nuestra sociedad pacata y atrasada de noticias, que ni siquiera fue capaz de darle el Premio Nacional de Literatura [...]

María Luisa Bombal perteneció a la especie de las escritoras escasas, rebeldes, dotadas de un elemento de anarquismo, cuya vida fue probablemente más interesante que la obra. El mejor homenaje que se le podría rendir, el más digno de ella y el más útil para nuestro mundo literario consistiría en que alguien, por ejemplo, alguna de nuestras jóvenes periodistas, cuya presencia activa es uno de los pocos aspectos interesantes de nuestra vida cultural actual, escribiera una biografía verdadera, a fondo, sin tapujos, sin concesiones a nuestros prejuicios de aldea, de María Luisa Bombal. Tenemos un doble destino para nuestros escritores: el barro, para no emplear una palabra malsonante, o la estatua. *¿Qué gran homenaje sería emprender el retrato del personaje humano, contradictorio, agudo, encantador a veces, a menudo irritante, habitado por ráfagas de enorme talento*

literario, que fue en su tránsito por este mundo María Luisa Bombal! (Cit. *María Luisa Bombal...* 374; énfasis mío).

2. “Desnudez” y “Desnudo femenino”, en primera instancia, me refiero aquí a una diferencia extraída por Georges Didi-Huberman del conocido libro de Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art* (1956), para introducir su serie de reflexiones en torno al espacio simbólico e imaginario que media entre *El Nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli (1484-1486), y la *Venus de los médicos*, de Clemente Susini (1781-1782). Según el crítico francés (2005 [1999]), entre ambas dimensiones de lo corpóreo en el Arte, para Clark excluyentes —la una, impronta vergonzante de un cuerpo que ha sido profanado; la otra, producto de un cuidadoso trabajo de investidura estética y moral—, se verifica más bien una tensión dialéctica irresoluble. La tensión intrínseca a toda representación del cuerpo en el Occidente de tradición clásica, que refiere al ámbito de lo pulsional diferido —ese exceso que la carne en sí misma insiste en convocar—, allí donde “Ello” —el goce del Otro— no cesa de pulsar por ser *escuchado* en la Cultura —o sea: por hacerse “sentir”/hacerse “sensible” *entre* sus representaciones. Por esta razón, afirma Didi-Huberman, desde el principio, “[...] no existe imagen del cuerpo [no puede existir] sin la *apertura* —el despliegue hasta la herida, hasta la dilaceración— *de su propia imaginación*” (*Venus rajada* 135; énfasis del autor). O, lo que es igual: “sólo se escribirá sobre Venus (la belleza en general) para rajarla (abocarla al sacrificio y a la crueldad)” (139).

En segundo lugar, y con esta idea de una dialéctica negativa en torno a la corporeidad, que se hace evidente tanto en la literatura y el arte, como en la filosofía y la ciencia, o entre todas ellas, en los momentos que trazan los esplendores y miserias de lo moderno en la Historia —una tensión nunca del todo resuelta entre la exhibición de lo orgánico y la imagen-concepto-saber que lo clausura, entre la desnudez y el desnudo (femenino) que la vela— como telón de fondo, apunto a la singularidad de otra forma también profanada por el *pathos* que pulsa en las entrañas de lo “femenino”, tal como se manifiesta en las primeras décadas del siglo XX. *La amortajada*, de María Luisa Bombal, *nouvelle* escrita en medio de los dos grandes y desquiciados eventos que marcan —y exceptúan— su vida. Uno: el desencanto amoroso que devastara su

subjetividad a muy temprana edad, y el inmediato intento de suicidio, del cual le quedara una cicatriz. Dos (diez años después): el atentado contra el hombre que la abandonara, la inscripción de su nombre en un expediente criminal, su encarcelamiento y posterior exculpación.

Entre ambos polos de tales acontecimientos ciertamente dramáticos y extremos, esta mujer excesiva —“Ella”: “Dama” de la vanguardia latinoamericana; “Diva” del melodrama popular chileno y continental— elabora un relato entre fantasmático y fantástico: anamnésico y paranormal —“un libro que no olvidará nunca nuestra América”, al decir de Borges. Es decir: un texto sacrificial: “resto”, *parte maldita* de una economía del gasto en La Cultura, que nunca se circunscribe tan sólo a lo simbólico —pensaríamos con Bataille (“La noción de gasto” 30). Es decir: estrechamente anudado en/a la “verdad” libidinal de un “objeto poético” —excento, enigmático y “deliberadamente *suranèe*”— que se desprende del propio cuerpo —una mano lo entrega... Como una “joya”:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. Por ello es necesario reservar el nombre de *gasto* para estas formas improductivas [...]

[Por ejemplo] no basta con que las joyas sean bellas y deslumbrantes, lo que permitiría que fueran sustituidas por otras falsas. El sacrificio de una fortuna, en lugar de la cual se ha preferido un collar de diamantes, es lo que constituye el carácter fascinante de dicho objeto. Este hecho debe ser relacionado con el valor simbólico de las joyas, que es general en psicoanálisis. Cuando un diamante tiene en un sueño una significación relacionada con los

excrementos, no se trata solamente de una asociación por contraste, ya que, en el subconsciente, las joyas, como los excrementos, son materias malditas que fluyen de una herida, partes de uno mismo destinadas a un sacrificio ostensible (sirven, de hecho, para hacer regalos fastuosos cargados de deseo sexual). El carácter funcional de las joyas exige su inmenso valor material y explica el poco caso hecho a las más bellas imitaciones, que son casi inutilizables (“La noción de gasto” 28-29).

3. En efecto, descaradamente monológica y narcisista, *La amortajada* muestra, en “tiempo real”, una suerte de travesía interior en torno a lo que fue la vida de Ana María, su protagonista y parcial enunciativa, que deviene obscenidad de raptó en la muerte: retorno literal a “las entrañas mismas de la tierra”. Se trata de la experiencia —a medias fantasmática, a medias fantástica; anamnésica y paranormal, en efecto— de una mujer muerta que, al cabo del episódico recuento de sus pérdidas e insatisfacciones —esa especie de *pathos-grafía*, entre lacrimosa y cínica, que va tramando la precisa secuencialidad de su relato—, descubre “otra” verdad pulsante/punzante que hace a su deseo desbordado. Allí, en la oscuridad final del sepulcro, el loco deseo de confundirse en/con lo informe y atterradoramente vivo de su propia descomposición orgánica que, de manera retroactiva, le permite asumirse como sujeto; es decir, pensarse, imaginarse y decirse como un ser-“mujer” para/en la muerte:

De pronto un muro que limita el horizonte le recuerda el cementerio del pueblo y el amplio y claro panteón de familia.

Y hacia allá *es* adonde tiende la marcha.

La invade una gran tranquilidad.

Hay pobres mujeres enterradas, perdidas en cementerios inmensos como ciudades —y horror— hasta con calles asfaltadas. Y en los lechos de ciertos ríos de aguas negras las hay suicidas que las corrientes incesantemente golpean, roen, desfiguran y golpean. Y hay niñas, recién sepultas, a quienes deudos inquietos por encontrar, a su vez, espacio libre, en una cripta estrecha y sombría, reducen y reducen deseosos casi hasta de borrarlas del mundo de

los huesos. *Y hay también jóvenes adúlteras que imprudentes citas atraen a barrios apartados y que un anónimo hace sorprender y recostar de un balazo sobre el pecho del amante, y cuyos cuerpos, profanados por las autopsias, se abandonan, días y días, a la infamia de la morgue.*

¡Oh Dios mío, insensatos hay que dicen que una vez muertos no debe preocuparnos nuestro cuerpo! Ella se siente infinitamente dichosa de poder reposar entre ordenados cipreses, en la misma capilla donde su madre y varios hermanos duermen alineados; dichosa de que su cuerpo se disgregue allí, serenamente, honorablemente, bajo una losa con su nombre

TERESA, ANA MARÍA, CECILIA. ..

[...]

Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. Por entre las madrigueras donde pequeños y tímidos animales respiran acurrucados. Cayendo, a ratos, en blandos pozos de helada baba del diablo.

Descendía lenta, lenta, esquivando las flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.

Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias.

Vertientes subterráneas la arrastraron luego en su carrera bajo inmensas bóvedas de bosques petrificados.

Ciertas emanaciones la atraían a un determinado centro, otras la rechazaban con violencia hacia las zonas de clima propicio a su materia.

¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra.

Una vez más, la amortajada reflujo hacia la superficie de la vida.

En la oscuridad de la cripta, tuvo la impresión de que podía al fin moverse. Y hubiera podido, en efecto, empujar la tapa del ataúd, levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa.

Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.

Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse, en otro continente, la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir, y estallar soles, y derrumbarse, quién sabe adónde, montañas de arena.

Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. *Sola, podría, al fin, descansar, morir.*

Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos (88 y 89; énfasis mío).

Unas horas antes de este sorprendente desenlace —devenir del acto en la rememoración, restitución orgiástica al origen de la vida, sacrificio, última y radical profanación del cuerpo “propio” imaginariamente contenido en la mortaja que se abre con la muerte—, Ana María, aún no sepulta, aunque ya muerta para el mundo de los vivos, observa y escucha todo con atención; y lo resitúa, entonces, en función de la trama que se dispone a elaborar desde el origen —su deseo, su fantasma. Así pues, en un primer movimiento, a través de la apertura discreta de los párpados que rajan la impasibilidad de su cuerpo amortajado desde mucho antes y despiertan en él una escucha profunda de los ruidos que produce lo que está vivo alrededor y en sus entrañas, emerge la reminiscencia de las marcas: da inicio su recopilación de huellas, de restos y de rastros —ella, la fetichista; la que colecciona. En un sentido: revelación anamnésica de los “defectuosos” vínculos afectivos que la rodearon en vida. En otro: violenta rebelión, irascible, contra la cosa insuficiente —fallida: errante y errática— que fue articulando los devaneos

de su subjetividad. Finalmente, el desenlace se sucede como una irrupción —la de “algo” que se desprende del sí (ese sí).

En este sentido, más allá de la historia que Ana María cuenta en el marco del velorio que la contiene como personaje de la *nouvelle*, un narrador omnisciente comparte con ella la responsabilidad de la enunciación —apunta, comenta, da fe de lo que ocurre, se sorprende. O sea: inscribe una distancia en el texto, que vuelve indecidible la diferencia entre lo alucinatorio y lo verdadero, al tiempo que lo abre hacia la escena de un cierto *inter-és* del “Otro”, un *inter-és* imprescindible por lo que se arriesga allí en la escritura. Lo que leemos no es, entonces, ni la fabulación alucinatoria de la protagonista de una ficción, ni la revisión profundamente humana —autobiográfica, incluso— de las honduras de una subjetividad femenina. O no sólo. Se trata, también, de una mujer que elabora su(s) pérdida(s) —amante, padre, hermana, hijos, enamorado, esposo— ante un “Otro” que escucha, en la antesala ritual de una experiencia última. Una suerte de *caída* liberadora de esa otra forma contenida-de-sí —su imagen— toda dispuesta para “reinar”, silenciosa, afirmativamente entre los “otros” del mundo.

Una auténtica y asumida pulsión de muerte —deseo de morir, aunque asimismo impulso hacia la muerte— parece desplazarse en eso que la muerte abre como posibilidad de vida para el personaje femenino protagonista de esta historia tan fantasmática y espectral, tan aferrada como fantástica, sublime y/o “experimental”. Un *deseo*, en realidad, que la escritura/joya “verdadera” de una mujer henchida de *pathos* —una histérica que demanda ser escuchada en su escucha— “hace sensible” en *La Cultura*, más allá del problema estético de las vanguardias o del asunto sentimental de herencia decimonónica y futura efectividad populista, que tampoco deja, por ello, de “incorporar”:

Y luego que hubo anochecido, *se le entreabrieron los ojos*. Oh, un poco, muy poco. *Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas*. A la llama de los altos cirios, *cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar*. *Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía*.

Porque Ella veía, sentía.

Y es así como se ve *inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego, —que se guardan siempre bajo llave— y se ve envuelta en aquel batón de raso blanco que solía volverla tan grácil.*

Levemente cruzadas sobre el pecho y oprimiendo un crucifijo, vislumbra sus manos; sus manos que han adquirido *la delicadeza frívola de dos palomas sosegadas.*

Ya no le incomoda bajo la nuca esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda y más pesada.

Consiguieron, al fin, desenmarañarla, alisarla, dividirla sobre la frente. Han descuidado, es cierto, recogerla.

Pero ella no ignora que la masa sombría de una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y durmiendo un ceño de misterio, un perturbador encantado.

Y de golpe se siente *sin una sola arruga, pálida y bella como nunca* (5 y 6; énfasis mío).

4. De nuevo, entonces. A través de una apertura en el cuerpo cerrado de la amortajada, *desnudo femenino* que deviene demanda subjetiva de una escucha *por venir* —una cercana a la que, no mucho antes de Bombal, aunque sí lo suficiente, desde tierras no demasiado lejanas, ni tan ajenas, le demandaran a Freud sus muy difundidas históricas—, dos problemas parecen atravesar la singularidad de este texto “deliberadamente *suranné*” —para insistir en el término extraño, afectado y en sí mismo decandente —término de “dandy”, suscitado en la oreja de un escucha demasiado agudo— con el que Borges se refiere a la *obsolescencia* del objeto, a su *uso desplazado en el gasto*, para definir el libro que María Luisa Bombal le entregara manuscrito.

Por una parte, lo que respecta a la elaboración que hace la protagonista de los episodios medulares que marcaron su existencia entre los vivos —el primer amor, el primer embarazo y el abandono y el aborto; el matrimonio, la primera duda, el desaire no perdonado, el desamor en

lo cotidiano; los hijos que se avergüenzan, se distancian, se transforman en tiranos y/o en esclavos, con el tiempo; el enamorado silencioso y el desprecio; y la juventud y la belleza que se pierden para siempre en la enfermedad, en la vejez... Retazos entrecortados de una vida anudada en el *pathos*; melancólica y negra: oscuramente confrontada con la falta en (el) Ser. Por otra, lo que refiere al cuerpo yacente de esa mujer, su relación con la propia muerte y su tenebroso (aunque deseado) descenso, su vivo descenso a las entrañas de la tierra, hecha ella misma cadáver, resto material indiscutible —el puro cuerpo que pulsa en la entraña de un cuerpo muerto.

La experiencia de la muerte termina siendo realización plena de un deseo de existir en la muerte; y, al tiempo, razón de ser —*ethos* trágico y/o *pathos*— de un discurso que, como si lo hiciera por primera vez, formula su deseo con una contundencia de letra. Una literalidad de(l) fantasma, una espectralidad del espíritu, semejante a la que Lucien Israël, después de Lacan, identificara en sus histéricas —o en la “histérica”, según Freud, que hace suya. “Eso hacia lo que ella nos conduce”, afirma Israël, “es justamente ese descubrimiento que hace unos momentos he denominado goce” (*El goce de la histérica* 53). O sea: ese mismo deseo desaforado que ya Lacan, en su Seminario VII, *La ética del psicoanálisis* (1992), dictado entre 1959 y 1960, muy cerca de Bataille (“La noción de gusto” 1933), había referido al terreno de la belleza en su lectura de la tragedia de Antígona —lo bello en “Ella”, dice Lacan, esa mujer “verdadera” capaz de entregarse ciegamente al goce del Otro, es la radicalidad que alcanza entonces su deseo: “una víctima tan terriblemente voluntaria” (298).

“¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?” (30), se interroga Ana María después de la primera y más importante de sus rememoraciones —el recuerdo del primer y traumático episodio en el que lo vivido es la imposibilidad del amor³. Y esa pregunta —casi equivalente a la que

³“Aquel brusco, aquel cobarde abandono tuyo, ¿respondió a una orden perentoria de tus padres o a alguna rebeldía de tu impetuoso carácter? No sé./ Nunca lo supe. Sólo sé que da edad que siguió a ese abandono fue la más desordenada y trágica de mi vida./ ¡Oh, la tortura del primer amor, de la primera desilusión! ¡Cuando se lucha con el pasado, en lugar de olvidarlo! Así persistía yo antes en tender mi pecho blando, a los mismos recuerdos, a las mismas iras, a los mismos duelos./ Recuerdo el enorme revólver que hurté y que guardaba oculto en mi armario, con la boca del caño hundida

inquieta Hamlet frente a la calavera del padre muerto y/o retórica asimismo del gesto manifiesto en las numerosas vanitas que proliferan en la pintura del barroco— termina siendo la proposición radical de este texto que Jorge Luis Borges definiera como “*suranné*”. Este texto donde, por fin, “Ella” consigue (hacerse) *escuchar* (en) lo vivo que pulsa más allá del relato; y rendirse a lo que escucha, además, como un pulso semejante, a su alrededor:

La invade una inmensa alegría, que puedan admirarla así, los que ya no la recordaban sino devorada por fútiles inquietudes, marchita por algunas penas y el aire cortante de la hacienda.

Ahora que la saben muerta, allí están rodeándola todos.

Está su hija, aquella muchacha dorada y elástica, orgullosa de sus veinte años, que sonreía burlona cuando su madre pretendía, mientras le enseñaba viejos retratos, que también ella había sido elegante y graciosa. Están sus hijos, que parecían no querer reconocerle ya ningún derecho a vivir, sus hijos, a quienes impacientaban sus caprichos, a quienes avergonzaba sorprenderla corriendo por el jardín soleado; sus hijos ariscos al menor cumplido, aunque secretamente halagados cuando sus jóvenes camaradas fingían tomarla por una hermana mayor.

Están algunos amigos, viejos amigos que parecían haber olvidado que un día fue esbelta y feliz.

Saboreando su pueril vanidad, largamente permanece rígida, sumisa a todas las miradas, *como desnuda a fuerza de irresistible.*

en un diminuto zapato de raso. Una tarde de invierno gané el bosque. La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo./ Muy lejos de las casas me detuve, al fin; saqué el arma de la manga de mi abrigo, la palpé, recelosa, como a una pequeña bestia aturdida que puede retorcerse y morder./ Con infinitas precauciones me la apoyé contra la sien, contra el corazón./ Luego, bruscamente, disparé contra un árbol./ Fue un chasquido, un insignificante chasquido como el que descarga una sábana azotada por el viento. Pero, oh Ricardo, allí en el tronco del árbol quedó un horrendo boquete desparejo y negro de pólvora./ Mi pecho desgarrado así; mi carne, mis venas dispersas... ¡Ay, no, nunca tendría ese valor!/ Extenuada me tendí largo a largo, gemí, golpeé el suelo con los puños cerrados. ¡Ay, no, nunca tendría ese valor!/ Y sin embargo quería morir, quería morir, te lo juro” (29-30).

El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse en cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre la abismó el suspirar del agua en las interminables noches de otoño.

La lluvia, cae, fina, obstinada, tranquila. *Y ella la escucha caer.* Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los árboles, y borrar los senderos, caer.

Escampa, *y ella escucha nítido el bemol de lata enmobecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado.*

Con recogimiento *siente vibrar en su interior una nota sonora y grave que ignoraba hasta ese día guardar en sí.*

Luego, llueve nuevamente. Y la lluvia cae, obstinada, tranquila. *Y ella la escucha caer.*

Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas, caer y agrandar hasta el horizonte las *lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y de tristeza.*

Escampa, y la rueda del molino vuelve a girar pesada y regular. Pero ya no encuentra en ella la cuerda que repita su monótono acorde; el sonido se despeña ahora, sordamente, desde muy alto, como algo tremendo que la envuelve y la abruma. *Cada golpe de aspa se le antoja el tic-tac de un reloj gigante marcando el tiempo bajo las nubes y sobre los campos.* No recuerda haber gozado, haber agotado nunca, así, una emoción (7-8; énfasis mío).

5. En su libro *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina* (2003), ese libro fundamental acerca del malestar de las mujeres en La Cultura, y a sus siempre retorcidas maneras de resistir al semblante fálico que la constituye, el cual continúa una indagación crítica de relevancia en el seno del latinoamericanismo de las últimas décadas del siglo XX, y adelanta además algunas de sus derivas más contemporáneas, en torno a las maneras como ellas han conseguido hacer(se) escuchar (en) la singularidad de su experiencia —que es tam-

bién la experiencia de su “excepción”/“exceptuación” al falogocentrismo occidental—, Sonia Mattalía afirma:

“Llamo literatura a lo que da testimonio de la experiencia” (Kristeva, 1999: 73). Literatura: letra dura producida en el encuentro entre una huella experiencial y una huella escrituraria, un trazo, un grafo. Escritura: fin de un trayecto en el cual coagula un saber producido en dos momentos, el primero mueve tanto lo semiótico fraguado en la *chora* materna (sensaciones, percepciones, ritmos, pre-sintaxis), como lo inconsciente, ya espacio de significaciones; el segundo de resistencia, insistencia y elaboración, momento de borradores y tachaduras que, finalmente, se estabilizan en una producción. Experiencia literaria: destiempo de la alucinación, revelación del instante, de lo sensorial, de lo visual, de lo olfativo, de lo primigenio; huella secreta que el trabajo escritural trasvasa a un nuevo tiempo-espacio de producción. El proceso de escritura retiene, también en sus rastros, una sucesiva temporalidad de la experiencia: la de la emergencia de un nuevo objeto que chisporrotea como una iluminación súbita y la de una transformación lenta en saber de esto nuevo que aparece. Producción que permite al escritor nadar donde el psíquico se ahoga.

[...]

Escritura literaria: cuestionamiento del mito moderno de la experiencia literaria como sanción de existencia previa de un sujeto que conoce y por ello se autoriza (se bautiza autor), ocupando un lugar de enunciación en la escritura que lo exhibe en su desaparición (yo no existo, pero aquí estoy) y desanuda la obvia referencialidad unívoca al autor, cuya firma lo confirma. Literatura y arte como aventura y ventura. Una forma de la felicidad, diría Borges; una deriva de la salud, diría Deleuze (29-30).

Más adelante en el curso de su exposición, de una pregunta sobre lo que esa literatura escrita por mujeres despliega en su estrecha relación de su singularidad subjetiva con la vida —“como aventura y como ventura”—, despuntan las coordenadas para un recorrido a lo largo del *corpus* de escritoras que habitan la historia cultural de América Latina —no todas las canónicas, por cierto; sólo algunas de ellas: las más “apa-

sionadas”, quizá— que componen la segunda parte del volumen. ¿De cuál experiencia da testimonio tal escritura “distinta”, excepcional y exceptuada en el Occidente de tradición clásica? En efecto, para Mattalía, lo que la existencia de una literatura escrita por mujeres supone, en un amplio espectro de tiempo que parte de la temprana modernidad y estalla en las primeras décadas del siglo xx, más allá de sus desiguales procesos de modernización, es una *hendidura* en el “andamiaje de la res cogitans” a través de la cual cierta “verdad” del ser, una “verdad” negativa y en sí misma inefable, consigue “hacerse sensible” en la Cultura:

La delicada Isabel de Bohemia, lectora de los trabajos anteriores del filósofo, en carta del 13 de septiembre de 1645, manifiesta su inquietud por la problemática unión entre alma y cuerpo, y le solicita un estudio sobre el tema. A ella hizo llegar Descartes el primer esbozo de su trabajo que luego engrosó y publicó en 1649 en Amsterdam y París. Esta demanda de la princesa palatina al padre del racionalismo plantea una problemática que, hasta ese momento, Descartes había diferido: la necesidad de incluir la res extensa —los fenómenos pasionales, entre otros— en el interior del andamiaje de la res cogitans. En su respuesta al requerimiento Descartes expresa cierta inseguridad y pide un poco de tiempo para poder “digerir suficientemente” sus propias reflexiones.

La solicitud de Isabel de Bohemia muestra cómo una mujer instala, en el seno de la razón moderna, una interrogación que desea dar cuenta o pedir cuentas de una hendidura. Entre la postulación racionalista y la demanda de un discurso que se haga cargo de lo que no tiene razones emerge el sujeto moderno. La axiomática moderna de las pasiones se concentra en las relaciones intersubjetivas, poniendo a los afectos y sus efectos en el cuerpo bajo el cono reflexivo sobre la naturaleza del ser humano; es decir, en la relación entre placer y cuerpo; entre placer y uso de los otros cuerpos; entre placer y sexualidad, de la cual Foucault hizo una historia. No será la última vez. El discurso de la histeria, al que Freud interpretó como demanda de amor, funda el psicoanálisis (34-35).

Desde esta perspectiva, y siguiendo de cerca tanto a Jacques Lacan como a Joan Rivière y a otras psicoanalistas cercanas a Freud, lo que

singulariza el lugar de las mujeres en *La Cultura* —o el lugar de la historia que ellas encarnan— es un cierto “saber sobre la nada” en el que se cifran tanto sus diversas “recusaciones al semblante fálico” dominante en lo simbólico, como sus múltiples maneras de enmascararse tras los velos de lo imaginario. Y desde esta perspectiva, es posible volver al desprendimiento final del personaje femenino de *La amortajada*, en cuanto puesta en escena de una doble profanación. Profanación de un “otro” goce —el goce del Otro— en el lenguaje; y profanación también de un nuevo tipo de autoría literaria —la de la Autor(a) moderna: una mujer capaz de hacerse cargo de él, entre el texto y la vida. Es decir: volver a esa “joya” de María Luisa Bombal, a partir de esta observación de Mattalía, quien tampoco deja de reconocer sus deudas con el trabajo de Francine Massielo (1985), en torno a las escritoras reconocidas de las primeras décadas del siglo XX en América Latina, y a sus “escrituras de resistencia que desequilibran el panorama narrativo de la época, dominado por la novela mundonovista y las innovaciones experimentales de la vanguardia” (147).

De hecho, es a través de la marca biográfica que recubre su presencia autorial en la historia cultural de América Latina (insisto), y no exenta de ironía, como Mattalía introduce su apartado acerca de esa singularidad de *escritura-escritora* que se abre del puño y la letra de quien fuera “Ella” —“una mujer extraviada, enajenada que responde al *dictum* desesperado de la pasión” (198):

Escojo como presentación de María Luisa Bombal el siguiente fragmento:

El sol del día 27 de enero es alto y vertical en la calle Bandera, desnuda de árboles. María Luisa Bombal se encuentra sola. Como autómata, vuelve hacia el Crillón y toma una copa de Cointrau. Empieza a escribir una carta para Eulogio, pero se arrepiente. Incapaz de hacer otra cosa, abandona la habitación.

Minutos antes de las cinco de la tarde deja el hotel y ve salir del espacio situado en Agustinas 1070 a Eulogio Sánchez,

acompañado de Francisco Cuevas de Mackenna. Se encaminan a la calle Bandera.

“Lo puedo encontrar hoy, mañana o dentro de diez años”, había escrito en La última niebla.

María Luisa corre detrás.

“Eulogio”, llama.

Él no oye.

María Luisa saca la pistola de su bolso y dispara.

Eulogio cae.

“Vi que un señor estaba en el suelo, al mismo tiempo que una señorita huía hacia la calle Ahumada, corro al sitio del suceso y detuve a la señorita a pocos metros, la que había sido atajada por el público. La niña, al disparar, botó la pistola, la que yo recogí”, declara el carabinero del tránsito René Arancibia.

“Yo disparé, soy la única culpable, yo lo maté”, dijo textualmente. “Estaba en estado de suma nerviosidad y no pudo hablar una palabra más, dándole en seguida una fatiga”, continúa relatando el carabinero.

Francisco Cuevas sube al herido a un taxi para llevarlo a la Asistencia Pública. En el trayecto Eulogio pregunta quién disparó, pues cree no tener enemigos. Al oír el nombre dice: “¡Qué raro que me haya disparado María Luisa Bombal! ¡Hace tantos años que no sé nada de ella!”

El mayor Jubenal Garrido Osses, del Grupo Móvil del Tránsito, al que María Luisa es conducida, declara no haber podido interrogarla, “pues se encontraba en estado de extrema nerviosidad y contestaba sólo palabras incoherentes, dado el estado de nervios en el que se encontraba no se distinguía si la nerviosidad era producida por el estado propio de ella o por efecto de algún narcótico”.

María Luisa es conducida a la Primera Comisaría de Santiago. Vicha Vidal de Hübner logra pasar las vallas de la incomuni-

cación. La encuentra pálida, inmóvil, con la vista fija, incapaz de hablar.

De la comisaría la detenida es enviada a la Casa Correccional de Mujeres, y puesta a disposición de la justicia.

Eulogio Sánchez Errázuriz no se querella, pero el Primer Juzgado del Crimen de Santiago inicia de oficio el Proceso N° 32.400 contra María Luisa Bombal Anthes, por lesiones graves en tentativa de homicidio (Gligo, 1984: 107)

Este fragmento, contado en tono melodramático y extraído de una biografía reciente de María Luisa Bombal, describe el intento de homicidio que la autora chilena infligió a su ex amante, el senador nacional Eulogio Sánchez Errázuriz, diez años después de haber terminado con la relación amorosa y de alejamiento del mundo santiaguino. Elijo este fragmento porque muestra la eficacia de las imágenes de la mujer creadas en las décadas del 20 y 30 que, aún hoy, siguen demarcando un lugar de enunciación de la crítica sobre las figuras de las autoras, cuya presencia aluvial perturbó y perturba el estable parnaso de la institución literaria. Aparecen casi todos los tópicos que, desde la prensa periódica, la publicidad o la crítica literaria de los 20, delinearon el espacio de la mujer y los estereotipos femeninos generados por la modernización: una mujer extraviada, enajenada que responde al dictum desesperado de la pasión (*Máscaras suele vestir* 197-198).

* * *

No demasiado distante en el tiempo y en el espacio, el desencadenado y verborreico final que otra latinoamericana vinculada a los círculos intelectuales de las primeras décadas del siglo XX —otra histórica genial, expuesta en la escena de una demanda de escucha para y por el padecimiento que porta en sus entrañas—, la venezolana Teresa de la Parra (París, 1889 — Madrid, 1936), elige para su personaje María Eugenia Alonso (*Ifigenia*, 1924) —la trágica, la que prefiere la muerte, tanto

a la esclavitud de lo doméstico, como a la banalidad de lo literario— resuena. Resuena en el desprendimiento final —esa suerte de “en estado de goce” de un discurso que se arriesga al vacío (de sentido) y/o de un cuerpo (libidinal) que se desparrama como texto— de Ana María — la frígida, que se *abre a/en* lo vivo de la pulsión:

...¡Mi cuerpo sin alma!...

¡Ah fruición altísima de las almas que se entregan intangibles, sin haber sentido nunca el contacto impuro de los cuerpos!... ¡Ah voluptuosidad perversa, voluptuosidad hondísima de los cuerpos destinados a retorcerse de fingimiento bajo la repugnancia de unos besos que no tocan el alma!... ¡Ah mentira sublime del sufrir callando!... ¡Sacrificio!... ¡Sol de mi camino!... ¡Dominador que quieres para ti toda mi vida! En esta hora augusta de las altas comprensiones, con los dos ojos clavados en esa blancura muerta sobre mi silloncito confidente, he querido descifrar *los misterios que rigen mi destino*, y sólo tu nombre miro pasar flotando por la espuma simbólica... ¡Tu nombre!... tu nombre: ¡Sacrificio!... ¡Ah! ¡Ah! Pero aguarda, aguarda, que ahora ya, *en éxtasis*, iluminada por tu nombre, sobre la espuma simbólica voy, por fin, *leyendo la hermosura de mi sino*:

Como en la tragedia antigua soy Ifigenia; navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado por los hierros de mucho siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero [...]

Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, ¡Aquí estoy ya dispuesta para el martirio! Pero antes de entregarme a los verdugos, frente a esa blancura cándida que ha de velar mi cuerpo, quiero gritarlo en voz alta, *para que lo escuche bien todo mi ser consciente*:

—¡No es al culto sanguinario del dios ancestral de siete cabezas a quien me ofrezco dócilmente para el holocausto, no, ¡no!... Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí; es a esta ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos

altos designios misteriosos que acato sin llegar a comprender! Sí: Espíritu del Sacrificio, Padre e Hijo divino de la maternidad, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor, eres tú y sólo tú el Dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida. En mi carrera loca de sierva enamorada, era a ti a quien perseguía sin saber quién eras. Ahora, gracias a las revelaciones de esta noche altísima, acabo de mirar tu rostro, te he reconocido ya, y por primera vez te contemplo y adoro. Tú eres el Esposo común de las almas sublimes; las regalas de continuo con las voluptuosidades del sufrimiento y las haces florecer todos los días en las rosas abiertas de la abnegación y de la misericordia. ¡Oh, Amante, Señor y Dios mío: yo también te he buscado, y ahora que te he visto te imploro y te deseo por la belleza de tu hermoso cuerpo cruel que abraza y besa torturando; yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme eternamente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el placer engendra en el amor todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y que redime al mundo en todas sus iniquidades! (*Ifigenia* 309-310; énfasis mío).

Así como resuenan, por supuesto, los versos anteriores de esa trágica “poetisa”, asesinada por su ex marido y amante en la escena de un último encuentro clandestino: Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914). Esa “joven[es] adúltera[s] que imprudentes citas atraen a barrios apartados y que un anónimo hace sorprender y recostar de un balazo sobre el pecho del amante” (*La amortajada* 88), a quien Teresa de la Parra asociara explícitamente con el personaje de su novela —personaje que logra, en la muerte voluntaria, una liberación que la uruguaya del Novecientos actúa en carne propia — “joven, bonita, genial, nacida en un medio burgués y austero, es el caso de la María Eugenia Alonso de *Ifigenia* llevado a la tragedia” (*Tres conferencias* 476). Y resuenan, aun: en la fantasía —ese fantasma actuado en la literatura: “litratierrizado”— que entretiene a la amortajada, que la suspende en el entre las dos muertes que recortan el texto:

Mis amores

Hoy han vuelto.
Por todos los senderos de la noche han venido
A llorar en mi lecho.
¡Fueron tantos, son tantos!
Yo no sé cuáles viven, yo no sé cuál ha muerto.
Me lloraré yo misma para llorarlos todos.
La noche bebe el llanto como un pañuelo negro.

Hay cabezas doradas al sol, como maduras...
Hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
Cabezas coronadas de una espina invisible,
Cabezas que sonrosa, la rosa del ensueño,
Cabezas que se doblan a cojines de abismo,
Cabezas que quisieran descansar en el cielo,
Algunas que no alcanzan a oler a primavera,
Y muchas que trascienden a las flores de invierno.

Todas esas cabezas me duelen como llagas...
Me duelen como muertos...
¡Ah!... y los ojos... los ojos me duelen más:
¡son dobles!...
Indefinidos, verdes, grises, azules, negros,
Abrasan si fulguran,
Son caricias, dolor, constelación, infierno.
Sobre toda su luz, sobre todas sus llamas,
Se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo.
Ellos me dieron sed de todas esas bocas...
De todas esas bocas que florecen mi lecho:
Vasos rojos o pálidos de miel o de amargura
Con lises de armonía o rosas de silencio,
De todos estos vasos donde bebí la vida,
De todos estos vasos donde la muerte bebo...
El jardín de sus bocas venenoso, embriagante,
En donde respiraban *sus* almas y *sus* cuerpos.

Humedecido en lágrimas
Han rodeado mi lecho...
Y las manos, las manos colmadas de destinos,
Secretas y alhajadas de anillos de misterio...
Hay manos que nacieron con guantes de caricia,
Manos que están colmadas de la flor del deseo,
Manos en que se siente un puñal nunca visto,
Manos en que se ve un intangible cetro;
Pálidas o morenas, voluptuosas o fuertes,
En todas, todas ellas, puede engarzar un sueño.

Con tristeza de almas
Se doblegan los cuerpos,
Sin velos, santamente
Vestidos de deseo.

Imanes de mis brazos, panales de mi entraña
Como invisible abismo se inclinan en mi lecho...

¡Ah, entre todas las manos, yo he buscado tus manos!
Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos,
De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,
De todos esos ojos, ¡tus ojos sólo quiero!
Tú eres el más triste, por ser el más querido,
Tú has llegado el primero por venir de más lejos...

¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca
Y las pupilas claras que miré tanto tiempo!
Las ojeras que ahondamos la tarde y yo inconscientes,
La palidez extraña que doblé sin saberlo,
Ven a mí: mente a mente;
Ven a mí: cuerpo a cuerpo.

Tú me dirás que has hecho de mi primer suspiro...

Tú me dirás que has hecho del sueño de aquel beso...

Me dirás si lloraste cuando te dejé solo...

¡Y me dirás si has muerto...!

Si has muerto,

Mi pena enlutará la alcoba lentamente,

Y estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo.

Y en el silencio ahondado de tinieblas,

Y en la tiniebla ahondada de silencio,

Nos velará llorando, llorando hasta morir

Nuestro hijo: el recuerdo (*Los astros del abismo* 1924).

El caso Baldomero, una novela corta de Virgilio Piñera

María Dolores Adsuar Fernández

Universidad de Murcia

adsuar@um.es

Resumen: *El caso Baldomero* es una novela corta de Virgilio Piñera publicada en Cuba en 1965. De corte policíaco, con un trasfondo dostoiévskiano, establecemos su nexo con las obras de dos escritores argentinos: Rodolfo Walsh y Ernesto Sábato, a quienes el escritor cubano pudo conocer durante su estancia argentina.

Palabras clave: Piñera, Walsh, Sábato, novela corta, crimen

Résumé : *El caso Baldomero* est un « novela corta » de Virgilio Piñera, publié à Cuba en 1965. De genre policier, il est marqué par l'influence de Dostoïevski. Nous examinons les liens qu'il entretient avec l'œuvre de deux écrivains argentins qu'il connut lors de son séjour en Argentine : Rodolfo Walsh et Ernesto Sábato.

Mots-clés : Piñera, Walsh, Sábato, « novela corta », crime

Abstract: *El caso Baldomero* is a “novela corta” by Virgilio Piñera published in Cuba in 1965. In detective novel style, with Dostoiévskan overtones, the novel is connected with the work of two Argentinian authors: Rodolfo Walsh and Ernesto Sábato, whom the Cuban writer met during his stay in Argentina.

Keywords: Piñera, Walsh, Sábato, “novela corta”, crime

¿Qué motivos pueden inducir a un hombre a acusarse de un crimen que no ha cometido? Hay varios. Hay motivos racionales y extrarracionales. Descartemos éstos en primer término. No quiero abrumarlo con ejemplos, pero usted recuerda que en *Crimen y castigo* hay una confesión de este tipo, un hombre que quiere cargar con todas las culpas del mundo y se acusa de algo que no ha hecho. ¿Es éste el motivo de Baldung? (Walsh, *Variaciones en rojo* 153)

Quien así habla es Daniel Hernández, alter ego de Rodolfo Walsh, escritor argentino que en el Buenos Aires de 1953 publicaba *Variaciones en rojo*, obra que contenía tres novelas cortas, de corte policial, en las que Daniel, joven corrector de una editorial (como lo era el propio Rodolfo en aquellos momentos), colaboraba con cierto comisario en la resolución de casos. Baldung, personaje al que hacía referencia Daniel, no era otro que un criminal nazi que se autoinculpaba de un crimen que no había cometido para evitar la extradición. La elección del nombre para este corrector detective, Daniel, no era gratuito: en su artículo “Dos mil quinientos años de literatura policial”, aparecido en prensa en 1954, Rodolfo Walsh recordaba que se había acordado cifrar la génesis del género entre 1840-1845 —merced a los relatos que en aquel período escribiera Edgar Allan Poe—, si bien él entendía que ese sustrato que cristalizaba en Poe se encontraba disperso a lo largo de la historia de la literatura y que “los primeros relatos policiales bien caracterizados” no eran otros que los bíblicos. Remitía de esta forma Walsh al *Libro de Daniel* —donde sometía a un careo a los viejos que acusaban de adulterio a Susana— y a aquel otro pasaje en que los sacerdotes del templo robaban las ofrendas.

En verdad, Daniel es el primer “detective” de la historia, y tiene muchos puntos de contacto con los modernos héroes de la novela policial. Como ellos, es capaz de salir airoso de situaciones que serían fatales para el común de los hombres: el horno encendido, el foso de los leones. Como ellos, descifra escrituras enigmáticas, “declara sueños, desata preguntas, suelta dudas”. Y en los episodios que hemos mencionado quedan establecidos, por obra suya, tres elementos muy importantes de la novela policial: la confrontación de testigos, la clásica trampa para descubrir

al delincuente y la interpretación de indicios materiales. (Walsh, *Cuentos para tabúes* 163)

Periodista, escritor, traductor, Rodolfo Walsh había nacido en 1927: comprometido en su lucha contra el terrorismo de Estado, escritor de novelas testimoniales como *Operación Masacre*, fundador de la agencia cubana de Prensa Latina a finales de los cincuenta junto a García Márquez, Walsh fue acribillado a tiros y desaparecido por la dictadura argentina en marzo de 1977.

Pero volvamos al Buenos Aires de principios de los cincuenta, a *Variaciones en rojo* —curioso guiño a aquel *Estudio en escarlata* de Arthur Conan Doyle—, que aparecía en la editorial Hachette, editorial con la que Walsh colaboraba como traductor de novelas policíacas. Por aquel entonces, en 1953, Walsh había publicado también la primera antología del relato policíaco argentino, y el escritor cubano Virgilio Piñera se encontraba igualmente en Buenos Aires, ciudad a la que había llegado por primera vez en 1946 becado por la Comisión Nacional de Cultura y a la que regresaría en diversas ocasiones. Su primera visita, en 1946, le haría encontrarse con Jorge Luis Borges, que en diciembre de ese mismo año éste publicara en *Anales de Buenos Aires* un relato inédito de Virgilio, “En el insomnio”, donde un hombre, incapaz de conciliar el sueño, acababa volándose la tapa de los sesos. Aun así, no conseguía evitar ese *persistente* insomnio que, por jugar con el celeberrimo poema de Francisco de Quevedo, le perseguiría constante más allá de la muerte.

En *Variaciones en rojo*, el caso Baldung era resuelto por Daniel. En realidad, Baldung no era otro que el seudónimo utilizado por el criminal nazi Otto Jenke, que confesaba un delito no cometido para evitar la extradición a Alemania y ser así enjuiciado por los crímenes reales que sí había cometido en connivencia con el régimen hitleriano. El apellido ficticio lo tomaba prestado de Hans Baldung, pintor renacentista discípulo de Albert Durer, el maestro de Nüremberg (ciudad donde se celebraron los juicios contra los criminales nazis).

Salvando las distancias, un caso similar será planteado por el escritor cubano Virgilio Piñera doce años después, en 1965, ya en Cuba, en forma de novela corta: *El caso Baldomero*. Como Baldung, un sujeto se autoinculpará de un crimen que afirma haber cometido, pero contra el que no se hallará prueba alguna que pueda incriminarlo, la más mínima.

El también escritor cubano Severo Sarduy diría de Piñera que era un autor cubano pero también argentino, tanto por la influencia recibida de Gombrowicz como por las estancias realizadas en dicho país. Usando también de la novela corta, el policíaco cubano planteaba la historia de un crimen perfecto, el de Francisco Wong, un chino traficante de opio, y la posterior confesión de Baldomero Azpeteguía. Si Daniel — por Rodolfo Walsh— había citado a Dostoievski, Piñera nos recordaba de nuevo la novela del ruso, *Crimen y castigo*, cuando el juez, Petrovich, refería a Raskolnikov cierto caso morboso transcurrido en el ejercicio de su profesión:

Un hombre se acusó de un asesinato que no había cometido. Era juguete de una verdadera alucinación. Exponía hechos, los refería, confundía a todo el mundo. Y todo esto, ¿por qué? Porque indirectamente y sin conocimiento de causa había facilitado la perpetración de un crimen. Cuando se dio cuenta de ello, se sintió tan apenado, se apoderó de él tal angustia, que se imaginó que era el asesino. (Dostoievski, *Crimen y castigo* 356)

Ésa es la duda razonable que Virgilio sembrará en el lector, al que convertirá en juez del caso, y que, como Petrovich, como el detective Camacho en la novela piñeriana, entenderá que el asesino es un impostor, un simulador, incapaz de perpetrar delito alguno. Un mitómano, en el caso de Baldomero, un sujeto con una tendencia morbosa a desfigurar la realidad, engrandeciéndola, para señalarse como un ser extraordinario, capaz de haber cometido un crimen perfecto que nadie, absolutamente nadie, puede desentrañar. El proceso piñeriano será una vuelta de tuerca al proceso kafkiano. Recordemos que, en el caso del escritor checo, Joseph K. es detenido sin saber en ningún momento de qué delito se le acusa. Frente a Joseph, Baldomero se exhibirá, presumirá de su delito, frente a un tribunal incapaz no solo de detenerle y juzgarle, sino también de prestarle la menor consideración.

La novela de Virgilio comenzará con la confesión de Baldomero en boca del narrador:

Las últimas —y, por tanto, agónicas— palabras de Baldomero fueron: “Yo lo maté...”. Estas tres palabras resumían cientos de miles de palabras, con las cuales el infortunado Baldomero intentó, durante diez largos años, convencer a los jueces —y de paso

al público— de haber sido el autor intelectual y material del crimen cometido en la persona del chino Wong. (Piñera, *Cuentos completos* 377)

Un artista, un escritor, o eso presumía ser, autor confeso de un crimen que no podía demostrar, que acabaría por ser llamado Baldomero el Loco, y que sólo rebajará su frenesí por que se le reconozca la autoría del delito cuando sea amenazado con ser recluido en un psiquiátrico de persistir en tal delirio.

El arranque de esta obra piñeriana nos recuerda irremisiblemente al de cierta novela de Ernesto Sábato, a quien Virgilio tuvo oportunidad de conocer durante su estancia argentina. La novela que referimos, *El túnel*, publicada en 1948, narrada en primera persona, refería el crimen cometido por otro artista, un pintor, y comenzaba así: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona” (Sábato, *El túnel* 11). Y así, Juan Pablo referirá con pelos y señales cómo conoció a María Iribarne, y cómo consumó el asesinato por el que paga desde el encierro de un psiquiátrico, donde los muros de su infierno habrían de ser cada día más herméticos.

En “Virgilio, tal cual” refiere Piñera cómo en Buenos Aires encontró a “gente tan culta, tan informada y brillante como la de Europa”, citando entre otros a Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Macedonio Fernández, Ezequiel Martínez Estrada, Oliverio Girondo, Adolfo Bioy Casares y Ernesto Sábato, a los que podía considerárseles *homme de lettres*, pero advertía que, a pesar “de tantas excelencias, todos ellos padecían de un mal común: ninguno lograba expresar realmente su propio ser. ¿Qué pasaba con todos esos hombres que con la cultura metida en el puño no podían expresarse?” (Piñera, *Ensayos selectos* 79). Piñera respondería a esta pregunta refiriéndose al artículo que en los años cuarenta había escrito él mismo sobre la literatura argentina del momento, donde acuñaba el término *tantalismo* para definir a los autores citados: un modo de creación contrario a su ideal de escritura, más alojado en una inmersión crítica que en la realidad humana. Pero la respuesta de Piñera encontraría un feroz rechazo en Ernesto Sábato, que contraatacaría afirmando “que el hecho de existir media docena de tantalizadores

no sentaba jurisprudencia, y que la literatura argentina contaba con algo más que Borges, Macedonio, Gironde y Mallea” (Piñera, *Ensayos selectos* 79).

A finales de los cuarenta, en 1948, un año después de la aparición del artículo de Piñera, Ernesto Sábato, que se resistía a ser tantalizado o tantalizador, ahondaba en la naturaleza humana poniéndose en la piel de un personaje enajenado que acababa asesinando a la única persona capaz de entenderle, la única que había logrado ver la ventanita del cuadro, la única que había reparado en lo que existía más allá. Y su novela arrancaba con la confesión brutal del artista, juzgado y condenado, para quien “en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario”, el suyo, en el que había transcurrido su infancia, su juventud, toda su vida.

Ya en la isla, Piñera hermanaría a Baldung, el criminal nazi de Walsh, y a Juan Pablo, el artista sabatiano, en un mismo infierno, el de Baldomero, tristemente retratado como el Príncipe de las Tinieblas: “No me quedó otro remedio que hacerme pintar así” —se excusaría Baldomero—, “¡Yo no soy un ángel!” (Piñera, *Cuentos completos* 383). Como Juan Pablo, la narración arrancará con la confesión directa, y como éste, referirá a todos cómo acabó con la vida del chino, aunque sin conseguir que su relato sea creíble. Si Juan Pablo usaba un cuchillo de cocina con María, Baldomero tomará una daga florentina para acabar con su víctima en un crimen no pasional (no hay móviles sexuales de por medio), sino en un intento de acabar con el chantaje al que, según el asesino confeso, era sometido por Wong. Un crimen perfecto cuyo castigo será el anonimato, como acabará señalando Baldomero, resignado, cuando no consiga quien le tome en consideración, cuando no encuentre un tribunal capaz de juzgar su *proeza*. Así, como señala Fernando Valerio-Holguin, el discurso de Baldomero fracasará “a causa de la abundancia de detalles, por la astucia y la crueldad con que está narrado el crimen”; un “tejido de mentiras”, como señala el propio narrador, en el relato ficticio de un mitómano (Valerio-Holguin, *La literatura a sangre fría* 182).

Arturo García, el narrador, amigo y alter ego del propio Baldomero, confesará desde las primeras líneas de la obra sentirse incapaz de determinar la realidad:

Yo, que puedo preciar-me de haber conocido mejor que nadie su personalidad —según él, tortuosa, falaz, psicológica; según mi

modesta opinión, romántica, sentimental, nostálgica—, me apresuro a declarar mi absoluta incompetencia en el aludido asesinato. Me preguntaré eternamente: ¿Quién mató a Wong? (Piñera, *Cuentos completos* 377)

Y hará referencia de inmediato al legado de Baldomero, a las páginas en que éste expone, “con fría objetividad”, el desarrollo de un asesinato madurado a través de cinco años. Son convincentes, dirá, pero dejan de serlo al enfrentarlas al informe del detective Camacho, para quien el “caso Baldomero podría ser estudiado desde cualquier ángulo, es decir, desde cualquiera que no fuera el de la Criminología” (Piñera, *Cuentos completos* 377), y para quien el sujeto no era otra cosa que un loco, un literato.

Arturo expondrá al lector cómo conoció a Baldomero, cómo éste le hizo su confidente, refiriéndole sus adicciones, sus turbias amistades y el chantaje a que era sometido por Wong. Y nos recordará cómo, antes del asesinato del chino, en su primer encuentro con Baldomero Azpeleguía, ya éste le confió que “la *conditio sine qua non* del asesino de gran escuela es el anonimato”: “Un crimen perfecto”, dirá Baldomero,

sólo tiene una imperfección: no puede ir calzado con la firma de su autor. He aquí su expiación. ¡Qué quiere! Vivimos en un planeta de “crimen y castigo”, el uno marcha con el otro, y el castigo del perfecto asesino es, precisamente, el anonimato. Al precipitar a su víctima en la tumba, ésta, como una suerte de extraña compensación, sepulta la personalidad del victimario y lo convierte, automáticamente, en uno del montón. (Piñera, *Cuentos completos* 403)

Así será como suceda. Cuando pasado un tiempo Arturo se encuentre con Baldomero y éste le informe del asesinato de Wong, habrá de pasar un mes antes de que sepa por la prensa que éste se entregó a la policía confesando el crimen. El relato de Arturo se verá interrumpido por el informe del detective Camacho, páginas en las que el lector sabrá de los interrogatorios llevados a cabo y encontrará la reflexión del detective que Arturo recoge al comienzo de la obra: que el caso bien podría ser estudiado desde cualquier campo, pero jamás desde el de la Criminología.

Arturo retomará el relato de los hechos para confiar al lector el encuentro con Baldomero, ya conocido en La Habana entera como Baldomero el Loco, que presumirá de haber logrado una doble victoria sobre Camacho, estética y moral, y cuyo precio no puede ser otro sino el anonimato. Tras dejar caer una lágrima al recordar cómo Camacho le llamara mitómano, recitará —“como si dardos de fuego traspasaran sus carnes” — unos versos de Charles Baudelaire: “De entonces es que data/ Lo que puede, ay, ser llamado/ mi llaga y mi fatalidad”. (Piñera, *Cuentos completos* 423)

Los versos proceden de “La voz”, poema de Baudelaire que concluye aconsejando que se guarden los sueños, porque entiende que los sueños de los locos son más bellos, sin duda, que los del hombre cuerdo.

El sueño de Baldomero era que se le reconociera su mérito. Arturo concluirá su alegato final ante el tribunal que configuran todos los lectores afirmando:

Interesa ahora arrancarle su máscara, y hacerlo aparecer en su verdadera dimensión de mixtificador. [...] Y si [...] posesionado de su mixtificación, llegó a creer realmente en su crimen, ¿qué mejor victoria que erigir la impostura en verdad revelada? (Piñera, *Cuentos completos* 423)

Queda a merced del lector dictar sentencia...

Una novela corta fragmentaria y caleidoscópica

La Mansión de Araucaíma

Ana Vigne Pacheco

Laboratoire IRIEC de l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès

ana.pacheco@wanadoo.fr

Resumen: *La Mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis, “Relato gótico de Tierra Caliente” (1973) fue escrito para convencer a Buñuel que las casonas tropicales podían evocar atmósferas góticas. Se estudia aquí su estructura singular, la escritura fragmentaria y la visión caleidoscópica de la naturaleza americana y de sus protagonistas; también los vínculos de la novela corta con la narración cinematográfica.

Palabras clave: Novela corta, Álvaro Mutis, Colombia, gótico, cine

Résumé : *La Mansión de Araucaíma* d'Álvaro Mutis, « Récit gothique des Terres Chaudes » (1973), fut écrit pour convaincre Luis Buñuel que les demeures tropicales pouvaient évoquer une atmosphère gothique. Nous étudierons sa structure singulière, son écriture fragmentaire, sa vision kaléidoscopique de la nature américaine et des personnages. Nous soulignerons sa relation à la narration cinématographique.

Mots-clés : « novela corta », Álvaro Mutis, Colombie, gothique, cinéma

Abstract: *La Mansión de Araucaíma* by Álvaro Mutis, subtitled as “Gothic tale from Warm Lands” (1973), was written to convince Buñuel that old tropical mansions could be a good setting for a gothic story. This study looks at its particular structure, the fragmentary writing and the kaleidoscopic vision of American nature and its characters. Besides, links between short story and film narrative are emphasized.

Keywords: “novela corta”, Álvaro Mutis, Colombia, gothic, films

Álvaro Mutis nació en 1923, es decir nueve años después del inicio de la Primera Guerra Mundial. A pesar de que la fecha de su nacimiento esté un tanto alejada de la de 1914, alrededor de la cual gira este coloquio, nos ha parecido que sus aportes a la novela corta latinoamericana, en su calidad de heredero de algunos movimientos vanguardistas que nacieron durante el período de la postguerra, justifica su presencia en este evento. Sobre todo, porque *La Mansión de Araucaíma* es un ejemplo único de una novela corta con una estructura fragmentaria y caleidoscópica, al servicio de una arquitectura rigurosa, y que permite reflexionar sobre la esencia misma de ese género literario, tan difícil de definir, incluso por aquellos que lo practican.

Mutis comentó varias veces en entrevistas, cartas o conversaciones con su amigo el escritor colombiano Julio Olaciregui, que la idea del texto nació de su encuentro con el cineasta español Luis Buñuel, al que frecuentó en México durante sus exilios respectivos, en la segunda mitad de los años cincuenta. Preparando cocteles, y charlando sobre autores de literatura gótica, que ambos disfrutaban mucho, Mutis recuerda: “La idea de un argumento gótico en pleno trópico salió, en primer término, de una idea que trabajé pensando en el cine, a la sombra de mi amistad con Buñuel y de nuestro mutuo y cálidamente compartido interés en la novela gótica”⁴.

El español se mostraba bastante escéptico en cuanto a la transposición tropical, pero el colombiano le prometió demostrarle que en las antiguas mansiones de esas regiones exóticas, también podían surgir las sensaciones de “terror y de horror” como en los lúgubres castillos y monasterios europeos.

Desgraciadamente, el guión del escritor colombiano nunca se convirtió en una película de Buñuel, y según sus propias palabras: “Todo se frustró y sólo quedó ese muñón de relato [...]” (Olacigueri) Más adelante, un nuevo proyecto cinematográfico con su compatriota René Rebetez, también “se esfumó en el aire”; y no es sino en 1986 que el cineasta

⁴ Las citas de la carta que Alvaro Mutis escribió a Olaciregui no aparecen con números de página pues está publicada en la revista virtual *Vericuetos: revue littéraire espagnol-français*, cuya referencia sitográfica aparece en la bibliografía.

colombiano Carlos Mayolo rueda un largo metraje basado en el texto de Araucaíma, recuperando por fin el proyecto inicial.

A pesar de todos esos avatares y tentativas frustradas, Mutis retomó su “muñón de relato” y lo pulió y retrabajó para publicarlo en 1973 con el subtítulo *Relato gótico de Tierra Caliente*. A partir de esa fecha, el texto formó parte de sus antologías de prosa, a veces como cuento, novela corta o novela, según los criterios editoriales.

En este trabajo, hemos adoptado la clasificación de novela corta para *La Mansión de Araucaíma*, ya que presenta rasgos que se le han atribuido al género, como una acción única y climática, pocos personajes con cierta densidad psicológica y un solo espacio como telón de fondo. Luego, tomando en cuenta que su origen es un guión cinematográfico, veremos qué características se deben a esa circunstancia y si esto permite establecer algunos vínculos entre la estructura de la novela corta y la escritura fílmica.

Hacia fines de los años 80, Álvaro Mutis le contestó en una carta a Julio Olaciregui que indagaba sobre el origen de Araucaíma, diciéndole: “La casa y el ambiente son los de la finca de mi familia en Tolima que se llamaba Coello. Los personajes son de mi más personal, profunda y absoluta invención.”

Sabiendo la importancia de los recuerdos de su infancia vinculados con las propiedades familiares en Colombia, no cabe duda que esta *nouvelle* representa un texto fundamental en su trayectoria de escritor que vive en el exilio:

De lo que estoy también dolorosamente exiliado, y para siempre, es de un lugar de Tolima en donde mis abuelos maternos, y luego mi madre, tuvieron una hacienda de café y caña llamada *Coello*. Ese exilio sí es irremediable y terrible pero de él acaba manando siempre la savia de la que se nutre cada palabra que escribo. Tan terrible es este exilio que una crecida de los ríos Coello y Cocora, que confluían al pie de la finca, arrasó con todo... por fortuna. (Olaciregui)

Fuera de estas referencias geográficas y autobiográficas, los componentes góticos de su novela corta remiten a algunas de sus lecturas: Walpole y Radcliffe, inventores del género; y

algunas páginas de mi admirado y siempre visitado Dickens y, desde luego, *Melmoth* del Reverendo Maturin. Al lado de estos textos están mis frecuentaciones, siempre placenteras y fructuosas del padre Balzac y de mi personal amigo y copartidario Mathias Augusto de Villiers de l'Isle Adam y, cómo dejarlo de último si debería ser el primero, el gran padre Barbey d'Aurevilly. (Olairegui)

Como este género surge a finales del siglo XVIII, cuando el Siglo de las Luces vive su ocaso y la Revolución Francesa anuncia la llegada de nuevos valores y el trastorno de un orden social, dos elementos capitales aparecen en los primeros relatos: la transgresión y el exceso.

En su libro *Gothic*, el crítico Fred Botting señala a propósito de la transgresión que:

Los terrores góticos activan un sentimiento de lo desconocido proyectando un poder incontrolable y avasallador que amenaza no solo con la pérdida de la razón, del honor, de la propiedad o del estatuto social sino con la del orden mismo que los legitima y se regula a través de esos mismos conceptos. (7)

Y Michel Foucault, hablando del exceso, observa:

El lenguaje del terror utiliza un derroche interminable de palabras, aunque sólo busque producir un efecto único. Hay en él un rechazo de permanecer en cualquier lugar donde pudiera encontrar un respiro. Sade y las novelas de terror introducen un desequilibrio fundamental en las obras creadas por medio del lenguaje: están obligadas por necesidad a ser siempre excesivas y malogradas. ("Language to infinity" in *Language, Counter-Memory, Practice*. 65)

La presencia del Marqués de Sade es importante aquí porque este autor escribió un temprano elogio de los textos de Radcliffe y de Lewis en su ensayo de 1800 "Idea sobre las novelas", que expresa su conformidad con un contenido subversivo y sacrílego, muy afín a su filosofía de la transgresión, que arremete contra el orden social y el poder religioso.

En el siglo XX, los Surrealistas y sobre todo Breton, proclaman su admiración por Sade y sus escritos revolucionarios, lo que tendrá una

gran resonancia en Buñuel, según Carlos Burrul, autor de “Buñuel y el marqués de Sade; las cadenas de la imaginación”:

Por encima de todo, lo que Buñuel más apreciaba del pensamiento sadiano, era lo referente a la imaginación como instrumento de liberación del hombre. Imaginación sin límites, sin cadenas que la coarten. Imaginación como fuente infinita de placer, de placer extremo. Sade decía que “los placeres más intensos son hijos de repugnancias vencidas”⁵.

Estas declaraciones sugieren que el adjetivo gótico en el subtítulo de la novela corta de Mutis va más allá de la simple transposición a una desmantelada mansión tropical de una intriga terrorífica que ocurre en un lúgubre castillo inglés o en un remoto monasterio del sur de Europa, y que el texto se centra ante todo en esos valores de la imaginación transgresora y libertaria de los adeptos del género. De ahí la respuesta de Mutis cuando Olaciregui le pregunta sobre el proyecto cinematográfico:

Ningún compromiso vigente para una película sobre la Mansión. El que tuve con Buñuel « a sombré dans la folie et le gâtisme »⁶ [...] Nada me complacería más que esa experiencia. Más que una fidelidad absoluta al texto, lo único que pediría es una comunión con el ambiente de **erotismo delirante, trópico y herejía** que deseo flote en el ambiente. (*El subrayado es mío.*)

El argumento de *La Mansión de Araucaíma* es el siguiente: en una región cafetalera y frutícola de la Colombia andina se encuentra una vieja casona, adonde viven 6 personajes prácticamente aislados del mundo exterior, que forman un círculo cerrado: el guardián, el dueño, el piloto, la *Machiche*, el fraile y el sirviente. La llegada de Ángela, una muchacha de 17 años, va a causar graves disturbios en el orden que rige la hacienda, la conducirán al suicidio y provocarán los asesinatos del piloto y la *Machiche*. Los sobrevivientes se alejan para siempre de la Mansión, la cual “quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silba-

⁵ Esta cita aparece sin número de página pues está sacada de una publicación virtual del portal *Minotaurodigital* cuya referencia se incluye en la bibliografía.

⁶ En francés en el texto.

ba por los corredores y se arremolinaba en los patios.” (Mutis, *Araucáima* 70)

En la mayoría de las ediciones, esta novela corta ocupa unas 25 páginas. Después del subtítulo ya citado, hay una dedicatoria a Newton Freitas, escritor brasileño que Mutis frecuentó en México. Luego aparece un epígrafe en francés de Gilles de Rais sacado de una carta dirigida al diablo, que se cita en las actas de su proceso: « Viens à ma volonté et je te donnerai tout ce que tu voudras excepté mon âme et l'abréviation de ma vie. »

Este personaje histórico que fue condenado por herético y criminal en el siglo XV introduce el tema del mal, inseparable para Mutis, de lo gótico, según sus declaraciones en una revista venezolana:

Para mí el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto. [...] **Entonces, esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal;** sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí. (*La irresponsabilidad del viajero* 6. *El subrayado es mío.*)

El relato se divide en 13 fragmentos centrados, en su mayoría, en los personajes y, en menor proporción, en los hechos finales, algunos sueños y el funeral. A pesar de llevar el nombre de un solo personaje y de concentrarse únicamente en él, cada secuencia depende de la anterior o posterior y, al final, observamos que todas juntas forman una tupida red narrativa. A través de frases sibilinas intercaladas por un narrador en tercera persona, para despertar la curiosidad del lector en cuanto al desenlace trágico, hay un hilo conductor que sustenta el comportamiento, sentimiento y pensamiento de *todos* los personajes en el drama final, explicando las razones que condujeron a los actos criminales.

A primera vista, la presentación de un personaje por secuencia, designado por su función precedida del artículo definido, hace pensar en una lista de protagonistas de una pieza de teatro o en los personajes arquetípicos de lo gótico. El orden en que aparecen señala un movimiento centrífugo del exterior de la Mansión al interior, pues el guardián encabeza la lista y los demás se van ubicando en su interior, escenario de los hechos. Después de los crímenes, la casona expulsa a los

sobrevivientes que se van huyendo para siempre de este paraíso diabólico.

La descripción de cada uno de los actores conlleva rasgos irónicos que los degrada e introduce una dimensión paródica estudiada por Carmen Bustillo en su artículo “Álvaro Mutis: parodia y autoparodia en *La Mansión de Araucaíma*”. Muy sutilmente, la autora señala que la propia estética del colombiano, llamada “estética del deterioro” por Consuelo Hernández, encuentra un punto de convergencia con el género gótico, formulado como un *pastiche*, como una interminable reescritura de grandes escenas y efectos de la tradición literaria.

Por otra parte, Carmen Ruiz Barrionuevo observa que Mutis “expone su teoría del mal mediante la sucesión de visiones del personaje y las experiencias desarrolladas en el ámbito de un paisaje a la vez magnífico y malsano”. (Introducción a *Summa de Maqroll El Gaviero*, 27)

El guardián manco Paul, soldado mercenario en guerras pasadas, es un avatar del bandido que suele atacar a los viajeros y ayuda a secuestrar doncellas. Ahora se ha vuelto sedentario, controla las idas y venidas en la hacienda, y no cumple su papel de custodiar la Mansión al dejar entrar a la muchacha. Hay un antecedente suyo en el poema “El Húsar” de *Los elementos del desastre* (1953), lo que no es de extrañar pues Mutis declaró en varias ocasiones que para él no hay diferencia entre prosa y poesía: “Por el contrario, en prosa a menudo avanzo sobre ciertas impresiones, sobre ciertas imágenes que no acaban de dar toda su dimensión en la poesía y viceversa.” (Olaciregui)

El dueño don Graciliano es un antiguo pederasta, obeso y manipulador, con una obsesión erótica que satisface organizando perversos juegos sexuales acuáticos entre los habitantes de la casona. Su manía es escribir máximas extrañas en las paredes como “Mirar es un pecado de tres caras, como los espejos de las ramerías. En una aparece la verdad, en otra la duda y en la tercera la certidumbre.” (Mutis, *Araucaíma* 46) De hecho, se presenta como una suerte de paradójico profeta bíblico muy parecido al William Blake de *El matrimonio del cielo y del infierno* (1790-1794), donde el visionario romántico inglés revela la naturaleza represiva de la moralidad convencional y la religión institucionalizada a través de proverbios de construcción antitética. En la transgresión y la satisfacción de los deseos surge el Infierno no como un lugar de castigo, sino como una dinámica fuente de no represión, que se rebela contra la

autoridad del Cielo que es su contrario, un lugar de control. Por lo tanto, Don Graci transforma Araucaíma en el “lugar donde reside el mal”.

El piloto Camilo, literalmente caído del cielo y que se quedó viviendo allí por inercia, es el anti-héroe gótico: “Tenía la frente estrecha; el pelo oscuro, recio y abundante, le prestaba un aire de virilidad que bien pronto se supo por entero engañoso.” (Mutis, *Araucaíma* 48) Incapaz de proteger o de seducir a la muchacha, acaba siendo un actor y una víctima en el drama final. Su propio entierro es truculento, pues su cadáver termina calcinado en el horno del trapiche y de él “quedaron apenas un breve montón de cenizas y su gorra de capitán de aviación colgada en los corredores.” (Mutis, *Araucaíma* 70)

La *Machiche*, en boca del narrador, es una “hembra madura y frutal”. (Mutis, *Araucaíma* 50) Sus habilidades eróticas trastornan a todos los habitantes de la casona y acarrear la muerte de la muchacha. En una conversación con Eduardo García Aguilar, Mutis dice que ese personaje:

podría ser un antecedente de Flor Estévez. Es ese tipo de mujer de Tierras calientes, muy corriente en la literatura latinoamericana y que representa la feminidad esencial, una especie de *fatum*. [...] Si se hiciera la lista de las mujeres que aparecen en mis poesías, se vería que esas presencias femeninas representan para mí parte del paisaje, de la tierra, de la evidencia de esa fertilidad y de esa suerte de disponibilidad que crean el clima, la vegetación y los ríos. (*Celebraciones y otros fantasmas* 17)

Ella también viene siendo algo así como la encarnación femenina del diablo, parecida a la Rosario/Matilde de *El monje* (1796) de Lewis. Si bien su poder no es sobrenatural, su aura de sensualidad es tan poderosa que todos sucumben a la tentación carnal que representa. Durante su sueño (fragmento 5) que acontece en un entorno médico donde impecan la luz, la transparencia y la blancura, trata en vano de encontrarle un sentido a su vida, añorando la juventud perdida. La metafORIZACIÓN ONÍRICA, tan utilizada por los surrealistas, es aquí una zambullida en el mundo del inconsciente (de la oscuridad protectora de la casona a la claridad hostil de la clínica moderna) y le revelan el paso inexorable del tiempo, que nunca se detiene, salvo en la Mansión, “reino del mal”.

El fraile, único habitante sin nombre y que se revela a menudo contra la autoridad de don Graci, no presenta los rasgos de los religiosos libertinos de la literatura gótica. Al contrario, nunca sucumbe a los encantos de la *Machiche*, se acuesta con la muchacha cuando ésta se le entrega voluntariamente y no se la disputa al sirviente cuando se va con él. Su acción transgresora es introducir la tentación del crimen al poseer armas que “ni usó ni se deshizo de ellas cuando hubiera sido oportuno.” (Mutis, *Araucaíma* 55) Compone oraciones tan crípticas como las máximas del dueño, y su sueño revela un personaje que vive perdido en corredores laberínticos, entre realidad e imaginación. Será el último habitante de la Mansión.

En el centro de la novela corta encontramos a Ángela, la muchacha. Esta joven adolescente viene del mundo exterior, es actriz de cine y se pasea en su bicicleta por la realidad como Alicia en el país de las maravillas. Su curiosidad es sin límites y terminará devorada por la antigua casona, apresada en un mundo de esclavitud sexual. Su sueño es altamente sacrílego pues quiere amoldar la realidad a sus deseos frenéticos, y en él aparece la figura del dueño, vestido “con amplias ropas femeninas de virgen bizantina”, (Mutis, *Araucaíma* 59) creando un ambiente de gran decadencia y que culmina con la santificación de sus amores con el sirviente. Esta joven moderna, libre de prejuicios y que asume su destino amoroso, es la doncella en apuros de la novela gótica que recupera al final su papel de víctima.

Cristóbal, el sirviente haitiano, último personaje de la lista, ocupa el noveno fragmento de la *nouvelle*. El narrador lo llama “primate” por su manera de andar y su papel es satisfacer todos los deseos de los demás protagonistas y ocuparse de faenas domésticas. Recuerda al negro muy erotizado de las novelas góticas de la época victoriana, cuando la teoría darwiniana de la evolución suscitó la creación de seres en los cuales la bestialidad cohabita con la humanidad (cf. R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*). Pero es también un macumbero que practica ritos de brujería con buenas intenciones y que no tiene nada que ver con lo sobrenatural ni lo diabólico. Su buen humor, su sentido común y su lengua matizada de caribeñismos lo colocan dentro de la tradición de los criados, que aportan un toque de humor al universo gótico.

Los últimos tres fragmentos están dedicados a la Mansión, a los hechos y al funeral.

La descripción de la Mansión corresponde casi perfectamente a los cánones del género: un lugar aislado y desmantelado, con misterios y secretos que infunden miedo a los habitantes de la región. Sin embargo, Mutis introduce una forma de vida tropical sana en esta inmensa casona, pues el mal surge de las conductas transgresoras impunes que no siempre ocurren en lugares siniestros:

En los patios empedrados retumbaba el menor ruido, se demoraba la más débil orden y murmuraba gozosamente el agua de los estanques en donde se lavaban las frutas o se despulpaba el café. Estos eran los únicos ruidos perceptibles al internarse en el fresco ámbito nostálgico de los patios. (Mutis, *Araucaíma* 62)

Desde el punto de vista arquitectónico, la Mansión se compone de dos pisos y de tres patios rodeados por un corredor en el piso superior donde viven los protagonistas. El guardián duerme en el primer patio al lado de habitaciones cerradas y llenas de objetos inservibles. La *Machiche* y el piloto ocupan el segundo patio y en el tercero se ubican las habitaciones del fraile, del sirviente y del dueño. La muchacha va penetrando en los distintos espacios, conforme va estableciendo relaciones sexuales con unos y otros, hasta que su cuerpo aparece colgado en el cuarto de los aparejos, al lado del aposento del guardián, como si fuera otra máquina rota dentro de la casona.

A primera vista, la estructura de la novela corta de Mutis presenta un aspecto fragmentado con 13 secuencias independientes: 7 describen a un personaje y 1 la Mansión, 3 son secuencias oníricas y 2 narran las acciones finales. Entonces, para armar el rompecabezas ficcional hay que estar atento a las indicaciones del narrador tales como: “(el guardián) en el desenlace de los acontecimientos se mantuvo al margen y nadie supo si participó en alguna forma en los preliminares de la tragedia”; (Mutis, *Araucaíma* 45) o “la participación (del piloto) en la tragedia fue primordial, consciente y largamente meditada, por razones que ya se verán o habrán de adivinarse.” (Mutis, *Araucaíma* 48)

Una vez desentrañado el argumento, nos percatamos que la construcción del texto obedece a una arquitectura rigurosa. Los habitantes de la casona son 6 y se distribuyen en los 3 espacios superiores que corresponden a los 3 patios del edificio. Gráficamente podríamos representar esta situación como una estrella de seis puntas que forma una

figura geométrica a la vez regular y simétrica, dibujando triángulos equiláteros, metáfora de la Mansión cerrada y de sus habitantes que proceden de mundos diferentes pero cuyas vidas se entrelazan rigurosamente dentro de ese espacio. La llegada de un séptimo personaje, la muchacha, va a deshacer la simetría de la figura de manera que la Mansión pierde sus poderes maléficos y termina siendo sólo una vieja casona abandonada donde sucedieron acontecimientos terribles.

Por otra parte, el narrador a través del juego de espejos que crea al presentar a los personajes, lugares y situaciones de esa manera fragmentaria, propone un verdadero caleidoscopio al lector, pues le suministra la posibilidad de obtener infinitas combinaciones narrativas que se entrelazan o se superponen formando tramas simétricas. Por lo tanto, su situación se asemeja a la de la *Machiche* que “se estaba peinando frente a un espejo que, a medida que sus brazos se movían arreglando el pelo, se desplazaba de manera que le era muy difícil mirarse en él.” (Mutis, *Araucaíma* 53)

Dicho juego de imágenes no es sin duda ajeno al origen cinematográfico del texto, pero también subraya las inmensas posibilidades formales de la novela corta, al demostrar su capacidad de amoldarse a una cantidad infinita de estructuras.

Para concluir, recordemos el desafío inicial de Mutis de querer adaptar lo gótico a América y que lleva a cabo con gran éxito en este texto. Tanto así, que más adelante inspiró a nuevos autores como José Ricardo Chaves que publicó en México un libro llamado *Cuentos tropigóticos* en 1995, y que acuñó el feliz neologismo junto a la escritora Rosa Beltrán, retomando el camino trazado por el escritor colombiano.

VOCES MEXICANAS

Mito, sueño y representación en *Mencía* de Amado Nervo

Gustavo Jiménez Aguirre

Universidad Nacional Autónoma de México

gjimenezaguirre@yahoo.com.mx

Resumen: Exploración del arquetipo del Poeta en la figura y la obra de Amado Nervo, así como de algunas de sus nociones sobre el pensamiento mitológico. Nervo afirmaba que mitos y símbolos sostienen instituciones e identidades. Desde ahí, se aborda la transformación del eterno retorno en *Un sueño* (1906), novela corta que, reescrita con el título de *Mencía*, dio prioridad al arquetipo de la mujer frágil.

Palabras clave: Amado Nervo, eterno retorno, mujer frágil, novela corta

Résumé : Nous explorerons l'archétype du Poète dans la figure et l'œuvre d'Amado Nervo, ainsi que certaines de ses conceptions de la pensée mythique. Nervo affirme que les mythes et les symboles cimentent les institutions et les identités. Nous aborderons la transformation de l'Éternel retour dans *Un sueño*, court roman qui, réécrit sous le titre de *Mencía*, se centre sur l'archétype de la femme fragile.

Mots-clés : Amado Nervo, Éternel retour, femme fragile, « novela corta »

Abstract: This essay explores the archetype of the Poet in the figure and work of Amado Nervo, as well as some of his notions on mythological thought. Nervo sustains that myths and symbols are the pillars of institutions and identities. This study analyses the transformation of the Eternal return in *Un sueño* (1906), a short novel that, rewritten with the title of *Mencía*, gave priority to the archetype of the fragile woman.

Keywords: Amado Nervo, Eternal return, fragile woman, “novela corta”

El donador de mitos

En contraste con el actual interés crítico y editorial por la narrativa, la crónica y el ensayo de Amado Nervo (1870-1919), dentro y fuera de México su poesía no ha despertado el mismo entusiasmo desde la última década del siglo anterior, cuando el prosista dejó atrás al poeta. La cercanía del primer centenario del fallecimiento del escritor nayarita no anticipa mayores lectores para su otrora popularísima obra poética que, ciertamente, posee aún registros por explorar. Este contrapunto es un eslabón más del apasionante proceso de recepción que obliga a revisar el canon de la modernidad mexicana, fundada en los años veinte por el grupo de Contemporáneos; desde la óptica de la cultura popular y de masas, la imagen pública del escritor, y afortunadamente su prosa, parecen lejos de extinguirse.

Recordemos, brevemente, que Amado Nervo falleció el 24 de mayo de 1919, en Montevideo, mientras fungía como ministro plenipotenciario del gobierno constitucionalista de Venustiano Carranza en Argentina, Uruguay y Paraguay. Debido a que en su misión no llegó al tercero de estos países, en los otros Nervo prestó sus mejores servicios a la patria: a pesar de su escasa salud, en cuestión de semanas, realizó varias visitas oficiales a Buenos Aires y Montevideo; allá participó en eventos políticos y literarios pero, sobre todo, promovió en la prensa, con sincero entusiasmo, al México emergente de la Revolución mexicana. A partir de aquel 24 de mayo, la constelación de la popularidad poética de Nervo se alineó con la urgencia política de Carranza por obtener el reconocimiento de los Estados Unidos. Nuevo Ariel, el poeta mexicano alcanzó, en los diarios latinoamericanos, la condición de escudo y emblema de la solidaridad latina frente al imperialismo del Calibán del Norte. En aquella extensa cruzada, mientras se repatriaba desde Montevideo el cuerpo embalsamado del escritor y diplomático, uno de sus poemas más divulgados fue “La raza de bronce”, cuyo elocuente subtítulo dice al calce: “Leyenda heroica dicha el 19 de julio de 1902 en la cámara de diputados en honor de Juárez”. Luego de seis meses de honras continentales, los restos del escritor nayarita fueron sepultados, en la Rotonda de las Personas Ilustres de la Ciudad de México, el 14 de noviembre de 1919. Los funerales resultaron apoteósicos. Carlos Monsiváis aseguró que el de Nervo es el entierro más grande del siglo XX en

México, pues unas trecientas mil personas contemplaron el cortejo, cantidad superior a la que asistió a los sepelios de artistas mitológicos como Pedro Infante o Cantinflas (117).

A mediados de la pasada centuria, el ritual del mito nerviano se perpetuaba en cada ceremonia luctuosa, mientras los seguidores del canon que había excluido a Nervo de la Alta Cultura insistían en confinarlo a las páginas de *El declamador sin maestro* y otras antologías de poesía popular. Al margen de esa disputa, tratada con mayor detalle en el prólogo de *El libro que la vida no me dejó escribir* (Jiménez Aguirre 21-24), desde mediados de los sesenta, José Emilio Pacheco, crítico fundamental para la comprensión del autor que nos ocupa, aportó lecturas desapasionadas en tres textos centrales para la recepción actual de Nervo: *La poesía mexicana del siglo XIX* (1965), el ensayo “Amado Nervo o el desencanto profesional” (1969) y la *Antología del modernismo* (1970). Esta trilogía subraya el reconocimiento de un poeta central del modernismo mexicano, dueño de un léxico original y creador de formas poéticas y ritmos novedosos que expresan la sensibilidad y la cultura del novecientos, así como la conmoción de la Primera Guerra Mundial. De igual forma, Pacheco destacó las virtudes evidentes de la prosa del autor de *Mencía*: humor, ironía, brevedad, apuesta por la narrativa fantástica y de ciencia ficción, y desde luego, la relación fundamental entre creación y periodismo.

En otra latitud latinoamericana, al inicio de un apoteósico recital de la actriz y declamadora Bertha Singerman, dedicado a Nervo en el porteo Teatro Nacional Cervantes, el 24 de mayo de 1969, Borges recordó la actualidad del modernismo y la presencia destacada del escritor mexicano en el movimiento fundacional y liberador de la literatura latinoamericana. En cuanto a su prosa, la considera más limpia que la barroca de Lugones o que la “meramente decorativa” de Darío. Estos juicios son similares a los de Pacheco, pero la siguiente apreciación descubre un ángulo insospechado: “Hay algo que distingue a Nervo [...], la existencia de una figura y también de un arquetipo que acaso se ha perdido ahora, la idea del poeta [...]. Y, sin duda, Nervo representó tanto como cualquiera, quizá tanto como el mismo Darío, el tipo del poeta” (Borges, “Palabras” 66). En otro momento del homenaje, el autor de *Ficciones* confirma la vigencia del mito nerviano al reconocer la multipli-

cidad de toda obra y su doble percepción: la de su textualidad y la de la imagen que el escritor deja de sí mismo.

En consonancia con Borges, Nervo pensaba que los artistas y, en particular, los poetas son producto de la percepción de sus obras. Ellos son los *seres reales* con los que convivimos imaginariamente, no los sujetos empíricos que pueden defraudar las expectativas personales de los lectores: “los imaginamos de acuerdo con su obra, de acuerdo con sus ideas, y así es como existen de hecho en un mundo superior, invisible” (*Obras* II 901). Este platónico autor de “Los seres reales” —ensayo de 1917, pendiente de descubrir como tantos otros entre las miles de páginas de las *Obras completas* de Nervo— confirma la certidumbre con la que hoy leemos a críticos como Pacheco y Borges, pero también a todos quienes han forjado el rostro múltiple del escritor que nos ocupa y la persistencia de su nombre y de su obra. En la cultura y la sociedad de masas, los arquetipos y los mitos cumplen una función mediadora entre lectores y obras.

En otro ensayo, igualmente clarificador sobre el pensamiento mitológico de Nervo, “La leyenda” (1911), encontramos una serie de claves para comprender la figura arquetípica de este donador de mitos en la literatura y el imaginario social. Nervo distingue entre historia y mitología, sinónimo de leyenda, como llama a las representaciones o intuiciones comunitarias. En la primera disciplina no confía porque los historiadores capturan provisionalmente espectros y pretenden saber qué hicieron los hombres en un tiempo determinado. En contraste, la mitología muestra a los seres invariables y eternos. La leyenda resguarda la verdad porque es depositaria del inconsciente colectivo y factor de cohesión social. En su afán erudito y documental, los historiadores no perciben que “los hombres son como la Leyenda dice que son”, desde el principio del tiempo, forjador de su identidad colectiva. De manera airada, el ensayista ataca a eruditos y académicos, enemigos permanentes de artistas y escritores: “No nos vengáis a decir un día [...] que no hubo un águila real que devoraba una serpiente en la roca lacustre donde nació nuestra nacionalidad. / ¡Los mexicanos necesitamos creer en las águilas reales, necesitamos que las águilas reales devoren a las serpientes!” (*Obras* II 737). Escrita a un mes de la caída de Porfirio Díaz, en mayo de 1911, esta interpretación del mito fundacional mexicano busca salvaguardar al régimen que impulsó su carrera diplomática y, en

buena medida, la periodística. Por ello Nervo sostiene que los símbolos y los héroes representan, en el tiempo prolongado del mito, la permanencia de intuiciones sociales e identidades colectivas por medio de representaciones simbólicas.

A propósito de otras certezas colectivas, si alguna dejó la morosa salida de Nervo del purgatorio de la crítica, donde el nayarita pagó su inmensa popularidad de poeta, es que en su obra coexisten, sin problema, el poeta y el prosista; en cualquier de estas construcciones, Nervo se asumió siempre como vidente y portavoz de otra tribu: la de sus múltiples lectores, entre los que no fueron minoría los seguidores de su vigente narrativa breve.

Un incierto golpe de timón

La sexta novela corta de Amado Nervo, conocida como *Mencía* a partir de su inclusión en las *Obras completas* de 1955, se publicó el 26 de abril de 1907 en la colección madrileña de quiosco *El Cuento Semanal*, con el título de *Un sueño*⁷. Acaso para recogerla posteriormente en alguna compilación narrativa —como la de *Otras vidas* que reunió en 1905 *El bachiller*, *Pascual Aguilera* y *El donador de almas*—, en un ejemplar de *Un sueño* el autor cambió el título e incorporó otras variantes significativas en el texto.

Desconocemos la fecha y las circunstancias de esa reescritura. Me atrevo a pensar que el deseo de rendir tributo póstumo a Cécile Louise Dailliez Largillier (París, 19 de abril de 1873-Madrid, 7 de enero de 1912), su compañera durante once años, fue el impulso que movió la Waterman de Nervo para concretar esta versión de última mano. Alfonso Reyes hizo el hallazgo y lo notificó con escrupulosa honestidad en el tomo postrero de las *Obras de Amado Nervo* que cuidó para Biblioteca Nueva y donde, claro, aún reproduce la edición original de *Un sueño*. Los siguientes editores han publicado esta novela con el nombre que decidió el autor: “*Mencía* llamose, pues, a secas”, o añadiendo, entre paréntesis, el original: *Mencía (Un sueño)*. Esta y otras variantes de la no-

⁷ El facsímil se encuentra en *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*: <http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html>. Todas las citas de *Mencía* proceden de *La Novela Corta: una biblioteca virtual*: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php>.

ticia “Al lector” son relevantes. Con el cambio, Nervo apostó por la construcción narrativa de una vida imaginaria para su fantasmal Amada Inmóvil.

Mitificada en la poesía de Nervo como Anita, Ana o Damiana, apócopies de “hermana”, Cécile Louise sólo adquiere cierta dimensión humana e histórica en el prólogo del poemario póstumo de *La amada inmóvil*. Versos a una muerta (1920) y en el epistolario nerviano más íntimo. He tratado con detalle la conformación de “Los rostros de Ana” en uno de los estudios preliminares de la *Poesía reunida* de Nervo (80-90). Si volvemos a la ficción o la historia imaginaria de Toledo durante la época en la que transcurre *Mencía*, donde —como advierte Nervo al lector: “lo que pasa en ese cuento de ambiente histórico pudo haber sido”—, Cécile Louise o Ana Cecilia, para usar el nombre con el que la mitifica Nervo, adquiere rasgos filiales semejantes a los de Mencía: “¡Era la criatura por excelencia, hecha como de una alquimia divina! / Era la compañera ideal, casta, apacible, con un poco de hermana en su abandono, con un poco de madre en su ternura”. Pese a la idealización del retrato, Nervo sigue de cerca la convicción de Marcel Schwob de narrar “existencias únicas” de hombres y mujeres. En *Vidas imaginarias* conviven reconocidas princesas con matronas romanas, hechiceras y alguna “muchacha de la vida”, como la encajera Katherine, una de las estampas más logradas del volumen. Si la galería de Schwob convoca seres “divinos, mediocres o criminales” (15), Nervo logra que en esta novela corta convivan en Toledo Lope de Figueroa, el orfebre esposo de Mencía, con el Greco y Felipe II. Al cambiar el título de su novela, Nervo destaca la singularidad de los personajes anónimos de la historia y deja en segundo plano a figuras emblemáticas del arte y la política. Enaltecer los oficios de Lope y Mencía habla también de la estética nerviana, con frecuencia asumida por el poeta, como el quehacer artesanal que transforma guijarros en gemas y joyas perdurables (*Poesía reunida* I 424).

Como veremos después, el golpe de timón o el cambio de título de *Un sueño* refuerza el arquetipo de la *femme fragile*, compañera idónea del hombre que ve amenazada su masculinidad por la perseverante presencia de las mujeres que se insertan productivamente en las sociedades de entre siglos. Ambos estereotipos se enfrentan en la última novela corta de Nervo *Amnesia* (1918), donde, significativamente, sobrevive Blanca,

la compañera piadosa y maternal que acompaña al protagonista para curarle todas sus heridas, y fallece Luisa, la destructora mujer sensual.

Volvamos a la historia textual de *Mencia*. Otra variante evidente es la desaparición de la referencia al carácter popular y comercial de “El Cuento Semanal”, la colección donde Nervo publicó *Un sueño*: “pero luego elegí [un título] más breve como para ser voceado en la Puerta del Sol por vendedores afanosos, entre el ajeteo y la balumba de todas las horas”. Lo sorprendente es que el autor no advierta que, entre uno y otro plumazo, incurre en la contradicción de conservar la referencia calderoniana: “y que, como dijo el gran ingenio, a quien fui a pedir un nombre para bautizar estas páginas, ‘los sueños..., sueños son’”.

La persistencia de la intertextualidad calderoniana se cruza con otra no menos explícita en la novela: *El mundo como voluntad y representación*. “¿Acaso no es la vida entera un sueño?”, se pregunta Schopenhauer en el párrafo 5, y añade:

La vida y el sueño son hojas de uno y el mismo libro. La lectura conexa es la vida real. Pero cuando las horas de lectura (el día) han llegado a su fin y comienza el tiempo de descanso, con frecuencia hojeamos ociosos y abrimos una página aquí o allá, sin orden ni concierto: a veces es una hoja ya leída, otras veces una aún desconocida, pero siempre del mismo libro (30-31).

Al coincidir con esta visión de la vida y los sueños como escritura y lectura, y como el sueño de Alguien que nos sueña, Nervo asume que vivimos un breve sueño en medio de la extensa noche del tiempo infinito y cíclico. Lectura y representación resultan determinantes en la poética de *Mencia*, novela que nunca pudo separarse de sus marcas de intertextualidad, a pesar de las decisiones de última mano de su autor.

El camino reversible del héroe

Una mañana de 1580, al despertar en un sitio iluminado por un rayo de luz inusual, su Majestad —en el transcurso del relato sabremos que se trata de un monarca anciano de un país poderoso de Europa de principios del siglo XX— descubre, perplejo, que no se encuentra en la alcoba real sino en la sencilla habitación de Lope de Figueroa, un platero toledano casado con la bordadora Mencía. En el transcurso de la historia, contada en nueve episodios, el anónimo monarca se convence de

que su vida anterior ha sido sólo un sueño, como le refuerza Mencía al recordar pasajes de las pesadillas del rey y/o de Lope.

Abismado por la sensación frecuente de flotar “entre dos vidas, entre dos mundos”, Lope acaba de soñar larga e inquietamente que es rey de una nación asediada por anarquistas. Su otra vida transcurría entre deslumbrantes máquinas de guerra y de transporte. Lope desconoce su espacio cotidiano porque aún cree encontrarse en la recámara palaciega. La realidad es otra: sentado al borde de su cama, recibe el saludo cordial de una mujer hermosa que lo interroga por su nombre: “Lope, yo! Pero ¿quién sos vos, señora...?”. Apenas repuesto de saber que habla con su mujer, se pregunta asombrado: “¿Quién ha podido traerme aquí...? Yo soy el rey”. Sin inmutarse, ella recuerda que, en sueños, él murmuraba andar de caza: “Nunca, Lope, habías soñado tanto ni en voz tan alta... Lope, mi Lope querido, ¿Te viste?”, y sin más explicaciones después de este rito de pasaje donde el héroe es, literalmente, bautizado, Mencía logra que se asuma como el platero responsable de concluir al día siguiente el encargo de una custodia. Ella tiene sus propias obligaciones de hábil bordadora y será quien guíe a Lope por el camino reversible de las pruebas que conducirán a este héroe, paradójicamente, a su condición original en el siglo XX.

Desde el final de la primera secuencia (el despertar del monarca) hasta el anochecer del penúltimo capítulo, el tiempo narrado transcurre linealmente. En doce horas aproximadamente, Lope y Mencía realizan sus respectivos oficios, reciben la visita de Gaetano, ayudante del Greco, acuerdan con aquél que Lope conozca al pintor de *El entierro del conde de Orgaz*, escena encadenada con una entrevista del Greco con Felipe II, en el palacio de éste, y a la que asiste el platero. Al volver, Lope propone a Mencía recorrer Toledo. Llegan a las afueras. En el atardecer, “el cielo era de una incontaminada pureza. Una suave frescura primaveral llegaba de los campos, de las peñas, del río”. El Tajo corre al fondo del acantilado. Con los ecos de la vida cotidiana y de la historia de Toledo, Lope escucha “los rumores de todas las épocas” y las voces de todos sus predecesores, “juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana”. Entonces asume el carácter atemporal de su existencia y de su relación con Mencía: “¿Desde quién sabe qué recodos misteriosos del pasado venía este amor?”. Este es el punto de giro culminante de la historia y una marca

anticipada del desenlace. En un alto del camino, los amantes se besan; luego, ensombrecidos, regresan a la casa donde inicia y concluye la historia en Toledo con el grito de Mencía que titula el capítulo VIII: “¡No te duermas!”. Volveré al segundo despertar de su majestad.

Sueño y representación

Al terminar la “Advertencia” de *Mencía*, el lector, abismado como Lope o el monarca, ignora dónde se encuentra. Apenas se repone de la primera escena sin saber con certeza si abre los ojos el monarca o el plateo, cuando el narrador heterodiegético refuerza su estupefacción al interrumpir la historia con una pregunta retórica: “¿Sería dado al que esto escribe, expresar la sensación de costumbre, de familiaridad, de hábito, que iba rápidamente invadiendo el alma de Lope?” (3). ¿Quién formula esta acotación: ¿el autor implícito o el narrador? Como ocurre en otras de sus novelas, Nervo apuesta por la ambigüedad de sus paratextos. En *Mencía*, lleva el desconcierto de las primeras páginas al máximo para intensificar el efecto del acontecimiento inusitado que estructura la novela: ¿Quién despierta aquella mañana de 1580: Lope para reanudar su cotidianidad de orfebre o el monarca procedente de su otra vida? Para Mencía es Lope, pero el narrador la contradice sin inmutarse: “Su majestad —o mejor dicho Lope—, estupefacta, quiso balbucir algo; no pudo y quedose mirando, sin contestar, aquella aparición. / —¡Lope! —murmuró su majestad—. ¡Lope, yo!...”⁸.

La calculada vacilación del yo escritural tiene otros usos y funciones discursivas en la novela. En la versión corregida de *Un sueño*, Nervo introdujo un par de notas al pie en el capítulo IV (“Una conversación”) para reforzar la identidad histórica de Carlos V y Felipe II. El primero en calidad de referente contextual de una conversación entre Lope, Mencía y Gaetano; el segundo, en su papel de monarca diegético, con

⁸ *Mencía* es la segunda novela corta de Nervo escrita a partir de un acontecimiento inusitado. En la anterior, *El donador de almas* (1899), este principio de construcción y de intensidad narrativas puede asociarse con la tradición de la novela corta alemana. Al respecto Goethe había señalado que una *nouvelle* debería escribirse a partir de un “suceso inusitado” (*Obras* II: 1142). En contraste, la conformación modélica de *Mencía* parece ajustarse más a la tradición cervantina. En esta novela de ambiente toledano, son significativos los dos pasajes que aluden a las *Novelas ejemplares*.

tal peso que el capítulo VI lleva su nombre. El salto del nivel ficcional al paratextual de las eruditas apostillas parece tener sin cuidado a un narrador que confía demasiado en los encantos persuasivos del autor implícito. Metidos en los alardes retóricos del narrador, éste emplea otra figura para interrumpir la anécdota en el tercer capítulo: “Toledo, pues, como insinuábamos al principio, a pesar de su grandeza y hermosura iba a convertirse en breve, gracias a Madrid, en una ciudad muerta, en una ciudad museo, pero también, y por esto mismo, en la Roma española, adonde devotos y pensativos se encaminarían la poesía, la historia y el arte a meditar sobre las pasadas grandezas”. Con esta voz de primera de plural, se propone una imagen imprevista de la ciudad imperial, como se conocía Toledo desde los días de la corte de Carlos V. Desde el nosotros de una lectura intemporal —el público contemporáneo de Nervo y sus futuros lectores— se propone una estrategia de condensación narrativa en la que Toledo funciona como escenario histórico de la novela y como reflexión sobre el tópico de la ciudad muerta en la literatura y la pintura del siglo XIX. Tras el paréntesis histórico, el narrador de tercera regresa al bullicio callejero de Toledo y la historia continúa linealmente hasta el breve capítulo final: “Su majestad despierta” Pero, ¿no habíamos leído la misma frase al inicio de la novela? Volvamos a otros aspectos de la circularidad en *Mencía*.

Las marcas de inicio y fin de la historia de Lope y/o del monarca son similares: “Cuando su majestad abrió los ojos” / “Cuando su majestad despertó era ya muy tarde”. Esta reiteración del incipit sugiere la existencia de una estructura paralela en la novela: la historia de Lope y la de su majestad. Pese a la condensación narrativa propia del género en el que Nervo inscribe muy conscientemente a *Mencía*, considero que la fusión de ambas personalidades en el trascurso de la diégesis permite apreciar una sola historia con un desenlace que intensifica el acontecimiento inusitado de la novela. En contraste, interpreto la intensidad sostenida de dicho recurso como la escenificación de una pesadilla colectiva: la de los tres personajes de la novela y la nuestra, sus espectadores. En esta representación alucinada, con los protagonistas, “somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos”, como querían Adisson y Borges, experto en vivir y contar aterradoras pesadillas personales o colectivas (*Siete noches* 47).

Poco después de iniciada la anécdota, asistimos a la reconstrucción que Lope y/o el monarca, ayudados por Mencía, hacen del sueño “futurista” que entrelaza la temporalidad de ambos personajes. Actores y protagonistas, ellos escriben el argumento, dan continuidad a su historia en un día luminoso y se separan irremediamente. Además de actuar-se, las pesadillas se viven. Al anochecer y tras la visión circular de Lope como actor de múltiples vidas que convergen en la suya, Mencía trata de mantener despierto a su amado para no perderlo una vez más en la corriente vertiginosa del tiempo, como Francesca da Rimini a Paolo Malatesta o como Eloísa a Bernardo, parejas fatales tematizadas en la poesía y la crónica de Nervo... Pero “cuando su majestad despertó era ya muy tarde”. Para todo y para todos porque su poder no alcanzaba para “aprisionar una sombra ni para detener un ensueño”.

Con la anterior cita de Hamlet, Nervo sugiere que el poder del mito y el de la ficción son más poderosos que la voluntad de cualquier monarca, y que ambas formas de representación pueden recuperar el tiempo y darnos una visión del pasado inmediato y remoto; o por lo menos llevarnos a otra comprensión de la historia, no la que fue sino la que pudo haber sido, como anuncia en la advertencia de la novela.

Final o provisionalmente, *Mencía* también puede leerse desde el clímax de otra vida, no menos real e imaginaria para Nervo y tantos escritores finiseculares: las *Memorias de ultratumba*. Antes de concluir las, Chateaubriand escribe: “Me he encontrado entre dos siglos como la confluencia de dos ríos, me he sumergido en sus aguas turbulentas, alejándome con pena de la antigua orilla en la que nací, nadando con esperanza hacia una orilla desconocida” (1546). Con esta imagen que confirma la representación circular de las pesadillas personales o las de la historia de la humanidad, pasamos la última página de las vidas imaginarias de Mencía y/o de Ana Cecilia Luisa, como finalmente propuso Nervo, ese ser tan real que aún logra sorprendernos e incluso incomodarnos con sus decisiones textuales.

El apando, una parábola de la enajenación

Théophile Kouï

Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

kotheophile@yahoo.fr

Resumen: *El apando* de José Revueltas opera como una parábola: sus personajes representan una capa social deshumanizada, reificada, pero aun con cierto apego a algunos valores humanos debido a sus aspiraciones: el sexo, la droga, el amor y la libertad. Pero la cárcel, negación del espacio, niega también todos los signos de la libertad. A este respecto el texto habla de la “geometría enajenada”.

Palabras claves: Enajenación, cárcel, liberación, humano

Résumé : *El apando*, de José Revueltas, fonctionne comme une parabole. Ses personnages représentent une couche sociale réifiée. Leur attachement à certaines valeurs humaines perdure à cause de la nature de leurs aspirations : sexe, drogue, amour et liberté. L'espace carcéral, négation de l'espace symbolique de la liberté, nie tout signe de celle-ci. Ainsi le texte parle-t-il de la « géométrie aliénée ».

Mots clés : Aliénation, prison, libération, humain

Abstract: *El apando* by José Revueltas works as a parable: its characters represent a dehumanized, reified social layer, and yet they are attached to certain human values due to its aspirations: sex, drugs, love and freedom. But jail, as a denial of space, also denies all the signs of freedom. In this regard, the text also discusses alienated geometry.

Keywords: Alienation, jail, liberation, human

Introducción

El apando es la novela corta que publica José Revueltas en 1969 mientras estaba preso en la cárcel de Lecumberrí, por su protagonismo en el movimiento estudiantil que generó las manifestaciones de la plaza de Tlatelolco en 1968. Sin embargo, *El apando* no es un testimonio sobre la estancia de José Revueltas en la cárcel. Quisiera iniciar la lectura de la obra recordando la constancia del tema carcelario en la novelística de José Revueltas, ya que inició su carrera de escritor con *Los muros de agua*, publicada en 1941. Esa primera novela contaba ya las primeras experiencias carcelarias en las islas Mariás, donde tuvo dos estancias por su militancia en el partido comunista mexicano. Desde luego, *El apando* aparece como el remate de una forma de representación del universo humano a través de una situación límite, a través de una herramienta teórico-ideológica que rebasa una denuncia política de la opresión. Desde este punto de vista, en cierto modo, *El apando* plantea por encima de todo el problema de la conciencia humana y más precisamente la cuestión central de los factores de una mayor humanización que tanto el humanismo burgués como el socialismo soviético identificaron en la felicidad. En su tiempo, *Los días terrenales* fue una revisión radical no sólo de las bases de la modernidad en el mundo capitalista y socialista (sobre todo en las áreas periféricas que son los países del Tercer Mundo); sino también un ajuste de cuentas con los mitos fundacionales del humanismo burgués y el socialismo estaliniano. Frente a un universo donde la falencia de los proyectos históricos y políticos desde la Ilustración hasta las izquierdas contemporáneas, exige una nueva modalidad de representación novelesca, la búsqueda de una epistemología alternativa es susceptible de superar una conciencia enajenada precisamente por la mediación de parámetros convocados como remedios para salir del atolladero del subdesarrollo, del colonialismo, de la opresión. Lo que pasa es que generalmente aquellos parámetros tienen una vocación antropófaga en la medida en que lo que cuenta en el marco de una revolución como lo que pasó en Cuba era la búsqueda de la felicidad a través de la eliminación de los males endémicos que asolan América Latina y que se llaman pobreza, ignorancia, insalubridad, desigualdad, militarismo... Se trataba de un proyecto de liberación de las trabas objetivas e inmediatas que afectan negativamente la aparición de una so-

ciudad y de un hombre libre. Es oportuno indicar que la experiencia de la revolución nos enseña que tal operación no basta para la creación de las condiciones adecuadas del desarrollo auténtico del hombre. Las experiencias de la revolución socialista, su fracaso a través de la Unión Soviética y las democracias populares justifican una postura crítica para con los proyectos de las izquierdas latinoamericanas, cuyas orientaciones, sobre todo cuando llegan al poder, revelan el olvido de las necesidades fundamentales del hombre en materia de libertad en su expresión política y cultural. Pero ¿por qué *El apando* puede considerarse como una parábola? Uso la palabra parábola aquí en el sentido bíblico, como la parábola de la oveja descarriada. En claro, la historia narrada no es sino un pretexto para la exposición de una idea, una doctrina. Notamos que los personajes de *El apando* son presos comunes, son hampones. Polonio y Albino son traficantes de droga. Revueltas se vale de ellos así como de El Carajo, un tullido drogadicto, para plantear el problema central de la libertad como anhelo fundamental del hombre, anhelo que implica no sólo la abolición de la sociedad burguesa y su funcionamiento antropófago, sino también la superación de todas las formas de perversiones del socialismo. Desde el punto de vista de la libertad, el espacio desempeña un papel sumamente importante en *El apando*, precisamente porque la cárcel es el símbolo de la perversión suprema del espacio. Creada por la inteligencia humana, cuando la ciencia (su máxima expresión) y la geometría (enarbolada como la mayor fuente del progreso) se revelan también como causas de la regresión humana por haber concebido el espacio carcelario donde el hombre se despoja de su humanidad, donde se enajena, se animaliza o se cosifica.

1. El microcosmos carcelario como representación del universo humano.

Lo que se nota con el primer contacto con el texto de *El apando* es la escasez de la puntuación. Este texto aparece hermético, es un espacio cerrado, impenetrable y naturalmente se trata de un primer nivel de representación de la cárcel. Además, según el propio José Revueltas, el término “apando” “Inicialmente, es una celda de castigo, pero la connotación es más extensa: te puedes apandar” voluntariamente para que no te molesten, en especial cuando recibes visita conyugal. Entonces te

apandas, nadie puede entrar en la celda...” (Sainz, *Conversaciones* 39). Pero, en el marco de esta novela corta, *apando* esencialmente significa celda de castigo, o sea una cárcel dentro de la cárcel. Se trata pues de un espacio aún más reducido que comparten los presos castigados. En la obra, Polonio, Albino y El Carajo son los apandados bajo la vigilancia de dos carceleros designados en el texto con el sociolecto de monos. Los tres apandados son todos adictos a la droga y forman parte del lumpenproletariado, es decir del grupo social más oprimido, más marginado y desde luego más deshumanizado. Pero precisamente, el interés mayor de este microcosmos radica en la reproducción de la sociedad matriz a través de las luchas de defensas de los más débiles. Se trata también de la reproducción de las necesidades vitales que cobran una dimensión relevante por el contexto de privación absoluta creado por la cárcel: el sexo, la droga, y hasta la comida por su escasez cobran un interés vital. A la hora de las visitas, los apandados conciben una estrategia para que sus familiares tengan acceso a la celda donde están encerrados porque por estar apandados no tenían derecho a recibir visitas. El microcosmos irá tomando la configuración de cualquier comunidad humana con sus contradicciones, y sus conflictos. La verdadera meta de las tres mujeres —la madre del Carajo, Meche, la esposa de Albino, y la Chata, la de Polonio— es armar un alboroto para conseguir la liberación de los tres apandados. Era la única manera que planificaron para entregarles la droga que la madre de El Carajo llevaba, en su sexo para evitar que caiga en las manos de los celadores. En el relato este episodio aparece de la manera siguiente: “Las tres mujeres estaban ahí, dispuestas a todo hasta que no se les levantaran el castigo a sus hombres, inmóviles, fijas ahí para la eternidad, como fieles perras rabiosas” (28). El papel de las tres mujeres como factor dinámico de la evolución de la acción libertadora abre la perspectiva de su posible redención de este mundo, ya que a pesar de su condición de mujer de un padrote, Meche escapa a su modo al poder enajenante de su marido. Para ella el acto sexual se cumple o deber cumplirse en la libertad total, su protagonismo aquí en la cárcel para sacar a los tres hombres del apando es determinante porque será la matriz de la rebelión fracasada de los apandados. Como medio ambiente, la cárcel reúne todas las condiciones de la deshumanización del hombre. Aquí los hombres padecen de todas las

formas de privaciones. El efecto destructivo de las privaciones se nota en la búsqueda de los placeres artificiales.

Los primeros días del apando Albino los entretuvo y distrajo con su danza del vientre. [...] una danza formidable, emocionante, de gran prestigio en el Penal, que producía tan viva excitación, al extremo de que algunos, con un disimulo innecesario, que delataba desde luego sus intenciones en el tosco y apresurado pudor que pretendía encubrirlo, se masturbaban con violento y notorio afán, la mano por debajo de las ropas (25).

La danza del vientre de Albino funciona en el texto como la sustitución del acto sexual, como una representación del acto sexual para colmar la sed sexual de Polonio, Meche, La Chata, hasta la Madre del Carajo. Este deseo de vida es la fuente de la tensión hacia la libertad, hacia el anhelo fundamental de la libertad. Esa evolución de los apandados acabará por transformarlos en gladiadores, palabra que evoca el espartaquismo; y se opone a la de los celadores, quienes, al contrario, andan rumbo a una mayor enajenación por la vía de la represión que los transforma en bestias, en verdaderas fieras que como poder coercitivo del Estado, arremeten contra los presos, sus familiares, lo que es más bien un acto de regresión. La dialéctica de la enajenación y de la liberación aparece así claramente encarnada a la vez por un espacio altamente simbólico y por aquellos dos grupos de hombres y mujeres cuyas vidas se encuentran captadas en unas situaciones límites, acosadas por sus angustias, sus miedos, sus obsesiones. La diferencia entre los dos grupos radica en el papel de la conciencia. El protagonismo de los celadores y de su comandante se explica por la reificación de su conciencia, que se manifiesta por la ausencia total de actitud crítica para con las órdenes que reciben y a propósito de los celadores. “Todo era un no darse cuenta de nada. De la vida. Sin darse cuenta estaban ahí dentro de su cajón, marido y mujer, marido y marido, mujer e hijos, padre y padre, hijos y padres, monos aterrados universales” (141). Los celadores, precisamente por ser *monos*, y sobre todo acondicionados por la naturaleza de un oficio embrutecedor, no tienen ninguna perspectiva de despertar su conciencia. El texto insiste en este aspecto: “Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. Tan estúpidos como para no darse cuenta de que los pre-

sos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres” (141).

2. El enfoque filosófico de *El apando*: enajenación y conciencia.

Los conceptos de enajenación y conciencia puestos en relación dialéctica establecen una filiación directa con una corriente de pensamiento naciente en aquel periodo del estalinismo triunfante: el hegelianismo-marxista, que apareció en oposición a la ortodoxia de los partidos y los estados comunistas. El descubrimiento y la publicación en 1923 de los manuscritos del joven Marx permitieron que se estableciera una relación entre el hegelianismo y el marxismo, lo que suscita entre los marxistas no estalinianos un mayor interés por el pensamiento de Hegel. En los manuscritos de 1844, descubren que Marx usa numerosos conceptos hegelianos (enajenación, totalidad, negatividad...) que cobran un sentido nuevo en el pensamiento de Marx, por expresar una situación existencial determinada. Desde luego, aquellos manuscritos van a ejercer una influencia considerable sobre pensadores como Lukács, y sobre todo los de la escuela de Fráncfort, Adorno, Marcuse... La especificidad de esta corriente filosófica radica en su forma de plantear el problema de la liberación de las sociedades humanas. Para los pensadores de aquella escuela, tal liberación se plantea en términos de la liberación del ser humano de todas las contingencias engendradas por la sociedad de clases. Se trata pues de abolir la sociedad de clases, lo que equivale para la sociedad contemporánea a abolir la burguesía y el proletariado para que el hombre recupere su verdadera identidad humana. José Revueltas reivindica esa postura ideológica de la manera siguiente:

Yo no hago sino seguir los principios de Marx expuestos particularmente en los textos filosóficos anteriores a 1844 que fueron olvidados durante treinta o treinta y cinco años, donde está expuesta la teoría de la alienación. Se trata de extirpar esos escritos filosóficos de Marx, porque eran contrarios a la situación creada por Stalin. La alienación también existe en el mundo socialista. El socialismo no desenajena al hombre, eso es una mentira. El hombre soviético también ha sufrido de la alienación y los estalinistas ocultaron por mucho tiempo estos documentos de Marx para que los comunistas no lucharan contra el régimen de Stalin.

En México se editaron después de 1930, pero como fueron traducidos del alemán por los trotskistas, los marxistas no los leían porque los consideraban falsificaciones [...]. En cambio, ese libro es el que más ha influido en mi vida ideológica. He considerado el problema de la enajenación y el de la libertad como problemas principales de toda mi problemática marxista (Tejera, *Literatura y dialéctica* 81-82)

Hecha en 1968, aquella declaración de José Revueltas indica claramente su filiación filosófica y desde luego, su modo de aprehensión del mundo. No se trata de reducir la significación de la obra de José Revueltas al contenido de su conciencia individual, sino de colocar esa obra en su ambiente ideológico susceptible de explicar su orientación específica. El papel determinante de la conciencia como arma de lucha contra la enajenación humana está puesto de relieve en *El apando* a través del personaje de El Carajo, personaje símbolo de las desgracias de la vida humana. Entre los personajes de *El apando*, El Carajo y su madre representan el mayor grado de animalización, son los más envilecidos física y éticamente en comparación con todos los demás. También son los que sufren más. El Carajo sufre a la vez de la violencia del Estado con su estancia en la cárcel y de la de los padrotes (proxenetas) y drogadictos con quienes comparte la celda del apando. Al mismo tiempo son los personajes con mayor conciencia.

Desde este punto de vista, según el propio José Revueltas, El Carajo es un tipo ético en el sentido de que es un instrumento para una visión ética de la realidad. El problema de la libertad se condensa tan claramente en El Carajo, que representa toda la infamia, toda la humillación, toda la ignominia de estar preso. Esto le da cierta lucidez respecto a sus problemas, mientras los demás lo toman como pura sensualidad (Seminario de CILL, *Dialogo sobre el apando* 39-40)

De hecho, el retrato físico y moral de los personajes de *El apando* los muestra no como hombres, como seres humanos, sino como lo que José Revueltas ha llamado *un hombre previo* o un *pre-hombre* en busca de la eclosión de su humanidad verdadera a través de su libertad en una sociedad sin clases. Una sociedad socializada. Las manifestaciones de la conciencia de El Carajo son numerosas. Se trata generalmente de la

conciencia del dolor que experimenta en su cuerpo y en su alma por las torturas que solía sufrir en el apando y que quiere contar a su madre, la prueba de que él se daba cuenta de todo, conservaba la conciencia clara del dolor de vivir:

Las inmensas noches en vela de la enfermería, sujeto dentro de la camisa de fuerza, los baños de agua helada, lo de las venas: por supuesto que no quería morir, pero quería morir de todos modos; la forma de abandonarse, de abandonar su cuerpo como un hilacho, a la deriva, la infinita impiedad de los seres humanos, la infinita impiedad de él mismo, las maldiciones de que estaba hecha su alma. (45).

Pero la máxima manifestación de la conciencia de El Carajo se producirá con el hecho de que denuncia a su madre ante la policía como la culpable de la introducción de la droga a la cárcel. Totalmente dependiente de su madre para vivir, El Carajo la denuncia a sabiendas de que su encarcelamiento significa para él la soledad total. Pero precisamente El Carajo quería nacer, romper el claustro maternal para dar sus primeros pasos verdaderos en el mundo. Este acto es el principio del caminar desde el estatuto de *pre-hombre* hasta el del *hombre verdadero*. Por eso era imprescindible asumir su destino de ser humano total, es decir, dispuesto a afrentar el sufrimiento, y la muerte, que es la verdadera condición humana. El acto de denunciar a la madre a la policía cobra su mayor alcance como afán de libertad. Hasta este momento El Carajo vivía, para decirlo así, encerrado en el claustro materno. Al denunciarla se liberaba de su tutela para hacerse hombre, para asumir su destino. Él sabía que sin la madre, iba hacia mayores privaciones, mayores sufrimientos. Esa actitud nos recuerda el discurso de Gregorio en *Los días terrenales* en una conversación con Fidel donde afirma que la conciencia del dolor y de la muerte marca la verdadera génesis de la humanidad:

¿Sabes que el hombre es el milagro más bello de la naturaleza? [...] ¿Por qué quieres rebajarlo entonces a la condición de un hermoso cerdo feliz? El hombre es la materia que piensa. ¿Comprendes? La materia consciente de que existe, es decir, consciente también de que dejará de existir. La “floración más alta” de la materia, llamaba Engels [...] al espíritu pensante. Ahora bien. Esa floración más alta ha de extinguirse en virtud de una ley inexorable, dentro del espacio limitado, sistema solar o lo que quieras, en el tiempo infinito, en el devenir incesante y eterno

de la materia. En esto radica la verdadera dignidad del hombre, quiere decir, su verdadero dolor, su desesperanza y su soledad más pura (Revueltas, 176)

A la luz de este discurso de Gregorio, uno de los personajes más significativos del conjunto de la obra de José Revueltas, la denuncia que El Carajo hace de su madre puede leerse como un suicidio, es decir la expresión de su dolor, de su soledad. *El apando* aparece así como la exploración del ser humano colocado en una situación existencial donde está enfrentado a su angustia, su soledad y su miseria moral. Pero la conciencia clara de este estatuto de pre-hombre, su aceptación, constituye la condición de la superación de la enajenación, porque eso significa la toma de conciencia del carácter colectivo del destino humano. Mantener viva la conciencia del dolor de la muerte es la forma más cabal de comprometerse en la búsqueda de la verdadera esencia del hombre.

3. La cárcel como símbolo de un sistema social enajenante.

Escrita en la cárcel, *El apando* aparece como un eco clamoroso al movimiento juvenil mundial que estalló en 1968 primero en Europa y que se propagó por todos los continentes después. El motivo: la negación de una sociedad y de un sistema político-social cerrado a las aspiraciones de la juventud por estar totalmente de cara hacia el pasado. La principal reivindicación de ese movimiento era la libertad. José Revueltas fue uno de los mayores protagonistas de este movimiento en México. Después de su muerte en 1976, se publicó una recolección de sus ensayos en torno al movimiento bajo el título de *México 68: Juventud y revolución*. El tema central de la libertad ocupa un lugar predilecto en *El apando*, ya que el espacio novelesco responsable de las angustias, de las distorsiones que afectan a los personajes y producen su enajenación es la cárcel. La cárcel es por antonomasia el espacio de degradación, de deshumanización del ser humano. Nacido tullido y tuerto, El Carajo sufrirá una mayor degradación en la cárcel y la descripción escatológica que de él da el texto es la prueba de que la cárcel lo está transformando en una caricatura de ser humano.

Pero ahí estaba *El Carajo*, un anti-Dios maltrecho, carcomido, que empezó a sacudirse con las broncas convulsiones de una tos frenética, galopante, que lo hacía golpear con el cuerpo en forma extraña, intermitente y autónoma, con el ruido sordo y en fuga de un bongó al que le hubieran aflojado el parche, el muro del rincón en que se apoyaba (36-37).

Espacio de privaciones y de opresión, la cárcel vehicula una carga simbólica extraordinaria que explota la novela corta de José Revueltas. En una entrevista, el novelista indicaba a propósito de *El apando*: “La cárcel misma no es sino un símbolo, porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel” (*Conversaciones* 37). Y José Revueltas añadirá que las rejas no son más que la invasión del espacio, la irrupción de trabas por todas partes, que significa prohibición del movimiento, abolición de la libertad. Se trata, de hecho, de un ataque tajante a la esencia del hombre que con razón Hannah Arendt identifica con la libertad. El carácter universal del contenido del movimiento juvenil mundial de 1968 encuentra su explicación precisamente en la naturaleza de las reivindicaciones. En la Unión Soviética y las democracias populares, el tema de la libertad cobraba un alcance vital con la invasión de Checoslovaquia por las tropas de la Unión Soviética, apagando las esperanzas que todas las democracias populares ponían en la experiencia de la Primavera de Praga. El suicidio de Jan Pala como acto de protesta contra la confiscación de la libertad de su nación fue una contribución de mayor alcance en la revelación del sistema de opresión que se pretendía socialista. El informe secreto de 1956 fue un inicio tímido de denuncia del sistema estaliniano. Pero el sistema seguía de pie después de la muerte de Stalin. En el campo capitalista, y más específicamente en las zonas periféricas del sistema como en el conjunto del Tercer Mundo, la situación es todavía peor. Desde luego la toma de conciencia de la situación dramática en la que se encontraba la humanidad entera, hacía que el planeta pareciera una inmensa cárcel donde se movían los hombres sin rumbo y sin esperanza.

Conclusión

El apando que evoca, a través de Polonio y Albino, la figura histórica de Espartaco, el gladiador rebelde quien por la libertad luchó contra el

Estado romano, se vale del símbolo de la cárcel para plantear el problema fundamental del hombre: el de la libertad. La historia de la humanidad está marcada por los sistemas que unos grupos humanos inventan para oprimir a otros grupos, clases, naciones, pueblos. La trata y la esclavitud de los negros forman parte de estos sistemas, así como el colonialismo. En el nombre de una pretendida superioridad racial, varios pueblos fueron encerrados en la cárcel del colonialismo. *El apando* plantea el problema de la libertad en término absoluto. Aquella libertad absoluta está en relación estrecha con una conciencia histórica más elevada, más alta. Esa idea implica un proyecto de sociedad estructurado en torno a la esencia humana, en torno al hombre ya liberado de la enajenación, de todas las trabas que impiden la expresión de su verdadera humanidad.

Lenguajes mitológicos en conflicto

Las batallas en el desierto de José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari, Venezia
margherita.c@unive.it

Resumen: En la novela breve *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, la escritura se construye alrededor de dos lenguajes mitológicos paralelos y contrarios. Si el mito de Medusa y el tema de la mirada imposible influyen la construcción del personaje femenino, la figura del infante divino de los mitos de orígenes y su visión total inciden en la elaboración del personaje masculino.

Palabras clave: literatura mexicana, José Emilio Pacheco, lenguajes mitológicos, mirada

Résumé : Dans le court roman *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, l'écriture se structure autour de deux langages mythologiques parallèles et contraires. Le personnage féminin se construit en référence à la tradition mythique de la Méduse et au thème du regard impossible. Le Divin Enfant des mythes fondateurs et sa vision totale guident la construction du personnage masculin.

Mots clés : littérature mexicaine, José Emilio Pacheco, langages mythologiques, regard.

Abstract: This essay is concerned with the last short novel by José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto* (1981), exploring the construction of two different mythological languages. The first one refers to the Medusa figure in the construction of the female character. The second one focuses on the construction of the male character, based on the Divine Child of ancestral myths and his total vision.

Keywords: Mexican Literature, José Emilio Pacheco, mythological languages, gaze

En el presente estudio se considera la novela breve *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, novela que cierra la producción en prosa del autor, y se analiza cómo la escritura se construye alrededor de dos líneas mitológicas paralelas y contrarias. La primera remite a la tradición mítica acerca del personaje de Medusa, mientras que la segunda atañe la del infante divino de los mitos de orígenes. Las figuras meduseas se perfilan en la construcción del personaje de Mariana y de la relación que el protagonista masculino mantiene con ella a través de la articulación narrativa de las dinámicas visuales vinculadas al tema de la mirada imposible. Al mismo tiempo, sin embargo, un examen más profundo revela que el personaje de Carlos sufre una evolución hacia la visión total propia del infante divino, y que a nivel formal se expresa en el juego entre focalización y voz, que conlleva la ampliación del horizonte narrativo hacia una totalidad de la visión. Evidentemente, los dos lenguajes mitológicos se tratarán de manera separada, aunque por supuesto en la novela se articulan juntos, entretejiéndose en una red de articuladas significaciones.

Medusa y la visión prohibida

Antes de adentrarse en el análisis propuesto, parece necesario introducir, aunque sea de paso, el argumento de la novela. La historia está narrada en primera persona por Carlos, hombre adulto que rememora su infancia y su primera experiencia de amor a los ocho años por Mariana, mujer de veintiocho años, madre de un compañero de clase, Jim, y amante de un misterioso político mexicano, nombrado como “el Señor”. Carlitos asume la responsabilidad de su sentimiento y se declarará a la mujer, enfrentándose con las contradicciones morales que emergen de la mentalidad de la clase media mexicana representada en las instituciones de la escuela, la familia y la iglesia. La novela acaba con el episodio del supuesto suicidio de Mariana, supuesto porque el niño no logra comprobarlo, puesto que cuando se precipita al piso de la mujer para ver su cuerpo, los inquilinos niegan su misma existencia.

En *Las metamorfosis* de Ovidio, se narra la historia de Medusa cuando todavía era una hermosa doncella y su transformación en monstruo por parte de Atenea (IV, 770). Según las fuentes míticas, en cambio, la Gorgona como monstruo habita un lugar sin lugar, definido por negación y

caracterizado por su intrínseca lejanía. Kerényi describe la morada de las gorgonas como “[...] el país de las Tinieblas, en el que desaparecían todas las luces del cielo y desde donde volvían a reaparecer [...] Es posible que ni siquiera Palas Atenea conociese el camino a través de aquel reino hasta llegar a las Gorgonas” (*Los héroes griegos* 83). La referencia a la sede geográfica de Medusa enriquece la ambivalencia del personaje de la doble función de unir y dividir; en tanto reside allí donde está el límite que une a la vez que separa lo conocido de lo desconocido, ella es figura de frontera y actúa como *médium* capaz de conectar realidades distintas, de decidir el tránsito de una a otra, como es prueba su presencia en la entrada al Hades.

El personaje de Mariana parece reunir las características de las dos tradiciones mitológicas principales que atañen al personaje de Medusa; es decir, la primera acerca de su belleza originaria como doncella y la que habla de la posición marginal que, como monstruo, la gorgona ocupa en la sociedad. Dichas características están presentes ya en la descripción del primer encuentro entre el protagonista y Mariana, encuentro que se da porque Jim invita a Carlos a su casa para merendar. La descripción del piso precede la de la mujer: “El departamento olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio. Muebles flamantes de Sears Roebuck. Una foto de la señora [...] Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué decirle. No pude describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera quedado allí mirándola” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 27-28). Al mismo tiempo, la mujer se describe como “fresca, hermosísima, sin maquillaje. Llevaba un kimono de seda” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 36).

En la narración pachequiana, es la hermosura de la mujer lo que despierta el sentimiento de amor en Carlos y que lo empuja a irse a declarar a la mujer, violando el código de respetabilidad por la diferencia de edad y de clase social. En este sentido, como Medusa, Mariana, en tanto amante de un político mexicano, resulta a la vez presente en y extraña al mundo burgués al que pertenece Carlos. Dicha posición marginal está representada en la novela en el hecho de que el niño encuentra a la mujer siempre en su piso, el cual, por lo tanto, funciona como el antro meduseo, es decir, umbral de acceso a un lugar desconocido a la vez que prohibido.

En el final de la novela, un vuelco magistral pone literalmente en movimiento toda la narración, movimiento que, sin embargo, no es del orden de lo mimético, sino que se produce por medios puramente retóricos. La estrategia textual es la repetición modulada: se vuelve a narrar lo mismo que se había narrado antes –la visita de Carlos a la casa de Mariana– sólo que ahora el acontecimiento adquiere otros tintes. Tras la prohibición tajante por parte de sus padres de volver a ver a la mujer, Carlos encuentra a un ex-compañero de clase que le informa de la muerte de Mariana por suicidio. Ante la noticia de la muerte de la joven, Carlos se precipita al piso de Mariana y Jim pero todo resulta cambiado y todos niegan conocer a la mujer. En el texto se lee:

Corrí por la calle de Tabasco diciéndome, tratando de decirme: Es una chingadera de Rosales, una broma imbécil, siempre ha sido un cabrón [...] No me importa que abra la puerta Jim. No me importa el ridículo. Aunque todos vayan a reírse de mí quiero ver a Mariana. Quiero comprobar que no está muerta.

Llegué al edificio, me sequé las lágrimas con un clínex [...] toqué el timbre del departamento [...] Salió una muchacha de unos quince años. ¿Mariana? No, aquí no vive ninguna señora Mariana. Esta es la casa de la familia Morales [...] No sé quién habrá vivido antes aquí [...]

Mientras hablaba la muchacha pude ver *una sala distinta*, sucia, pobre, en desorden. Sin el retrato de Mariana [...] ni la foto de Jim en el Golden Gate [...] En vez de todo aquello, La Última Cena en relieve metálico y un calendario con el cromo de La Leyenda de los Volcanes [...]

También el portero estaba recién llegado al edificio. Ya no era don Sindulfo, el de antes [...] *No, niño: no conozco a ningún don Sindulfo ni tampoco a ese Jim que me dices. No hay ninguna señora Mariana.* [...] Toqué a todas las puertas [...] En todos los departamentos me escucharon casi con miedo [...] Era la casa de la muerte y no una cancha de tenis.

Pues no. Estoy en este edificio desde 1939 y, que yo sepa, nunca ha vivido aquí ninguna señora Mariana. [...] Pero si vine un millón de veces a casa de Jim y de la señora Mariana. Cosas que te *imaginas*, niño. (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 66-67, las cursivas son mías)

A pesar de que es el narrador adulto quien reflexiona sobre la experiencia, y aunque es él y no el niño el que organiza el equivalente verbal de la misma, el movimiento narrativo que desplaza la perspectiva del yo-narrado al yo-que-narra es ya tan vertiginoso que es la perspectiva del niño la que sigue dominando.

Así en la repetición Mariana desaparece, el piso se vuelve inaccesible y la acción se congela en la reflexión del narrador adulto sobre lo imposible que resulta percibir de golpe todo aquello que acaba de describir: “Regresé a mi casa y no puedo recordar qué hice después. Debo de haber llorado días enteros. [...] Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 67-68). Como afirma Merleau-Ponty: “lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca por ser el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su revés carnal por primera vez expuestos a la mirada” (*El ojo y el espíritu* 20).

La imposibilidad de Carlos de averiguar la muerte de Mariana pone en tela de juicio la efectividad de la mirada como instrumento hermenéutico, lo cual remite al inmaterialismo de Berkeley, sugiriendo que no es posible conocer el objeto en cuanto tal, sino que su existencia sólo se da en la percepción del sujeto. Lo que se pone en escena no es una incertidumbre intelectual que suscita perplejidad, sino, por lo contrario, la certidumbre de la intrínseca e ineliminable duplicidad de las cosas, personas, situaciones y acontecimientos; Mariana puede representar a la vez lo accesible y lo inaccesible. En este sentido, la figura de Medusa vuelve a marcar las pautas de la narración puesto que alude a un descarte nunca resoluble, es decir, nunca totalmente reconducible a una forma invariable (Curi, *La forza dello sguardo* 51).

Al mismo tiempo, el impedimento que el chico experimenta de ver por última vez a Mariana o, por lo menos, de recibir noticias suyas, equivale a la negación de la existencia misma de la mujer; la experiencia vivida se transforma ahora en un producto de la imaginación. El desenlace de la novela expresa la incertidumbre que el protagonista adulto sigue sufriendo acerca de la efectividad de lo acontecido:

[...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto [...] Todo pasó como pasan los discos en la sinfonía. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 67-68).

La desaparición de Mariana constituye el epílogo de la novela, que, al mismo tiempo, coincide con el episodio del cual se originan la rememoración y la narración de Carlos adulto. Ya al principio de la novela, en un párrafo muy significativo, se lee: “Me acuerdo, no me acuerdo, ¿qué año era aquél?” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 9), frase que se reanuda con la de cierre: “Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera el año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo [...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 67). La presunta pero no verificada muerte de la mujer en el plano de la historia se traduce en una estructura discursiva que desemboca en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa de sí misma, desvelando y explicitando el régimen ficcional de los protagonistas y del lenguaje mismo a nivel del discurso.

Las teorías lacaniana y winnicottiana dejan claro que el reconocimiento de uno mismo gracias a la imagen del Otro, o la propia reflejada en el espejo o la de una figura maternal, representa un momento necesario de auto-individuación, y ayuda a la toma de conciencia de un contexto con el que interactuar y del cual uno se percibe, por fin, separado. Sobre estas bases, la imposibilidad de ver a Mariana que Carlos experimenta al final de *Las batallas en el desierto*, y la negación de la misma existencia de la mujer que el entorno le remite, parecen volverse metáfora de la imposibilidad última de un (auto) conocimiento y una (auto) delimitación. El desfase de la mirada que el protagonista sufre se convertiría en elemento simbólico del conflicto entre su percepción del mundo y “la cosa en sí”, lo que provoca vacilación también en el lector quien, al leerlo, lo observa. Dicha hipótesis de lectura encuentra confirmación en la duda que el protagonista expresa acerca su propia experiencia al recordarla en el comienzo de la novela, y que se reitera en su desenlace, duda que atañe también la imposibilidad del lector de descifrar el texto.

El niño divino y la visión total

La interdicción de la mirada de raigambre medusea parece marcar las pautas de la narración y determinar el camino de la historia. Sin embargo, un examen más detenido de la novela permite notar que la mirada prohibida a la que el protagonista está sometido constituye la conclusión más evidente de la historia, pero no sanciona su lectura definitiva.

Como la Gorgona, también Mariana habita una región que pertenece al mundo mexicano, pero que resulta externa a ello. En este sentido, “mirar” a Mariana significa para Carlos transgredir una prohibición impuesta por la moral de la época. Es precisamente en esa infracción que, junto a la aparente derrota del protagonista, empieza a perfilarse su superioridad, puesto que el niño “ve” algo que, en tanto rechazado, está vedado a los demás.

El acceso a un ámbito prohibido a los demás permite poner en relación el personaje de Carlitos de *Las batallas en el desierto* con la de Perseo evocado en el primer cuento de Pacheco “La sangre de Medusa” (1959)⁹. El hijo de Dánae interrumpe la relación bilateral de la mirada al insertar entre sí mismo y Medusa el escudo de Atenas como punto intermedio para poder ver y no ser visto. Para huir de la petrificación del monstruo, de hecho, no es suficiente para el semidiós cubrirse con el casco de Ades volviéndose invisible, porque la hija de Forco puede desarrollar su poder no sólo dirigiendo su mirada, sino también recibiendo la ajena. No basta con que él quite a la Gorgona la posibilidad de mirarlo, tiene también que intervenir en su propia manera de mirar, de aquí el recurso a la superficie reflejante del escudo.

Contrariamente al semidiós, Carlos no utiliza algo intermedio para mirar la meta de su deseo, no recurre a una mirada oblicua, sino que

⁹ La relación entre los protagonistas de “La sangre de Medusa” (1959) y *Las batallas en el desierto* (1981) se basa en una teoría que se ha expuesto y desarrollado en el estudio *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (Cannavacciuolo 2014). En la segunda parte de dicho volumen, titulada “Constelación”, se establece la relación entre los dos textos antes citados y también la novela corta *El principio del placer* (1972). Las tres obras se analizan como un tríptico a partir de dos observaciones. En primer lugar, en los tres textos está presente el mismo mitema, es decir, la relación amorosa entre un protagonista masculino y una mujer, relación en la cual el varón siempre es más joven que la mujer; en segundo lugar, se ha notado la evolución que el personaje masculino sufre a lo largo de los tres escritos, puesto que del adulto del primer cuento se llega al niño de la última novela, pasando por el adolescente de la segunda.

asume una directa, llegando a huir de clase para ir a declarar su amor a la mujer, aún a sabiendas de su imposible realización. De este modo, el niño actúa de manera opuesta al héroe mítico. Al aceptar la responsabilidad de su sentimiento y al decidir llevarlo hasta el final, restablece la reciprocidad de la mirada entre sí mismo y la otredad, interrumpida en el relato mítico por el semidiós. La mirada oblicua de Perseo a Medusa es ahora sustituida por la directa de Carlos a Mariana.

A partir del primer encuentro con Mariana, el niño irá muchas veces a casa de Jim para ver a Mariana, hasta que un día sale en secreto de la escuela para ir a declarar su amor a la mujer. En lugar de reírse o regañar al niño, como él mismo se espera, Mariana entiende sus palabras y lo trata de adulto; en el texto se lee:

*Mariana no se indignó ni se burló. Se quedó mirándome tristísima. Me tomó la mano (nunca voy a olvidar que me tomó la mano) y me dijo: Te entiendo, no sabes hasta qué punto. Ahora tú tienes que comprenderme y darte cuenta de que eres un niño como mi hijo y yo para ti soy una anciana [...] De modo que ni ahora ni nunca podrá haber nada entre nosotros. ¿Verdad que me entiendes? No quiero que sufras [...] Vuelve a la casa con Jim y sigue tratándome como lo que soy: la madre de tu mejor amigo. No dejes de venir con Jim [...] para que se te pase la infatuation —perdón: el enamoramiento— y no se convierta en un problema para ti [...] Me levanté para salir. Entonces Mariana me retuvo: Antes de que te vayas ¿puedo pedirte un favor?: Déjame darte un beso. Y me dio un beso, un beso rápido, no en los labios sino en las comisuras. Un beso como el que recibía Jim antes de irse a la escuela. (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 38-39, las cursivas son mías)*

La hazaña de Carlos que se declara a la mujer, al mismo tiempo, coincide con la experiencia de la comunión con la otredad, según lo que afirma Merleau-Ponty: “[...] la palabra del otro viene a alcanzar en nosotros nuestras significaciones, y nuestras palabras, como atestiguan las respuestas, van a tocar en él las suyas” (*La prosa del mundo* 202). Mariana demuestra tomar en serio el sentimiento que Carlitos siente y tener empatía con él, pero no le ahorra la verdad acerca de la irrealizabilidad de la relación. Carlos demuestra “ver” a Mariana, y es visto por ella, la hermosura no sólo de su cuerpo, sino también de su ser sin dejarse condicionar por su reputación social. Al ver la realidad de la misma

manera, la distancia social que divide a los personajes se anula, hasta la identificación total; la identidad en el acto de ver se traduce en recíproco re-conocimiento en el acto de palabra.

Tal vez Carlos supere los límites de la vista y llegue a la visión de lo que resulta inalcanzable a los otros, hecho que confiere más complejidad al personaje —y a la novela toda—, colocándolo en la esfera de lo simbólico y asimilándolo a la figura arquetípica del niño divino en su formulación original por Carl Jung y Karoly Kerényi (1942) y en su reelaboración sucesiva por Furio Jesí (1968).

La novela representaría una reelaboración del antiguo mitema, puesto que la condición de orfandad del infante divino y la naturaleza primordial hostil hacia él, teorizadas por Kérenyi, se transfiguran en la ausencia de lazos familiares y la atmósfera estancada de hipocresía moral del ambiente social en la que Carlos vive. Los padres del niño son personajes marginales, sin nombre y envueltos en sus obsesiones. El padre “no salía de su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 23) y, cuando se queda en casa, está absorto en sus clases de inglés. La madre, en cambio, está inmersa en las tareas domésticas, “cocinando, lavando ropa; ansiosa de comprar lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico” y de ella se dice que “no veía sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 22).

Al mismo tiempo, Carlos registra las contradicciones de su familia: del padre afirma que “llevaba años manteniendo la casa chica de una señora, su ex secretaria, con la que tuvo dos niñas” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 42). La madre de Carlos figura como encarnación de las hipocresías y tópicos sociales. Ante la noticia de la declaración de amor del hijo a una mujer mayor, la madre se niega a establecer un diálogo con él y se repliega en un discurso consigo misma: “Tenía que suceder —se obstinaba mi madre— por la avaricia de tu papá [...] fuiste a caer, pobre niño, en una escuela de pelados. Imagínate: admiten al hijo de una cualquiera” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 48). Los padres de Carlos parecen encarnar los prejuicios y los temores de la clase media mexicana así como los describe Gabriel Careaga: “La clase media mexicana ve con verdadero horror la desintegración de la familia, los divorcios, las madres solteras y la libertad de la mujer que trabaja, que va a la

universidad, que viaja, que vive sola o con una amiga, sin ser prostituta o lesbiana” (*Mitos y fantasías de la clase media en México* 102).

El sentimiento de amor por una mujer mayor produce entre el protagonista y su entorno socio-familiar una fractura que acentúa simbólicamente su condición de huérfano y le hace experimentar aquella “soledad del ser elemental; una soledad que es propia del elemento original” (Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* 57). Al describir el escándalo producido tras el descubrimiento del hecho, se lee: “Así pues, estaba solo, nadie podía ayudarme [...] Ni mis padres, ni mis hermanos ni Mondragón ni el padre Ferrán ni los autores de los tests se daban cuenta de nada. Me juzgaban según leyes en las que no cabían mis actos” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 56).

Dicha soledad se acentúa en el texto por la falta de comunicación que el niño denuncia con respecto a su familia y con su entorno social. Un ejemplo es representado por las preguntas que le hace el cura al niño ante su confesión:

No volví a la escuela ni me dejaron salir a ningún lado. Fuimos a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario [...] mi madre se quedó en una banca rezando por mi alma en peligro de eterna condenación. Me hincé ante el confesionario. Muerto de vergüenza, le dije todo al padre Ferrán.

En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? [...] ¿Has provocado derrame? No sé qué es esto padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de que hablaba con un niño [...] y me echó un discurso que no entendí [...] Como es de rigor, manifesté propósito de enmienda. Pero no estaba arrepentido ni me sentía culpable: querer a alguien no es pecado, el amor está bien, lo único demoníaco es el odio. (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 43-44)

Más adelante, en un consultorio psiquiátrico a donde los padres de Carlos lo llevan sospechando que el enamoramiento proceda de una enfermedad mental, se lee: “Me dieron ganas de gritarles: imbéciles, siquiera pónganse de acuerdo antes de seguir diciendo pendejadas en un lenguaje que ni ustedes mismos entienden. ¿Por qué tienen que pegarle

etiquetas a todo? ¿Por qué no se dan cuenta de que uno simplemente se enamora de alguien?” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 47, el subrayado es mío).

Frente a la identificación del yo con el otro que Carlos experimenta en el diálogo antes considerado con Mariana, en los dos casos citados, en cambio, el “poder de la palabra” resulta neutralizado como revelador de “todo otro” como “otro yo mismo” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 194-195). El acto lingüístico ya no expresa la confluencia de miradas coincidentes, sino que se revela terreno de visiones inconciliables. La orfandad de Carlos resulta, por lo tanto, origen, condición y destino.

Si el sentido del huérfano divino es aquel del “ser abandonado, librado a la hostilidad del mundo”, al mismo tiempo, representa también “el triunfo de la naturaleza elemental y original del niño prodigio” (Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* 58), con lo cual es precisamente la hostilidad que sufre por parte del ambiente familiar y social en el que vive lo que confiere a Carlos dotes fuera de lo común.

Es poseedor de una madurez reconocida y probada a lo largo de la historia, de una estatura espiritual y afectiva incongruente con el medio en que se desenvuelve y también con su edad y la de los otros dos personajes masculinos considerados. Lo que más odia es “la crueldad con la gente o con los animales, la violencia, los gritos, la presunción, los abusos de los hermanos mayores [...] que haya quienes no tienen para comer mientras otros se quedan con todo [...] que poden los árboles o los destruyan; ver que tiran el pan a la basura” (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 121).

Carlos no refleja las consecuencias del adverso clima familiar en que vive, ajeno a la cordialidad y al diálogo, y en el que reina la indiferencia y el aislamiento emocional, situación que, siguiendo la teoría de Karen Horney, tendría como resultado el hecho de que “el niño no adquiere una sensación de confianza, sino una [...] ‘angustia básica’” (*Neurosis y madurez* 14). Ahora bien, tanto los desajustes antes mencionados como la falta de contradicciones y la madurez que caracterizan al chico provocan una ruptura en la orientación “realista” de la escritura, proyectando al personaje en una dimensión ideal, puesto que sufre la hostilidad del ambiente, pero sin sucumbir.

En esta perspectiva, es posible volver a leer la pérdida de Mariana, al final de la novela, no como una derrota del sujeto, sino más bien como

el contacto con la muerte que permite el acceso a un ámbito prohibido a los demás. En la imagen de la ceguera simbólica del protagonista, se realiza también su potencial sabiduría superior con respecto a los otros. Frente al “ver ciego” que caracteriza el entorno social al que pertenece, Carlos adquiere aquella “ceguera vidente” que todo alcanza.

El impedimento visual que Carlos ha sufrido con respecto a Mariana le ha permitido alcanzar una vista intelectual sobre las cosas porque lo ha llevado a interrogarse a lo largo del tiempo, aquel tiempo que conecta la voz narrante de Carlos adulto al personaje niño. A través de la ceguera que ha sufrido, Carlos ha logrado descifrar lo invisible, alcanzando una sabiduría que caracteriza el personaje de Carlos en su totalidad, como suma de narrador y narrado. Como señala Curi, si se quiere ver la realidad en sí misma, hay que tener los ojos bien cerrados (*La forza dello sguardo* 153).

En el desarrollo de la escritura, lo dicho se refleja en la evolución de la articulación del punto de vista. Carlos no es únicamente el niño de diez años protagonista de la historia, sino que es también el hombre que rememora a distancia y sujeto productor del discurso. La perspectiva de Carlos niño de diez años se une a la de Carlos adulto que recuerda su historia, fundiéndose en un todo atemporal y sincrónico.

En *Las batallas en el desierto* hay un desdoblamiento del sujeto que acusa un grado de complejidad aún mayor que en la situación narrativa figural. Ciertamente es que ese “yo” que identifica al sujeto de la enunciación es ontológicamente el mismo que el yo cuyas vicisitudes narra, pero aun cuando el sujeto constituye la misma entidad, narrativamente se desdobra en sujeto y objeto. Ya Todorov hablaba de este desdoblamiento: “A partir de que el sujeto de la enunciación se convierte en el sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto el que enuncia. Hablar de sí mismo significa ya no ser el mismo ‘sí mismo’ [...] ‘Yo’ no reduce dos a uno, sino que de uno hace tres” (2004: 65-66). En tanto yo-que-narra, el sujeto se toma a sí mismo en el pasado como objeto de su acto narrativo, y ambas funciones, vocal y diegética, lo escinden y lo colocan en distintos mundos: el yo que narra opera en un mundo que ya no es el mundo narrado, habita el mundo del acto de narrar, mientras que el yo narrado habita el mundo de acción humana que va construyendo la narración. De ahí que el narrador en primera persona pueda asumir o bien su propia perspectiva como narrador y en el momento de la narra-

ción, o bien una perspectiva que se podría llamar “autofigural”, ajustándose a las restricciones de orden espacial, temporal, cognitivo y perceptual de su yo-narrado (Pimentel, *Constelación I* 45).

La narración se desplaza constantemente de la perspectiva del yo-narrado a la del yo-que-narra, oscilando así constantemente entre la experiencia y la reflexión, entre el cuerpo en su relación con el mundo y el saber intelectual, reflexivo, sobre ese mundo. Hay una interesante convergencia de perspectivas, porque, en la primera parte de la novela, la de Carlos-narrador que describe la época en que se desarrollaron los acontecimientos rememorados se funde y se confunde con la del niño de antaño. En el texto dicho pasaje perspectivo se puede notar en el cambio repentino de tiempo verbal:

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lancha. *Dicen* que con la próxima tormenta *estallará* el Canal del Desagüe y anegará la capital. Qué importa [...] si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda. (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 10, las cursivas son mías)

A pesar de que es el narrador adulto a quien se debe atribuir el conocimiento de la época y la organización de la narración, sucesivamente la novela se atenderá sobre todo a las limitaciones del yo-narrado. Así, por ejemplo, tras conocer a Mariana, es la perspectiva de Carlos niño que se impone en la narración:

Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria. Voy a conservarlo entero porque hoy me enamoré de Mariana. ¿Qué va a pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda. ¿Qué haré? ¿Cambiar me de escuela para no ver a Jim y por tanto no ver a Mariana? ¿Buscar a una niña de mi edad? Pero a mi edad nadie puede buscar a ninguna niña. (Pacheco, *Las batallas en el desierto* 31)

A pesar de que es el narrador adulto quien reflexiona sobre la experiencia, y aunque es él y no el niño el que organiza el equivalente verbal de la misma, el movimiento narrativo que desplaza la perspectiva del

yo-narrado al yo-que-narra se hace vertiginoso a medida que la narración sigue.

Carlos adulto habla de manera diferida con respecto a Carlos niño, con lo cual, el horizonte del yo-narrado se amplía gracias a la contaminación con el del yo-narrador, necesariamente más amplio. Lejos de limitarse a lo estrictamente visual, según Gadamer, el horizonte

[...] es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado [...] se encuentra en un perpetuo movimiento [...] Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos. (*Verdad y método I* 375)

Al estar construido el protagonista a partir de un horizonte adulto al que se añade el que procede de la perspectiva del niño, en el personaje confluyen la voz narrante del presente y la perspectiva narrada del y sobre el pasado. Esto determina que Carlos niño adquiera aquella calidad intemporal propia de la imagen del infante divino, a la vez que una complejidad simbólica que lo aleja del personaje de Fermín de “La sangre de Medusa” (1959) y del de Jorge de *El principio del placer* (1972).

Entre el final de un ciclo y un nuevo comienzo

Como destaca Jung, el niño surge de una situación conflictiva, de un “callejón sin salida”, con lo cual un aspecto fundamental vinculado a él es su carácter de futuro: “el niño es futuro en potencia. Por eso, la aparición del motivo del niño [...] suele significar una anticipación de desarrollos futuros, aunque a primera vista parezca tratarse de una formación retrospectiva” (Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* 109). A raíz de este aspecto, no parece casual que la evolución de las dinámicas temáticas y narrativas y de su carga simbólica, a lo largo de la obra narrativa de José Emilio Pacheco, desemboque en la última novela en la construcción del infante divino, “símbolo de la totalidad” (Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* 109) que resuelve la aporía que la mirada desencadena. A través del personaje niño y de sus vicisitudes, la novela supera el antagonismo de la alteridad radical que la re-

escritura mítica establece, poniendo dicha alteridad al servicio de la identidad.

Si el conocimiento de la naturaleza humana como concomitancia de opuestos petrifica al ser humano que lo adquiere, esto no pasa en el caso de Carlos; como consecuencia de lo que *ve*, el niño *sabe* algo que antes desconocía. De la misma manera que mirar el rostro de Medusa y descubrir la verdadera esencia del ser humano coinciden, Carlos mira y “ve” el rostro de Mariana y descubre cuál es su verdadera esencia. Al elegir lo no familiar, Carlos se pone ante un conflicto que le permite acceder a la extra-ordinariedad de la experiencia. El amor que experimenta Carlos tal vez representa la realización de una estética de la existencia, que se afirma a pesar de las leyes éticas tradicionales y de las normas que adecuaban razón y sentimiento con las aspiraciones de respetabilidad de la clase media mexicana.

Paralelamente, también la mirada velada adquiere ahora otro sentido, es decir, como una mirada vedada no al protagonista sino que apunta allí donde los otros no pueden llegar. Provisto de un tipo de conocimiento superior con respecto a los demás que lo rinde en tanto niño “la criatura humana en su autenticidad perfecta” (Bretón, *El amor loco* 133), la figura de Carlos encarna, alcanza y representa la visión total que restituye a la mirada el estatuto de morada de ser y conocimiento.

Desde una perspectiva más amplia, no parece que la última novela de Pacheco coincida con el punto de llegada de un camino de recuperación, y tal vez de purificación, puesto que a la figura del niño divino se asocia también la percepción de haber llegado al final de un ciclo. Como nota Jesi: “[...] nelle grandi svolte della storia della cultura, e soprattutto negli istanti in cui la crisi del sentimento religioso si fa sintomo e annuncio del finire di un ciclo, affiora dalle profondità della psiche l'immagine del fanciullo primordiale, dell'orfano. Ad essa sembra che l'animo umano affidi ciecamente le sue speranze, ed essa è sempre arbitra di metamorfosi” (*Letteratura e mito* 13).

El procedimiento de restauración de la etapa infantil, vinculada a la estructura mítica del infante divino, tal vez transfigure al hombre mexicano de su tiempo, quien denuncia una íntima percepción de la conclusión de una etapa, y se encuentra en la misma condición de desasosiego del huérfano primordial, porque está atrapado entre el afán modernizador y la impuesta norteamericanización que caracteriza los años alema-

nistas y la exigencia de revisión del pasado como consecuencia de la matanza de Tlatelolco¹⁰. Al mismo tiempo, publicada en 1981, la novela antecede de pocos años el derrumbe del Muro de Berlín y el cese de la Guerra Fría y parece preanunciar la transición definitiva de México a la democracia de los años noventa, así como el pluralismo de voces literarias que llevan la experiencia cultural más cerca del mundo global y más lejos del terreno de la identidad de la patria, pluralidad que desembocará en el *Manifiesto del Crack* de 1996¹¹.

¹⁰ Las políticas de Miguel Alemán (1946-1952) y de Ruiz Cortines (1952-1958) ven en la teoría y la práctica desarrollistas la manera de consolidar el capitalismo, según la fórmula indicada por Carlos Monsiváis “primero la acumulación de riquezas; quizá algún día, su reparto más conveniente”. La copiosa afluencia de capitales extranjeros va adueñándose no sólo de la burguesía sino también de la sociedad mexicana en su conjunto. La desnacionalización patrocina también la cultura oficial que tendrá que carecer de rasgos singulares y deberá expresarse como la suma de personalidades que se adecúen al ritmo de la cultura occidental. El *American way of life* impera y se institucionaliza durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964) llevando a que lo “mexicano” sea observado en muchos sectores como folklórico. La Revolución cubana a nivel político social y la “literatura del boom” a nivel literario serán los puntos de referencia de la ruptura que caracteriza la búsqueda “de la Onda” así como de la reflexión sobre el vínculo entre estética y compromiso ético. El movimiento estudiantil de 1968 y los seis puntos del pliego petitorio representan el reconocimiento social de la inexistencia de la democracia en México. El gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) liquida el movimiento con la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas y el encarcelamiento de los principales líderes. El acto genocida de Tlatelolco marca el final del mito desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de un proceso de revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura.

¹¹ Retomando los principios expresados por Italo Calvino en *Lezioni americane* (1964) —levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad—, los escritores del Crack manifiestan su intención de abrirse al mundo y dejarse influenciar por autores de nacionalidades varias, colocándose en la tradición iniciada en México de modo abierto por “Los Contemporáneos” y la “Generación de Medio Siglo” a la que el mismo Pacheco pertenece. No hay una herencia temática en los autores del Crack sino la voluntad de dedicarse a los “temas sustanciales” que aborda la “literatura pura”. Los temas de la “literatura impura”, atribuidos a la literatura de la onda y el realismo sucio, “orbitan alrededor de los dominios anecdóticos derivados de las prácticas cotidianas. Los parámetros que rigen entonces, son el pragmatismo, la dictadura de las necesidades básicas, las actividades ateóricas, lo episódico de la existencia, el aquí-ahora, el pensamiento ligado a la acción” (Chávez y Santajuliana, *La generación de los enterradores* 42). En este sentido, los autores del Crack volverán a poner en juego la discusión acerca de

Si en la imagen del niño original “el mundo habla de su propia infancia; dice algo sobre sí mismo [...]” (Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* 70), la construcción del personaje como símbolo del niño divino remite, entonces, a la reflexión sobre el ambiente social mexicano de la década de los cincuenta, poniendo en escena, de manera contrastiva, las contradicciones que surgen de la desnacionalización económica y social y de la progresiva debilidad del nacionalismo cultural.

La imagen mítica del niño originario se reconstruye ahora en la figura de un niño mexicano moderno que experimenta su primer sentimiento amoroso como experiencia iniciática, y que se opone a la atmósfera de hipocresía social que envuelve a la clase media de aquellos años.

En este sentido, la construcción de la figura del niño divino parece reflejar precisamente la misma necesidad de renovación artística como renovada pureza de experiencias, nueva condición primordial; de aquí la elección de una imagen simbólica que rompa con el pasado gracias a su calidad de concluirse en sí mismo, es decir, a la ausencia de cualquier tipo de trascendencia.

Como advierte Jesi, la orfandad reúne y concilia la experiencia de los terrores del hombre a la soledad primordial y la confianza en la posibilidad de un nuevo comienzo. La ausencia de la relación con los padres que hace de Carlos un huérfano, lo convierte también en el símbolo del final del ciclo empezado con su nacimiento; es el “ultimo della sua stirpe” predestinado a nombrar y evocar por última vez los elementos de su mundo, a la vez que encarna la posibilidad de una renovación (Jesi, *Letteratura e mito* 11). En este sentido, el carácter individual de la iniciación adquiere un rasgo simbólico más amplio, abarcando el estatuto de experiencia colectiva. La infancia y el destino de orfandad del niño divino “no han sido hechos con la materia de la vida humana, sino de la materia con la que está constituida la vida del mundo [...] es como una anécdota que el mundo relata de su propia biografía” (Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* 70), con lo cual en la figura de Carlos

qué es lo literario en un momento en que la existencia misma del libro y su destino se cuestionan, construyendo una literatura que ya no mira hacia la sociedad sino hacia sí misma. La novela se alimenta de sí misma y busca sus temas y referentes en otras novelas.

como metáfora del niño divino parece quedar implícito el auspicio de una renovación tanto a nivel social como cultural.

VOCES DE Y CON CORTÁZAR

Novela corta y complejidad A propósito de *El perseguidor*

Javier Gómez-Montero

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

gomez-montero@romanistik.uni-kiel.de

Resumen: El artículo propone que la complejidad (tanto temática como estructural) es distintiva de la novela corta y, tras la sugerencia de Edgar Morin, la perfila como primordialmente dialógica. Para ejemplificar esto, analiza la relación dialógica y el tema del doble en dos personajes de *El perseguidor*: Bruno (representante del orden) y Johnny (representante del desorden).

Palabras clave: complejidad, doble, alteridad, neofantástico, fantasmático

Résumé : L'article postule que la complexité (autant thématique que structurelle) est un trait distinctif du court roman. D'après la suggestion d'Edgar Morin, nous la caractérisons comme essentiellement dialogique. Nous analysons à titre d'exemple la relation dialogique et le thème du double à travers deux personnages de *El perseguidor*: Bruno, représentant de l'ordre, et Johnny qui incarne le désordre.

Mots-clés : complexité, double, altérité, néofantastique, fantasmatique

Abstract: This article suggests that complexity (both thematic and structural) characterizes the short novel and, following Edgar Morin's idea, it describes said genre as primarily dialogical. In order to illustrate this point, the dialogical relationship and the topic of the double in two characters of Cortázar's "novela corta" *El perseguidor* are analysed: Bruno, who represents order, and Johnny, embodying chaos.

Keywords: complexity, double, alterity, neo-fantastic, fantasmatic

1. La problemática narratológica, poética y discursiva de la novela corta

Fue fundamental la aportación de László Scholz para delimitar las técnicas mixtas de la novela corta desde el punto de vista narratológico, lo que implica que ésta participe “simultáneamente de elementos de intensidad y extensión”, por un lado, careciendo así de “progresión continua” y contando con un “desarrollo motivico más implícito que explícito”(La novela corta 1075), pero por otro manteniendo un único foco como en el cuento e incidiendo en la verbalidad (con abundantes monólogos, secuencias de recuerdos, diálogos); así, queda ubicado finalmente el lugar específico de la *novela corta* entre cuento y novela *tout court* “en una dinámica repetitiva y espasmódica que va contra la intensidad ininterrumpida de las formas más breves tradicionales y también contra el desarrollo gradual y extensivo de las formas más largas” (La novela corta 1078). Esta valiosa aproximación se complementa con un enfoque vinculado a la poética de la *narratio* desarrollado por el novelista José María Merino quien, en “Un viaje al centro. Cuento y novela corta” (Un viaje al centro 84), aborda la cuestión desde una poética de la lectura indicando que lo específico de la novela corta sería una convergencia de la “palpitación de la novela” y la “sobriedad del cuento”(Un viaje al centro 84), procediendo por eliminación de “intermedios o zonas de transición”, por depuración y elusión, concentración e intensificación dramáticas, persiguiendo concisión expresiva hasta crear una “tensión poética y dramática” donde rige la emoción, lo simbólico y la impregnación metafórica.

Se puede añadir, no obstante, una tercera perspectiva que yo denominaría como la de la pragmática del discurso determinado tanto por elementos dependientes a la adscripción del texto a un género o modalidad determinados y vinculados a la específica semántica de la ficción, como por una semantización a su vez dependiente de las claves antropológicas y culturales matrices de la representación. Son justo estas estructuras del discurso las que analizaré a continuación a propósito de *El perseguidor*, donde la complejidad define su propio estatuto de novela corta hasta el punto, por un lado, de poder considerar ese relato como paradigma de novela corta y, por otro, de que cabe definir complejidad como característica de este género objeto de nuestro Coloquio respecto

al cuento (si bien mantenga la carga de concentración e intensidad definitoria de éste). Esa complejidad es tanto temática como estructural y es válida tanto desde el punto de vista discursivo como literario, visto que en *El perseguidor* confluyen motivos centrales de la biografía y novela de artista (el músico) con rasgos del relato fantástico (el doble), aunque en absoluto gratuitamente, ya que se orientan argumentalmente hacia una semántica de la alteridad referida tanto en cuanto a la (auto)comprensión de la persona como a la valoración de los discursos de la cultura, es decir en dimensión individual y social.

Para perfilar el alcance crítico de la categoría de *complejidad* me atenderé al modelo propuesto por Edgar Morin, quien la define como lo intrazable del tiempo, de la percepción y de los lazos relacionales («l'incontournabilité du temps, de la relation de l'observateur avec l'observation, de la relation de l'objet avec son environnement» (*Introduction à la pensée complexe* 138)), referida en particular a las personas, a las conciencias y a los discursos. Así la verdad narrativa del discurso en *El perseguidor* se basaría igualmente en ciertos principios con que Morin describe esa *complejidad* con más precisión: «Incertitude, contradiction, l'absurde, c'est vrai» (*Introduction à la pensée complexe* 136), de donde resulta toda una complejidad dialógica que dificulta o, si cabe, caotiza sistemas de estructuración monológica: «La complexité est la dialogique, ordre/désordre/organisation» (*Introduction à la pensée complexe* 137).

Desde esta óptica de la dialógica —propondré a continuación— el texto de *El perseguidor* organiza el orden de Bruno y el desorden de Johnny a múltiples niveles y desvelando la estructura profunda respectiva —y en mutua contradicción— del discurso de cada uno de los dos personajes quienes, partiendo de una solidaridad y complicidad inicial, van distanciándose progresiva e irreductiblemente. Tal proceso pone en valor a la complejidad en cuanto que estructura narrativa que marca el paso de cuento a novela corta en Julio Cortázar, quien escribió memorables cuentos que comparten con *El perseguidor* el motivo del doble y la clave (neo)fantástica; valgan de ejemplo los universos paralelos de “La noche boca arriba” (*Final del Juego III* 505-512) (configurados respectivamente a partir del mito o la historia) o de “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego* 634-655) (inscrito cada uno en el horizonte sea de la sociedad, o sea del subconsciente del protagonista Laurent). Pero el moti-

vo del doble también afecta al texto, a su duplicación sea idéntica discursivamente (Cf. “Todos los fuegos el fuego”, *Todos los fuegos el fuego*, 622-634) o no, es decir, contradictoria que es el caso de *El perseguidor*. En todos los ejemplos traídos a colación, la semántica del discurso en el texto fantástico afecta a la otredad, y así la alteridad en la persona y en la cultura, la alteridad de la historia o sociedad y la del arte resulta ser respectivamente la matriz discursiva de cada uno de los casos apuntados, pero veremos que de forma agudizada en *El perseguidor* dada su peculiar complejidad con respecto a los cuentos aludidos.

2. Personajes, texto y discursos en *El perseguidor*. Universos paralelos y su espejeo fantasmático bajo el signo de la contradicción

Esa complejidad se decantará meridianamente delimitando el objeto y las tres categorías básicas del presente estudio: *El perseguidor* será analizado como novela de artista que presenta un tratamiento del tema del doble en el modo neofantástico a nivel no sólo personal sino también textual al operarse un desdoblamiento del texto desplegándose o reduplicándose de tal manera que llega a adquirir un estatuto de *logofantasma*. En primer lugar hay que plantearse: ¿de qué doble o *Doppelgänger* se trata? Digamos que cada uno de los dos personajes (Johnny/Bruno) responde a un discurso específico y esos dos discursos se refieren a la persona y la cultura, es decir, que se proyectan en una dimensión individual y en otra social. Así se da un máximo grado de complejidad con respecto a los cuentos apuntados: 1º a nivel de protagonista, 2º a nivel de texto, 3º a nivel de discursos de identidad (sea en el plano personal, es decir, el artístico de Johnny o en el plano profesional o social de Bruno, como escritor de la biografía del saxofonista, es decir, en lo relativo a las prácticas culturales).

a) Personajes

Cada uno de los protagonistas posee una identidad propia y sus diferencias les irán convirtiendo en antagonistas. Johnny es el artista, el creador cuya conciencia se define por una experiencia internalizada del tiempo. Bruno es el intelectual, reproductor o parásito en cuanto que biógrafo del músico y con una experiencia objetiva del tiempo. El tiempo de Johnny es conciencia autorreferencial mientras que el de Bruno es factor productivo y objetivable, por tanto. De ahí que las vivencias

de ambos sean diametralmente opuestas, orientadas respectivamente hacia la autodestrucción a modo de tributo a la creación o hacia el éxito, a conseguir un estatus de bienestar. El caso más problemático es el del saxofonista, donde además observamos una neta escisión en la personalidad según cumpla —mejor o peor— el papel de padre de familia y esposo o según se entregue a su vocación de músico, esa misma dualidad afecta a situaciones vitales (según esté sobrio o borracho, *clean* o drogado) y a la forma de percepción de su persona (visto por otros o visto por sí mismo). La personalidad de Bruno, por lo contrario, es completamente homogénea, proyectada hacia el éxito profesional y la estabilidad familiar. Posteriormente me detendré en cómo estos aspectos de los personajes se articulan en un texto que, a su vez, va desdoblándose poco a poco de acuerdo con la disparidad de los discursos que cada uno encarna. Basta consignar ahora que hay un doblamiento contrastado, puesto que Bruno es el observador al que se le escapa cada vez más el objeto de la observación (Johnny).

Una breve ojeada al cuento *La noche boca arriba* muestra, por lo contrario, su relativa sencillez: el protagonista se desdobra en guerrero azteca o urbanita, dos personas entretajadas en una consciencia cuya continuidad queda manifiesta gracias a la verbalización del doble en una sola palabra: moteca = **mot**(ero / azt) **eca**. Es decir, en la identidad de la persona —garantizada por la sucesión de vigilia y sueño— se entrelazan los dos discursos temporales que en términos de cultura definen a ese individuo antropológicamente: el mito y la historia, el tiempo ancestral cifrado en el orden social indígena frente a la contemporaneidad de las urbes con su orden secular diferenciado y basado en la técnica y la racionalidad. El final del cuento apunta las claves de acceso a esa lectura donde se confunden el quién es quién y el qué es qué de la realidad y el sueño:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora no sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llamas ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cu-

chillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras. (Cortázar, *Final del Juego III. La noche boca arriba* 512)

b) *Texto*

En cuanto a la articulación textual, es evidente que *El perseguidor* superpone y contrasta dos ejes narrativos que en cuentos como *La noche boca arriba* y “El otro cielo” simplemente se yuxtaponen o en *Todos los fuegos el fuego* se entrelazan mediante un sistema de cremallera. En todos los casos cabe hablar de duplicación del texto, pero ese principio compositivo en *El perseguidor* está inscrito en el texto mismo y sirve para contrastar los discursos diferenciados que lo estructuran.

Así *El perseguidor* ensaya dos fórmulas de organización narrativa conmensurable con el modelo de la dialógica propuesto por Morin (*Introduction à la pensée complexe* 137) en que un individuo (Johnny) se debate entre orden y desorden creando su propia complejidad y el otro (Bruno) se decide por la estabilidad respaldada por el orden social y material. Los rasgos narratológicos constitutivos responden en gran medida a los descritos por László Scholz para la novela corta: el argumento es *unum* —aparentemente sólo simple—, la historia avanza linealmente y más que un foco habría que señalar en *El perseguidor* dos partes contrastadas del mismo valor (la biografía del protagonista Johnny con sus propias formas de exteriorizarse y las reflexiones del narrador Bruno).

Narratológicamente en *El perseguidor* prevalece una relativa estabilidad (cuyos puntos culminantes vienen dados por las grabaciones, especialmente la del tema *Amorous*, cf. *El perseguidor* 341), no se aplican en demasía técnicas de suspense o clímax, y así la novela presenta un carácter conclusivo y cerrado (solo que las razones de los desajustes del drama de Johnny se van revelando poco a poco y de forma progresiva, lo que permite una representación más matizada, compleja que en el cuento).

Como *Wendepunkt* (*Umschwung*) o peripecia —que en el sentido de Goethe sería a partir de algo inaudito o sorprendente— y tras el consiguiente clímax hay que destacar la toma de conciencia de la alteridad mutua, la imposibilidad de esa amistad y complicidad iniciales. Ese modo de anagnórisis o conocimiento aparece sea centrado en Bruno

(“¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?”, *El perseguidor* 330) o sea centrado en Johnny (“Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) de que *Amorous* va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz.”, *El perseguidor* 341)

Por lo contrario la estructura del cuento se manifiesta en *Todos los fuegos del fuego* en términos relativamente simples (en ambos casos hay un triángulo erótico convencional, hay continuidad entre el ejercicio de la violencia y el poder entre el París actual y la Marsella del imperio romano). Los celos, la perfidia de los victimarios y la agonía de las víctimas, el apocalipsis final del fuego que les venga, los nimios motivos y fórmulas (un brillo, un diálogo) que sirven de eslabón entre las secuencias narrativas conformando un único discurso, dos constelaciones de personajes y de dos hilos narrativos en cremallera.

c) Discurso

También a nivel discursivo hallamos en *El perseguidor* un espejo fantasmático de la *narratio* bajo el signo de la contradicción que consume lo observado hasta ahora a propósito de los protagonistas y el texto. Señalo ya una concepción del personaje, o sea como conciencia en el caso de Johnny o sea como sujeto social en el caso de Bruno, pero antes de desarrollar esta cuestión, adelanto una sinopsis con los puntos fundamentales a desenvolver:

Personalmente: principio de autenticidad como valor decisivo (Taylor: <i>principio del individualismo</i>)	Social y Culturalmente (alienación) (Zima: <i>novela de artista en la Modernidad tardía</i>)
<ul style="list-style-type: none"> • Discurso del arte y de la existencia (trágicamente asociadas): Genio, artista (otredad de la biografía de Johnny, p. 326). • Hay una totalidad (reflejada en múltiples planos, orden imaginario de la madre/hija: femenino). • Arte (música): Un horizonte de tras- 	<ul style="list-style-type: none"> • Escisión trabajo y vida, producción y emoción (Bruno Intelectual o crítico de una problemática irresoluble). • Orden simbólico del <i>pater familias</i> (masculino): responsabilidad económica, control racional, puntos objetivos de orientación (éxito, dinero). • Arte (escritura): Valor de cambio (criterios utilitaristas).

<p>ciencia (basado en criterios esencia-listas).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Concepción mágico-quasi religiosa del mundo. • Enfoque humanizado no obstante abocado a la locura y autodestrucción. • Sensaciones de plenitud vienen dadas por la emoción y la magia del momento. • Devastación familiar: la esposa frustrada (Dédée). 	<ul style="list-style-type: none"> • Orden social burgués: satisfacción de las necesidades materiales y de las aspiraciones profesionales. • Enfoque clínico: esquizofrenia, neurosis. • Orden vital estructurado de la racionalidad y economía. • Éxito profesional, bienestar y matrimonio feliz.
<ul style="list-style-type: none"> • Johnny es conciencia (plenitud artística e imaginación). 	<ul style="list-style-type: none"> • Bruno es sujeto social (y no creador), con perspectiva mercantilista.

Como telón de fondo del estudio detallado de la semantización de la alteridad en *El perseguidor* en el siguiente apartado recordemos que en el cuento priva la concentración en un problema y en los hasta ahora aludidos se trataba de la escisión de la conciencia (en *La noche boca arriba* era la escisión de la cultura en mito e historia y en “El otro cielo” eran los tránsitos de la conciencia de Laurent alternante entre la familia y el trabajo en Buenos Aires —alienante, aburrido— y los pasajes de París en la noche, excitantes y liberadores. Una persona se debatía entre los discursos de su vida profesional y familiar y los de su subconsciente entre el orden impuesto por la lógica de la sociedad y la atracción de lo reprimido, el deseo y la fantasía).

Comparando los textos, es sencillo reconocer que la complejidad viene dada en *El perseguidor* por los siguientes hechos: tenemos dos personas protagonistas —y no solo una—, y es que además cada una con su propio discurso, pero esos dos discursos se contrastan continuamente de forma implícita, y además se constata el desdoblamiento del texto en novela y biografía, es decir, aunque el desenlace de la novela apunte al fracaso de Johnny en cuanto que sujeto social, su verdad es restituida

en el texto de *El perseguidor*, y mientras que a su vez la biografía redactada sea exitosa y el libro de Bruno se convierta en un éxito internacional de ventas, ese libro no cuenta la verdad de Johnny, que pone de manifiesto la novela (así ambos textos se funden sin cremallera siendo convergentes o superpuestos en uno solo que es *El perseguidor* mismo). En otros términos, significa todo ello que en ese desdoblamiento de novela (corta) y biografía se da un complejo espejeo de dos discursos bien diferenciados e implícitamente presentes en la páginas de *El perseguidor*: el discurso del deseo, que es el del tiempo y el de la música de Johnny y, por otro, el discurso que define el pensamiento de Bruno, que es su dependencia de acabar el libro o su urgencia en ello.

3. La semántica de la otredad y sus paradojas en *El perseguidor*

La preconizada semántica de la alteridad se refracta en *El perseguidor* en el hecho de una latente contradicción entre el discurso de la persona y los discursos de la cultura, lo que hunde sus raíces en una profunda escisión entre la creación artística y su proyección social.

Tal semántica de la otredad fundamenta la epistemología poética de un relato generado bajo el signo de lo neofantástico que adquiere singular densidad en el marco performativo de la novela corta y su característica *complejidad* (valorada como un “Repliegue interior” por Morin, en cuyo sentido cabe valorar los múltiples intersticios del espejeo de personajes y discursos en el texto de *El perseguidor*) (*Introduction à la pensée complexe* 131) al superponérsele estructuras de la novela de artista y de la novela de formación consecuente y respectivamente a cada uno de los dos protagonistas (Johnny y Bruno).

a) El músico genial

El paulatino extrañamiento entre Johnny y Bruno fundamenta la dinámica discursiva del relato en *El perseguidor* y viene dado por la radicalidad de la identidad artística encarnada por Johnny que, a su vez, se cobra el tributo de su incapacidad para integrarse socialmente, algo a lo que Bruno por el contrario se aferra. No obstante, Bruno entiende y analiza certeramente el concepto de arte materializado en la música de Johnny cuando caracteriza su música como “metafísica” y resultado del deseo más absoluto:

En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del jazz tradicional. Por eso, creo, a Johnny no le gustan gran cosa los *blues*, donde el masoquismo y las nostalgias... Pero de todo esto ya he hablado en mi libro, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. (Cortázar, *El perseguidor* 331)

Esa tensión del deseo hacia un más allá del acá es lo que causa a Bruno una sana envidia —de crítico, diríamos—: “envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, aunque nadie sepa qué es exactamente ese otro lado” (Cortázar, *El perseguidor* 326). La filiación del discurso artístico que hace valer Bruno en su valoración de la música de Johnny es fácil de contextualizar recordando algún punto de la *Estética* de Hegel a propósito de la música, especialmente cuando la adscribe a la expresión de una conciencia subjetiva y a una formulación de la intimidad en cuanto que su más radical manifestación. Así la música aventajaría en ello a la pintura por poder prescindir del espacio (“lo representativo”, apostilla Bruno) y a las demás artes en general por aunar forma y enunciado en su concretización sensible que, a su vez, es exteriorización de la vida interior del hombre (término que hago corresponder con la *subjektive Innerlichkeit* de Hegel). Naturalmente el lenguaje de Hegel es más abstracto:

[...] dies völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach seiten des Inneren wie der Äußerung, vollbringt die zweite romantische Kunst — die *Musik*. Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem

in ihrer Objektivität selber bleibt [...]. (*Vorlesungen über die Ästhetik* 133)¹²

Poco después insiste Hegel en que la música crea aquella dimensión donde lo más íntimo del yo se modula de acuerdo con su subjetividad y se articula según su “alma ideal”, yo diría que en perfecta conjunción de sensibilidad y concienciación:

Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist. (*Vorlesungen über die Ästhetik* 135)¹³

De la amplia proyección de estas ideas dan buena cuenta relatos o novelas con un músico como protagonista, sea en cuentos fantásticos como *Lebensansichten des Katers Murr* de E.T.A. Hoffmann o *El miserere* de Gustavo Adolfo Bécquer, o sea en la llamadas novelas de artista a las que Peter Václav Zima ha dedicado recientemente una monografía (Cf. *Der europäische Künstlerroman* XI — XV). Ese paradigma fundacional invocado se mantendrá con múltiples variantes y llega sin duda a Cortázar tras haberse prescindido de los escenarios macabros o sacros que tan significativos eran en el siglo XIX, si acaso reteniendo metafóricamente alguna huella —por ejemplo, cuando Johnny sacraliza el estudio de grabación donde se le encontraría “si Dios estaba ayer en alguna parte” (*El perseguidor* 325), privatizándose ese modelo ya inscrito en escenarios urbanos pero prescindiendo de todo remilgo de formas paródicas. En esta línea de continuidad nos explica la célebre “Carta del maestro Johannes Kreisler” (E.T.A. Hoffman) que las sublimes melo-

¹² [...] este completo retiramiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consume el segundo arte romántico: la música. Esta constituye a este respecto el centro propiamente dicho de aquella representación que toma tanto por contenido como por forma lo subjetivo como tal, pues, en cuanto arte, lleva ciertamente a comunicación lo interno, pero permanece ella misma subjetiva en su objetividad [...] (Lecciones sobre la estética, 646).

¹³ La principal tarea de la música consistirá por tanto en hacer que resuene no la objetualidad misma, sino, por el contrario, el modo y manera en que el sí más interno se mueve en sí según su subjetividad e ideal alma. (647)

días del espíritu que busca transmitir el músico están depositadas exclusivamente en el interior del hombre.

Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, (...) die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. (Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke* 325)¹⁴

Lo interesante de cara a *El perseguidor* es que Kreisler formula el privilegio del músico capaz de convertir la música en conocimiento en lugar de dejarla en mero sentimiento y transformando un estado anímico en un estado de conciencia:

Der Musiker, das heißt, der in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen klaren Bewußtsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. (*Fantasie-und Nachtstücke* 325)¹⁵

So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein. (*Fantasie-und Nachtstücke* 336)¹⁶

— Je lebhafter, je durchdringender die Erkenntnis wird, desto höher steht der Musiker als Komponist [...]. (*Fantasie-und Nachtstücke* 336)¹⁷

¹⁴ Nuestro reino no es de este mundo, dicen los músicos, [...] El tono está en todas partes, mas los tonos, es decir, las melodías, que hablan el elevado lenguaje del reino de los espíritus, habitan sólo en el pecho de los hombres. (*Fantasías a la manera de Callot* 338)

¹⁵ El músico, es decir, aquel en cuyo interior la música se transforma en una clara y precisa conciencia, se encuentra siempre rodeado por la melodía y la armonía. (338)

¹⁶ De este modo, los súbitos estímulos del músico, la formación de las melodías en su interior, el reconocimiento y la comprensión inconscientes, o mejor dicho, no expresables en palabras, de la secreta música de la Naturaleza como principio de la vida o cualquier otro efecto son uno y el mismo (339).

¹⁷ Cuanto más vivo, más penetrante es el conocimiento, a mayor altura se sitúa el músico como compositor (339).

Desde estas ideas se entiende que Johnny no sólo deconstruye formas tradicionales del jazz como bien describe Bruno —“la música queda en absoluta libertad” (*El perseguidor* 331)— sino que además se recompone el horizonte fundacional en pos de la inmanencia —desde la propia existencia— y en aras del deseo, en detrimento a su vez de la satisfacción inmediata y de pasajeras nostalgias. Johnny es así capaz de transformar la pulsión metafísica en pulsión desiderativa.

En definitiva, Johnny responde a la figura del genio que se autoexilia en su arte, incapaz de integrarse en la sociedad. El texto deja bien explícito que el precio es enorme pues, por un lado, su plenitud de conciencia —transitoria siempre— es plenitud asistida por la droga y, por otro, a su devastación personal sigue la destrucción de la familia. Bien al contrario, Bruno consigue salvarse de tales naufragios pero sumido moralmente en la insignificancia.

Digamos que la alteridad representada por ambos protagonistas del relato de Cortázar acaba incidiendo en la sima que deslinda la utopía artística y el utilitarismo de los discursos sociales marcados por su funcionalidad. En ese sentido encarna Bruno el sujeto despojado de utopías o que al menos descuelga su existencia de ese paradigma, mientras que Johnny se aferra a la plenitud artística donde se labra la conciencia personal. Con Peter V. Zima (*Der europäische Künstlerroman XI - XV*) podríamos concluir que el músico sería el tipo de artista que en la tardía modernidad —es decir, desde los vanguardias artísticas de postguerra— está siendo desplazado desde entonces por las leyes del mercado por las que, al contrario, se rige el escritor Bruno quien por tanto es exponente de la crisis del arte contemporáneo (y del artista), sujetos hoy a la comercialización de sus proyectos.

b) Discursos contrapuestos: Autonomía y domesticación del Arte por la sociedad

La complejidad del discurso ficcional —y me refiero no a la complejidad innata a la persona de Johnny meramente— se decanta mediante la confrontación implícita de la estructura de su conciencia con los procesos de actuación y reflexión que definen la personalidad bien dispar de Bruno. Vemos por tanto una contradicción entre el individualismo utópico de Johnny —su forma de *vivir la vida*, liberado del espacio y a la búsqueda de su propio tiempo —y el utilitarismo en el uso social de la cultura por parte de Bruno, quien gracias a ella *se gana la vida*. Pero ade-

más, en el dramático caso de Johnny, también conciencia y cuerpo se disocian. El cuerpo es azotado por la enfermedad y la locura, y a medida que la conciencia se transforma en tiempo emocional, el tiempo cronológico pertenece más y más a la esfera de la cultura: de esta manera, para Johnny, arte y economía se convierten así en discursos antagónicos, mientras que el caso de Bruno es paradigmático de cómo la sociedad consigue domesticar la actividad artística y desactivar su potencial subversivo (por ejemplo, convirtiéndola en un valor de cambio, en merco capital cultural y social, etc.). El doble adquiere así entidad fantasmática pues en ese desdoblamiento y confrontación de Johnny y Bruno se aúnan su dimensión sea personal/emocional o sea social/laboral, por lo que según esta categorización sería factible considerar que este desdoblamiento afecta tanto al sujeto como al texto que lo representa como *Logofantasma*, como tropos de la razón, como concepto antropológico exponente de *otra* cultura, impensable desde la contemporánea dominante, lo que se manifiesta en la reduplicación del texto y sus discursos con las paradojas que ello lleva consigo y que paso a perfeccionar a continuación.

Para la poética de la ficción —de tal base fantasmática— cabe concluir de la imbricación íntima de toda la serie de dualidades descritas bajo el signo de la contradicción —es decir, del espejeo intratextual de las dos historias (la de Johnny y la de Bruno argumentadas en un sólo texto)— la eficacia de un nuevo elemento o motivo fantástico que con Renate Lachmann denominamos *Logophantasma*, entendido como tropos de la cultura o como el recurso a conceptos culturales —el tiempo, el espacio, la memoria, el saber, la escritura, el texto— como objetivo de la ficción fantástica y que la investigadora ejemplifica en Jorge Luis Borges (*Anmerkungen zur Phantastik* 229). El texto duplicado —uno con verdad intrínseca, el otro con valor de cambio—, en el que se inscriben discursos discordantes, sería un motivo logofantástico ciertamente, pero no menos lo sería por la implicación de la música en el doble sentido de su concepto preconizado por Johnny como objeto de reflexión en la escritura de Bruno. Al fin y al cabo, esa música se transforma en tiempo, es la justa de expresión de la conciencia temporal del saxofonista para quien el tiempo se circunscribe a/en la inmanencia de su propia existencia.

En este sentido Johnny encarna, con su música, algo de lo otro, de lo impensable de la cultura; por su parte, en el caso de Bruno, el valor moral de la música —cuyo entronque con lo sublime él entiende perfectamente— se pervierte en su entidad de producto de interés (para sus propios lectores) adquiriendo lo estético por tanto un valor comercial. Y a nivel privado a Bruno el libro le permite vivir mejor, sacar adelante a su familia mientras que para Johnny su música es origen y causa de su devastación personal y familiar. Ambos ejemplifican la sima que se ha ido abriendo entre Arte y Sociedad desde las vanguardias de posguerra hasta la actualidad según Zima, también en el sentido de que Bruno termina por renunciar al horizonte metafísico y quasi sacral propio de la búsqueda artística. Cabe por tanto concluir que el libro de Bruno es “un libro para el público” (*El perseguidor* 357), como apostilla Johnny, y que se contradice discursivamente con la novela corta o el cuento de Johnny (es decir, *El perseguidor*): a cada uno de estos libros (biografía y novela) subyace un diferente lenguaje que se corresponde con los dispares códigos morales y accionales de sendos personajes, lo que también explica que los códigos estilísticos, lingüísticos y semánticos de cada uno de los textos sean diverso (*El perseguidor* 326)

Subrayé antes que la base logofantasmática del texto lo aboca semánticamente hacia lo otro, lo impensable de la cultura: su resultado es la conceptualización de un *tiempo-otro* prenatal, por tanto antropológicamente previo al orden social y vinculado al orden autónomo propio del arte, entendida en su enraizamiento romántico como religión secularizada que ha perdido su aura al integrarse en el orden económico de la sociedad.¹⁸

En los abismos de la razón se inscribe lo fantástico moderno desde el Romanticismo, en cuya línea discursiva debemos sin duda situar la revolución neofantástica de Cortázar —en el sentido del feliz concepto propugnado desde J. Alazraki¹⁹, enriquecido por R. Spiller en perspectiva de antropología cultural²⁰—, es decir, que en esa herida de la Moder-

¹⁸ Véase: la línea que va del poema en prosa Baudelaire, por ejemplo *Perte d'aureole* — que tematiza la desaturación del artista en la ciudad moderna— hasta los aspectos avistados por Walter Benjamin, en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

¹⁹ Alazraki, “¿Qué es lo Neofantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid 2001.

²⁰ Spiller, *Lateinamerika*, en *Brittnacher/May*, pp. 158-164.

nidad, en esa cicatriz que ha dejado en la conciencia del hombre la civilización moderna, en lo que escapa a toda razón tecnicista o racionalista del mundo..., justo ahí se ceba la escritura (neo)fantástica, cuyos motivos emblemáticos en *El perseguidor* serían los sueños y alucinaciones de Johnny (344), su peculiar conciencia temporal, su facultad de conectar arbitrariamente secuencias de recuerdos, intuiciones y otros.²¹

La otredad queda así personificada en el personaje de Johnny, quien es capaz de encarnar, asumir en la biografía de Bruno lo reprimido social y culturalmente, mientras que en la novela es planteado el estatuto de la (ir)realidad y es cuestionado ¿Qué y quién es lo real? ¿Él o los lectores? “Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros.” (*El perseguidor* 340), acierta a observar Bruno, quien al mismo tiempo reconoce la nimiedad de su propio proyecto vital, cuando Johnny “me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio”. (340)

La plusvalía de la novela (fantástica) se decanta en acertar a ahondar lo inestable, lo incierto, lo ambiguo, en una palabra lo complejo también a nivel existencial a propósito de Johnny y Bruno y también con respecto a otros discursos, incluido al filosófico (sistemático y conceptual). Por su parte, la persecución se revela como metáfora de esa inestabilidad e incertidumbre que define la verdad de Johnny:

El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándose la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. (341)

Pero perseguidor ¿de qué? Johnny es un buscador del tiempo, un perseguidor del tiempo entendido como deseo, es un músico deseante de “abrir la puerta al tiempo” (358).

Expresión adecuada encuentra esta problemática en el pasaje en que, tras la muerte de su hija Bee (346)—acontecimiento sobre el que Bruno apuntó “Johnny está como loco” (345), pues supone el auténtico des-

²¹ Véase la introducción de Hans Richard Brittnacher y Markus May, *Phantastik: ein interdisziplinäres Handbuch* pp. 1-2 y el artículo *Revenant/Doppelgänger* pp. 466-476

encadenante del caos interior de Johnny y de los consiguientes desajustes— queda planteada la persecución de lo absoluto —también categorizado como infinito en la filosofía (del arte) trascendental del Romanticismo— encontrado sólo en momentos muy aislados, pero vivo de continuo en los términos del deseo, de lo que valga esta cita como ejemplo: “Me acuerdo en Nueva York, una noche.... Un vestido rojo [...] Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno te juro que volaba... Me oía como desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo.” (358) Y su eterna insatisfacción queda reflejada de forma sintomática en las célebres frases de Bruno que no puedo dejar de transcribir:

Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. (341)

En esta última paradoja queda cifrada —en modo de inversión— la estructura especular del relato y sus elementos constitutivos a nivel de protagonistas, texto y discursos.

4. Corolario

Reténgase finalmente que la complejidad argumental y semántica parte del doble cauce del relato, el de quién y cómo cuenta (*narratio*) y el del argumento (historia) donde alternan reflexión y diégesis, cada una con su fuerte potencial de sugestión para el lector. A ello contribuye la contrastada multiplicación tanto de los espacios entre América y Europa — que remiten siempre a grandes ciudades— como de los tiempos que abarca el arco de una vida y, en especial, entre el período de incubación y temprana explosión del talento y las grabaciones en París. Por tanto, en su totalidad, el universo de la ficción aborda el más amplio panorama de conciencia y acción, con todo derroche de sueños, alucinaciones

y pensamientos de un lado, pero también de acontecimientos y personajes por otro.

¿Acaba encontrándose Bruno a sí mismo? Si la lectura de la evolución de Bruno en el relato va en el sentido de un paulatino desapego de Johnny y de su tragedia vital, convirtiendo su vida en un mero objeto con valor de cambio, en el producto mercantil que al fin y al cabo será su libro, entonces es factible interpretar la dualidad del relato de Cortázar en cuanto que *Bildungsroman* —pero con un aprendizaje pervertido, que va de la utopía al mercantilismo de su profesión de escritor, y en cuanto que novela de artista o *Künstlerroman*— o casi mejor, dadas sus justas dimensiones, *Künstlernovelle*, por ejemplo las de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* y *Tonio Kröger* —por lo que refiere a la trayectoria de Johnny Carter—. Así cabría definir el desenmascaramiento de sí mismo como el auténtico tema de la biografía de Bruno en cuanto que el tema de la novela.

En realidad, *El perseguidor* cumple o confronta dos objetos de narración, la biografía del crítico profesional —su proceso— y el drama o tragedia de Johnny novelados en modo neofantástico y logofantasmático. Así que estamos ante dos historias en una: la novela corta de Cortázar se erige como creación artística que abarca la totalidad de la problemática de Johnny frente a la biografía escrita por Bruno, en la que “faltan cosas” (*El perseguidor* 351) como anota Johnny. O en otro lugar: “Bruno anota en su libreta todo lo que uno dice, salvo las cosas importantes (357). No por ello deja de ser exitosa en su segunda edición con Johnny recién fallecido (362), y con nuevos proyectos de traducción (363) que apuntalan el éxito profesional y el prestigio social consiguientes. De hecho la última frase del relato es corrosiva, altamente indicadora del doble fondo del éxito o fracaso, pues en ese final se contrastan los dos hombres en sus respectivas mujeres, la Dédée frustrada y la esposa feliz de Bruno: “Ya hablan de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia” (363).

De *El perseguidor* y “El otro cielo”, como matriz de la hibridación genérica de *62 modelo para armar*.

Olga Lobo

Université Stendhal-Grenoble 3, ILCEA 4

olga.lobo-carballo@u-grenoble3.fr

Resumen: Este artículo busca explicar el término “modelo” que Cortázar elige para su novela *62 Modelo para armar*. Desde el estudio de la génesis de *62* la autora muestra cómo ésta se definiría en su adscripción genérica como texto híbrido, al contaminarse la narración de mecanismos propios de la *nouvelle*, uno de los gestos por los que Cortázar construye con *62* algo que no puede llamar novela sino *Modelo*.

Palabras clave: Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, géneros literarios, hibridación genérica, génesis de *62 Modelo para armar*

Résumé : Nous proposons une explication au choix du terme *maquette* par Cortázar pour son roman *62 Modèle pour armer*. A partir de l'étude de sa genèse, nous montrons comment *62* peut être défini comme un texte hybride : sa narration est contaminée par des mécanismes narratifs propres à la nouvelle. Il s'agirait d'un de gestes par lesquels Cortázar construit ce qu'il ne peut pas appeler roman mais *maquette*.

Mots-clés : Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, genre littéraire, hybridation générique, genèse de *62 Modelo para armar*

Abstract: This article seeks to explain the concept of “Model Kit” that Cortázar chose for his novel *62 Modelo para armar*. By studying the genesis of *62*, this article shows how it can be defined as a hybrid text, given the “contamination” exerted by different mechanisms of the *nouvelle* upon the novel. For Cortázar, it would be one way to create “something” that he cannot call a novel but a “Model Kit”.

Keywords: Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, literary genre, hybridization of the novel, genesis of *62 Modelo para armar*

En el tiempo que llevo estudiando *62* como obra fundamental, mayor, de la trayectoria cortazariana, hay un aspecto que apenas he esbozado y que me gustaría desarrollar hoy aquí, en la oportunidad que me ofrece este encuentro. Se trata de dar una explicación a ese término “modelo” que Cortázar elige para su obra y que, adelante ya, encierra la ficcionalización del moldeado de un lenguaje que los géneros tradicionales, históricos, no podían expresar de manera satisfactoria.

62 es una novela, al menos desde la apariencia de su estructura externa. El propio autor, cuando se refiere a *62* en las entrevistas o en las cartas, lo hace calificando al libro de *novela*. Sin embargo, cuando Cortázar empezó a imaginar el libro que deseaba escribir, no lo concibió inmediatamente como tal. Así, por ejemplo, hablando de la génesis de *62* con Evelyne Picón, Cortázar dice:

Al principio yo partía de unas pocas nociones muy confusas: la idea de ese vampirismo psíquico que se traduce después en el personaje de Hélène, la idea de Juan como personaje, como hombre. Inmediatamente comprendí que eso no era un cuento, que eso se tenía que desarrollar de una manera mucho más amplia. (En entrevista con Evelyne Picón Garfield: “Cortázar por Cortázar”, *Rayuela* 1991 783).

Parece entonces dudar primero, incluso si solo un instante, para comprender inmediatamente que lo que fuera que saliera (*eso*, dice) “tenía que desarrollar(lo) de una manera mucho más amplia”. La noción del género de lo que iba a ser *62* parece, entonces, definirse primero como un relato de mayor extensión que un cuento. En otras numerosas cartas y entrevistas, Cortázar, como digo, parece asumir la determinación genérica de *62* como novela y, sin embargo, a pesar de una estructura externa asemejable efectivamente a una novela, no hay nada, en el libro entregado al público, que haga referencia a tal adscripción genérica. Ni en la portada (cuidadosamente diseñada por Julio Silva bajo su supervisión, como atestiguan las numerosas cartas publicadas al respecto), ni en el *incipit* o supuesta nota prologal del autor, ni en la separación de los distintos bloques narrativos —por cierto no identificados como capítulos—, nada. Y en medio de esto, la presencia de ese intrigante subtítulo “Modelo para armar” que tanto ha sido utilizado desde entonces, por sugerente, por eufónico o por llamativo, sin que haya sido ex-

plicado más que desde la idea de una lectura combinatoria y participativa, a la manera de *Rayuela*.

Si nos detenemos unos minutos en la génesis de la novela, comprobamos que ese subtítulo no apareció sino al final. En efecto, es en el momento final de entrega de la novela al editor cuando Cortázar decide añadirlo y le dice a Porrúa (en carta del 23 de febrero de 1968; *Cartas 2* 1232): “Encontré algo que me gusta, un subtítulo que responde exactamente a la estructura del libro: *Modelo para armar*”. Y para, digamos, facilitar su comprensión, decide aún más tarde añadir el párrafo final del preliminar donde, como saben, explicita que el *armado* no se encuentra tanto en la permutación entre las distintas partes del relato (no dice novela) sino en el nivel del sentido.

Así, este “Modelo para armar” se correspondería con una determinada estructura narrativa, por un lado e implicaría, por otro, la exigencia de una determinada manera de leer; ambas evidentemente imbricadas, puesto que el código implicado en la primera (estructura) determinará la segunda (lectura). Vamos a dejar de lado la exploración de esa “particular” manera de leer que en otro sitio he definido como “hermenéutica del lector primordial” para centrarnos en la estructura narrativa como base de la caracterización del “modelo” para, en última instancia, intentar una definición del concepto que explique de manera cabal su utilización.

En la génesis de *62* observamos tres etapas en las que se imbrican tres movimientos diferentes. El primero, movimiento que con Barthes he llamado *germinación*, se corresponde con el mismo movimiento que viera nacer algunos cuentos: la escritura-exorcismo de un sueño o, en este caso, una pesadilla: la pesadilla de la “Ciudad” que dará lugar al poema (lo primero que escribió Cortázar) que terminarán (pesadilla, Ciudad y poema) por añadirse a la novela y que significa una entrada de *62* en lo “fantástico” cortazariano. El tercer movimiento es el de la *entrega* del que ya hemos hablado brevemente y donde Cortázar “encuentra”, según sus términos, el subtítulo.

El segundo movimiento, al que dedicaremos las líneas que siguen, es el movimiento de composición del texto como relato narrativo, el paso de una escritura intransitiva (puro deseo de escritura, sublimación de una obsesión) a una escritura transitiva (necesidad de escribir *algo* según

un método) que da comienzo a las diferentes estrategias de organización poética.

La primera estrategia, evidente por confesada, es la puesta en práctica de los postulados que Morelli desarrollara en el capítulo 62 de *Rayuela*, y que, *grosso modo*, consistiría en escribir una novela anti-psicológica. Es decir 62 significa, pone en escena, primero, un rechazo de o ruptura con la novela clásica tal y como esta se desarrolló desde el siglo XIX. De esta manera, Cortázar escribe en 62 lo que en *Rayuela* imagina o teoriza Morelli, entrando a formar parte, así, de la nómina de autores que en el siglo XX llevaron a cabo la llamada destrucción (o deconstrucción, si prefieren) de la novela.

Así, parte Cortázar, en efecto, de un postulado de novela *a contrapelo*, que como el autor le explica a Graciela de Sola (en carta del 10 de agosto de 1968), significa un intento de *narrar contra la narración misma* (*Cartas* 2, 1265). Para esta escritura a contrapelo el autor realizará una destrucción sistemática de todas las categorías tradicionales de la novela: narrador, tiempo, espacio, personajes, en favor de una escritura que será pulso vital, *take*, por el que, como Johny con su música, “abrir la puerta”, dar el salto o como en “El otro cielo” acceder a otro lado. Es decir que Cortázar se propone una experiencia, o experimento casi, escritural en 62. Pero 62 no se limita a ser un puro ejercicio de estilo sino que con ello crea, como Joyce en ese “cuento de monstruosas dimensiones”, como dice Benedetti que es el *Ulysses*, una propuesta de entrada en “ese laberinto complejo que es el ser humano”, como explica, esta vez, Vargas Llosa a propósito también del *Ulysses* (« Primordial Ulysse » 166-167). Así, 62 establece un modelo narrativo nuevo que es a la vez un modelo de comprensión del mundo, proponiendo una nueva forma de contar, tras haber establecido el quiebre del modelo realista. Es decir que sobre la tumba de la novela, Cortázar construye su *modelo*. Es, de hecho, en este “desvío” de la forma canónica de la novela donde podremos encontrar el sentido del *modelo*.

Volvamos entonces a esas primeras etapas de escritura en las que el autor *visualiza* (“veo un libro...”, dice; *Cartas*/2 726) una primera posibilidad de libro. En los cuadernillos que Cortázar utilizó para sus notas en la composición de 62, el libro comprendería dos secciones: la primera formada por cuentos o *nouvelles* totalmente independientes entre sí y la segunda, en la que se desarrollaría la novela propiamente dicha, inde-

pendiente igualmente de los cuentos pero que, indirectamente, incidiría en su comprensión al mostrar “una nueva luz”, una interpretación nueva de los mismos, poniéndolos “en crisis”, provocando una ruptura en la ya fragmentada disposición inicial. Entre las “*nouvelles*” se encuentran algunos títulos de *Todos los fuegos el fuego* que está escribiendo en paralelo a 62: “Reunión”, “La salud de los enfermos”, “El otro cielo”, “La autopista del sur”. Cortázar escribe en sus cuadernillos:

- 1) cuentos breves+largos
- 2) una segunda parte en un sólo capítulo —la novela propiamente dicha— tan extensa como 1) en la que
 - a) reaparezcan momentos, personajes y situaciones de 1) esto permite la interfusión [sic] de figuras
 - b) haya episodios paralelos de los de 1 [...]
 - c) Aparezcan los “panneaux” y versos de un soneto en el margen, como estiramiento de un sentido (“organa”, ? desarrollada en no menos de 15’ un texto de 22 palabras cuya comprensión requiere 10”). Noción de un macrotiempo superpuesto al tiempo).

En este sistema de principios observamos dos conceptos fundamentales para entender 62: la noción de simultaneidad e interacción desarrollada en la disposición de las partes y, relacionado con ella, la noción de macro-tiempo superpuesto al tiempo.

La primera noción, la de simultaneidad, se pondría en relación directa con “El otro cielo”, dice el mismo Cortázar:

La trama deberá ser la interacción de las distintas figuras elegidas (esquema primitivo:...) pensar si el tiempo deberá ser tratado también Así (como en “El otro cielo”) o si habrá una siempre simultaneidad sin mayores explicaciones, aunque cronológicamente haya antes y después y ahora.

Y la de macro-tiempo, supongo que ya lo habrán deducido, con la idea de tiempo elástico que Johny explica (o lo intenta) en *El perseguidor*.

Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa [...] Y también por el del *métro* y el de mi reloj, malditos sean. En-

tonces ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? [...] Viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (*Cuentos Completos*/1 233).

A esta visión del tiempo y del espacio, Cortázar va a buscar incorporar en el método compositivo una idea *ubicua* de otra categoría narrativa: la de “narrador” que participará también de este mismo movimiento de cuestionamiento de categorías admitidas, prefijadas: el punto de vista de la trama se nos mostrará, así, igualmente móvil y variable en la concurrencia de un “nosotros”, expresión única y múltiple de cada instancia narrativa: todos los personajes tomarán, de este modo, la palabra desde un “yo” no siempre identificable, que se vuelve ubicuo, algo que de hecho Cortázar ensayara ya en “La señorita Cora”, como “primer ejercicio” a desarrollar en 62²².

Cada uno —apunta Cortázar en los cuadernillos— hablará en primera persona alternativamente, para lograr total ubicuidad y, a la vez, la integración de la figura. “Técnica: usar el plural/ Nos sentamos a la mesa/ X-dijo Marrast/ X-dijo H-/ Nos quedamos callados un rato (todos no presentes)”.

En la interacción de estos distintos elementos, el relato se encamina, por tanto, hacia la composición de un tapiz narrativo que hará del libro, él mismo, la configuración de una constelación o figura, como anota el propio Cortázar:

O sea que el libro mismo, se ¿suma?, es una constelación, dentro de la cual (los episodios) comportan otras figuras y constelacio-

²² A propósito de esta técnica comenta Cortázar en carta a Porrúa del 27 de febrero de 1965: “Me he metido en uno [en el cuento] que, si me sale bien, será muy interesante desde el punto de vista técnico (amén de lo otro espero). En realidad es un primer ejercicio con vistas al libro largo que quisiera empezar este verano en el campo. Es una técnica de relato basada en una primera persona continua y ubicua, que elimina completamente el narrador tradicional sin por eso caer en la monotonía de la primera persona exclusiva. Resulta muy difícil de hacer, porque los “pasos” tienen que ser muy hábiles y sutiles y muchas veces no veo la salida. El tema me obsesiona desde hace mucho, y es muy difícil y penoso” (*Cartas*/2 832).

nes. El libro que al prescindir del tiempo espacio usuales deberá darse finalmente como una mostración simultánea, representa una constelación.

El libro-constelación se nos muestra efectivamente como intento de ruptura con las leyes organizativas propias del relato, es decir, como la consecución de la propuesta, comentada anteriormente, que el escritor se impusiera a sí mismo como método de composición de su *novela a contrapelo*, ese narrar contra la narración misma.

A pesar de que Cortázar terminará por abandonar este esquema inicial y publicar los cuentos de manera independiente en el libro que conocemos hoy, el principio estructural de libro-constelación se mantiene en una idea de espacio y tiempo que contribuyen a generar un texto tendente a superar el encasillamiento en categorías, incluida la categorización genérica.

En los distintos relatos del libro nos introduce Cortázar desde la “atención distraída” de un Jonhy Carter o la “deriva placentera” del *flâneur* de “El otro cielo”, condensados ahora en Juan, en Marrast, en Nicole, en Hélène, en Calac... en su esfuerzo por contar describiendo figuras que, desde una ilusión de linealidad, pronto desmentida, van configurando imágenes como la espiral, el fractal, o, incluso, la figura de un mandala. Pero estos movimientos de expansión y condensación, de repetición y variación de los distintos relatos que configuran la narración implican, desde la estructura profunda del texto, a la vez una ruptura con la novela clásica y su linealidad y, al mismo tiempo, la respuesta o propuesta alternativa a su destrucción. Así, buena parte de *62* parece destinada a dislocar, desestabilizar, cuestionar e hibridar el orden o las categorías en busca de una escritura liberada de toda atadura o restricción externa.

Cortázar crea —configura— un entramado narrativo basado en la sincronía de la multiplicidad de esferas de acción y tiempo(s) con vistas a romper la causalidad del tiempo teleológico, es decir, del relato y su cronologización; problematiza, de este modo, la diégesis, a través de distintos recursos narrativos y la integra en la temporalidad simultánea de un presente perpetuo, sin avance ni retroceso. Ese instante es el verdadero motivo de *62*: el momento fugaz e inestable de una entrevisión y el vano esfuerzo por atraparlo, contarlo, materializarlo, explicarlo.

Todos los personajes del libro plantean una pregunta, un porqué que permanecerá, como el enigma del contenido de la muñeca, sin respuesta. La novela se plantea de hecho como un enigma, también para el lector (recordemos el párrafo citado del liminar) que quedará finalmente también sin respuesta, estableciendo así una ruptura de la lógica enigma-solución, instaurando uno de los principios del relato: la latencia de algo que no termina nunca de ocurrir. Ese instante es el momento desde el que se escribe, o mejor, es el momento que se escribe. Relato sin argumento, Cortázar nos cuenta un no-pasar-nada, fuera del hecho mismo de la experiencia de una latencia, como parece dictársenos en la página 17 de mi edición:

Bien puede suceder que no solamente esté solo en la zona como ahora en el restaurante Polidor donde los otros, incluido el comensal gordo, no cuentan para nada, sino que decir todo eso sea estar todavía más solo en una habitación donde hay un gato y una máquina de escribir...

62 resulta entonces, como digo, relato sin argumento, novela sin acontecimiento, a la vez que huye tanto de la peripecia, como del efecto o solución final, de la misma manera que huye de la causalidad, de la cronología o de la lógica. La combinación simultánea de elementos de expansión e intensidad (definitorios, como explica Scholz citando a Judith Leibowitz, del género novela corta: La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?” 1075) por un lado y la narración de un no-acontecimiento, que como explica Michel Viegnes («Nouvelle et non événement» 289-298) sería la característica representativa de la *nouvelle* del siglo XX, representan los aspectos que, partiendo de la experiencia de *El perseguidor* o “El otro cielo”, Cortázar va a integrar a la estructura narrativa de 62 para la construcción de un texto genéricamente “contaminado”. Esta contaminación de la narración por mecanismos propios de la *nouvelle* sería uno de los gestos que ingresan en 62 para construir eso que Cortázar no puede llamar novela sino *Modelo*.

En la contaminación de la novela por otros géneros y medios expresivos, encontramos, así, la idea cortazariana de género que no es otra cosa que la de hibridación genérica, lo que parece confirmarse también para 62, y que responde más bien a una idea *esencialista* del género, donde lo dicho y la forma de lo dicho deben actuar en connivencia en la

creación de un lenguaje capaz de expresar una experiencia. Así, como en *El perseguidor*, 62 es expresión de un tiempo existencial, vivido; es expresión de una identidad ubicua y dislocada, como en *La señorita Cora* y de un espacio poroso, como en “El otro cielo”. En la intersección de estos tres relatos y del universo que despliegan, se encontrarían una de las matrices del *Modelo*.

El *Modelo*, según el diccionario una suerte de arquetipo, sería entonces ese espacio textual fronterizo: esencial, inestable, intersticial, que da respuesta a una visión, digamos, “fantástica” del tiempo, de la existencia, y gracias al cual el autor ofrece al lector la posibilidad de una lectura *primordial* para, a la manera de un Cortázar lector de Keats, apropiarse, apoderarse del universo sugerido en él. Hacer de la lectura un acto de distracción por el que entrar en otra dimensión, fuera del tiempo y del espacio, como en un viaje en *métro*.

62 es el modelo genérico de un texto híbrido, nacido de la transgresión. A imagen de la pervertida muñeca rota, de la jovencita vampirizada por Frau Marta o de Celia violada por Hélène, 62 es escritura *sádica*, en el sentido de que en 62, como en los textos del marqués, escribir no es figurar o contar sino cometer un ultraje, realizarlo. Así, si la verdadera “obscenidad” de Sade, como explica Pavel Cazenove (« Du désir « à l'œuvre » » 4), es el ultraje a la lengua misma antes que al cuerpo erótico, la transgresión de 62 es el hecho mismo de ser, no de representar o teorizar, sino de *ser* la puesta en escena de la invención de una forma nueva de lenguaje ; lenguaje creado para contener una realidad que está fuera de las coordenadas del tiempo y del espacio, la realidad (y no fantasía) del “complejo laberinto que es el ser humano”.

El perseguidor y la fuga de un tiempo inaccesible

Raquel Velasco

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Universidad Veracruzana

velasco_raquel@hotmail.com

Resumen: Con base en las convergencias entre literatura, música y filosofía, reconocibles en el tejido narrativo de *El perseguidor* (1959) de Julio Cortázar, este ensayo establece un paralelismo entre la estructura interna de esta novela corta y la de una composición musical, cuyos acordes encierran el malestar de la posguerra, todavía presente en el ánimo de París durante la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Cortázar, jazz, relatividad, ritornelo, novela corta

Résumé : Les convergences entre littérature, musique et philosophie émaillent la trame narrative de *El perseguidor* (1959) de Julio Cortázar. Nous établissons un parallélisme entre la structure interne de la nouvelle et sa symétrie avec une composition musicale, dont les accords contiennent le malaise de l'après-guerre, encore présent dans les esprits du Paris de la seconde moitié du XXe siècle.

Mots-clés: Cortázar, jazz, relativité, ritornelo, « novela corta »

Abstract: Based on the convergences between literature, music and philosophy, as observed in the narrative interweaving of Julio Cortázar's *El perseguidor* (1959), this essay draws a parallelism between the structure of this short novel and the symmetry of a musical composition. Its chords reflect the discomfort of the postwar period, which was still present in the spirit of Paris during the second half of the 20th century.

Keywords: Cortázar, jazz, relativity, ritornello, “novela corta”

Durante un bombardeo a Bélgica, nació Julio Cortázar, en uno de esos vuelcos del azar que lo fascinaban. En medio de la I Guerra Mundial, en 1914, arriba al mundo ese enormísimo cronopio que se ve a sí mismo como uno de los hombres más pacifistas.²³ Muy pocos años después, su familia vuelve a Argentina y en su tierra —Buenos Aires— se descubre escritor. Sin embargo, algunas décadas más tarde y como respuesta a su necesidad de dar una vuelta de tuerca a su vida tras la llegada del peronismo al poder, decide migrar a París. Permanece ahí 34 años, que dan oportunidad a Cortázar de fugarse de una realidad inmediata, de las certezas adquiridas, de aprender a mirar el mundo desde otro ángulo; actitud probablemente obtenida de su fascinación por el jazz y el cubismo, dos artes con enorme influencia en su obra.

En este escenario, en 1959, Cortázar publica el libro de cuentos *Las armas secretas*. En dicho volumen aparece la novela corta *El perseguidor*, relato que —según la apreciación de la crítica—²⁴ cierra un periodo de producción del autor, pues es durante la escritura de esta obra que descubre algunas de las herramientas literarias que serán medulares en el funcionamiento de novelas posteriores, como *Rayuela* (1963), donde París se reafirma como protagonista de su narrativa.

En este sentido, las páginas siguientes abordan los intersticios temáticos y formales de *El perseguidor*, a la luz de las cualidades que, en tanto novela corta, esta obra posee. Para ello, propongo una lectura en la que literatura, música y filosofía oscilan alrededor de la estructura interna del ritornelo, según la concepción de Deleuze y Guattari (*Mil mesetas*), a partir de la cual es posible observar el movimiento molecular en el que se sostiene la relevancia musical del relato.

Música y filosofía en el París de *El perseguidor*

Cortázar fue un ávido lector no sólo de la literatura europea y latinoamericana, también se interesó por ese movimiento filosófico y concep-

²³ Así lo comenta Cortázar durante la entrevista *A fondo* que concedió a Joaquín Serrano Soler en 1976 para Radio y Televisión Españolas.

²⁴ Como señala Miguel Herráez, entre otros, es notorio cómo hacia la mitad de la década de los cincuenta del siglo XX, hay una transformación en la escritura de Cortázar, quien gradualmente va dejando atrás los derroteros de la literatura fantástica para dar cabida al tipo de expresión que aparece de inicio en *El perseguidor* y después correrá a rienda suelta en obras como *Rayuela*.

tual que comenzaba a abrirse camino en las conversaciones entre intelectuales parisinos, en el quicio de la década de los sesenta, y que derivaría en lo que hoy conocemos como el estructuralismo francés.

Como parte de este vaivén, Cortázar leía a Nietzsche con atención.²⁵ De ahí que el protagonista de *El perseguidor* encarne a ese hombre que, como apunta Héctor Fernández, “busca salir de los laberintos de la razón para reencontrarse con la vida de una forma más directa” (102). Desde este punto de partida, la obra se vuelve un espacio de búsqueda, en el cual —como plantea Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, parafraseando a Lessing— es más interesante “la búsqueda de la verdad que la verdad misma” (citado en Fernández 127).

Con base en esta forma de exploración, el relativismo filosófico impulsado por el pensador alemán encierra el germen de la revolución intelectual que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XX. De hecho, la aparición de una relatividad que dejaba al hombre sin dios —y que le enseñaba a aprehender la realidad fragmentariamente— dejó una lección medular en la confección de las obras posteriores al periodo de escritura de *El perseguidor*.²⁶

No obstante, la inserción del pensamiento nietzscheano en la obra de Cortázar no sólo tiene lugar en términos filosóficos. *El perseguidor*, al fracturar continuamente el espacio narrativo y modificar de manera

²⁵ La recuperación del pensamiento de Nietzsche en la obra de Cortázar, específicamente lo expuesto en *El nacimiento de la tragedia* y *Gaya ciencia*, puede apreciarse especialmente en el peso filosófico que se otorga a la caminata en *El perseguidor* y *Rayuela*. Sin embargo, para profundizar en la influencia de Nietzsche en el pensamiento de Cortázar es interesante el artículo de Héctor Fernández Cubillos, “La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar”, donde aborda precisamente la interpretación que sostiene el escritor argentino del filósofo alemán.

²⁶ Como Sergio Witto señala, desde este umbral: “Cortázar se aproxima críticamente a la duda metódica en tanto que ésta se apoya finalmente en una certeza irrefutable: la referencia al yo pensante; mantiene una cierta distancia, con Heidegger, en torno a la cuestión del humanismo [...] Y sin embargo, la literatura de Cortázar continúa el derrotero abierto por la modernidad tardía de Marx, Nietzsche y Freud en tanto que los cuestionamientos alcanzan inexorablemente al sujeto. La conciencia deja de ser transparente al sentido, ésta deviene estructura cuyo develamiento produce indeterminación y pérdida de la soberanía trascendental.” (“Julio Cortázar: la literatura de la proximidad” s. p.)

ininterrumpida el ritmo del relato, acentúa el territorio de indeterminación en el que se desenvuelve el sentido profundo de la obra.

Desde esta particularidad estructural, Cortázar propicia la interacción entre el jazz como tema y su puesta en escena en la novela corta, mediante un propositivo diálogo entre la fuga y el contrapunto, de motivos que se repiten, a veces de manera tácita, otras como efecto de duplicación de un planteamiento previo. La variación se constituye así en la materia que va y viene a lo largo de la anécdota, disponiendo imágenes difusas de un mundo que se sabe inaprensible.

Paralelamente, la oscilación narrativa entre la relatividad del hombre que ha abandonado el centro ontológico para dirigirse a la X, y los postulados de Einstein sobre la elasticidad del espacio-tiempo, da potencia al tejido de esta obra en términos semejantes a los planteados por Deleuze y Guattari (*Mil mesetas*), cuando aluden la función del ritornelo, como “agenciamiento territorial”, en el que aparecen personajes rítmicos y paisajes melódicos, los cuales se conjugan en una composición donde:

ya no nos encontramos en la situación simple de un ritmo que estaría asociado a un personaje, a un sujeto o a un impulso: ahora, el propio ritmo es todo el personaje, y que, como tal, puede permanecer constante, pero también aumentar o disminuir, por adición o sustracción de sonidos, de duraciones siempre crecientes y decrecientes, por amplificación o eliminación que hacen morir y resucitar, aparecer y desaparecer. De igual modo, el paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual. (*Mil mesetas* 324)

La repercusión del paralelismo entre personaje rítmico y paisaje melódico es relevante en la constitución de *El perseguidor*. Esta novela corta cuenta la historia de una biografía, la de Johnny Carter, nombre que —como ha sido señalado por Jaume Peris Blanes— no sólo alude al jazzista en el que está inspirado su protagonista, Charlie Parker, sino que a partir de la conversión de las letras capitulares C / P por J / C sugiere la superposición de personajes y la inserción del alter ego de Julio Cortázar (255).

Asimismo, como es común en las novelas cortas, la proyección de dobles que se va reinventando y sustituyendo a lo largo de *El perseguidor* provoca la sensación en el lector de estar frente a un juego de espejos permanente y ensimismado, cuyos escapes están marcados por tres vértices en los que Cortázar parece ubicar las fugas espacio-temporales hacia otro orden: el jazz, el metro y las caminatas por París.

Ahora bien, la composición incesante de dobles, posibilita Cortázar el corolario confesional de esta novela corta. Así, a través de los recorridos por París de Johnny Carter, de su difusa mirada de los diferentes París que se reúnen en una ciudad, el escritor argentino revela cierto asombro existencial, socavado por el desdoblamiento de una identidad migrante.

Con base en esta predisposición para la reflexión filosófica, Cortázar empieza a mirar su entorno bajo el influjo de un jazz abarcador y totalizante, y a mirar desde otro ángulo el suspendido ambiente de las vanguardias que estaban gestándose en París antes de la guerra.

Entonces, en medio de la oscura noche, el saxofón define con su sonido la velocidad estética de ese pensamiento que partiendo de la voz de Carter y su develamiento del misterio nocturno, inspiran al argentino para llevar las pautas de la condensación musical al plano narrativo.

En este sentido, no es casual que el París de *El perseguidor*, como ocurre con el espacio de *Rayuela*, sea un lugar de caminata y de reencuentro con la noche, pues como dice Horacio Oliveira parafraseando a Nietzsche, “un artista sólo cuenta con las estrellas” (Cortázar, *Rayuela* 125).

Dice Cortázar (Serrano Soler, Entrevista “Julio Cortázar”, mins. 61-64) que al llegar a París recibió el conocimiento más importante de lo que era América, porque en París estaban reunidos un grupo de argentinos, colombianos, paraguayos, mexicanos, peruanos, estadounidenses, que se veían en los cafés, a veces sólo porque iban allí para tolerar el frío de los crudos inviernos.

Habitar París representaba otra forma de la experiencia global, concretada tras los periodos de entreguerras y la traumática reposición del conflicto culminado en 1945. Seis años después, cuando Cortázar se mudó a Europa, esta ciudad de luz aparecía como la esperanza de un recomenzar, aunque era imposible negar que también guardaba escenas cotidianas de la posguerra.

Lo anterior permitió a autores como Cortázar repensar su relación con el mundo europeo, en tanto era claro que las pesadillas a las que arrastró el anhelo de una modernidad mal entendida, no habían dejado un buen espectro entre mutilados de guerra, ausencias emocionales, conflictos irreconciliables entre países vecinos que extendían muros, todavía invisibles, de odio y desaprobación.

Así también, este encuentro consigo mismo puesto en perspectiva, dio una oportunidad inmejorable a Cortázar para sacar una voz propia, inconfundible, que no se pareciera a nada escrito pero que a su vez revalorara la tradición; mejor aún, que inventara una nueva tradición en la escritura. Y fue quizá el reflejo de la posguerra, de lo perdido a nivel anímico, que el esplendor de París con el que se han fascinado los artistas a lo largo de su historia, desde su nota más triste, fue capaz de impulsar la apertura de una forma original de escritura. Y es que para Cortázar, el París de la posguerra, con sus terribles historias de los años pasados y el entusiasmo por volver a florecer, es el mítico París que el argentino asume como si fuera un pedazo también de Argentina, como bloque de un juego de rayuela a la argentina, donde es posible dejar la tierra y cabalgar por el cielo y, simultáneamente, tender puentes de comprensión para la existencia.

Paralelamente, este ambiente caracterizado por el anhelo de recomenzar, abrió también la puerta a un periodo de experimentación formal en el campo del arte, el cual es asumido por Carter, capturando en el espíritu del jazz, la revisión que hace Cortázar del espacio-tiempo propuesto por Einstein, teoría que modificó nuestra percepción del universo.²⁷

La revelación científica de que no existe un tiempo absoluto transformó a la vez la comprensión del espacio, pues desde este momento, se sabe que el tiempo depende de la velocidad en que se mueve el observador.

Esta agudeza conceptual modifica a la par los límites de la realidad y, como consecuencia, los de la ficción. De ahí que Deleuze recurra a la imagen-cristal en su análisis de la *nouvelle*, para plantear que este género

²⁷ En *Anales de la física*, en 1905, los postulados de esta teoría fueron expuestos por Einstein en el artículo “Electrodinámica de los cuerpos en movimiento”, donde aparece por primera vez el concepto de relatividad general.

narrativo alude a una estructura semejante, cuyas repeticiones y retornos temáticos, a partir de la superposición, defienden la ambigüedad en la que recae el ritmo de la narración, favoreciendo — paradójicamente— su transparencia conceptual:

La imagen-cristal no es menos sonora que óptica, y Félix Guattari tenía razón cuando definía el cristal de tiempo como un «ritornelo» por excelencia. O tal vez el ritornelo melódico es tan sólo una componente musical que se opone y se mezcla con otra componente, rítmica: el galope. El caballo y el pájaro serían dos grandes figuras, una que se lleva y precipita a la otra pero donde la otra renace de sí misma hasta la fractura final o la extinción (en muchas danzas un galope acelerado pone fin a las figuras en redondo). Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical, siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan. (*La imagen del tiempo* 127-128)

Así, este ritornelo del que habla Deleuze, en *El perseguidor* respalda la inserción del contrapunto expuesto entre el ritmo de los pasos del caminante y el jazz, música que fractura el tiempo de la razón para evocar una casi primitiva relación entre el individuo y el espacio, rasgando inagotablemente el sentido de realidad del relato, para construir en esa grieta otro orden al interior de la ficción, semejante al de los relatos fantásticos que le dieron identidad narrativa a la obra de Cortázar.

La revelación del espacio-tiempo en la novela corta

Desde esas caminatas que recuerdan la actitud filosófica del pensador que echa a andar su cuerpo y su mente para emprender una reflexiva interpretación de la realidad, es que también *El perseguidor* va tendiendo una composición binaria que gira una y otra vez, hasta integrar cada uno de los planos de la historia y el funcionamiento de los subniveles del edificio narrativo.

Como mencioné anteriormente, tal estructura es congruente con el vaivén del ritornelo, no solo presente en el jazz que va dando sonoridad a las caminatas de Carter y a los ecos evanescentes de las urnas que este saxofonista percibe en el aire de París. También es afín a la relatividad filosófica que recae en la dimensión formal de *El perseguidor*.

Tal vez por ello, en tanto territorio narrativo prismático o cristal del espacio-tiempo, en esta novela corta, el ritornelo:

Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritornelo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas. (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 351)

El 13 de marzo de 1987, Gilles Deleuze dictó en la FEMIS la conferencia « Qu'est-ce que l'acte de création? » en la que al hablar de cine y filosofía, proporciona claves interesantes para profundizar en algunas de las estructuras binarias que sugiero traer a estas páginas para abordar *El perseguidor*.

La primera de ellas es el espacio-tiempo, que Deleuze —para el caso del cine— reagrupa en el eje duración-movimiento. El ritmo y la temática de la novela corta de Cortázar permiten hablar en estos términos, los cuales revelan la herencia que el pensamiento científico de Einstein dejó en la intuición soñadora del escritor argentino.

Si hay dos momentos en la historia del jazz: antes de Charlie Parker y después de él, *Bird* es otro ritornelo que desde el saxofón funde el batir de las alas con el trino de los pájaros. Carter —como lo fuera Parker, su referente extraliterario— es un hombre contradictorio, proclive a estados obsesivos dirigidos a encauzar el sonido en un tiempo cuya cualidad más notoria es su posibilidad de volverse elástico, insospechado en sus tonos por el caprichoso fluir de variaciones acústicas, acostumbradas a jugarse su sobrevivencia en la intuición del creador.

Cuando el concepto espacio-tiempo cambió, Cortázar condujo sus reflexiones a intentar aprehender en la lógica del jazz, la fragmentaria realidad que nos dejaba este principio científico; estrategia que resultó medular en el vínculo duración-movimiento, al que Cortázar recurre como herramienta para alterar el tiempo de una escena y acentuar el ánimo vacilante de los protagonistas, los cuales —a su vez— constituyen otro dúo: el artista y el crítico, asunto del que ahora no me ocuparé.

No obstante, quiero detenerme en el eje de duración-movimiento, para resaltar un mecanismo de construcción que es eficiente al interior

del género novela corta, dado que éste proporciona al relato esa densidad narrativa que redimensiona el plano de contenido.

En el caso de *El perseguidor* el encuentro duración-movimiento alarga el ritmo de la narración y proyecta, a partir de la disonancia armónica del jazz, la experiencia orgánica de fracturar el tiempo, como representación del desprendimiento de sí mismo.

También esta disposición formal aparece en la fuga de planos que —proveniente del cubismo— se despliega durante las reflexiones de Johnny Carter, cuando éste divaga como filósofo errante sobre la manera en que se altera el tiempo cuando se está en el metro.

En *El perseguidor*, la narrativización de los trayectos en el metro, otorga la oportunidad a Cortázar de proponer una ruptura más a la que da origen el jazz, a través de la dilatación de un tiempo paralelo que aparece inesperadamente, de manera abrupta e incierta, exponiendo a su vez otra duplicación conceptual: la que encierra la posibilidad de emprender un viaje hacia otras dimensiones espacio - temporales, donde no es posible reconocer con certeza si se está habitando la memoria, el pasado, un futuro que todavía no es o un presente interrumpido.

Esto no sólo reafirma la ambigüedad en la que oscila esta novela corta, favorece también el sentido de emergencia que funciona como hilo de la historia (Johnny Carter ha perdido su saxofón en el último de sus arranques sicóticos y no podrá cumplir con los contratos establecidos).

Desde este vértice, el relato se detiene para dar prioridad a la biografía del artista, la cual —en contraposición a la perspectiva de Bruno, su biógrafo— no es estática y está tras la búsqueda de un tiempo que se les escapa de las manos como lo hacen las notas en fuga que propaga su saxofón.

Asimismo, esta estructuración enfatiza lo que Deleuze llama el encierro de los personajes en situaciones imposibles (« Qu'est-ce que l'acte de création? », min. 19.). *El perseguidor* parece lindar con una ambientación donde la libertad desbordada propicia la coincidencia de distintas expresiones artísticas en una disposición de variaciones alrededor de un mismo tema.

De este modo, el metro y el jazz en *El perseguidor* no sólo funcionan como los pasajes de Walter Benjamin; en su naturaleza, en la división y convergencia de sentidos que les da Cortázar está otra articulación que,

según Deleuze, fortalece los significados que habrán de integrarse en la obra de arte, mediante la separación de lo visual y lo sonoro, oposición que propicia, en palabras del filósofo, que “la voz se eleve a la vez que aquello de lo que se habla se hunde en el suelo” (« Qu’est-ce que l’acte de création? », min. 26), una construcción dual que detona la articulación del significado profundo.

Para Deleuze, la confluencia de estos elementos: la estructura duración-movimiento, postergar el sentido de emergencia y separar lo visual de lo sonoro, transforma elementos fundamentales, como son el espacio y el tiempo, a la hora de contar una historia, otorgándoles unidad formal al interior de la novela corta.

De hecho, el teórico francés lleva esta dilación al ámbito de lo social y explica cómo mediante estos mecanismos de construcción narrativa que retardan la acción, el arte encuentra su lugar en lo no dicho y puede constituirse como acción de resistencia en las sociedades de control (« Qu’est-ce que l’acte de création? », mins. 38-46)

Es una obviedad decir que las implicaciones de la guerra, la militarización de los espacios, el ejercicio del poder absoluto a través de la violencia, transforman a las sociedades profundamente; las marcan por generaciones que van asumiendo después de las balas y las bombas o en medio de ellas, con la reconstrucción de las ciudades y de su tejido humano, los rasgos de una historia múltiple, de ópticas distintas, que a veces dejan escapar el eco ahogado de la imposición del otro.

Y efectivamente el arte habla claramente de este proceso. En su producción puede rastrearse ese lugar donde la ausencia de algo reafirma su existencia. Como lo hace la Maga, Johnny Carter habla palabras que nadie entiende y atraviesa ríos metafísicos en lugar de explicarlos. Quizá por eso ve urnas dondequiera. Sabe que las guerras modifican los sueños, aunque nadie las nombre y estemos obstinados en mantener al margen el pasado.

Entonces volver a la palabra es para Cortázar actitud sinónima de reconstruirse a sí mismo con un lenguaje trastocado por la relatividad del tiempo, de la vida, en la estructura flexible del espacio — tiempo que se apodera del sentido de realidad.

Cortázar, a través de Johnny Carter, habla de la corporeidad de la vibración, del temblor permanente y de la búsqueda de artificios que lleven al artista a la exposición extrema frente al sonido o a la huida de

éste cuando no sale de la mente en tanto problema por resolver. Pero también el permanente ritornelo que determina la forma de *El perseguidor* permite observar cómo el tiempo es una estructura molecular cargada de significados, capaces de transformar el mundo en territorio cósmico. De este modo,

Si nuestros gobiernos tienen que ver con lo molecular y lo cósmico, nuestras artes también encuentran ahí su quehacer, se juegan lo mismo, el pueblo y la tierra, con medios incomparables, desgraciadamente, y, sin embargo, competitivos. ¿No es lo propio de las creaciones actuar en silencio, localmente, buscar por todas partes una consolidación, ir de lo molecular a un cosmos incierto, mientras que los procesos de destrucción y de conservación actúan groseramente, ocupan el primer plano, ocupan todo el cosmos para dominar lo molecular, encerrarlo en un conservatorio o en una bomba? (Deleuze y Guattari 349)

Desde la memoria, París convoca a las palabras para satisfacer la necesidad de pensar, para nombrar el desconcierto filosófico que en *El perseguidor* además se combate con jazz. Porque no es cierto que los países tengan ganada la libertad. Pueden caer en las manos de un dictador si la historia se quiebra o reclama la circularidad de los eventos históricos, la tendencia a la repetición, la necesidad de creer en soluciones totales, el vicio de esclavizar al hombre, el vicio de ir contra nosotros mismos.

A través de su literatura, Cortázar rompe la realidad en pequeñas consistencias que ofrecen verdades particularmente confiables; así, en el París de su obra, es posible volar, traspasar la piel de lo real, migrar a otros mundos posibles, inventados con reglas distintas, inventados con reglas que nadie puede repetir pero que aparecen como acto de magia cuando son necesarias para recorrer los tránsitos de una vida a otra, para aprender a jugar en medio de la diáspora.

Gracias a obras como *El perseguidor*, cuando uno está parado en París y lo ve de frente, el territorio se desdobra en un espacio-tiempo que resalta el París de la memoria, esa ciudad que a través de la literatura se integra a la historia personal de sus lectores y que desde la palabra, convierte en esperanza las crisis que conllevan las guerras. Un París que existe por los recuerdos escritos con la letra de otro que vino y con-

templó lo que alguien más había dicho y que sólo repensaba lo que ya se venía sabiendo de esta ciudad de luz, capaz de proyectar en sus calles, después de la guerra, la irrupción de un tiempo inesperado.

Cortázar: la música de las élites frente al peronismo dionisiaco

Javier de Navascués
Universidad de Navarra
jnavascu@unav.es

Resumen: En el presente trabajo se analiza la influencia del peronismo en Cortázar desde la función de la música clásica en textos de su primera etapa. La música clásica marca una separación entre las masas que tratan de acceder al espacio privilegiado de la cultura y el autor implícito, en posesión de ese espacio. Esto se observa en una novela breve como *El examen* o en un cuento como “Las ménades”.

Palabras clave: Cortázar, novela breve, peronismo, música clásica, mito

Résumé : Nous analyserons l'influence du contexte péroniste chez Cortázar en nous centrant sur le rôle de la musique classique. Elle constitue une démarcation entre les masses qui tentent d'accéder à l'espace privilégié de la culture et l'auteur implicite, possesseur de cet espace. Nous examinerons plus particulièrement le « novela breve » *El examen* et le conte « Las ménades ».

Mots-clés : Cortázar, « novela breve », péronisme, musique classique, mythe

Abstract: This article analyses the influence of Peronism on Cortázar by looking at how classical music appears in texts of his first stage as a writer. Classical music marks a distance between the masses seeking access to privileged spaces of culture and the implied author, who supposedly owns that space. This can be observed in a “novela breve” like *El examen* and a story like “Las ménades”.

Keywords: Cortázar, “novela breve”, Peronism, Classical music, myth

Julio Cortázar abandona Argentina en 1951 y establece su residencia en París, desde donde va a consagrarse como una de las voces fundamentales de la narrativa hispánica del siglo XX. Se ha dicho más de una vez que el ruido de las marchas peronistas no le dejaban escuchar en paz la música de Bártok en el interior de su departamento porteño. Exageraciones aparte, todos sabemos que el joven Cortázar sintió un hondo disgusto con ciertos aspectos carnavalescos de la política de su tiempo. Incluso participó en algunos actos en contra del nacionalismo imperante, antes de la llegada de Perón²⁸. A partir de esta constatación, el presente trabajo tratará de mostrar cómo la música clásica adopta en sus narraciones breves de la época una función elitista frente a la amenaza exterior de grupos sociales marcados por su insensibilidad estética o su falta de refinamiento, siempre desde el tamiz de la ideología autorial. Ciertamente a Cortázar no se le puede encasillar al lado de los escritores más clasistas de la revista *Sur*, con quien mantuvo una relación más bien ambivalente. Sin embargo, en algunas novelas cortas y relatos suyos de los años cuarenta y cincuenta es imposible no ver un desfase entre las masas “populares” y el individuo, la pareja o el grupo de *happy few* que se identifican con la voz dominante del autor. En *Divertimento, nouvelle* contemporánea del primer peronismo (1946-1955), el exquisito narrador esboza una composición poético-musical de tufo nacionalista tras leer un discurso del doctor Ivanissevich, ministro de Educación de Perón. La poesía, titulada “Dos Cantos Argentinos” es una parodia de la que exhibían algunos compositores afines al régimen, llena de tópicos que aluden a la patria criolla, o a la ciudad de Buenos Aires... Tras escribirla, el narrador-álter ego del autor reflexiona con ironía sobre su falta de compromiso con los ideales de una literatura volcada hacia la sociedad:

Me sobró tiempo para reflexionar que una actitud como la mía será debidamente censurada el día en que —como parece indi-

²⁸ En 1945 Cortázar impartía clase en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza) y estuvo entre los integrantes de una algarada antiperonista. Como consecuencia, dejó la universidad (poco después Perón intervino las universidades nada más comenzar su primer mandato) y fue a Buenos Aires. Para estos pormenores, el autoexilio de Cortázar y su fascinación por París como meta definitiva de su vida, ver el estudio biográfico de Herráez (88-114).

carlo la curva histórica del siglo—, nos precipitemos en formas más o menos comunistas de la vida. Esta soledad, esta renuncia a la acción, recibirán su merecido (para ese día) (Cortázar, *Divertimento*104).

Qué distante este Cortázar, esteticista y liberal, de aquel otro de la madurez, ya entregado a la causa revolucionaria aunque tal vez no menos elitista en el fondo. Lo que sin duda cambia es el lugar de la enunciación: Buenos Aires y no París (todavía). En esa época Cortázar vive en una sociedad duramente escindida entre peronistas y opositores, una sociedad atravesada por discursos que establecen una dialéctica de exclusión/inclusión a partir de la aceptación o el rechazo al régimen imperante. Como ha señalado Neiburg para referirse a las interpretaciones intelectuales sobre el peronismo en la Argentina: “Cuando se observan las representaciones sobre la cultura y la sociedad en la Argentina suele descubrirse algo diferente: las imágenes que sirven para hablar de ella parecen invocar más la dicotomía que el consenso” (14). Cortázar en los años cuarenta del siglo XX forma parte de ese disenso y toma partido: por eso comparte el temor por la mezcla social que sienten otros grupos de intelectuales antiperonistas²⁹.

No obstante, cuando se refiere al peronismo en sus ficciones, lejos de entrar en textos directamente panfletarios, acude al desvío simbólico, sin entrar, por ejemplo, a la denuncia explícita del famoso cuento “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy Casares. Aquí nos encontramos, pues, con un procedimiento fundamental de Cortázar por el que el peronismo se nombra sin ser nombrado. Es un desvío sugerente que tiene tanto que ver con la poética de la ambigüedad que practicará Cortázar para otros temas en el futuro, como con la misma percepción que tiene el autor de esa realidad próxima e indecible por monstruosa, mezclada, confusa. Las multitudes que desfilaban por el centro de Buenos Aires, con su grotesca exhibición de gustos populares, debieron de perturbar al refinado lector de Keats. Por estas razones Gamarro llama a Cortázar

²⁹ “Nada horroriza más al Cortázar de aquella época que lo revuelto, lo mezclado, lo que no está en su sitio”, comenta Gamarro (87) respecto de cuentos contemporáneos como “La banda” o “Las puertas del cielo”. Ese asco por la mezcla social se remontaría a *El matadero* (1870) de Esteban Echeverría.

“inventor del peronismo” o, lo que en realidad viene a ser lo mismo, inventor de un modo de expresarlo. Y añade:

Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo otro por antonomasia: su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso nuevo a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje. El peronismo es lo que no puede decirse; por eso en su versión más memorable, “Casa tomada”, se manifiesta únicamente con ruidos imprecisos y sordos, susurros ahogados (Gamerro 100).

La imagen sonora de “Casa tomada” remite a una determinada idea musical que se asociaría a ese movimiento de masas que Cortázar intenta expresar mediante recursos alusivos. La música, con su básico ingrediente no verbal, se convierte en un vehículo simbólico de connotaciones siniestras y a la vez irreductiblemente anticonceptuales. Otros ejemplos memorables serían “Las puertas del cielo” o “La banda”, este último con la chirriante puesta en escena de las *majorettes* peronistas que tanto espeluznan al protagonista. Ese ridículo espectáculo que encubre una fea realidad no es otra cosa para Cortázar que el peronismo. La “fea” música popular que se ve forzado a escuchar obligaría al protagonista a abominar de cualquier tipo de comunión con esos otros que se sienten, en cambio, felices de compartirla. Y así, como veremos a continuación, la apelación a la música llamada “cultura” o clásica, con su aura de prestigio social y cultural, le permite a Cortázar expresar orgullosamente una inclinación antiolecionista que se enfrenta al discurso peronista dominante.

Menos difundida que “Casa tomada” o “La banda” es *El examen*, novela corta escrita en 1950 y publicada en 1986. Se trata de un texto deslavazado estructuralmente que contrasta con la sólida mecánica de los cuentos contemporáneos del autor. Sin embargo, en *El examen* funciona una red simbólica que conecta de forma más clara con la idea de exclusión a partir de las connotaciones prestigiosas de la música “cultura”. Hay un grupo protagonista formado por Clara, su esposo Juan, Andrés Fava, poeta y autor ficcional del *Diario de Andrés Fava*, y su novia Stella. Al igual que en *Divertimento*, la acción se cuenta de forma algo confusa. Se habla de una especie de utopía literaria, una escuela de lecturas en la

que se espera un examen, que al final resulta un camelo. Al mismo tiempo las calles de la ciudad se ven invadidas por una extraña turba que permanece al margen de esa utopía. Una espesa y enigmática neblina cubre Buenos Aires. Todo conduce a la separación tajante entre la sociedad y el microcosmos de los protagonistas: el habla propia de los chicos es la aporteñada con citas en francés y en inglés, pero sus autores favoritos pueden ser Claudel, Bartók, Dalí, Neruda, García Lorca....

En esta *nouvelle* nos encontramos con uno de los clásicos resortes ficcionales del Cortázar maduro: un grupo de jóvenes que huye de las circunstancias a través de la lectura, la contemplación o la escucha de alguna obra maestra del arte, la literatura o la música “cultas”. Pero, aunque la historia circule en torno a esta utopía cultural, es inevitable el cruce con la realidad inmediata y, muy en concreto, el cruce de las masas movilizadas políticamente con el (mal) gusto musical. Los cuatro protagonistas, dos parejas de esnobs, deben atravesar la plaza de Mayo que se encuentra tomada por una manifestación que venera al “hueso” (¿premonición del velorio colectivo de Eva Perón?). Una extraña y pegajosa niebla acosa Buenos Aires cuando los héroes se internan en la turba informe de hombres y mujeres vestidos de la misma manera, con trajes de tono oscuro. Una música clásica “fácil” (Rachmaninoff, Tchaikovsky, Suppé) ameniza el acto y subraya la fealdad y lo antinatural de los asistentes. El mal “olor” de los violines asusta a estos delicados intelectuales que sienten repulsión y ningún deseo de integrarse en la masa. Entretanto la gente canta: “Ella es buena, es buena, ella viene... de Chapadmalal” (Cortázar, *El examen* 65). Para el lector argentino de la época la referencia a Chapadmalal encierra una alusión transparente a la iniciativa de la Fundación Eva Perón de financiar vacaciones gratis a gente de pocos recursos en las playas del mismo nombre, en el sur del país.

Además de tener colonias de vacaciones para niños, como la de Ezeiza, [la Fundación] subvencionaba vacaciones de jubilados, obreros, estudiantes y niños en sus unidades de turismo de Uspallata (Mendoza), Chapadmalal (Buenos Aires), donde había trece hoteles con una capacidad total para 4.000 personas (Navarro 202).

Chapadmalal es, pues, un guiño multitudinario. Y también se añade en el texto: “Todo Buenos Aires viene a ver al hueso, dijo. Anoche llegó un tren de Tucumán con mil quinientos obreros. Hay un baile popular delante de la Municipalidad” (Cortázar, *El examen* 66). Los protagonistas se internan en la multitud sin ocultar su asco: unos cuantos chistes a costa de la ordinariez musical del espectáculo se brindan a ello.

El examen no deja de ser un ejemplo menor. Sin embargo, con el cuento “Las ménades” adquiere una complejidad y una consistencia estética mayor el conflicto del yo con la masa, simbolizado a través de la representación musical. La reapropiación del acontecimiento cultural en algo de mal gusto se había visto en *El examen*. Ahora la situación deriva en algo mucho más fuerte y siniestro. Las referencias directas al peronismo no existen; sin embargo, como sucede con el modo de lectura inaugurado con “Casa tomada”, es posible realizar una lectura contextual desde la fuerte polisemia que brinda el texto³⁰. Como se recordará, en este relato incluido en la colección *Final del juego* (1956), el público de un concierto de música clásica, arrebatado por el entusiasmo, se arroja sobre la orquesta y devora a los intérpretes de una orquesta de provincias. El episodio, genuino ejemplo cortazariano de la incursión de una fuerza transgresora en la vida cotidiana, alude al mito de las bacantes que devoran a Penteo. El desorden social debido a la irrupción de Dionisos entre las gentes de Tebas, tal y como lo dramatiza Eurípides, se transforma en un rito sanguinario que obedece a la pasión musical. En una clave más polisémica que alguna otra literatura antiperonista del período, asistimos a una celebración salvaje en un espacio dedicado en apariencia al disfrute de los bienes de la civilización. El teatro Coro-

³⁰ Y, de hecho, ya se han hecho varias lecturas en relación con el contexto político, como la de Morello Frosch, o la de Ana Luengo y Klaus Meyer Minneman. Para estos últimos críticos el maestro vendría a identificarse con Perón y la mujer de rojo que dirige el asalto a la orquesta, con Evita. La radicalidad del discurso de Eva terminó diluyendo el discurso de su marido, vendría a decírsenos. En mi opinión, se trata de una lectura demasiado rígida para acomodarse a Cortázar, aparte de que la iconografía de Eva nunca se asoció al color rojo, sino, más bien todo lo contrario, al blanco y al celeste. En el imaginario argentino de la época Eva es un mito ambivalente: un hada rubia, una agitadora de masas o un cadáver embalsamado, pero no una exaltada bacante. Además, es incongruente asociarla al rojo. El rojo es color simbólico de violencia, de sangre y hasta de barbarie rosista, y por eso lo lleva la mujer que dirige el ataque a la orquesta.

na (transparente disfraz del Colón de Buenos Aires) va a despedir al viejo Maestro y para ello se ha dispuesto un programa tan heterogéneo como asequible: todo empieza con *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y acaba con la *Quinta* de Beethoven. En medio, Richard Strauss y Debussy, el “difícil”. Pero nada de Bártok ni de sonoridades arriesgadas... El narrador, que se presenta como un condescendiente espectador de las pequeñeces humanas, se encarga de explicar el ingenuo entusiasmo con que reaccionan sus conciudadanos ante las dotes del director. Un hecho importante sucede en el entreacto: los asistentes no paran de animarse con comentarios admirativos que no terminan de velar, por cierto, los escasos conocimientos musicales de todos. La excitación general crece a cada asentimiento que uno ve en el otro. Solo el narrador se da cuenta de que su frialdad no genera ninguna respuesta en el interlocutor que no recibe de él la esperada respuesta entusiasta. En cuanto un espectador nota que el narrador no le sigue la corriente, se vuelve hacia otro que le confirma en sus entusiasmos. De esta forma, cuando se reinicia el concierto, las pasiones individuales han crecido al confrontarse con las del grupo y todo está preparado para la masacre. Con ironía el texto anota:

Guillermina Fontán venía presurosa hacia nosotros. Repitió todos los epítetos de las chicas con lágrimas en los ojos, conmovidos por esa fraternidad en la admiración que por momentos hace tan buenos a los humanos (Cortázar, *Final* 55).

La teoría sobre la violencia de René Girard tal vez puede añadir alguna luz a la forma con que Cortázar expone el delirio colectivo de “La ménades”. Según Girard, nuestros deseos no son naturales ni espontáneos, como pretende el psicoanálisis, sino aprendidos de otros, imitados de otros. Hay una retroalimentación del deseo humano que se produce a través de la imitación de lo que el otro quiere. Ya en la literatura clásica, por ejemplo, los deseos de un sujeto por un objeto se reproducen a través de la mediación de modelos. Don Quijote quiere ser caballero andante por mediación de Amadís. Este esquema de deseo, a su vez, se repite en la persona de Sancho Panza, quien quiere ser otro a imitación de su amo, que se erige en modelo. La conexión creciente de deseos en una sociedad, señala Girard en libros posteriores a su primer *Mentira romántica y verdad novelesca*, va produciendo rivalidades entre los

individuos que desean, puesto que suelen coincidir en sus objetos de deseo³¹. Todo esto engendra un hervidero de tensiones que termina por explotar en un conflicto. Estas tesis, por cierto, superan el campo exclusivo de la crítica literaria para entrar en la antropología. Girard señala cómo en las culturas primitivas se encuentran numerosos ejemplos de esquemas de rivalidad que culminan en auténticas crisis sacrificiales que, paradójicamente, resuelven las tensiones sociales y apaciguan a la masa:

En la crisis sacrificial todos los antagonistas se creen separados por una diferencia formidable. En realidad, todas las diferencias desaparecen paulatinamente. En todas partes aparece el mismo deseo, el mismo odio, la misma estrategia, la misma ilusión de formidable diferencia en una uniformidad cada vez más total. A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia. Llegaremos a decir que unos son los *dobles* de los otros (Girard 87).

El deseo mimético y la consecuente crisis sacrificial en “Las ménades” aflorarían cuando cada espectador refrenda su pasión por la música al confrontarse con la de los otros. En su deseo de mostrarse singulares, todos van formando una masa que termina borrando diferencias y todos acaban siendo indistinguibles en medio de la turbamulta. Todos compiten por ser los más sensibles: al principio se les llenan los ojos de lágrimas; después vienen los gritos y los desmayos; más tarde, el abandonar los asientos y acercarse al director de orquesta; por último, abalanzarse sobre los músicos y devorarlos. Este proceso tiene mucho de atávico. Cortázar quiere expresar una liberación de instintos que se encadena mediante la progresiva emulación de unos con otros de modo que, como en otros relatos suyos, las conductas individuales van creando lazos, formando redes mediante el abandono del control racional³².

³¹ Una excelente discusión de los mecanismos de la violencia según Girard, en la literatura, puede verse en Llano, 21-92.

³² Es uno de los puntos fuertes de su poética, que gira en torno a la formulación de vías alternativas a la razón: el absurdo, la locura, el juego, el amor, el arte (Scholz 25.). Estos cauces buscan una comunicación con el otro que no puede ser puramente racional. En 62, *modelo para armar* o *Libro de Manuel* la conexión con el otro termina configurando una superación de la identidad individual y creando lo que Cortázar llama “la figura” (Scholz 103). Esta “figura” no es asimilable a la masa furiosa de “Las mé-

La gente devora a la orquesta, no por odio, sino por una infinita admiración compartida en la que unos rivalizan con otros por ver quién ama más la música. Y tanto aman que destruyen al objeto de sus deseos.

En medio de esta orgía sacrificial, se establece la dicotomía entre el individuo frío y consciente, que observa temeroso el espectáculo, y la masa informe que atropella lo que encuentra a su paso. Hasta los atributos humanos se pierden en cuanto la masa embiste en una sola dirección. En efecto, cuando el gentío pierde el control es comparado con “una masa de búfalos” que se abalanza sobre el escenario. Antes la masa negra ha sido comparada con una bandada de cuervos o con una bandada de moscas. El “aluvión zoológico” de “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy, donde abundaban las referencias animalísticas hasta convertirse en un monstruoso rito sacrificial (Cortés Rocca 187-190), también está presente en el turbión desaforado de “Las ménades”. El narrador, ahora bien, contempla las escenas de canibalismo, y su actitud, si bien es de horror, también lo es de cierto complejo de culpa por no participar de la pasión colectiva:

Yo veía todo eso, y me daba cuenta de todo eso, y al mismo tiempo no tenía el menor deseo de agregarme a la confusión, de modo que mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche (Cortázar, *Final* 65).

Ambigua actitud: por un lado, horror ante el espectáculo; por otro, culpa por no participar en él. ¿De dónde viene este sentimiento de incomodidad? Acaso de la incapacidad de participar por sí misma. Si, para Cortázar, el arte tiene como función la de ponernos en comunicación con el otro, salir de sí para ser *otro* (Scholz 15), entonces el narrador queda excluido de ese proceso. La actitud del narrador es ambivalente, como fue la de Cortázar con respecto al peronismo. Su percepción no puede igualarse a la de Borges, Bioy o Victoria Ocampo. En *El examen* las burlas contra la masa inculta eran tan patentes como la autoironía con que los jóvenes intelectuales juzgaban sus *boutades*. Aunque en sus narraciones contemporáneas del peronismo Cortázar ponga una distan-

nades” o a las muchachas incultas de “La banda”, pero contiene algunos paralelos, lo que explica la ambigüedad con que son miradas estas formaciones.

cia entre su yo y el sentimentalismo barato y la pseudocultura de los otros, no es menos revelador que, para él, esa realidad que descubre detrás del disfraz del mal gusto musical de la masa, no es otra cosa que la “verdad”. Una verdad social a la que no puede ser ajeno.

Por eso en “Las ménades” emergen las dudas del intelectual ante la masa que se van a despejar en la década del sesenta, cuando Cortázar abraza los ideales revolucionarios desde su lejano autoexilio parisino. En este sentido, su actitud corre en paralelo con otras voces disconformes que no encontrarán acomodo en ninguna de las opciones visibles en la Argentina de la década del 50.

Entre el diario de viaje y la novela corta Bioy Casares, Cortázar y Paz

Stefano Tedeschi

La Sapienza — Università di Roma

stefanotedeschi1961@gmail.com

Resumen: Esta reflexión nace de tres textos que no es posible clasificar como novelas cortas ni en otra categoría bien definida. A partir de su naturaleza liminar y “extravagante” intentaré considerar algunas hipótesis sobre componentes retóricos del género “novela corta” que, según las reflexiones hasta hoy proporcionadas, es un género cuyo estatuto teórico es más bien dudoso e incierto.

Palabras clave: novela corta, literatura de viaje, elipsis, géneros literarios.

Résumé : Notre réflexion naît de la lecture de trois textes inclassables dans la catégorie « novela corta ». A partir de leur nature liminaire et « extravagante » nous interrogerons les composantes rhétoriques du genre du court roman, jusqu’alors considéré comme un genre dont le statut théorique reste incertain.

Mots-clés : « novela corta », littérature de voyage, ellipse, genres littéraires.

Abstract: This study is prompted by three texts that can neither be classified as “novela corta” nor within any other well-defined genre. Based on this liminar and extravagant aspect, I will try to consider some hypotheses about rhetorical components of the genre “novella”, which, according to analyses so far provided, is a genre whose theoretical status is rather doubtful and uncertain.

Keywords: “novela corta”, travel literature, ellipsis, literary genres

La reflexión que voy a desarrollar a lo largo de estas páginas nace de la lectura de tres textos que por cierto no se pueden definir como novelas cortas, y que además tampoco resulta fácil clasificar en una categoría bien definida. A partir de su naturaleza liminar y “extravagante” intentaré considerar algunas hipótesis, a raíz también de las diferentes propuestas acerca de las posibles definiciones del género “novela corta” que, como aparece de todas las reflexiones hasta hoy proporcionadas³³ es un género cuyo estatuto teórico es más bien dudoso e incierto.

Los textos en cuestión son, en orden de composición, *Unos días en el Brasil*, de Adolfo Bioy Casares, *Prosa del Observatorio*, de Julio Cortázar y *El mono gramático* de Octavio Paz; ¿por qué estos textos? A veces la celebración de los centenarios, pretexto para congresos, discursos y festejos de varia índole, nos permite también volver a leer de manera diferente textos que presentan interesantes puntos de contacto y que sin embargo no hemos leído conectándolos entre ellos. Estos tres resultan en efecto ligados por diferentes motivos: el tema del viaje —y dos de ellos se realizan en la India, y en sitios bastante cercanos—; la evidencia de una primera persona muy activa que se pone detrás, dentro y alrededor de los textos; la fragmentariedad de los mismos; la presencia de las imágenes (en Bioy Casares y Cortázar se trata de fotos tomadas por los mismos autores); y finalmente la ya recordada dificultad para situarlos sea en el conjunto de la obra de los autores, sea en un género bien definido.

El primer paso en mi reflexión nace de una breve descripción de los textos, con especial atención a su estructura, ya que su contenido concierne solo parcialmente las preguntas que iré haciéndome.

Unos días en el Brasil, de Adolfo Bioy Casares, es el diario de un viaje a Rio de Janeiro, Brasilia y Sao Paulo, hecho por el autor en 1961, en ocasión de su participación en la Asamblea Anual del Pen Club Internacional: se publicó en una edición limitada treinta años después, en 1991 (que el autor regaló a los amigos), y fue reimpresso en 2010 por Páginas de Espuma en Madrid con las fotos del autor (en esta edición el libro suma 112 páginas).

³³ Me refiero en especial a los primeros dos volúmenes de *Una selva tan infinita* publicados y a los ensayos allí contenidos.

El texto tiene la estructura típica del diario de viaje, con la explicitación de fechas, nombres de lugares y de personas totalmente reales — destaca por ejemplo la importancia de la delegación italiana, formada por Alberto Moravia, Elsa Morante, Guido Piovene y otros escritores—, y contiene juicios muy personales y no siempre benévolos sobre algunos de los protagonistas. Bioy explica que en realidad la verdadera razón del viaje, al que afirma haber sido obligado, sería una búsqueda imposible, la de una hermosa joven brasileña, Ofelia, que el autor había encontrado diez años antes en un viaje a París, y que ahora quisiera volver a ver, quizás para consumir una cita erótica fracasada en la capital francesa.

Prosa del Observatorio de Julio Cortázar nace en cambio del viaje del autor a Jaipur en 1967. Está fechado *Saignon, 1971* y se publicó en 1972 en Barcelona en una edición de 79 páginas, con reimpressiones en los años siguientes (1973, 1974 y 1982) y con las fotos del autor, que él mismo comenta en la página inicial del texto: “Las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1967, con una película de mala calidad; en París, Antonio Gálvez las convirtió en lo que aquí se muestra y que le agradezco” (7)

Es uno de los textos “inclasificables” de la producción del autor argentino: una mezcla de prosa poética, ensayo, texto narrativo, que contiene diferentes formas discursivas, como por ejemplo una carta, o una reseña de un libro:

Suerte de “carta abierta para millones de hombres” en el sentido de que pone sobre la mesa todas las cartas de su credo poético y de su fe política o humana (que en su caso significaban lo mismo). Documento, pues, poético y político: la poesía abierta al destino del hombre y la política haciendo el amor con los sueños: la realidad, en resumen, fecundada por la imaginación hasta transformarse en un solo ente indiferenciado. ¿No había recordado Cortázar en la portada misma de *Último round* esa admonición de Lenin que aconsejaba que *había que soñar*, “pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía”? (Alazraki 13)

Está dividido en once fragmentos no numerados, separados por blancos tipográficos, con diez y ocho fotos diseminadas en el texto sin algún orden aparente.

Finalmente *El mono gramático*, de Octavio Paz es un texto que tiene también un origen indio, ya que nace de un viaje a Galta y se publica por primera vez en 1972, en francés, en la colección *Les sentiers de la creation* del editor Skira, de Ginebra, y posteriormente en español en 1974 en Seix Barral. La primera edición, de casi ciento cincuenta páginas, contiene alrededor de setenta imágenes, en su mayoría de obras de arte figurativa, entremezcladas con fotos de la India, que se irán reduciendo drásticamente en las reimpresiones sucesivas.

La misma heterogeneidad clasificatoria concierne el texto de Paz: prosa poética, ensayo, tratado de poética, libro de viaje. El mismo autor lo define como “un texto de cien páginas en el cual la novela se disuelve y se transforma en reflexión sobre el lenguaje; la reflexión sobre el lenguaje se transforma en explicación erótica y está en relato” (15) para añadir, en la solapa de la reciente edición de Galaxia Gutenberg: “*El mono gramático* no es un relato ni un cuento; sin embargo, nos cuenta algo” (1998). Como nos recuerda Gema Areta Marigó, *El mono gramático* es “un texto de cien páginas en el cual la novela se disuelve y se transforma en reflexión sobre el lenguaje; la reflexión sobre el lenguaje se transforma en explicación erótica y ésta en relato” (7). Se presenta dividido en veinte y nueve capítulos numerados, que dialogan con el aparato de figurativo a través de alusiones y citas directas.

La rápida presentación de la estructura de los tres textos me lleva a preguntarme si un examen más detallado no permitiría profundizar sobre las cuestiones “definitorias” acerca de la novela corta, ya que encuentro aquí algunos conceptos que se van repitiendo con frecuencia en los estudios sobre el género que interesa enfocar en este estudio. En la primera sección del primer tomo de *Una selva tan infinita* se habla por ejemplo de *tensión, volumen, densidad, intensidad, rapidez*:

Es en este punto donde la NC se separa del cuento y se acerca a la novela porque sacrifica en tensión, lo que gana en volumen y densidad. [...] Por lo que a mí respecta, la NC transparenta las sinuosidades de una vereda premeditadamente colmada de detenciones, desvíos y aparentes digresiones. En este sentido, su intención no es alcanzar la meta con rapidez y economía de recur-

sos; sino de marcar un ritmo, una cadencia que utilice y hasta propicie las detenciones en la lectura, para luego volver a ella tal vez con otro ánimo, como sucede regularmente en la novela. (Ramos, 42, 44)

Sin embargo todos estos conceptos necesitan quizás una mayor precisión en cuanto a definición e interpretación: pueden tener en efecto una correspondencia bastante clara en el mundo físico y matemático, y Ana Clavel, en la misma sección del libro antes citado, intenta relacionar las características del género con las representaciones de ejes cartesianos y con la fórmula del “esferoide” (Clavel, 62, 64), para terminar concluyendo:

Pero como el cuento, se limita a decir o sugerir lo indispensable: nunca de más. Pero como la novela, aborda otros aspectos que el cuento apenas apuntaría, o dejaría como sugerencia. En resumidas cuentas que la poética de la novela corta es la de la ambigüedad y una incierta certeza: la de su certera incertidumbre pues cada novela breve, si buena, es siempre excepcional: impone sus propias leyes. (Clavel, 65)

Se podrían quizás añadir algunas ideas que nos vienen del campo de la mecánica, donde la *densidad* de un cuerpo y la *intensidad* de la fuerza que el mismo cuerpo genera se pueden medir a través de una serie de parámetros (masa, volumen, aceleración etc.) y gracias a instrumentos, como por ejemplo los resortes o los muelles, calibrados según el tipo de material usado y su longitud (lo que concierne también el número de espirales). En la mecánica de los materiales, la Ley de Hooke establece que el alargamiento unitario que experimenta un material elástico es directamente proporcional a la fuerza aplicada sobre el mismo. Lejos de mí la tentación de buscar algo equivalente en el mundo de los textos, y sin embargo no puedo evitar dejarme fascinar por estas demostraciones y observar que la definición exacta de los sólidos deformables elásticos en su enorme variabilidad se asemeja, aunque sea de forma metafórica, a nuestra búsqueda: resulta en efecto evidente que la *elasticidad* tiene algo que ver con la indefinible largueza de la novela corta, el material usado y el número de espirales con el número de páginas y la *densidad*, mientras la *intensidad* con un efecto de lo escrito sobre el lector, logrado gra-

cias a unas técnicas retóricas que a estas alturas será preciso individualizar más de cerca.

Dos elementos estructurales emergen en efecto con mayor evidencia, incluso a una primera lectura, en los textos que voy considerando: un notable uso de la elipsis y un manifiesto empleo de la repetición, que hace falta analizar a continuación.

El uso constante de la elipsis no se relaciona solamente con la narración de los hechos, sino que está vinculado de manera estricta al tema de los textos. La pregunta de cualquier lector, incluso el más distraído, se puede resumir muy fácilmente: ¿qué quieren decir estos textos? Los tres se presentan sobradamente alusivos, parecen encerrar algo que el narrador, antes que el lector, tiene que descifrar y descubrir.

El diario de viaje de Bioy Casares, el que aparentemente declara sus intenciones de manera más evidente, esconde en realidad en su interior otro motivo, la búsqueda de la mítica Ofelia, (¿un personaje inventado?, al fin y al cabo poco importa) tanto que termina de manera incontrovertible:

La gran desilusión del viaje: no encontrar a Opheliña. Una pena romántica. Tantas veces imaginé una conversación con ella que me había acostumbrado a la idea de que la vería.

En mi mesa de trabajo me espera un sobre, franqueado en Río, dirigido a Adolpho B. Casares. Lo abro y hallo un trozo de papel, en el que no sin dificultad leo una frase y una firma escritas con lápiz: *Viejo verde, corruptor de menores, no me tendrás. Ophelia.* (Bioy Casares, 25)

y sin embargo pocas líneas arriba había revelado otra búsqueda, que está más cerca de las razones mismas del viaje:

El mejor recuerdo del viaje: sentirme solo en Brasilia, a muchos kilómetros de toda persona que sabe quién soy. Probablemente juego a los riesgos de la aventura y de la soledad, sin correr riesgo. (Bioy Casares, 25)

En *Prosa del observatorio* y en *El mono gramático* el grado de la elipsis aumenta vertiginosamente: se entrelazan temas y motivos diversos, se multiplican las preguntas, hasta el punto que ambos se vuelven textos

laberínticos. Lo ‘no dicho’, lo escondido, lo que no se sabe y que el lector tiene que deducir del texto llega a ser lo crucial del mismo:

Un artículo científico representa con palabras el ciclo de las anguilas: Cortázar menciona algunos textos científicos que intentan explicar su ciclo vital. En *Prosa del observatorio* no aparecen citas textuales: lo que le llega al lector es el eco, el lenguaje científico pasado por el prisma de la palabra de Cortázar, una representación poética de la representación científica. (Alzate, 6)

En los tres el motivo del viaje, que sugeriría una amable linealidad, se vuelve huidizo, impreciso, casi un pretexto para hablar de otras cosas, o incluso una motivación discursiva que se revela engañosa, como escribe Octavio Paz en el capítulo veinte y ocho del *Mono gramático*:

Al comenzar estas páginas, decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que están destinadas, ‘Los Caminos de la Creación’ y escribir, trazar un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído, recorrido como tal. A medida que escribía, el camino hacia Galta se borraba, o yo me desviaba y perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar el texto giraba sobre sí mismo. A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. (Paz 136)

Sin embargo la modalidad elíptica que se evidencia aquí no se realiza gracias a una eliminación de elementos superfluos, sino por una extrema economía de medios expresivos, a una “concisión”, concepto que David Lagmanovich aclara hablando de las minificciones:

Un lector poco experimentado, o que no haya pensado mayormente sobre estos problemas, puede imaginar que la existencia de construcciones literarias muy breves o concisas es el resultado de un proceso de achicamiento o abreviatura ejercido sobre construcciones mayores. [...] La concisión característica de los microrrelatos no procede de tachar palabras, sino de agregarlas sobre la hoja de papel o la pantalla del ordenador. ¿Agregar? Sí: agregar, como en todo otro texto literario. La escritura consiste en crear una cadena de símbolos, sobre la blancura del papel o la

neutralidad de la pantalla, que puedan suscitar en un lector otra imagen, la de cierto significado o significados que muy probablemente estarán más allá de las palabras, en la hondura de la comprensión por parte de ese ser humano. (Lagmanovich, 40-41)

Los tres textos se construyen así a través de una red de evocaciones, alusiones, reticencias, donde el lector juega un papel determinante, ya que tiene que desentrañar el misterio a lado de quién se lo está proponiendo, para llegar a una comprensión más profunda del significado: este aspecto se vuelve manifiesto sobre todo en Cortázar y en Paz, con un matiz casi “esotérico”, que puede parecer un poco *demodé*, en estilo años sesenta.

Otra forma de elipsis, muy sugerente, es representada por el diálogo de los textos con las imágenes, presentes, como se ha dicho antes, en los tres libros, y en todos las fotos se proponen como fragmentos ulteriores del discurso, momentos capturados en el instante, que no funcionan como ilustraciones decorativas, sino como elementos discursivos aglutinantes, cuya fuerza sintética dialoga y relanza continuamente el texto³⁴:

Así, las fotografías y las palabras comparten ese código de representación fragmentaria. Sin embargo, esta relación entre ambos tipos de registro parece ser velada y paradójica: velada, en tanto el puente que los conecta no es explícito; paradójica, dado que cada uno se refiere, a su modo parcial, al mismo referente pero sin aludirse mutuamente, sin que la palabra indique al lector que acuda a la fotografía para complementar su idea acerca del observatorio de Jaipur, pero a su vez necesitándose para que el lector no pierda el sentido de lo representado. (Alzate, 5)

La indudable densidad de estas páginas se lograría entonces justamente gracias a la elipsis, que permite la concentración en tan poco espacio de un conjunto de significados que superan y determinan el texto.

³⁴ Esta relación entre fotografía y texto se estudia en los ensayos de Schwartz (2012) y Schneider (2008).

Sin embargo esto no parece suficiente para lo que estoy intentando definir: se podría aplicar el mismo criterio para cualquier conjunto discursivo breve, o incluso mínimo. Sin embargo aquí la *densidad* semántica del texto se nos propone con una *intensidad* discursiva que los diferencia, por ejemplo, del ensayo de tipo filosófico, para abrirles otras dimensiones.

Lo que aquí juega un papel relevante es entonces el otro elemento estructural que había detectado antes, es decir, la repetición. Si la observamos más atentamente sin embargo notamos que no se trata de una “repetición simple” —aunque haya de este tipo en los tres textos— sino de lo que en la retórica se define como “repetición con variaciones”, a través de los tropos típicos de este tipo de discurso: epanortosis, paronomasias, diáforas etc.

En Bioy Casares por ejemplo, además de las referencias puntuales a la búsqueda de Ofelia, se repiten a lo largo del texto algunos temas, al punto de volverse casi obsesivos: los juicios estéticos sobre las mujeres que asisten al congreso, el tedio que el autor siente frente al mundillo literario, la insistencia sobre cuestiones lingüísticas de vario tipo, el insoportable calor del verano brasileño o la escasa vena que el autor siente para seguir escribiendo el diario. La estructura misma del género, con su medida exacta de los días del viaje, permite este ritmo donde las repeticiones retoman y amplían los diferentes temas.

En cambio, *Prosa del Observatorio* propone una serie de argumentos que se van entrelazando esencialmente a través de algunas palabras —nombres de cosas y nombres propios, aparentemente no congruentes— que repitiéndose consiguen construir una red que sostiene todo el texto: anguilas, estrellas, agua, ríos, cintura, Jai Singh, los nombres de los científicos que estudian el ciclo de las anguilas, Diana, Acteón, Jaipur, París, Marx, Hölderlin:

El texto cumple la misma proeza desde su condición de signo. Prosa jadeante y líquida como esas ondulantes y furtivas anguilas que recorren sus páginas. Prosa transparentada por los mismos sueños que lanzaron a Jai Singh a interrogar a las estrellas. Como Acteón, prosa que desafía a todos los perros del idioma y los obliga a ceder en sus ferocidades aprendidas hasta permitir esa desnudez que siempre ha buscado la poesía. Texto escrito en una prosa tan apasionada que encuentra allí donde no debería estar a

la poesía, como Endimión había encontrado a la mujer ideal, a Cynthia, la divinidad buscada de sus sueños (¿la poesía?) en una mujer abandonada por Baco y su séquito orgiástico. Porque en este libro en que todos sus componentes se entretajan hasta formar una sola tela, donde cada hebra hace el tejido y desaparece en él y cada motivo se integra al diseño total, Julio Cortázar ha encontrado, meditando sobre observatorios y anguilas, al hombre entero, al hombre nuevo, es decir a sí mismo, es decir a los otros. (Alazraki, 14)

En algunos puntos del texto la repetición dilata el sentido inicial del término, permite ensanchar el campo semántico y establecer relaciones nuevas, donde se entrecruzan el océano y las galaxias, el siglo XVIII de la India y las calles de un París contemporáneo.

En *El mono gramático* la “repetición con variación” es el verdadero eje estructural que construye el texto: algunos capítulos empiezan con las mismas palabras (por ejemplo el seis y el ocho), para ampliar sucesivamente el abanico de los significados:

Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. (Paz, 39)

Manchas: malezas. Rodeado, preso entre las líneas, los lazos y trazos de las lianas. El ojo perdido en la profusión de sendas que se cruzan en todos sentidos entre árboles y follajes. Malezas: hilos que se enredan, madejas de enigmas. Enramadas verdinegras, matorrales ígneos o flavos, macizos trémulos: la vegetación asume una apariencia irreal, casi incorpórea, como si fuese una mera configuración de sombras y luces sobre un muro. (Paz, 43)

El texto transmite entonces es la sensación de una creación que se va dando mientras el lector sigue el transcurrir de las páginas:

Debido a la dificultad de categorización, se ha dicho que es un relato, un poema en prosa, un poema largo [...] Ese *algo* quizá sean las reflexiones que se van desarrollando en el texto: la realidad se explora a través de su relación con el lenguaje, entre el cuerpo y el lenguaje se establece una permeabilidad de esencias

que se generan en la página al momento de la lectura. Me interesa destacar cómo la peregrinación —forma del viaje— se convierte en una metáfora de la creación y ésta en una de las formas del conocimiento. (Cantú, 143)

En los tres casos esta clase de repeticiones, de las cuales se podrían dar muchos ejemplos, permite mantener una peculiar forma de ritmo, que enlaza los varios fragmentos y los constituye como un conjunto textual cuya fuerza argumentativa nos sigue atrapando y sorprendiendo.

Se podría entonces aquí imaginar la elipsis como productora del efecto de *densidad* del texto, mientras las diferentes formas de “repetición con variaciones” conseguirían realizar lo que llamamos *intensidad* del texto, con efectos de *elasticidad* que, a pesar de las grandes variaciones posibles, responden a una serie de características reconocibles.

Volviendo al principio de mi investigación, no puedo dejar de lado el hecho que estos tres textos no pueden definirse como novelas cortas, ya que falta una dimensión programáticamente narrativa, y que ellos muestran una evidente presencia (sobre todo en Paz) de descripciones que se proponen como pausas en el desarrollo del texto. Además en los tres hay una manifiesta voluntad de reflexión de tipo ensayístico, y si la novela corta podría definirse como una “bastarda del poema y del ensayo”³⁵ —en estos casos considero que la definición del género tendría que ampliarse demasiado para incluirlos.

Sin embargo, procediendo por una *reductio ad absurdum*, justamente tres textos que no son novelas cortas me han ayudado a circunscribir alguna técnicas narrativas y algunas figuras retóricas que en otros contextos pueden funcionar significativamente como mecanismos de producción de los efectos más característicos de los textos breves sobre los que estamos reflexionando.

³⁵ Esta expresión fue usada por Carmen Boullosa en el coloquio mexicano dedicado a la novela corta en noviembre de 2014: <http://www.literatura.unam.mx/images/stories/pdf/boletines/programa-novela-corta-2014.pdf>

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Desnudez* [2009]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Agustini, Delmira. “Los astros del abismo”. *Poesías completas* Ed. Alejandro Cáceres. Montevideo: Ediciones de La Plaza, 1999.
- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo Neofanástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco, 2001.
- _____. “Imaginación e historia en Julio Cortázar.” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*. Berlín: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989.
- Alzate Giraldo, Juan Julián. “Los ojos de Jai Singh: Representaciones fragmentarias en Prosa del observatorio de Julio Cortázar”. Universidad EAFIT (2014). Web. 16 abril 2018 <https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/2890/JuanJulian_AlzateGiraldo_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Arendt, Hannah. *La crise de la culture*. París: Gallimard, 1972.
- Areta Marigó, Gema. “Los espacios sincrónicos de El mono gramático”. *Philologia hispalensis* 4 (1989): 55-66.
- Bataille, George. “La noción de gasto”. *La parte maldita*. Ed. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard-Seuil, 1980.

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2017.
- Bioy Casares, Adolfo. "Ovidio". *Una magia modesta*. Barcelona: Tusquets, 1998. 11-35.
- Bioy Casares, Adolfo. *Unos días en el Brasil: (diario de viaje)*. Madrid: La Compañía de los Libros, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bombal, María Luisa. *La amortajada* [1938]. Santiago de Chile: Nascimento, 1945.
- Borges, Jorge Luis. *María Luisa Bombal* [1938]. Ed. Caridad Tamayo Fernández y Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- _____. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- _____. "Palabras sobre Amado Nervo". *Proceso* 1190 (22 agosto 1990): 65-67.
- Botting, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.
- Breton, André. *El amor loco*. Madrid: Alianza, 2012.
- Brittnacher, Hans R.; Markus May. "Revenant/Doppelgänger". *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Eds. Brittnacher, Hans R.; Markus May. Stuttgart: Metzler, 2013. 466-471.
- Burrul, Carlos. "Buñuel y el marqués de Sade; las cadenas de la imaginación". *www.minotaurodigital.net*. Web. 16 abril 2018. <<http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=17>>
- Bustillo, Carmen. "Álvaro Mutis: parodia y auto-parodia en *La Mansión de Araucaíma*". *Cifra Nueva: Revista de Cultura*. 3-4 (octubre 1996): 9-34.
- Cannavacciuolo, Margherita. *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.
- Cantú, Irma Leticia. "La escritura de viaje desde la perspectiva latinoamericana: Octavio Paz y el caso mexicano." Tesis de Doctorado en Filosofía, Faculty of the Graduate School, Austin, Universidad de Texas, 2006.
- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Carreaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Joaquín Mortiz, 1974.

- Cazenove, Paul. « Du désir à “l’œuvre”. Marges et déviances sublimes : Sade, Meste, Brisseau ». *Trans-Revue de littérature générale et comparée*. (17 de julio de 2012). Web. 16 abril 2018. <<http://trans.revues.org/554>>.
- Chaves, José Ricardo. *Cuentos tropigóticos*. México: UNAM, 1997.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*. México: Nueva Imagen, 2000.
- Chateaubriand, François-René de. *Memorias de ultratumba*. Trad. y ed. José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra, 2010.
- Clavel, Ana. “Ponerle la cola a la quimera (poética incierta de la novela corta)”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Ed. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM, 2011. 61-70.
- Cortázar, Julio. *62 Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- _____. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen, 1974.
- _____. “El perseguidor”. *Los relatos 3, Pasajes*. Madrid: Alianza, 1976. 220-274.
- _____. *El examen*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- _____. *Divertimento*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- _____. *Rayuela*, Madrid: Colección Archivos, 1991.
- _____. *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- _____. *El perseguidor*. Madrid: Alianza, 1993.
- _____. *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Cartas 2*, Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. “El perseguidor”, *Julio Cortázar. Obras completas I. Cuentos*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 309-363.
- _____. *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 309-363.
- _____. “Final del Juego III. La noche boca arriba”, *Julio Cortázar. Obras completas I. Cuentos*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 512.
- _____. “Todos los fuegos el fuego. El otro cielo”. *Julio Cortázar. Obras completas I. Cuentos*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 634-655.
- _____. “Todos los fuegos el fuego. Todos los fuegos el fuego”. *Julio Cortázar. Obras completas I. Cuentos*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 622-634.

- Cortés Rocca, Paola. “Política y desfiguración. Monstruosidad y cuerpo popular”. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Eds. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 181-196.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Editorial, 1986.
- Curi, Umberto. *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- De la Parra, Teresa. “Ifigenia” [1924]. *Obra (Narrativa, ensayo, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. « Qu'est-ce que l'acte de création ? ». Conferencia dictada en la FEMIS. 13 de marzo 1987. Web. 16 abril 2018 < <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada* [1999]. Trad. Juana Salabert. Madrid: Losada, 2005.
- Dostoievski, Fiodor. *Crimen y castigo*. Madrid: EDAF, 2006.
- Edwards, Jorge. “Intimididades literarias” (1980). *María Luisa Bombal*. Eds. Caridad Tamayo Fernández y Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- Fernández Cubillos, Héctor. “La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar”. *Veritas*. III. 18 (2008): 97-126. Web. 16 abril 2018 < <http://www.redalyc.org/html/2911/291122936006/>>
- Foucault, Michel. “Language to infinity”. *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford: Blackwell, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Gamerro, Carlos, *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.
- García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas: una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000.
- García Márquez, Gabriel. “Blacamán el Bueno vendedor de milagros”. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Barral Editores, 1973. 81-94.
- _____. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1998.

- Gligo, Agata. *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1996.
- Goethe, Johann W. *Obras completas*. 2. Ed. Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1968.
- Hegel, Georg W. F. *Vorlesungen über Ästhetik III. Werke in zwanzig Bände*. Ed. E. Moldenhauer und K. M. Michel. Vol. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- _____. *Lecciones sobre la estética*, Alfredo Brotóns Muñoz trad., Madrid: Akal, 1989.
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1996.
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.
- Hoffmann, Ernst T.A.: *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke in Callots Manier; Nachtstücke; Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. München: Winkler, 1964.
- _____. *Fantásias a la manera de Callot*. Int. Juan Tébar. Trad. Celia y Rafael Lupiani. Ilustraciones de Teodor Hosemann y Paul Gavarnai. Madrid: Anaya, 1986.
- Horn, Eva. “Die Ordnung der Zeichen und die Ordnung der TotenToten.”. *Tauer schreiben: Die Toten im Text der Goethezeit*. Munich: Fink, 1998. 142-150.
- Horney, Karen. *Neurosis y madurez*. Buenos Aires: Psique, 1986.
- Israël, Lucien. *El goce de la histérica*. Trads. Ana Goldar y Marta Giacomino. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1979.
- Jesi, Furio. *Letteratura e mito*. Einaudi: Torino, 2002.
- Jung, Carl Gustav y Karoly Kerényi. *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2004.
- Kerényi, Karoly. *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta, 1958.
- Lacan, Jacques. *Seminario 20. Aun (1972-1973)*. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- _____. *Seminario VII. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Lachmann, Renate: “Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik”. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Eds. Pechlivanos, Miltos et al. Stuttgart: Metzler, 1995. 224-229.

- ____. *Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Luengo, Ana y Klaus Meyer. “(Des)enmascaramiento de ‘Las ménades’ y ‘La escuela de noche’ de Julio Cortázar”. *Hispanamérica* 98 (2004): 19-36.
- Llano, Alejandro. *Deseo, violencia, sacrificio. El secreto del mito según René Girard*. Pamplona: Eunsa, 2004.
- Massiolo, Francine. “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, 132-133: 1985.
- Mattalía, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- Merino, José María. “Un viaje al centro. Cuento y novela corta”. *Ficción continua*. Ed. José María Merino. Barcelona: Seix Barral, 2004. 73-84.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. “Un aristócrata en barapos”. *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir*. México: UNAM/Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971.
- ____. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Monsiváis, Carlos. *Yo te bendigo vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*. México: Gobierno del estado de Nayarit, 2002.
- Morin, Edgar: *Introduction à la pensée complexe*. París: Seuil, 2005.
- Morello Frosch, Martha. “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar”. *Explicación de textos literarios XVII.1-2* (1988-89): 230-239.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías, 1988.
- Mutis, Álvaro. “La irresponsabilidad del viajero”. *El Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 24 de diciembre 1989.
- ____. *Summa de Magroll El Gaviero: Poesía, 1948-1997*. Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- ____. *La muerte del estratega: Narraciones, prosas y ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Nach Todorov. *Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Eds Clemens Ruthner, Ursula Reber, Markus May. Tübingen: Francke, 2006.
- Navarro, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Neiburg, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza, 1988.
- Nervo, Amado. “Mencia”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Universidad Nacional Autónoma de México. 23 abr 2014. Web. 16 abril 2018 <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php>>.
- _____. *Obras completas*, 2 tt. Ed. Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. México: Aguilar, 1991.
- _____. *Poesía reunida*, 2 tt. Ed. Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga. México: UNAM/CNCA, 2010.
- _____. *Un sueño*. Ed. facsímil Salvador Tovar. *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*. Web. 16 abril 2018. <<http://amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html>>.
- _____. “Mencia”. Ed. facsímil Salvador Tovar. *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 16 abril 2018. <<http://amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html>>.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. México: Tomo, 2010.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Ana Pérez Vega. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Olaciregui, Julio. “Diálogo epistolar con Álvaro Mutis”. *Vericuetos: Revue littéraire bilingue espagnol-français*. Web. 16 abril 2018 <<http://www.vericuetos.fr/article-entrevista-a-alvaro-mutis-73628433.html>>
- Onetti, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Montevideo: Arca, 1968.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1981.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Peris Blanes, Jaume. “De happening, saxofonistas y guerrilleros. Metaforas de la creación y politización de la estética experimental en

- Julio Cortázar (1959-1973)". *Les Ateliers du SAL*. 1-2 (2012): 241-255.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelación I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura Comparada*. México: UNAM, 2012.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos completos*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Ramos, Luis Arturo. "Notas largas para novelas cortas". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Ed. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM, 2011. 37-48.
- Revueltas, José. *El apando*. México: Era, 1969.
- _____. *Los días terrenales*. México: Era, 1973.
- _____. *Los muros del agua*. México: Era, 1979.
- Rivière, Joan. "La feminidad como máscara" [1927]. *La feminidad como máscara*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Sainz, Gustavo. "Para mí las rejas de la cárcel son rejas del país y del mundo". *Conversaciones con José Revueltas*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- Schneider, Vitor Jochims. "O olhar fotográfico e textual em Prosa do Observatório de Julio Cortázar". *Contingentia. Porto Alegre*. Vol. 3, n. 2 (noviembre 2008): 168-175.
- Scholz, László. "La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?". *Actas del XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso Internacional "América Latina: La Autonomía de una región"*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012. 1073-1079.
- _____. "La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?". *XV encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Noviembre de 2012. Web. 16 abril 2018 <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00876353>>
- _____. *El arte poética de Julio Cortázar*. San Antonio de Padua: Castañeda, 1976.
- _____. "Piglia, Bolaño, el hipercuento". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*. III. Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). México: UNAM, 2014. 143-168.
- _____. "¿Un camello, una comadreja o una ballena? Bolaño en las nubes". Conferencia inaugural *IX Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. Lo fantástico: Este y Oeste*. Budapest, 28 junio-1 julio 2011. (*En prensa*)

- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004.
- Schwartz, Marcy. “Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* 7 (2012). Web. 16 abril 2018 <<http://journals.openedition.org/lirico/652>>
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 1996.
- Seminario de CILL. “Diálogo sobre el apando”. *Conversaciones con José Revueltas*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- Serrano Soler, Joaquín. “Julio Cortázar”. Programa *A Fondo* [1976]. Web. 16 abril 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg>
- Spiller, Roland. “Spanien, Portugal und Lateinamerika”. *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Eds. Brittnacher, Hans Richard Brittnacher y Markus May. Stuttgart: Metzler, 2013. 137-140.
- Spiller, Roland. “Lateinamerika”. *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Eds. Hans Richard Brittnacher y Markus May. Stuttgart: Metzler, 2013. 158-164.
- Tejera, María Josefina. “Literatura y dialéctica”. *Conversaciones con José Revueltas*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- Valerio-Holguin, Fernando. “La literatura a sangre fría: *El caso Baldomero de Virgilio Piñera*”. *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*. Ed. H. López Cruz. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2012. 179-191.
- Vargas Llosa, Mario. “Primordial *Ulysse*”. *Le roman du XXe. Nouvelle Revue Française*. Jean Rouaud (ed.) 596 (Paris, février 2011) : 166-167.
- Viegnes, Michel. “Nouvelle et non événement : Tchekhov, Hemingway, Gracq”. *Revue d'histoire Littéraire de France*. Vol. 109, 2 (2009): 289-298.
- Walsh, Rodolfo: *Cuentos para tabúes y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- Witto Matting, Sergio. “Julio Cortázar: la literatura de la proximidad”. *Polis, Revista Latinoamericana*. 2 (2002). Web. 16 abril 2018.
- Zima, Peter V. *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen: Francke 2008.

INDEX NOMINUM

- Adisson, Joseph, 82
Adorno, Theodor, 90
Adsuar Fernández, María Dolores, 7
Agamben, Giorgio, 26, 179
Agustini, Delmira, 46
Alazraki, Jaime, 131, 169, 176, 179
Alemán Valdés, Miguel, 109, 112
Alzate Giraldo, Juan Julián, 173-174,
179
Arendt, Hannah, 94
Areta Marigó, Gema, 170, 179
Baco, 176
Baldung, Hans, 53
Balzac, Honoré de, 62
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée, 62
Barthes, Roland, 16, 137, 179
Bartók, Béla, 158, 161, 163
Bataille, Georges, 26, 31, 37, 179
Baudelaire, Charles, 58, 131, 180
Bécquer, Gustavo Adolfo, 127
Beethoven, Ludwig van, 163
Beltrán, Rosa, 69
Benedetti, Mario, 138
Benjamin, Walter, 131, 153
Bernardo, 83
Bioy Casares, Adolfo, 6-8, 15, 55, 159,
167-168, 172, 175, 180
Blake, William, 65
Bolaño, Roberto, 16
Bombal, María Luisa, 7, 25, 27-30, 36,
42-44, 180, 182
Borges, Jorge Luis, 27, 31, 36, 38, 40,
53, 55-56, 75-76, 82, 130, 159, 165,
180
Botticelli, Sandro, 30
Botting, Fred, 62
Boullosa, Carmen, 177
Breton, André, 62, 180
Brittnacher, Hans Richard, 131-132,
180, 187
Buñuel, Luis, 60
Burrul, Carlos, 63
Bustillo, Carmen, 65, 180
Calvino, Italo, 112
Cannavacciolo, Margherita, 7, 97,
103, 180
Cantú, Irma Leticia, 177, 180
Carpentier, Alejo, 6
Carranza, Venustiano, 74
Casares, Adolfo Bioy, 172
Chateaubriand, François-René, 83,
181
Chaves, José Ricardo, 69
Chávez Castañeda, Ricardo, 112
Clark, Kenneth, 30
Claudel, Paul, 161

Clavel, Ana, 171, 181
 Conan Doyle, Arthur, 53
 Cortázar, Julio, 6-8, 18-19, 21, 115, 119, 122, 126-127, 129, 131, 134, 136-143, 146-155, 157-169, 173-174, 176, 179, 181-184, 186-187
 Cortés Rocca, Paola, 165, 182
 Cróquer Pedrón, Eleonora, 7
 Da Rimini, Francesca, 83
 Dailliez Largillier, Cécile Louise, 77
 Dalí, Salvador, 161
 Darío, Rubén, 75
 De Figueroa, Lope, 78-79
 De la Parra, Teresa, 44, 46
 De Navascués, Javier, 8
 De Quevedo, Francisco, 53
 Debussy, Claude, 163
 Deleuze, Gilles, 40, 146, 148, 150-155, 182
 Descartes, René, 41
 Díaz Ordaz, Gustavo, 112
 Dickens, Charles, 62
 Didi-Huberman, Georges, 26, 30, 182
 Durero, Albert, 53
 Echeverría, Esteban, 159
 Edwards, Jorge, 29
 Einstein, Albert, 148, 150, 152
 Elizondo, Salvador, 12
 Eloísa, 83
 Espartaco, 94
 Estévez, Flor, 66
 Eurípides, 162
 Felipe II, 78, 80-81
 Fernández Cubillos, Héctor, 147
 Fernández, Macedonio, 55
 Flaubert, Gustave, 6
 Foucault, Michel, 41, 62, 182
 Freitas, Newton, 64
 Freud, Sigmund, 36-37, 41
 Gadamer, Hans-Georg, 110, 182
 Gala, Antonio, 13
 Gamero, Carlos, 159-160, 182
 García Aguilar, Eduardo, 66
 García Lorca, Federico, 161
 García Márquez, Gabriel, 6, 14, 53, 182
 Giraud, René, 163-164, 182, 184
 Girondo, Oliverio, 55
 Goethe, Johann Wolfgang von, 81, 122, 183
 Gombrowicz, Witold, 54
 Gómez-Montero, Javier, 7
 Guattari, Félix, 146, 148, 151-152, 182
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 90, 126-127
 Heisenberg, Werner, 13
 Hemingway, Ernest, 6
 Hernández, Consuelo, 65
 Hernández, Felisberto, 12
 Herráez, Miguel, 146, 158, 183
 Horney, Karen, 107, 183
 Huidobro, Vicente, 13
 Infante, Pedro, 75
 Isabel de Bohemia, 41
 Israél, Lucien, 37
 James, Henry, 6
 Jenke, Otto, 53
 Jesi, Furio, 105, 111, 113, 183
 Joyce, James, 6, 138
 Jung, Carl, 105
 Kafka, Franz, 6
 Keats, John, 13, 143, 159
 Kerényi, Károly, 99, 105-107, 110, 113, 183
 Kouï, Théophile, 7
 Kristeva, Julia, 40
 Lacan, Jacques, 26, 37, 41, 183
 Lachmann, Renate, 130
 Lagmanovich, David, 173-174
 Leibowitz, Judith, 142
 Lessing, Gotthold Ephraim, 147
 Lewis, Matthew Lewis, 62, 66
 Llano, Alejandro, 164, 184
 Lobo, Olga, 7
 López Mateos, Adolfo, 112
 Luengo, Ana, 162, 184
 Lugones, Leopoldo, 75
 Lukács, Georg, 90

Malatesta, Paolo, 83
 Mallea, Eduardo, 55
 Mann, Thomas, 134
 Marcuse, Herbert, 90
 Martínez Estrada, Ezequiel, 55
 Marx, Karl, 90, 147, 175
 Massielo, Francine, 42
 Mattalía, Sonia, 27, 40
 Maturin, Charles, 62
 May, Markus, 131-132, 180, 185, 187
 Mayolo, Carlos, 61
 Mendelssohn, Felix, 163
 Merino, José María, 118, 184
 Merleau-Ponty, Maurice, 101, 104, 184
 Meyer Minneman, Klaus, 162, 184
 Monsiváis, Carlos, 74, 112
 Montmorency-Laval, Gilles (Gilles de Rais), 64
 Morante, Elsa, 169
 Moravia, Alberto, 169
 Morello Frosch, Martha, 162, 184
 Moreno, Mario (Cantinflas), 75
 Morin, Edgar, 119, 122, 125, 184
 Mulvey, Laura, 27
 Musil, Robert, 6
 Mutis, Álvaro, 7, 60-61, 63-69, 180, 182-185
 Nead, Linda, 27
 Neiburg, Federico, 159, 185
 Neruda, Pablo, 29, 161
 Nervo, Amado, 7, 73-79, 81-83, 180, 184-185
 Nietzsche, Friedrich, 147, 149, 182, 185
 Ocampo, Victoria, 165
 Olaciregui, Julio, 60-63, 65, 185
 Onetti, Juan Carlos, 12, 20-21, 185
 Pacheco, José Emilio, 75, 97-98, 103, 110, 180
 Palas Atenea, 99
 Parker, Charles Christopher (Charlie), 19
 Paz, Octavio, 8, 167-168, 170, 173-174, 176-177, 180, 185
 Peris Blanes, Jaume, 148, 185
 Perón, Eva, 161
 Perón, Juan Domingo, 158, 162
 Picón Garfield, Evelyne, 136
 Pimentel, Luz Aurora, 109, 186
 Piñera, Virgilio, 7, 51, 53, 187
 Pinochet, Augusto, 16
 Piovene, Guido, 169
 Poe, Edgar Allan, 52
 Porrúa, Francisco, 137, 140
 Publio Ovidio Nasón, 15, 98, 180, 185
 Rachmaninoff, Sergei, 161
 Radcliffe, Ann, 61-62
 Ramos, Luis Arturo, 171, 186
 Rebetez, René, 60
 Revueltas, José, 6, 14-15, 86-87, 90-91, 93-94, 186-187
 Reyes, Alfonso, 77
 Rivière, Joan, 41
 Ruiz Barrionuevo, Carmen, 65, 184
 Ruiz Cortines, Adolfo, 112
 Sábato, Ernesto, 7, 55-56, 186
 Sade, marqués de, 62-63, 143, 180-181
 Santa Sofía de Bizancio, 12
 Santajuliana, Celso, 112, 181
 Sarduy, Severo, 54
 Schneider, Vitor Jochims, 174, 186
 Scholz, László, 7, 11, 118, 122, 142, 164-165, 186
 Schopenhauer, Arthur, 79, 187
 Schwartz, Marcy, 174, 187
 Schwob, Marcel, 78
 Silva, Julio, 136
 Singerman, Bertha, 75
 Singh, Jai, 169, 175, 179
 Spiller, Roland, 131, 187
 Stalin, Iósif, 90, 94
 Stevenson, Robert Louis, 6
 Strauss, Richard, 163
 Suppé, Franz von, 161
 Susini, Clemente, 30
 Tchaikovsky, Piotr Ilich, 161

Tedeschi, Stefano, 8
Tejera, María Josefina, 91, 187
Theotocopoulos, Domenico "El Greco", 78
Todorov, Tzvetan, 108, 185
Uliánov, Vladímir Ilich "Lenin", 169
Valerio-Holguín, Fernando, 56
Velasco, Raquel, 7
Viegnes, Michel, 142, 187
Villiers de L'Isle Adam, Auguste, 62
Walpole, Horace, 61
Walsh, Rodolfo, 7, 52-54, 56, 187
Wells, Herbert George, 28
Witto Matting, Sergio, 147, 187
Zima, Peter Václav, 129

INDEX RERUM

- acto narrativo, 108
alter ego, 52, 56
alteridad, 110, 119-120, 122, 124-125, 129
América Latina, 39-40, 42, 86, 184, 186
anamnesis, 32, 34
arquetípico, 76, 105
autobiográfico, 35
autofigural, 109
autor implícito, 81-82
biografía, 21, 29, 44, 113, 119, 122-124, 131-132, 134, 148, 153, 182
cinematográfico, 60-61, 63, 69
cuento, 14-15, 61, 78, 103, 118-124, 127, 131, 136-142, 146, 159-160, 162, 170-171, 186
cuerpo, 13, 15-16, 18, 26-28, 30-31, 33-34, 36-37, 39, 41, 45, 47-49, 68, 74, 92, 94, 98, 101, 104, 109, 130, 143, 171, 176, 182
deconstruir, 129
déixis, 12-13
desdoblamiento del sujeto, 108
deseo, 27, 32, 34-35, 37, 46, 48, 63, 77, 89, 103, 124-126, 129, 132-133, 137, 161, 163-165
desnudez, 25-27, 30, 175, 179
diegética, 108
discurso historicista, 18
discurso mimético, 13
discurso testimonial, 18
discurso, discursivo, 27, 37, 41, 45, 56, 81, 92-93, 102, 105-106, 108, 118-120, 123-126, 129, 131, 158, 160, 162, 169, 173-175, 184
duplicación, 14, 20-21, 120, 122
elipsis, 172, 174, 177
ensayo, 62, 74-76, 169-170, 175, 177, 182
enunciación, 35, 40, 44, 108, 159
epistemología poética, 125
escritura fílmica, 61
escritural, 40, 138
espacio imaginario, 30
espacio simbólico, 30
estrategia textual, 100
estructuralismo, 147
ethos, 27, 37
falocentrismo, 40
fantasmático, 31, 120, 123
ficcionalización, ficcionalizar, 21, 136
ficticio, 53, 56
figura retórica, 177

filosofía, 30, 62, 133, 146, 152
 género, 21, 52, 60-63, 65, 68, 82, 118, 136, 142, 168, 170-171, 175, 177, 186
 género gótico, 65
 heterogeneidad, 170
 identidad, 15, 76, 81, 90, 105, 111-112, 120-121, 125, 143, 149, 151, 164
 incipit, 82
 indeterminación, 147-148
 inmortalidad, 14, 18
 intertextualidad, 79
 latinoamericanismo, 39
 lector, 15, 20, 22, 28, 54, 57-58, 64, 69, 78, 81, 102, 133, 137, 142-143, 159, 161, 171-174, 176
 libro de viaje, 170
 libro-constelación, 141
 literatura policial, 52
 logofantasmático, 134
 macro-tiempo, 139
 metáfora, metafórico, 19, 69, 102, 114, 118, 127, 132, 171, 173, 177, 185
 metaliteratura, 102
 microrrelato, 173
 minificción, 173
 mito, mítico, 17, 40, 75-76, 83, 98, 104, 111-113, 119, 121, 124, 150, 162, 183-184
 modernidad, 12, 27, 41, 74, 86, 123, 129, 132, 147, 150
 narrador heterodiegético, 81
 narrador omnisciente, 35
 narrador-álter ego, 158
narratio, 118, 123, 133
 narratológico, 118, 122
 neofantástico, 120, 125, 131, 134
nouvelle, 5, 27, 30, 35, 61, 67, 81, 138, 139, 142, 150, 158, 161
 novela, 61-62, 67, 81, 113, 127, 146, 149, 177
 novela corta, 5, 14, 16, 51-53, 59-61, 63-64, 67-68, 69, 77-78, 81, 86, 88, 94, 103, 118-119, 122, 125, 131, 134, 142, 146, 148-149, 151-154, 158, 160, 167-168, 170-171, 177, 181, 184-186
 novela corta latinoamericana, 60
 novela de artista, 119-120, 123, 125, 127, 134
 novela de formación, 125
 novela mundonovista, 42
 novela policíaca, 53
 novela policial, 52
 novela testimonial, 53
 objetividad, 57
 Occidente, 27, 30, 41
 orden cognitivo, 109
 orden espacial, 109
 orden perceptual, 109
 orden temporal, 109
 otredad, 104, 120, 123, 125, 132
 Otro, 30
 paródico, 65
pathos, 27, 30, 32, 35, 37
 personaje arquetípico, 64
 poética, 79, 118, 159, 164, 171, 181
 poética de la ficción, 130
 polisemia, 162
 primera persona, 27, 55, 98, 108, 140, 168
 prosa poética, 169-170
 reescritura, 65, 77, 111
 régimen ficcional, 102
 relato fantástico, 119
 relato policial, 52, 187
 res cogitans, 41
 Revolución Francesa, 62
 ritmo, 26, 40, 75, 112, 148, 151-153, 171, 175, 177
 ritornelo, 146, 148, 151-152, 155
 semántica de la ficción, 118
 semantización, 118
 semiosis, 12, 13
 seudónimo, 53
 Siglo de las Luces, 62
 siglo XX, 7, 27, 30, 39, 41-42, 44, 62, 74, 79-80, 138, 142, 158, 159

significante, 13, 15, 26
simbólico, 26, 31, 42, 89, 102, 105,
113, 118, 123, 159, 160, 162
simultaneidad, 139
tantalismo, 55
temporalidad, 14, 18, 40, 83, 141
tensión dramática, 22, 94, 118
tensión poética, 118
texto breve, 177
textualidad, 76
tiempo-otro, 131
tratado de poética, 170
vanguardia, 27, 31, 35, 42, 129, 131,
149, 184
vanguardista, 60
voz, 82, 98, 149-150, 154, 158
voz narrante, 108, 110
yo escritural, 81
yo-narrado, 101, 109-110
yo-que-narra, 101, 108-110