

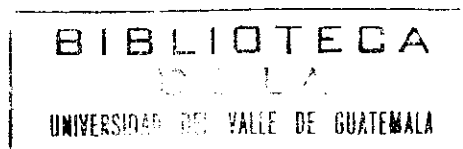
**«LA CONSPIRACION DE LOS ESPEJOS»:
LO FANTASTICO EN LOS CUENTOS DE
GUSTAVO ADOLFO WYLD**

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

**“LA CONSPIRACION DE LOS ESPEJOS”:
LO FANTASTICO EN LOS CUENTOS DE
GUSTAVO ADOLFO WYLD**

María Lucía Ureta Ullívarri.

Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciada en Letras.



Guatemala, C.A.
1996.

Vo.Bo.

(f) *Rosana Pinillos B*
Lda. Rosana Pinillos

Tribunal

(f) *MCN*
Lda. Margarita Carrera

(f) *Rosana Pinillos B*
Lda. Rosana Pinillos

(f) *G. Wyld*
Lic. Gustavo A. Wyld

Fecha de aprobación: 17 de Octubre de 1996.

RESUMEN

En el presente trabajo se demostrará que los cuentos de **La conspiración de los espejos**, del escritor guatemalteco Gustavo Adolfo Wyld, pertenecen al género fantástico, ya que introducen elementos “sobrenaturales” en el mundo normal (entendido como tal según la opinión común), produciendo así, una *vacilación* tanto en el protagonista como en el lector, quienes no saben qué explicación dar ante los acontecimientos tan “extraños” que se presentan.

Este trabajo está dividido en tres secciones fundamentales. La primera de ellas es la investigación bibliográfica, donde se ha consultado la opinión de diversos expertos en la materia. En esta parte se definirán términos como *fantástico*, *extraño*, *maravilloso*, *realismo mágico* y *real maravilloso*. Las ideas sobre las que se descansa fundamentalmente el cuerpo del trabajo son las de Tzvetan Todorov, por considerar su amplitud de criterio y su clasificación tan acertada sobre los temas de lo fantástico. También se describirán las características del discurso fantástico y su división en dos grandes redes temáticas, *los temas del yo* o de la mirada y *los temas del tú* o del discurso, en donde encontraremos el conflicto del hombre con su mundo, en el primero, y el conflicto del hombre con su prójimo, en el segundo.

La segunda parte constituye el desarrollo del trabajo. En ella se relatan cada uno de los ocho cuentos que constituyen la obra de Wyld, destacando los elementos sobrenaturales, el valor simbólico del lenguaje y los recursos del discurso figurado que contribuyen a crear lo fantástico. Además, se hace un análisis detallado de las características temáticas para ubicarlo dentro de una de las dos grandes redes establecidas por Todorov, y donde encontraremos que predominan los *temas de la mirada*, revelando la desgarradora lucha que establece el hombre con el mundo que lo rodea.

La tercera parte y final está formada por las conclusiones, en donde se hace una síntesis de los elementos más notables en la fantástica de Wyld, los subtemas más frecuentes que aparecen en sus cuentos y su preocupación evidente por el lenguaje, no solamente estética sino profundamente humana, pues comprende el terrible valor de la palabra escrita que la hace inmortal.

INDICE

	Página
I. Introducción.	7
II. Literatura fantástica:	
A. Lo fantástico	10
B. Lo extraño y lo maravilloso	18
C. Realismo mágico y real maravilloso	22
D. Lo fantástico en Hispanoamérica	27
E. El discurso fantástico	32
F. Los temas de lo fantástico:	35
1. Los temas del yo	36
2. Los temas del tú	39
III. Lo fantástico en los cuentos de Gustavo Adolfo Wyld:	
A. La conspiración de los espejos:	44
B. «Rueda de Chicago»	49
C. «Aquiliano»	64
D. «Ruperto Villadelmar vive»	80
E. «La herencia de Cayetano»	91
F. «El sueño de Ursulina»	102
G. «Gabriel»	114
H. «El Canche Honorio»	130
1. «El beso de la niña»	139
IV. Conclusiones	147
VI. Bibliografía	150

I. INTRODUCCION

A pesar de encontrarnos a las puertas del siglo XXI y en las postrimerías de una centuria materialista, descreída y objetivista, la fantasía aún habita en las recónditas profundidades de la mente humana. Ese deseo imperioso por crear un mundo donde las leyes naturales puedan ser transgredidas, se ha manifestado a través del acervo cultural de todos los pueblos, desde la edad del pensamiento mítico hasta nuestros días. El hombre se siente capaz de dar vida a otro mundo en el que las posibilidades intuídas en éste se hagan reales. Así, lo fantástico nos mostrará la otra cara de esa realidad que frecuentemente se escapa a nuestros sentidos, pero que nos envuelve con asombrosa facilidad.

No es sencillo explicar lo que el hombre entiende por *fantástico*, de ahí que, en el presente trabajo, nos veamos en la necesidad de recurrir a la opinión de diversos estudiosos al respecto. Probablemente, quien defina este término con mayor precisión sea Tzvetan Todorov, por lo que sus ideas, conceptos y clasificaciones han servido de base para el análisis de la obra que nos preocupa en cuestión: **La conspiración de los espejos**, del escritor guatemalteco Gustavo Adolfo Wyld.

Con un título tan sugestivo, Wyld rompe con el orden natural establecido y nos guía por los misterios de un mundo oculto a muchos mortales. Le pide al lector que participe en esa conspiración, para que los secretos de lo sobrenatural le sean

revelados. Además, apela a nuestra sensibilidad e intuición para que, a través del lenguaje simbólico, tan rico en su narrativa, descubramos la otra cara de la moneda, como «la cara siempre oculta de la luna». Por todo esto, hemos insertado su cuentística dentro del género fantástico, hecho que comprobaremos a lo largo de este estudio, ya que su obra «produce una vacilación en el lector -en un lector que se identifica con el personaje principal- referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño» (Todorov, 1987:122).

Iniciaremos el análisis de su obra con un breve estudio sobre lo fantástico, su definición (conscientes de las limitaciones existentes), características y temática. Con apoyo en este sustrato, seguiremos analizando cada uno de los ocho relatos que componen **La conspiración de los espejos**. Iremos relatando cada cuento para facilitar su comprensión a aquéllos que no los hayan leído. Destacaremos en cada relato los elementos extraños o sobrenaturales que contribuyan a crear el ambiente fantástico, haciendo especial hincapié en la carga simbólica del lenguaje, ya que «el símbolo es paradigma del ser y posibilita en cierto modo que las cosas sean; es el fundamento de todo cuanto es; es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma prinigenia que vincula el existir con el Ser» (Chevalier, 1991:9). De ahí que Wyld comprenda su importancia y lo aproveche con asombrosa maestría a lo largo de su obra. Al finalizar cada narración, proseguiremos con un análisis detallado de sus características fantásticas vertidas en el discurso figurado y, por último, determinaremos a qué red temática pertenecen, anotando los subtemas que conformen cada grupo.

Al concluir, nos encontraremos con la inquietante sorpresa de descubrir un laberinto de imágenes, que ocasionan un caos en nuestros sistemas de percepción-conciencia y nos llevan nuevamente al eterno conflicto entre el hombre y su mundo. Wyld nos alerta sobre la fragilidad de nuestros sentidos y de lo poco que debemos confiar en ellos, especialmente en el de la vista cuya engañosa información puede trasladarnos a mundos paralelos que, como espejos, nos muestren imágenes invertidas, simples copias de nuestra realidad..., pero no por ello menos coloridas e intensas.

II. LITERATURA FANTASTICA

A. LO FANTASTICO

Es tan difícil deslindar lo que es fantástico de lo que no lo es, tanto como diferenciar en nuestra propia vida los actos racionales de los irracionales. La fantasía aparece tan mezclada con todas las actividades humanas que llega a confundirse con lo que llamamos ilusión, imaginación o ficción.

Ahora bien, si queremos definir estos términos, encontraremos que los mismos diccionarios no son muy precisos en aclararlos; por ejemplo: «ilusión» es definida como concepto, imagen o idea sin realidad, sugerida por la imaginación o por error de los sentidos. «Imaginación» es la facultad anímica que representa las imágenes de las cosas; aprensión falsa o juicio infundado. «Ficción» es la acción de fingir-simular (aparentar lo que no es cierto); invención poética. Tampoco los diccionarios definen de un modo más preciso palabras como «realidad», «verdad» o «verosimilitud». Así vemos cómo un término nos lleva a otro, como en una espiral infinita, sin lograr determinar con exactitud los límites entre lo real y lo imaginario.

La fantasía surge de esa capacidad de imaginar del hombre, es decir, de su capacidad de representar en la mente la imagen de algo que no existe o que no está presente. Ese algo puede ser una sensación, un sentimiento, un hecho pasado, algo visto, algo pensado; como dice Jung (Camps, 1989:13):

«...todo pensamiento descansa sobre imágenes generales, esquemas o potencialidades funcionales que modelan inconscientemente el pensamiento.»

En efecto, hay una unión constante entre el pensamiento y sus expresiones simbólicas, como veremos más adelante.

Las imágenes parten del cerebro del hombre y afloran también al mundo exterior, revistiéndolo de símbolos que tratan de representar cuanto el hombre piensa o siente. Observa Pérez-Rioja (Camps, 1989:13) que la humanidad se ha entregado desde los tiempos más remotos, a crear representaciones de ideas, seres y objetos, en símbolos que después sirven para explicarse el mundo circundante, y añade que el símbolo es el lenguaje del alma. La motivación de los símbolos depende de las épocas y las referencias históricas de las cuales éstos parten; así que los símbolos varían, y también, por supuesto, su interpretación.

Pues bien, las imágenes y los símbolos se encuentran en nuestro interior, como lo evidencian los sueños; pero pasan al exterior cuando con ellos representamos actitudes, gestos, ideas, y cuando producimos arte, sobre todo.

Así, Shopenhauer (Vax, 1981:26) habla de dos tipos de imágenes psíquicas: las que perciben los sentidos y las que produce la actividad interna del cerebro. Las segundas pueden ser tan intensas, que lleguen a confundirse con las primeras, aunque no se confunden con las del mundo físico porque se desvanecen cuando tratamos de analizarlas, como los sueños cuando nos esforzamos en recordarlos. Estas imágenes desaparecen, según el filósofo, porque entran en conflicto con las que provienen de los sentidos, que son más fuertes; igual sucede al despertar. Por ello, el silencio, la oscuridad

o la quietud favorecen la acción de la fantasía; las sombras sugieren siluetas fantasmales, los ruidos nos dan escalofríos y los niños sienten miedo: el enfrentamiento con el mundo interior nos pone en contacto con lo más desconocido de nosotros mismos; con lo intuitivo, lo irracional, los problemas del ser y la identidad; con la muerte, el más allá, las dudas inconfesadas y los miedos psicológicos.

La fantasía impresiona por su carácter misterioso, y subyuga por su fuerza positiva o negativa, porque fascina o hace temblar. Se apoya en la ambigüedad de la naturaleza de las cosas, escondiéndose en lo velado, lo indeciso, lo misterioso, es decir, moviéndose en la frontera de lo sobrenatural. Por lo tanto, lo fantástico no es percibido por el entendimiento o la razón sino por la sensibilidad, que también percibe el peligro, la belleza, el riesgo, lo gracioso, lo emocionante.

Charles Nodier (Mignolo, 1983:13) se refiere al vocablo «fantástico» de esta manera: «...es el nombre primigenio de los malos espíritus a los cuales los ancianos relacionaban con el fenómeno de la pesadilla». Para él, la vida del hombre organizado poéticamente se divide en dos series de sensaciones aproximadamente iguales, del mismo valor: una que resulta de la ilusión de la vida de la vigilia; la otra que se forma de las ilusiones del sueño; de ahí su fórmula sobre lo fantástico : «...contar un sueño ya sea dormido o despierto». En su explicación sobre el nacimiento de la imaginación del hombre, Nodier (Mignolo, 1983:14) dice:

“Estas tres operaciones sucesivas, la de la inteligencia inexplicable que fundó el mundo material, la del genio inspirado por la divinidad que descubre el mundo espiritual, y la de la imaginación que crea el mundo fantástico, componen el vasto imperio del género humano.”

Nodier emplea, como sinónimo de «fantástico», imaginación e invención.

Roger Callois e Irene Bessiere (Camps, 1989:9) indican que la fantasía es algo irreal; algo que resulta desconocido o inexplicable, pero que quizá en el futuro se haga comprensible y entre en nuestra vida diaria. Louis Vax (1981:18), en primer lugar, afirma que lo fantástico no es inferido por el entendimiento, sino percibido con la sensibilidad: « ¡ Como si el sentimiento no fuera, al igual que el intelecto, un modo de conocimiento! ». Para él, lo fantástico está ligado a la aprehensión de los valores negativos. El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, “fenómenos” de feria. En fin, a lo sobrenatural propiamente dicho, lo fantástico prefiere lo preternatural (designa lo que parece escapar a la naturaleza, pero sin elevarse por ello hasta lo sobrenatural). Es por ello que se inclina a reconocer la fantasía por los temas; es decir, considera fantástica una historia en virtud de las apariciones fantasmales y de los hombres lobos o diablos que contenga.

Podríamos también definir como fantástica aquella obra literaria o plástica en que aparezcan elementos maravillosos, seres fantásticos o situaciones fantásticas. Pero al final retornaríamos al origen del problema, pues los hechos y situaciones fantásticas de épocas pasadas no lo son en las nuestras; por ejemplo, el catalejo que hace visible Saturno pudo ser fantástico, pero hoy es real; el monstruo del lago Ness dejaría de ser fabuloso si emegiera de las aguas, como dejó de serlo la jirafa, el elefante o el rinoceronte.

En definitiva, todo depende de lo que consideremos como real, y lo real depende de lo que conocemos. Por lo tanto, lo fantástico será diferente en cada época y para cada

persona. Nos enfrentamos siempre con el problema de la verosimilitud. No tenemos el mismo concepto de verosimilitud que nuestros antepasados, cuyas supersticiones nos parecen absurdas. Tampoco los hombres del futuro creerán posibles y verdaderas algunas cosas que hoy aceptamos como tales. Sin embargo, no podemos concluir diciendo que todo lo inverosímil o poco creíble en nuestra época, o en otra a la que nos refiramos, es algo fantasioso. Ya Aristoteles había dicho en su **Poética**, que es verosímil que ocurran cosas que van contra la verosimilitud.

Antonio Risco (Camps, 1989:10) propone otro criterio: es fantástico lo que tiene una intencionalidad fantástica, mientras que es realista lo que pretende describir o representar la realidad, teniendo siempre en cuenta las condiciones culturales en que aparece el hecho, fenómeno u obra en cuestión. Risco ofrece una definición provisional de lo fantástico en literatura: «... es aquel elemento anecdótico que emborrona las señales de su propio referente». Es decir, en cuanto una historia literaria oscurece su apoyo referencial y aparenta ser incoherente, ha aparecido lo fantástico. Sin embargo, con esta definición se corre el riesgo de considerar cualquier incoherencia en una obra de ficción como punto válido para clasificarla como fantástica.

Para Susana Camps (1989:16) lo fantástico puede definirse como:

«...sentimiento cifrado en símbolos que parten del subconsciente y que representan o abstraen una situación o sensación del mundo que nos rodea. Estas imágenes surgen simbólicamente y espontáneamente del subconsciente o son cifradas por nuestra conciencia en el mundo exterior, de donde puede percibir las o adonde puede extenderlas.»

Camps continúa diciendo que la ficción juega con elementos, personajes y situaciones inventados, pero verosímiles para su época; mientras que la fantasía combina elementos,

personajes y situaciones inventados e inverosímiles para su época. En cuanto a esa inverosimilitud propia de la fantasía, hay que notar también que depende en buena parte de cómo nos llega ese texto, pintura, escultura, película, etc., fantástica; es decir, depende de la forma. Porque si bien los temas, los personajes, las situaciones y la atmósfera creada son una prueba (aunque no la única ni la decisiva) de lo fantástico, también la forma será un indicio de ello. Sin embargo, lo fantástico no se sirve solamente de unas formas propias y peculiares, sino que puede utilizar una apariencia realista, aromada con el perfume de la verosimilitud, tanto que sorprenda al lector sumergiéndolo en lo desconcertante de una realidad que se escapa a los sentidos.

Maragarita Carrera (1985:391-392), en su ensayo **Acercamiento a lo fantástico**, presenta las siguientes premisas con las que debe cumplir lo fantástico: a) enfrentamiento entre lo sobrenatural y lo natural; b) pánico o vértigo hacia lo sobrenatural por ser de naturaleza satánica; c) obsesión por lo sexual patológico (incesto) escondido dentro de una apropiada simbología poética; d) presencia del castigo eterno más allá de la muerte, al sucumbir el humano a la “debilidad de la carne” y caer en el peor de los pecados: el incesto; e) como resultado, se deduce el predominio temático propio de la fe religiosa; mundo cristiano y sus lados angélico y satánico, mundo natural y mortal y mundo sobrenatural e inmortal, cuerpo y alma, virtud y pecado, bendición y maldición, cielo e infierno; f) ello da lugar al desarrollo de la psicología profunda que penetra en los más escondidos conflictos individuales de índole sexual, que rebasan todo tiempo y lugar; g) lenguaje clave: claro y preciso, pero no por ello de fácil comprensión a causa del ocultamiento de lo emocional a través de una simbología

recóndita; h) los personajes son individuos que nacen de la mente atormentada del escritor, siendo su autorretrato prolongación de su personalidad.

Uno de los grandes estudiosos de la literatura fantástica en los últimos tiempos es Tzvetan Todorov, cuyas ideas seguiremos fundamentalmente a lo largo de este trabajo por su claridad de exposición y su disposición clasificatoria, amplia y ordenada, de la temática de lo fantástico. En el libro **Introducción a la literatura fantástica**, Todorov (1987:24) inicia su definición de lo fantástico diciendo:

«...lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre. En cuanto se elige una alternativa, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.»

Para él (1987:30) la definición de lo fantástico debe cumplir tres condiciones:

- 1) Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a *vacilar* entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.
- 2) Esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, que el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje; si al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.
- 3) Es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética.

Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

La primera condición nos remite al aspecto verbal del texto o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las «visiones»: lo fantástico es un caso particular de la «visión ambigua» -sobre lo ambiguo, Vax (1981:20) dice: «la ambigüedad de los textos fantásticos no se refiere al sentido del discurso, sino a la naturaleza de las cosas.»-. La segunda condición es más compleja: por una parte se relaciona con el aspecto sintáctico y, por otra, se refiere también al aspecto semántico. La tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.

B. LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO

Si la vacilación es el rasgo característico de lo fantástico, y esa vacilación tan solo dura un instante, lo fantástico se enfrenta a una vida llena de peligros y muy efímera. Tanto el personaje como el lector experimentan esa duda y, si el personaje no lo hace, el lector deberá decidir qué camino tomar para explicarse los acontecimientos que se le presentan. Si al finalizar su lectura piensa que las leyes naturales han quedado intactas, entonces la obra pertenecerá al género de lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes por medio de las cuales el fenómeno puede ser explicado, se entra en el género de lo maravilloso. Más que ser un género independiente, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Dicho de otra manera, el efecto de lo fantástico en la lectura se produce solamente durante un breve instante.

Siguiendo las teorías de Todorov (1987:38), el siguiente esquema nos ayudará a comprender los límites entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso:

EXTRAÑO PURO	FANTASTICO EXTRAÑO	<i>FANTASTICO</i> <i>PURO</i>	FANTASTICO MARAVILLOSO	MARAVILLOSO PURO
-----------------	-----------------------	----------------------------------	---------------------------	---------------------

Dentro de lo «extraño puro» se encuentran las obras que relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por medio de las leyes de la razón, pero que son, de alguna manera, increíbles, insólitos, extraordinarios, inquietantes, chocantes, singulares,

y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que inducen los textos fantásticos. A diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado, ya que sólo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (sirven de ejemplo las novelas de Dostoievsky y la pura literatura de horror). La descripción de ciertas reacciones, especialmente la del miedo, es la única condición de lo fantástico que posee lo extraño puro.

Al referirnos a lo «fantástico extraño» encontramos, al finalizar el relato, una solución racional a los acontecimientos que durante su transcurrir parecían sobrenaturales. El carácter insólito de estos acontecimientos es lo que permitió que, durante largo tiempo, el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. Los dos polos en los que se mantiene la duda son: la existencia de lo sobrenatural y una serie de explicaciones racionales. Estas pueden ser las siguientes: las coincidencias, el sueño, la influencia de drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos y la locura. Existen, evidentemente, dos grupos de «excusas» que corresponden a la oposición real-imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo no se produjo ningún hecho sobrenatural, pues no sucedió nada: lo que se creía ver no era más que el fruto de una imaginación desbocada (sueño, locura, drogas). En el segundo, los acontecimientos ocurrieron realmente, pero se dejan explicar racionalmente (casualidades, supercherías, ilusiones).

Ahora nos encontramos en el campo de lo «fantástico maravilloso», es decir, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues este

acontecer, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será incierto; sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión.

Existe finalmente un «maravilloso puro» que, como lo extraño, no tiene límites definidos. En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna.

Para deslindar con precisión lo «maravillosopuro», Todorov (1987:46) presenta otros tipos de relatos que conviene eliminar del género, por ejemplo:

- Lo maravilloso hiperbólico: fenómenos sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares.
- Lo maravilloso exótico: se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales, pues se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos, por consiguiente no hay motivo para ponerlos en duda.
- Lo maravilloso instrumental: aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles.

- Lo maravilloso científico: llamado así en Francia en el siglo XIX y que hoy se denomina ciencia ficción. Aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce.

Para finalizar, Todorov (1987:48) cierra con una frase de P. Mabille, que define con precisión el sentido de lo maravilloso:

«Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal.»

C. REALISMO MAGICO Y REAL MARAVILLOSO

Según Margarita Carrera (1985:395), los términos «fantástico», «realismo mágico» y «real maravilloso» son confundidos con mucha frecuencia, aun entre los mejores críticos; por lo tanto ella hace un análisis en su libro **Rebeliones y revelaciones en los signos literarios** que permite desligar de la literatura fantástica todo lo que le es ajeno a su campo.

Para establecer las diferencias, retomaremos el concepto sobre lo fantástico emitido por Carrera y los requisitos que éste debe llenar como fueron enunciados anteriormente en la sección *Lo Fantástico*. La primera premisa -enfrentamiento entre lo sobrenatural y lo natural- une los tres conceptos; sin embargo, en el realismo mágico lo sobrenatural no tiene carácter satánico o nefasto; es un encantamiento de la realidad que recurre, más que a las prohibiciones cristianas, a los mitos paganos que no consideran la sexualidad como pecado y, por lo tanto, están exentos del pavor, del miedo, del vértigo. Los personajes, más que seres individuales, son seres representativos de una comunidad primitiva, mágica, en donde lo natural y lo sobrenatural están en el mismo plano. Para Walter Mignolo (1983:44), al escritor Miguel Angel Asturias (digno representante del realismo mágico) el concepto le sirve para rescatar los rasgos de una tradición: la de la novela Hispanoamericana. Este rastrea, en el subsuelo del florecimiento de la novela moderna hacia 1920, el «origen» de una novela indoamericana, y recupera a través de las

investigaciones arqueológicas y antropológicas, formas de relatos indígenas que considera «parecidas a la novela», por lo que Asturias dice (Mignolo, 1983:95):

«Casi todos hacen relatos y así todos transforman lo que es un hecho real en una leyenda y lo que es una leyenda en un hecho real. No hay, en la mentalidad primitiva e infantil del indígena diferenciación entre lo real y lo irreal, entre lo soñado y lo vivido, y esto va creando una mezcla que es ya la parte mágica que yo he aprovechado para mis relatos.»

En cuanto a lo real maravilloso (de acuerdo con la definición que hace Alejo Carpentier de este género en el prólogo a **El reino de este mundo**), la realidad cotidiana dentro de un trópico pletórico de maravillas es lo sobrenatural, como milagro:

«...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de *estado límite*. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.»

Mignolo (1983:53) indica que el concepto resume, a la vez, una estética y una ontología: el escritor latinoamericano, contrariamente al europeo (los surrealistas, que no tienen ya nada que inventar), no necesita inventar “sobrerealidades”, porque ellas están en la realidad y en la historia de América.

Hay, tanto en el realismo mágico como en lo real maravilloso, un alejamiento de lo patológico y una exaltación de lo vital, con su inherente fuerza erótica. Si la fantástica es (por su tendencia patológica) mortal y pesimista, los otros dos son vitales y optimistas. En éstos dos últimos la fe cristiana se confunde con los mitos paganos del viejo o del nuevo mundo, mientras que en la fantástica hay un dominio de la fe cristiana con su implacable infierno.

Así, no ocurre en el «realismo mágico» ni en lo «real maravilloso» lo que en la «fantástica» le sucede a los personajes, que son creaciones propias del autor y que se desgarran en conflictos psíquicos llenos de sentimiento de culpa y autocastigo, pues en ellos se manifiesta la tradición oral o escrita de un pueblo determinado. Ambos géneros son producto del subdesarrollo latinoamericano donde, aunque parezca absurdo, la realidad (externa e interna) está llena de luz y vitalidad, pues aún no se ha ahondado en los conflictos internos del individuo.

Por lo tanto, la premisa de la psicología profunda y los conflictos individuales de la fantástica no se encuentran en el «realismo mágico» ni en lo «real maravilloso». No es, pues, de extrañar que ambos estén en el mundo latinoamericano íntimamente ligados a la literatura «comprometida» postulada por Sartre. No es el individuo alrededor del cual gira la narrativa, sino de la sociedad. No pueden ser cosmopolitas. Son extremadamente locales. Por lo tanto, se suscriben a un tiempo y lugar propios de Latinoamérica. Carpentier (1977:11) lo expresa muy bien:

«Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonias. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurdy.»

W. Mignolo (1983:40) advierte que es un error dar a las expresiones de «realismo mágico» y «real maravilloso» el valor de conceptos y, peor aún, hacerlos conceptos críticos que adquieran el valor de características genéricas. El opina que son expresiones

que deben tomarse como indicadoras de la estética de autores que las emplean. «Realismo mágico» y «realismo maravilloso» se acuñaron para expresar, en distintos autores y con distintas motivaciones, una preocupación estética común: el esfuerzo por capturar una «realidad» americana que, proveniente de las culturas tradicionales y del folklore, escapa a nuestro concepto de «realidad». Se trata, en última instancia, de «dos realidades»: una que se esboza en el *mito de la razón*; la otra, en la *razón mítica*. Debe, por el contrario, crear, en el texto, el efecto de su coexistencia. Mignolo utiliza como ejemplos, para ilustrar esta idea, ciertas observaciones de García Márquez sobre la escritura de **Cien años de soledad**. García Márquez, por lo demás, no emplea ni realismo mágico ni real maravilloso. Habla, en su lugar, de «fronteras entre lo real y lo fantástico». A veces emplea «maravilloso» como sinónimo de fantástico. Es fácil ver, no obstante, que su programa estético es muy cercano al que practican y expresan Asturias (realismo mágico) y Carpentier (real maravilloso).

Mignolo (1983:46) nuevamente insiste en que las exigencias de definiciones rigurosas valen para los conceptos de una teoría. Es equívoco tener las mismas exigencias para aquellos conceptos que no son teóricos sino «étnicos» (definidos y empleados por los propios escritores o por críticos que difunden su posición estética): el concepto o la expresión étnica debe comprenderse -ausente a los conceptos teóricos- en el contexto de su uso.

Finalmente, Carrera (1985:397) termina su análisis recalcando la importancia de la función del lenguaje sobre la precisión y claridad (aunque no por ello de fácil comprensión) en la fantástica, frente al lenguaje perifrástico, pletórico en detalles y

musicalidades, lenguaje barroco presente tanto en el «realismo mágico» como en lo «real maravilloso».

D. LO FANTASTICO EN HISPANOAMERICA

Lo «fantástico», lo «real maravilloso» y el «realismo mágico» no obedecen a leyes naturales, sino a interpretaciones históricas. Por lo tanto, las propiedades que debe tener un texto para que sea considerado como fantástico serán muy distintas en un autor del periodo romántico, que en otros del periodo naturalista o contemporáneo.

Optar por las definiciones étnicas (las de los propios autores), en lugar de las definiciones analíticas (las del crítico), es una decisión epistemológica: la literatura fantástica y la realista maravillosa se originan cuando se toma conciencia de ellas. En este sentido, lo fantástico «nace» hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, y lo real maravilloso hacia la cuarta década en nuestro siglo. No hay propiamente literatura fantástica ni realismo maravilloso antes de esas fechas y es impropio, desde el punto de vista analítico, considerar fantásticos textos escritos en la Edad Media o en los siglos XVI y XVII. Sin embargo, desde el punto de vista étnico, se pueden justificar los anacronismos.

En efecto, sabemos que todo autor, escuela o movimiento, cuando define sus tendencias y preferencias estéticas, elige en el pasado literario aquellas que convienen a su programa. Pero sabemos también que cuando un autor o escuela procede de esta manera extrae de su contexto original los elementos que él considera apropiados para su estética. Por ejemplo, Charles Nodier (Mignolo, 1983:4) -uno de los primeros autores que

manifiestan la toma de conciencia de lo fantástico en literatura- tiene, entre sus preferencias del pasado, **El asno de oro** de Apuleyo (144 d.C.). Nodier intenta justificar la incorporación de lo fantástico en el programa romántico. Apuleyo está lejos de estas intenciones, pues la audiencia que él presupone para su fábula no tiene noción de lo fantástico; y si Apuleyo constituye un ejemplo de lo fantástico en literatura, sólo puede serlo después de que el concepto mismo ha nacido, después de que un grupo de escritores ha tomado conciencia de él.

Finalmente, no debemos olvidar que, cuando hablamos de lo fantástico, presuponemos que con esta noción designamos ciertas propiedades de los textos literarios. Aunque parezca obvia esta afirmación, no debemos olvidar que, muy a menudo, los textos literarios reproducen acontecimientos que provienen ya sea de narraciones sociales no literarias, manifiestas en forma oral entre los miembros del grupo que también participa de la actividad literaria o de grupos ajenos a tales prácticas (ej. narraciones folklóricas), o bien acontecimientos narrados en los tratados de diabolismo, de magia, de espiritismo, etc. La literatura incorpora, en suma, acontecimientos narrativos cuyas pautas son elaboradas por la cultura. Lo fantástico literario, en su forma más general, resulta de la asimilación a una práctica disciplinaria, de narraciones sociales cuya función es la de simbolizar la actitud y el sentimiento del hombre frente a lo desconocido, a lo extraño, al misterio. Las narraciones sociales no literarias sufren, durante la fase creativa, un proceso de estilización que las hace aptas para un público educado que espera -además de misterio- su versión ficcional literaria. Pondremos dos ejemplos para mostrar lo anterior.

El primero ilustra el paso de la narración folklórica transmitida oralmente a su traducción escrita y estilizada, para una audiencia distinta de aquélla que es originalmente destinataria de tales narraciones. Los cuentos de Perrault aleccionan sobre este caso (cuentos de hadas). El segundo ejemplo proviene de las creencias populares, en su forma sagrada o profana (magia, diabolismo, ocultismo). Estas creencias pueden traducirse, en un nivel más complicado y para un público más culto, de la misma manera que las narraciones folklóricas. Esta traducción, por lo demás, puede tener la forma del tratado o la de la ficción literaria. De estas dos manifestaciones, sin embargo, sólo podemos atribuir la propiedad de lo fantástico a la segunda y no a la primera.

La incorporación de lo fantástico en la literatura hispanoamericana es tardía. Las razones parecen simples a primera vista. Mientras en Europa, hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, se presencia una ola de libros y un creciente interés por los temas de las ciencias ocultas, las naciones hispanoamericanas están pujando por su nacimiento. Prácticamente no hay tiempo, ni lugar, ni audiencia, para un ejercicio como el que requiere tal literatura. De ahí que el romanticismo hispanoamericano se interese necesariamente por la historia y la política (**El matadero** de Echeverría y **Amalia** de Mármol) o bien por las particularidades lingüístico-regionales de las nuevas entidades nacionales (**María** de Isaacs). Los primeros ejemplos conocidos que incorporan el elemento fantástico en la literatura son posteriores a 1850.

Un recorrido por la producción literaria hispanoamericana de 1850 a 1885 nos muestra, sin duda, un conjunto de narraciones que podemos fácilmente asociar a lo fantástico. Fundamentalmente, el muestrario de tales narraciones nos llevaría a encontrar

que las pautas compartidas provienen del conocido efecto de terror y de estilización de las narraciones folklóricas. Cuentos ocasionales, la mayoría de las veces, o secuencias insertas en narraciones noveladas, estas obras no muestran una consistencia ni tampoco destacan a un autor que sobresalga, debido a una sostenida preocupación por lo fantástico. Será hacia finales de la centuria, durante el periodo naturalista, que encontraremos verdaderas muestras que pueden asociarse al «género», de los cuales Eduardo Holmberg, Rubén Darío y Leopoldo Lugones constituyen los ejemplos más notables. Es interesante hacer notar que, para los escritores de este periodo, la ciencia jugó un papel muy importante, ya que otorga, por un lado, la base para la fundación y la disidencia teosófica; por otro, para aquellos interesados en los misterios del universo, es el límite donde se estrella lo inexplicable. Por lo tanto, la ciencia es un telón de fondo sobre el cual se proyecta el espectro de lo sobrenatural o de lo no natural.

Al morir el relato fantástico del siglo XIX, nace la literatura fantástica moderna, la cual tiende a apartarse del folklore y de la parapsicología para acercarse a la patología mental. La angustia, o incluso la enfermedad del artista, se transmite como emoción estética. Vax dice (1981:90): «Entre el hombre normal y el enfermo, la diferencia es de grado más que de naturaleza.», y lo parapsicológico y espectral aparece menos que en el siglo XIX. A menudo se mezclan los códigos poéticos con un lenguaje utilitario, al estilo del llamado *grado cero* de Barthes (Camps, 1981:105), forjándose lo fantástico en la propia contraposición lingüística. En este siglo, lo importante no es tanto la historia como el estilo, el arte del narrador. Al romper con la ilusión realista del XIX, este siglo toma conciencia de la relación de la obra con todas las manifestaciones humanas,

subjetivas -como la psicología- o no: todo se literaturiza; incluso la misma crítica literaria y la investigación se hacen ficticias, porque la fantasía no se diferencia de la realidad. Los niveles de conciencia descubiertos por los freudianos se interrelacionan; todo es un sueño dentro de un sueño, un laberinto o una concatenación de espejos, un juego de doble identidad.

De esta forma, nos encontramos con los grandes renovadores del género: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes ya son conscientes del término fantástico y clasifican parte de su obra dentro de éste. Ellos serán los primeros en tratar de explicar lo fantástico y de adentrarse en ese campo, con una visión muy diferente a la de sus antecesores. Los seguirán inmediatamente grandes escritores como Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Felisberto Hernández, Juan José Arreola, y otros.

Terminamos esta breve reseña del nacimiento de lo fantástico en Latinoamérica, con la definición que dio Bioy Casares (1993:33) en su prólogo a **La invención de Morel**:

«En el género fantástico distinguimos tres corrientes principales: la de castillos, vampiros y cadáveres, que procura el terror, pero se conforma en general con la fealdad; la de utopías, ilustre por el repertorio de sus autores, que se confunde con la precedente cuando recurre a la utilería de miedo; y la que se manifiesta en construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación filosófica.»

E. EL DISCURSO FANTASTICO

Todorov (1987:61) inicia la enumeración de las características del discurso fantástico con esta afirmación: «No toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Ambos son condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico.»

Empezaremos por describir tres propiedades que muestran muy bien cómo se lleva a cabo la unidad estructural del discurso. La primera depende del enunciado; la segunda, de la enunciación (por consiguiente, ambas dependen del aspecto verbal); la tercera, del aspecto sintáctico.

La primera característica señalada es un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado se toma literalmente. En realidad, las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras y es preciso distinguir esas relaciones: a) exageración (lenguaje hiperbólico), b) expresión figurada (lo que se dice, sucede), c) frases que condicionan o preparan al elemento fantástico (tomadas en su sentido literal generalmente).

Las diferentes relaciones observadas entre lo fantástico y el discurso figurado se esclarecen recíprocamente. Lo fantástico usa continuamente figuras retóricas porque encuentra su origen en ellas. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es, a la vez, su prueba y su consecuencia; el diablo, las brujas y los vampiros existen únicamente en las palabras,

por ello, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. «Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es la forma más pura de la literalidad.» (1987:66)

El empleo del discurso figurado es un rasgo del enunciado; ahora pasemos a la enunciación, es decir, al problema del narrador, para observar una segunda propiedad del relato fantástico. Generalmente el narrador de las historias fantásticas habla en primera persona. Las excepciones son casi siempre textos que, desde varios puntos de vista, se alejan de lo fantástico.

Lo que mejor conviene a lo fantástico es el narrador representado. Es preferible al simple personaje, que puede mentir, mientras que, en el texto, sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de la verdad (la literatura escapa a la categoría de lo verdadero y lo falso; lo único que cuenta es la validez o coherencia interna del texto). También es preferible al narrador no representado, y esto por dos razones: a) Si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por este tipo de narrador, estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero, como sabemos, lo fantástico exige cierta vacilación. b) La primera persona «relatante» es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que el pronombre YO pertenece a todos. Además, para que la identificación sea más fácil, el narrador deberá ser un «hombre medio», en el cual cualquier lector podrá reconocerse.

El tercer rasgo de la estructura de la obra fantástica está relacionado con su aspecto sintáctico. Para Penzoldt (Todorov, 1987:69) la estructura de la historia de fantasmas ideal es representada por una línea ascendente que lleva al punto culminante...y este

punto culminante es, evidentemente, cuando se da la aparición del fantasma. Menciona que la mayoría de los autores tratan de lograr cierta gradación, apuntada al momento culminante; primero, de una manera vaga y, luego, en forma cada vez más directa. El problema es que no todos los relatos fantásticos incluyen semejante gradación, pues lo fantástico puede aparecer bruscamente en un momento dado. Por lo tanto, Todorov (1987:71) opina que «...sin duda alguna, existe un rasgo del relato fantástico que es obligatorio, pero más general de lo que Penzoldt consideraba originalmente y, además, no se trata de una gradación.»

A diferencia de muchos otros géneros, lo fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector (depende en gran parte del proceso de enunciación). Otro proceso importante dentro de la lectura es su temporalidad: leer desde el principio hasta el fin, desde la primera hasta la última línea de cada página, ya que, si el final del relato es conocido de antemano, todo el juego resulta falseado. Es por esto que la primera y la segunda lectura de un cuento fantástico causan impresiones muy diferentes: en realidad, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible; la lectura se convierte inevitablemente en metalectura: el lector va señalando los procedimientos de lo fantástico en lugar de dejarse envolver por sus encantos.

F. LOS TEMAS DE LO FANTASTICO

La composición y el estilo que determinen a una historia fantástica pueden variar, pero si faltan los “acontecimientos extraños” lo fantástico no puede ni siquiera darse. No es que lo fantástico consista, por cierto en esos acontecimientos, pero éstos son una condición necesaria, pues en la obra cumplen con importantes funciones: producir sobre el lector efectos tales como el miedo, el horror o simplemente la curiosidad, que otras formas literarias no pueden suscitar; mantener el suspenso en la narración (organización ceñida a la intriga); y, por último, la descripción de un universo fantástico que no tiene, por ser lo que es, una realidad exterior más allá del lenguaje (la descripción y lo descrito no poseen una naturaleza diferente).

Todo estudio de los temas de lo fantástico se encuentra en relación de contigüidad con el estudio de los temas literarios en general; pero para lo fantástico, lo superlativo, el exceso, habrá de ser su norma -a propósito, la expresión de Edgar Poe (Todorov, 1987:74): «Lo fantástico representa una experiencia de los límites.»-. Debido a su relación de contigüidad con la literatura en general, establecer la temática de la fantástica es sumamente complicado. Numerosos autores lo han intentado, pero no han pasado de proponer «etiquetas», apariencias, y no verdaderos elementos temáticos. Por lo tanto, Todorov propone una clasificación que divide las señales temáticas en *los temas del yo* y *los temas del tú*.

I. LOS TEMAS DEL YO

Aislando los elementos sobrenaturales de esta categoría, tendríamos dos grupos básicamente: las metamorfosis (constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe) y la existencia misma de seres sobrenaturales (tales como el genio, los magos, los brujos y sus poderes sobre el destino de los hombres). Con esto, estamos frente a una de las constantes de la literatura fantástica: la existencia de seres sobrenaturales más poderosos que los hombres. Puede decirse, por cierto, que estos seres simbolizan un sueño de poder, pero además suplen una causalidad deficiente (ya que muchos de los acontecimientos diarios que nosotros atribuimos al azar están regidos por una causalidad aislada de las otras series causales que rigen nuestra vida). Sin embargo, si no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales (hasta entonces ignorados por nosotros). Es por esto que Erckmann-Chatrian dijo (Todorov, 1987:87): “¿Qué es, después de todo, el azar, sino el efecto de una causa que escapa a nuestra comprensión?”. Por lo tanto, podemos hablar de un determinismo generalizado, de un pandeterminismo: todo, hasta el encuentro de diversas series causales (o azar), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural.

El pandeterminismo tiene como consecuencia natural lo que podría llamarse la «pan-significación», puesto que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significativo. Más allá del sentido

primero, evidente, siempre es posible descubrir un sentido más profundo (una sobreinterpretación). En el nivel más abstracto, el pandeterminismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado.

Puede decirse que el común denominador de los dos temas, metamorfosis y pandeterminismo, es la ruptura (es decir, al mismo tiempo, la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu. Podemos así, anticipar una hipótesis reactiva al principio generador de todos los temas reunidos en esta primera red: *el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible.*

Es curioso observar que semejante ruptura de los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura. Los psiquiatras afirmaban que, generalmente, el hombre *normal* dispone de varios marcos de referencia y relaciona cada hecho sólo con uno de ellos. El psicótico, por el contrario, no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos entre sí y confundiría lo percibido con lo imaginario. Esta misma desaparición de los límites es la base de la experiencia de la droga.

El mismo rasgo aparece en el bebé; según Piaget (Todorov, 1987:91): «Al comienzo de su evolución, el niño no distingue el mundo psíquico del mundo físico.» Esta manera de describir el mundo de la infancia está encerrada dentro de los límites de una visión adulta, en la que se diferencian los dos mundos; lo que se maneja es un simulacro adulto de la infancia. Esto es exactamente lo que sucede en la literatura fantástica: como en el

pensamiento mítico, por ejemplo, no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones.

Esta ley, que encontramos en la base de todas las deformaciones provocadas por lo fantástico dentro de nuestra red de temas, tiene algunas consecuencias inmediatas. De esta manera, es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente (uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente). Otra consecuencia es la desaparición del límite entre sujeto y objeto, característica fundamental en el mundo del niño. Piaget dice (Todorov, 1987:93): «En la base de la evolución mental no existe con seguridad diferenciación alguna entre el yo y el mundo exterior.». Como última consecuencia tenemos que el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana. El tiempo parece aquí suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible. El espacio también se transforma en sus dimensiones, relaciones y características objetivas.

En resumen, el principio que hemos descrito puede designarse como el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu. Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto, la transformación del tiempo y el espacio. Esta lista no es exhaustiva ni definitiva, pero puede decirse que reúne los elementos esenciales de la primera red de temas fantásticos.

Estos temas también pueden caracterizarse como referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo: aplicando los términos

freudianos, nos encontraríamos en el sistema percepción-conciencia. El término «percepción» es aquí importante, ya que las obras ligadas a esta red temática ponen de manifiesto su problemática y, en especial, la del sentido fundamental, la vista («los cinco sentidos no son sino uno sólo: la facultad de ver», decía L. Lambert), tanto así, que sería posible considerar a todos estos temas como *temas de la mirada*.

2. LOS TEMAS DEL TU

Para iniciar esta segunda red lo haremos con el tema de la sexualidad, totalmente ausente en los *temas del yo*, y que aquí, si nos detenemos en algunas obras pertenecientes a esta red, podremos observar las ramificaciones que en ellas recibe dicho tema. El deseo sexual puede alcanzar una potencia insospechada, ya que no se trata de una experiencia más, sino de lo que la vida tiene de más esencial. Es una experiencia que, por su intensidad, resulta imposible compararla con cualquier otra.

Por lo tanto, no debe sorprendernos encontrar la relación con lo sobrenatural, ya que éste aparece siempre como una experiencia de los límites, llevándolo todo a estados «superlativos». El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, en especial en la del diablo. Puede decirse, para simplificar, que el diablo no es más que otra palabra para designar la libido (como objeto de deseo, el diablo se equipara con la mujer). Esto nos lleva a algunas relaciones como: “afirmar la sensualidad es negar la religión”, “la cruz es incompatible con el deseo sexual”, “madre opuesta a la mujer”, “equivalencia entre la vida en el cuerpo de la madre

y el estado clerical”, “para no ser diabólica, la relación con una mujer debe ser vigilada y censurada maternalmente”, etc.

Más allá del amor intenso, pero «normal», por una mujer, la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo “extraño” social. El incesto constituye, en este caso, una de las variedades más frecuentes; también la homosexualidad es otra variedad del amor. Una tercera variedad de deseo podría caracterizarse como “el amor de más de dos”, en la que el amor de tres es la forma más corriente (nada sorprendente en los cuentos orientales). Otra variedad del deseo son las próximas al sadismo, que nos pueden llevar a la crueldad pura, cuyo origen sexual no es siempre evidente. Lo violento no son los gestos, sino las palabras. La violencia se lleva a cabo no sólo a través del lenguaje, sino también en él. El acto de crueldad consiste en la articulación de ciertas frases, no en una sucesión de actos efectivos. La cadena que parte del deseo y pasa por la crueldad nos conduce fácilmente hasta la muerte (el parentesco entre estos dos temas es, por demás, bastante conocido).

De la contigüidad es fácil pasar a la sustitución, y así tenemos otra variedad de deseo que es el amor por un muerto (necrofilia). En la literatura fantástica, la necrofilia toma por lo general la forma de un amor con vampiros o con muertos que volvieron a habitar entre los vivos. Esta relación puede, una vez más, ser representada como el castigo de un deseo sexual excesivo, pero también puede no recibir una valoración negativa.

En diversos textos fantásticos aparece una misma estructura diversamente valorizada. O bien en nombre de los principios cristianos, el amor carnal intenso, cuando no

excesivo, y todas sus transformaciones, es condenado, y aun puede ser ensalzado. Pero la oposición se establece siempre con los mismos elementos: el espíritu religioso, la madre, etc. En las obras en las que el amor no es condenado, las fuerzas sobrenaturales intervienen para ayudar en su realización. Hay que tener presente que, cuando existe sublimación del amor, nos trasladamos de la red de *temas del tú* a la red de *temas del yo*.

También podemos relacionar esta segunda red con la otra gran categoría de las enfermedades mentales: las neurosis. Aproximación superficial que podría fundamentarse en el hecho de que el papel decisivo concedido a la sexualidad y a sus variaciones en esta red temática parece, en efecto, encontrarse en las neurosis: como se viene diciendo desde Freud, las perversiones son la contraparte «negativa» de las neurosis. Freud encaró el problema poco después de su segunda formulación de la estructura de la psiquis, en los siguientes términos (Todorov, 1987:115):

«La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el resultado análogo de una perturbación semejante de la relación entre el yo y el mundo exterior.»

Resumiendo, iniciamos esta segunda red partiendo del deseo sexual. La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas, así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. Los *temas del tú* establecen la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. Las relaciones del hombre con sus semejantes resultan complejas cuando lo importante es satisfacer los propios deseos con todas sus variantes -que incluso pueden llegar a la crueldad- y cuando se pretende dominar los instintos, lo que nos llevaría a plantearnos el problema de estructuración de la personalidad y de su organización interna. Si los *temas del yo*

implicaban esencialmente una posición pasiva, en este caso se observa, por el contrario, una fuerte acción sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres. Finalmente, si se asigna a la primera red los *temas de la mirada*, habría que hablar aquí de los *temas del discurso*, ya que el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo.

Al finalizar su análisis sobre la temática de lo fantástico, Todorov concluye con el porqué de semejante clasificación, formulada desde el punto de vista del lenguaje: «Los *temas del yo* abarcan la posibilidad de quebrar el límite entre sentido propio y sentido figurado; los *temas del tú* se forman a partir de la relación que en el discurso se establece entre dos interlocutores. En los *temas del yo*, el yo significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, en el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. En los *temas del tú*, el tú, en cambio, remite precisamente a ese intermediario, y lo que se encuentra en el punto de partida de la red es la relación terciaria. Esta oposición es asimétrica: el yo está presente en el tú, pero no a la inversa. Hay más; el yo y el tú designan a los dos participantes del acto de discurso: aquél que enuncia y aquél al cual uno se dirige (no hay que olvidar la importancia primordial de la situación del discurso, tanto para la literatura como fuera de ella).»

Todorov cierra con algunos comentarios respecto de Franz Kafka, quien fue el escritor que transformó la idea de lo fantástico en el siglo XX (1983:133):

«En el campo de lo fantástico, el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural; la transgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía cobrar una mayor conciencia del hecho. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo. Encontramos, pues, (invertido) el problema de la literatura fantástica -la literatura que postula la existencia de lo real, lo natural, o normal, para poder luego batirlo en brecha- que Kafka logró superar. Trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real. Aun cuando una cierta vacilación persista en el lector, ésta no toca nunca al personaje, y la identificación deja de ser posible. El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como una de las condiciones de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX. A partir de las novelas de Blanchot y de Kafka, Sartre (Todorov, 1987:134) propuso una teoría de lo fantástico: “Blanchot y Kafka ya no tratan de describir seres extraordinarios; para ellos ya no hay más que un sólo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo solo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre normal quien es precisamente el ser fantástico. Lo fantástico se convierte en regla, no en excepción.” Si el héroe con el cual se identifica el lector era antes un ser perfectamente normal, en este caso, es precisamente ese personaje principal quien se vuelve fantástico. De esto se deduce que si el lector se identifica con el personaje, se excluye a su vez de lo real. Y nuestra razón, que debía enderezar el mundo al revés, arrebatada por esa pesadilla, se hace ella también fantástica. Con Kafka nos hallamos frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluídos en él.»

III. LO FANTASTICO EN LOS CUENTOS DE GUSTAVO ADOLFO WYLD

A. LA CONSPIRACION DE LOS ESPEJOS

Antes de iniciar el análisis de los ocho cuentos que componen este libro, es interesante detenernos por un instante en el título de la obra, muy sugestivo y revelador, y cuyo simbolismo nos dará algunas pautas para acercarnos de manera más fiel a la fantástica de Gustavo Adolfo Wyld.

La palabra **espejos** es la primera en llamar nuestra atención, pues son ellos los que conspiran. ¿Qué nos sugiere este vocablo y qué simbolismo transmite al lector? *Speculum* («espejo» en latín) ha dado el nombre de “especulación”: originalmente «especular» era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo. Igualmente *sidus* (astro) ha dado “consideración”, que significa etimológicamente el acto de mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas, que designan operaciones altamente intelectuales, se enraízan en el estudio de los astros reflejados en espejos. De ahí que el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea el soporte de un simbolismo rico en el orden del conocimiento.

¿Qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia. Las emanaciones de la inteligencia o de la palabra celestial hacen aparecer el espejo como símbolo de la manifestación que refleja la inteligencia creadora. Es también la

del intelecto divino que proyecta la manifestación, creándola como tal a su imagen. Esta revelación de la identidad en el espejo es el origen de la caída luciferina. Mas generalmente es el tiempo de la experiencia espiritual más elevada.

La inteligencia celeste reflejada por el espejo se identifica simbólicamente con el sol y, por esta razón, el espejo es frecuentemente un símbolo solar. Pero también es un símbolo lunar, en el sentido de que la luna refleja la luz del sol como un espejo. La reflexión de la luz, o de la realidad, no cambia ciertamente su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión (la captación de la luna en el agua), de mentira respecto del Principio. La especulación no es más que un conocimiento indirecto, lunar. Por otra parte, el espejo da una imagen invertida de la realidad.

El empleo del espejo mágico corresponde a una de las más antiguas formas de adivinación. Varron (Chevalier; 1991:476) dice que provenía de Persia. Según una leyenda, Pitágoras tenía un espejo mágico que presentaba la cara de la luna antes de verla aparecer, como lo hacían las brujas en Tesalia. Su empleo es lo inverso de la necromancia, simple evocación de los muertos, pues hace aparecer a hombres que no existen aún o que cumplen una acción que ellos no ejecutarán sino más tarde (ejemplo que podemos aplicar en «**Rueda de Chicago**» y en «**Aquiliano**»).

El espejo es el instrumento de Psique, y el psicoanálisis ha puesto el acento, remarcándolo, en el lado tenebroso del alma.

Se ha dicho del espejo que es el propio símbolo del simbolismo.

¿Por qué nos hemos detenido tanto en el simbolismo de la palabra «espejos»? Pues porque la literatura fantástica es rica en imágenes simbólicas, toda vez que intenta

representar lo que no existe o lo que no está presente en la realidad, pero sí en la mente humana. Sin este recurso, lo sobrenatural no tendría sentido. Es a través de los símbolos que el hombre trata de explicarse su mundo circundante, explicación que alcanza su máximo grado de expresión en el arte.

Ahora que conocemos el contenido mágico de la palabra «espejo», prestemos atención al término «conspiración», que quiere decir convocar, llamar uno en su favor. Son los espejos los que se unen, los que quieren aliar las fuerzas favorables. Estos objetos inanimados, que son capaces de reflejar la vida misma, actúan y se niegan a quedarse en un plano secundario. Ya no serán solamente «reflejo»; serán la cosa misma. Tal es el caso de Hipólito, en «**El Sueño de Ursulina**», que renuncia a su vida cotidiana y sólo es capaz de existir en el sueño y a través de él, como su propia imagen y la de Ursulina. O el caso de Antonio y Tonito, en «**Rueda de Chicago**», dos seres en uno o tal vez un solo ser en dos, a quienes la rueda de la fortuna los une y los aleja de ellos mismos y del amor, y que han sido invocados como lo hacían antiguamente las brujas. O Aquiliano, condenado eternamente a ser él mismo, a repetirse infinitamente, aunque su lugar primordial sea el de los orígenes. Todos son imágenes de ellos mismos; todos son copias tan reales, tan auténticas, que terminan suplantando a los originales.

Pero el término «conspiración» también tiene otra acepción: unirse algunos contra su superior o soberano; unirse contra un particular para hacerle daño. No sólo se aliarán todos los espejos, sino que también harán una causa común y estarán en contra de algo o de alguien al que pueden causarle mal. El canche Honorio es un buen ejemplo de esa realidad despiadada y destructiva, que nos anula y convierte en imágenes paralizadas por el miedo,

pero que se adhiere a la piel de tal manera, que llega a fundirse en uno sólo, sin que sepamos hasta dónde llega el yo y donde comienza el tú. O como Martín, en «El beso de la niña», hombre marcado por la crueldad revestida de inocencia, un toque divino a través de unos labios satánicos, en donde su vida tuvo fin antes de iniciarse. Como ellos, Cayetano, poseedor de una herencia siniestra, «un saco lleno de sombras», deseará no haber nacido, pero se verá multiplicado indefectiblemente en su descendencia que continuará su ciclo maldito. Así, los espejos han confabulado, se han rebelado contra estos hombres marcados por la desgracia y para quienes no hay una salida válida, mas que su eterna repetición.

A lo largo de sus cuentos, Wyld nos muestra ese mundo doble, a veces invertido, en el que se funden la realidad y «ese otro lado» donde es muy difícil reconocer fronteras. Nos muestra el juego de los espejos que constantemente rodean al hombre; que se unen en su contra para desvirtuarle la realidad que tan ajena parece al ser humano contemporáneo. Son elementos que lo reflejan; que le muestran sus temores, sus tormentos, sus dudas y vacilaciones, pero que también son elementos capaces de elevarlo a los límites celestiales. Son el pasaje al infierno, pero también al paraíso donde no hay nada imposible y, por lo tanto, donde todo puede ser realidad.

Probablemente, el juego de los espejos en Wyld cumpla la misma función que en Hoffman (Todorov; 1987:95): «Sólo los lentes permiten el acceso a lo maravilloso.» Es a ese mundo fantástico a donde nos lleva Wyld, alejándonos del mundo plano, lógico, funcional, sin misterios; excluyéndonos de este mundo de la razón, que rechaza lo maravilloso y reniega de los espejos, que no reflectan el mundo sino su imagen, una reverberación, una materia desmaterializada, una contradicción a las leyes inmutables.

Antes de sumergirnos por completo en ese mundo imaginario y lleno de simbolismo de **La conspiración de los espejos**, quiero usar, como pasaporte, una reflexión de Todorov (1987:96) sobre la que descansa fundamentalmente la temática de este libro: «La visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso. Pero esta superación de la visión, esta transgresión de la mirada, ¿no son acaso su símbolo mismo y algo así como su mayor elogio? Los lentes y el espejo se convierten en la imagen de una mirada que ya no es simple medio de unir el ojo con un punto del espacio, que ya no es puramente funcional, transparente, transitiva. Estos objetos son, en cierta medida, mirada materializada u opaca, una quintaesencia de la mirada». Por otra parte, la palabra visionario contiene la misma ambigüedad fecunda: es aquél que ve y no ve, y es a la vez grado superior y negación de la visión.

De suerte que, como visionarios, tanto autor como lector penetrarán ese mundo que está al acecho de nuestras más mínimas distracciones, para secuestrarnos y hacernos partícipes de la verdadera riqueza y de la verdadera felicidad que sólo son accesibles a los que logran mirarse en el espejo, que siempre, como una imagen doble, dos caras de una misma moneda, nos muestra ese lado incierto y tenebroso donde se hospedan las obscuridades de todo ser humano y que es capaz de precipitarnos a los más terribles abismos del dolor, la angustia y el horror.

B. « RUEDA DE CHICAGO »

Si nos detenemos por unos instantes en el título de este relato, podremos encontrar información muy útil para el análisis del mismo, basada en el simbolismo de la palabra «rueda». La rueda posee la perfección sugerida por el círculo, pero con cierta valencia de imperfección, pues se refiere al mundo del devenir, de la creación continua y, por lo tanto, de la contingencia y de lo percedero. Simboliza los ciclos, las repeticiones, las renovaciones. Si bien es considerada como símbolo solar en la mayor parte de tradiciones, no se debe olvidar que la rueda habría sido lunar por mucho tiempo, antes de convertirse en solar al proveerla de radios. Es, en su sentido primordial, el emblema del devenir cíclico, resumen mágico que permite dominar el tiempo, es decir, predecir el porvenir. Para Jung y su escuela, la rueda se inscribe en el marco general de los símbolos de la emanación-retorno, que expresan la evolución del universo y de la persona.

Ya que conocemos la simbología de la rueda, el título nos habla de la «rueda de Chicago», también conocida por noria o rueda de la fortuna. Esta última representa las alternancias de la suerte, la dicha o la desdicha, las fluctuaciones, la ascensión y los riesgos de la caída. Símbolo solar, la rueda lo es de los nacimientos y de las muertes sucesivas a través del cosmos; es, en el plano humano, la inestabilidad permanente y el perpetuo retorno. Se puede ver en los seres de figuras animales, que giran alrededor de la rueda de las existencias (imagen muy conocida en la Antigüedad y en la Edad Media), y

en la ley de los renacimientos que se impone, en numerosas tradiciones, a quienes no han dominado sus deseos carnales. Se verá también en el ascenso y el descenso una ley de alternancia, e incluso de compensación, que se desprende de la historia humana, social o personal, en la que se suceden sin tregua éxitos y reveses, nacimientos y muertes. Desde un punto de vista más interior, la rueda de la fortuna es menos la imagen del azar que la de la justicia inmanente.

El relato se inicia haciendo énfasis en el nombre de la noria, ya que Antonio prefiere llamarla «rueda de la fortuna» y aventura una explicación llena de contenido simbólico. El narrador (que no es el protagonista) conoce de antemano la historia y por eso hace hincapié en que el nombre que le da Antonio es el acertado. Nos aclara -y eso nos pone sobre aviso- que la historia que va a relatar es verdadera y que debe darse la conjunción de cuatro elementos para que así sea (1995:7):

« Pero para que esta historia sea aceptada como verdadera, se requieren los cuatro puntos cardinales, la luna, el ocio y la dócil tarea de remontarnos a la noche en que Laura ofreció el estorbo de una cena en su casa.»

Con esto nos está indicando que, en condiciones «normales», la historia no sería creíble y por ello debe prepararse un ambiente especial para que los acontecimientos puedan desarrollarse (¿estamos entrando en el mundo sobrenatural?).

Dentro de estos cuatro elementos «necesarios», dos de ellos tienen un gran contenido simbólico: la luna y los cuatro puntos cardinales; los otros dos parecen ser circunstanciales: el ocio y una cena. Los cuatro puntos cardinales contienen numerosísimas creencias relativas al origen de la vida, a la morada de los dioses y de los muertos, a la evolución cíclica, etc. que se articulan alrededor de dos ejes cruzados,

norte-sur y este-oeste, y que constituyen, con el eje vertical, la esfera total del espacio cósmico y, simbólicamente, el destino humano. En el caso de la luna, sus dos caracteres fundamentales derivan, por una parte, de que está privada de luz propia y no es más que un reflejo del sol; por la otra, de que transita por fases diferentes y cambia de forma. Es por estas razones que la luna simboliza la dependencia y el principio femenino, así como la periodicidad y la renovación. En este doble aspecto, es símbolo de transformación y crecimiento. Simboliza el principio pasivo pero fecundo; la noche, la humedad, la imaginación, el psiquismo, la receptividad, la mujer y todo lo inestable, lo transitorio y lo sujeto a influencia, por su función astronómica de reflectora de la luz solar. La luna también simboliza el sueño y lo inconsciente como valores nocturnos. El complejo símbolo lunar e inconsciente asocia a la noche los elementos agua y tierra, con las cualidades de frío y de humedad, en contraposición al simbolismo solar y consciente, el cual asocia al día los elementos aire y fuego, con las cualidades de calor y sequía. La luna también es el «primer muerto». Para el hombre simboliza el tránsito de la vida a la muerte y de la muerte a la vida (durante tres noches, cada mes la luna está como muerta, desaparece; posteriormente reaparece y aumenta su brillo).

Los otros dos elementos, «el ocio» y «el remontarnos a la noche en que Laura ofreció una cena en su casa», que en la historia son los que verdaderamente provocan el drama y en los cuales sí intervino la voluntad del hombre (no así en los dos anteriores, que son ajenos a cualquier manipulación), se encuentran enmarcados por la noche, engendradora por igual del sueño y de la muerte, de las ensoñaciones y las angustias, de la ternura y el engaño. La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las

conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida; es rica en todas las virtualidades de la existencia. Notemos que este ambiente nocturno, situado por la presencia de la luna, favorece la aparición de lo fantástico.

Ya que el narrador ha advertido sobre la veracidad de la historia y ha mencionado a la rueda de la fortuna, empieza a relatarnos cómo Antonio fue invitado a una cena que Laura le ha ofrecido y en la que «el invitado inexcusable» era él. Pero en la reunión Laura se comporta distante, fría, lejana, y se encuentra rodeada por todos los asistentes quizá con el fin de permanecer alejada de Antonio. Este logra acercársele sólo una vez, pero ella le da la espalda, gesto que enfatiza más la lejanía. Instantes después, Laura desaparece (¿como lo haría la luna?) y Antonio corre en su búsqueda. Por el momento, el narrador no ha dado mayor explicación sobre la relación de Laura y Antonio, y tampoco podemos entender la actitud de Laura, cuando fue ella quien decidió agasajar a Antonio. Esta imprecisión intriga en el lector; acicatea su curiosidad. El narrador ha creado un ambiente de expectación.

Antonio abandona el lugar concurrido (donde realmente estaba o se sentía solo) y se adentra en la noche buscando a Laura. Sabe que ella está donde una amiga y que ahí pasará el resto de la noche; pero ésa no es una explicación razonable, por lo que decide averiguar personalmente qué sucede. En el camino encuentra *dos* ruedas de Chicago (es importante hacer notar que son dos, ya que se moverán en sentidos opuestos), una al lado de la otra, hallazgo que lo hará olvidar momentáneamente su propósito de buscar a Laura. Se acerca a las norias (no olvidemos que es Antonio quien prefiere llamarlas ruedas de la fortuna). Se establece inmediatamente una identificación del protagonista

con el objeto que desea alcanzar, pero para lo cual encuentra un obstáculo: un cerco que las protege (¿habrá alguna similitud en su relación con Laura?) y que evita que los curiosos se acerquen.

Antonio descubre la caja de mando y la acciona. «Juguemos, alma, juguemos», será la frase que exclame, pero no circunscrita al placer físico que proporciona el subir y bajar por las ruedas; invoca a su alma, la invita al juego. Para accionar las ruedas debe recurrir al control central (como un solo corazón), con el cual se activan las dos a la vez, pero en sentido contrario: mientras una sube, la otra baja..., como una moneda con dos caras iguales, pero opuestas. Es curioso notar que Antonio active fácilmente el engranaje y haga funcionar las dos ruedas, cuando la caja de mando estaba bien protegida y segura, como si se esperara de antemano que él lo hiciera. Inmediatamente se oye una música (en todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompañados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino) que no transmite bienestar o placer, sino todo lo contrario, pues hace que el ambiente se vuelva tétrico, ya que se trata de una música desentonada, trasnochada, monótona y continua. Las ruedas se mueven lentamente, pero, poco a poco, el movimiento se acelera como si ellas adquirieran vida propia, se encienden las luces, continúa la música y aumenta la velocidad.

Antonio sube a una de las ruedas y repite nuevamente la frase «Juguemos, alma, juguemos». Se encuentra totalmente poseído por el juego; está excitado y le imprime más movimiento de vaivén a su asiento. Casi llega al frenesí. En este momento percibimos un

aumento de intensidad en la narración, pero sólo existe movimiento en Antonio y las ruedas, mientras todo lo demás permanece en silencio en la obscuridad. Nos da la sensación de encontrarnos en dos mundos paralelos y ajenos que no participan el uno del otro. Las ruedas continúan girando y ahora están iluminadas por luces de cuatro colores: rojo, azul, amarillo y verde. Para Jung (Chevalier: 1991:318) estos colores representan las principales funciones psíquicas del hombre: rojo=sentimiento, azul=pensamiento, amarillo=intuición, verde=sensación. Por un procedimiento específico, la mezcla de estos colores da el blanco, que es el color del pasaje -considerado éste en el sentido ritual- por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento. En la coloración de los puntos cardinales, el blanco del oeste es el blanco mate de la muerte, que absorbe al ser y lo introduce en el mundo lunar, frío y hembra; conduce a la ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia y de los colores diurnos. El blanco del este es el del retorno: es el blanco del alba, cuando la bóveda celeste reaparece vacía aun de colores, pero rica en lo que atañe al potencial de manifestación que ha recargado al microcosmo y al macrocosmo durante su estancia en el vientre nocturno, fuente de toda energía. Uno desciende del brillo a la opacidad; otro sube de la opacidad al brillo. En sí mismos, esos dos instantes, esas dos blancuras están vacías, suspendidas entre ausencia y presencia, entre luna y sol, entre las dos caras de lo sagrado. Antonio se deja atrapar por el movimiento y las luces; ha perdido el dominio sobre sí mismo.

Ahora el narrador hace una alusión al tiempo, que parece una alegoría, y nos remite a un tiempo simbólico (por el empleo de términos como «sangre, lanzas, siglos heroicos»)

que va más allá de la medición “normal” de éste. Transporta al lector a un tiempo fantástico que se encuentra fuera de las capacidades de percepción humanas.

Cuando Antonio se encuentra en la cumbre del éxtasis, el movimiento cesa lentamente y con él desaparece toda señal de vida (las luces, la música, el movimiento mismo). Aquí la simbología entre el sol y la luna se manifiesta en la rueda, que se revela como un símbolo del mundo, símbolo del cambio y del retorno de las formas de la existencia. Cuando todo ha acabado, aparece la luna en el cielo, pero no como una luna llena y completa, sino una pequeña, que podría indicar el inicio o la finalización de algo, como el nacimiento y la muerte implícitos en ella. Esta representación ambigua de la luna aumenta el desconcierto, ya que no sólo ha cesado todo movimiento, sino que los elementos naturales parecen confabularse para crear una atmósfera de incertidumbre y, por lo tanto, de temor ante lo que sucederá. No percibimos nada seguro en ese ambiente; todo podría ocurrir. «Casualmente», Antonio queda suspendido en la parte más alta de la rueda (más cerca de la luna, más lejos de la tierra), y es en ese momento cuando recuerda a Laura y lo efímero de la materia de la que está compuesta (¿tanto como su relación?). Si quiere recuperarla, debe descender y llegar hasta la tierra, que simboliza la función maternal: ella da y ella toma la vida. ¿Acaso Antonio debe nacer de nuevo para lograr su objetivo? Al respecto, Paul Diez (Chevalier; 1991:993) esboza toda una psicogeografía de los símbolos, en la cual la superficie plana de la tierra representa al hombre en cuanto ser consciente; el mundo subterráneo, con sus demonios y sus monstruos o divinidades malévolas, representa lo subconsciente; las cimas más elevadas, las más próximas al cielo, son la imagen de lo supraconsciente. La tierra entera se convierte así en símbolo de

lo consciente y de su situación conflictiva, símbolo del deseo terrenal y de sus posibilidades de sublimación y de perversión. Es la arena de los conflictos de la conciencia en el ser humano. Volviendo al relato, ¿es Laura como la luna, tan lejana y fría? Debe entonces alejarse de ella para alcanzarla? Percibimos un ambiente lleno de ambigüedades en el espacio, en el tiempo y en las intenciones y acciones de Antonio, que crean un terreno propicio para que se desarrolle lo fantástico.

En su infancia, cuando las norias se averiaban, Antonio había tenido que descender de la misma manera, pero sin ninguna intención en particular. Ahora lo hace con un doble propósito, por lo que su descenso es lento, cuidadoso, paso a paso. En la tercera escala (el tres expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre; además es el número del cielo y designa los niveles de la vida humana: material, racional y espiritual o divina), el peldaño se rompe y Antonio cae, iniciando un descenso rápido, abrupto, peligroso. En este momento el narrador interrumpe la tensión en el lector, que presenciaba un hecho impetuoso, vertiginoso. Ha desacelerado el ritmo de la narración. Antonio cae lentamente a pesar de la altura, como si la noria tuviera vida propia al permitir que éste no se lastime. Primero, el narrador seduce al protagonista a subirse en ella; luego lo hace perderse en el éxtasis del vértigo; después lo detiene. Finalmente, lo devuelve a la realidad, evitando que se mate.

Antonio trata de encontrar una explicación lógica a lo que ha sucedido; debe convencerse él mismo (y el narrador al lector) de que existe una causa concreta, válida y real para resolver este misterio. Se da cuenta de que, por la posición de las palancas y por la que él había movido (sólo la palanca central), no era posible que las ruedas se

movieran y mucho menos que se detuvieran de repente. No hay una explicación satisfactoria. Entonces surge la pregunta “¿Quién?”, asociada a dos sentimientos -la ira y la piedad- que no tienen conexión lógica dentro de un cuestionamiento puramente racional, por lo que el narrador alerta al lector sobre una posible motivación: la entrada en escena de una voluntad, de una intencionalidad. Nuevamente se enfatiza la soledad del lugar, “el lugar estaba desierto”, descartando así la presencia de alguien que estuviera oculto.

En este momento, el narrador se anticipa a los sucesos sobrenaturales que ocurrirán, por lo que insiste en la veracidad de la historia para que el lector acepte como reales estos hechos fantásticos; y no sólo lo incita a que los crea, sino que además se sumerja en los requisitos que él pone como necesarios, imprescindibles, para dotar de verdad al relato. La acción de insistir en la veracidad de los sucesos lo hace aun más fantásticos.

Se presenta el fuego. Hay un incendio súbito e inexplicable. Avanza con rapidez desde el tablero, pero se aleja de Antonio y parece dirigirse a la casa de Laura. El no hace nada por impedirlo; es más, en el fondo lo desea (aunque sabe que ella no está ahí) para que (1995:13) «los asistentes a la reunión ardan junto con la hojarasca de su frivolidad». ¿Es la aparición de este fuego el resultado de un deseo muy íntimo, no confesado? Y si así fuera, ¿hacia quién iría dirigido? Tengamos en cuenta que el fuego es símbolo de purificación (sol); es complementario a la purificación por el agua (luna). Como el sol por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante, purificadora e iluminadora. Pero presenta también un aspecto negativo: oscurece y sofoca por el humo; quema, devora, destruye: el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra. Según la

interpretación psicoanalítica de Paul Del (Chevalier; 1991:513), el fuego terreno simboliza el intelecto, es decir, la conciencia, con toda su ambivalencia. El fuego humeante y devorador, todo lo contrario de la llama iluminante, simboliza la imaginación exaltada, lo subconsciente, la cavidad subterránea, el fuego infernal, el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras, todas las formas de inmersión psíquica.

Súbitamente, aparecen muchos hombres a apagar el fuego, cuando apenas unos minutos antes no había nadie alrededor. El narrador hace referencia a **La invención de Morel**, de Bioy Casares, para recalcar el hecho fantástico de que aparecieran de la nada como proyecciones o creaciones de una máquina escondida que todo lo controla. Antonio no se mueve y el narrador no nos da ninguna pista de cual es su impresión acerca de todo esto. ¿De dónde salió tanta gente? ¿Quiénes son y quién los llamó? Sus movimientos son precisos y su objetivo es apagar el fuego, el cual controlan en unos instantes. Reconocen a Antonio y lo saludan, lo que nos hace pensar en que son seres reales, y no producto de la imaginación exaltada del protagonista. Sin embargo, al darnos esta pauta de la realidad, aumenta más nuestro asombro por esta aparición súbita e inexplicable. El narrador menciona «la época irreal» de los apafuegos y la eficiencia con que controlan el incendio; entonces, ¿no son reales? ¿Tampoco el fuego existió?

Ahora el narrador nos relata cómo Antonio permaneció indiferente ante tanto ajeteo y cómo su único pensamiento era Laura. Antonio, ensimismado, trata de establecer el porqué del comportamiento de Laura. Como lectores, continuamos confundidos. La actitud de Antonio nos impide dar una explicación satisfactoria a los misterios del movimiento y detención de las ruedas, del incendio y de todas las personas que

controlaron el fuego. A esta altura del relato Antonio se cuestiona, pero no sobre los sucesos, sino sobre sí mismo. Se da cuenta de que él es el problema, él es el misterio, él es la gran incógnita. Todo lo que ha sucedido lo ha llevado a enfrentarse a su vida horizontal, cuando en realidad ansía ser pájaro, elevarse e interrogarse sobre la vida, el sueño y la muerte. ¿En qué espacio y tiempo se encontraba Antonio? ¿Estuvimos presentes en un sueño? ¿O acaso fue el final de una vida que está gestando a otra?

Cuando parecía que la historia llegaba a su final, ante el asombro y la perplejidad del lector, el narrador nos convoca nuevamente para presentarnos a Tonito, el antiguo Antonio; el adulto del incendio, que ahora es un niño que contempla dos ruedas de Chicago (ya no las llama «rueda de la fortuna») que giran en sentido contrario (1995:14): «Una es el tiempo que llega; la otra el tiempo que se va». Es el niño que invoca a Laura, pero no la que estaba hecha de carne y hueso, es decir de materia y olvido, sino a la (1995:15) «mujer hecha de cielo y tierra», para que pueda subir con él a las ruedas y así encontrarse eternamente, por un instante efímero, ambos arriba, ambos abajo, sin que se les agote la dicha de estar siempre juntos y puedan decirse: «Aquí voy, allá vas; juguemos, alma, juguemos».

Si en el relato había aparecido lo fantástico cuando se inició espontáneamente el incendio y cuando fue controlado por gente que salió de la nada, ahora se nos presenta nuevamente en la escena que acabamos de describir. Aparentemente, la narración se ha vuelto «ilógica» pues resulta que Antonio ahora es un niño que sabe de la existencia de Laura y que presiente la atracción que las ruedas ejercerían sobre él. Aunque el autor ha sido muy claro al señalar con asteriscos el final de la historia de Antonio, no podemos

decir simplemente que hemos retrocedido en el tiempo, ya que el niño intuye algunas cosas que sucederán en el futuro, pero que pertenecían al pasado. Tampoco podemos decir que estamos en un mundo paralelo, ya que, aunque el tiempo y el lugar para Antonio y Tonito son diferentes, tenemos la sensación de no habernos movido y de permanecer en ese espacio atemporal. Difícilmente podemos encontrar una explicación lógica al final del relato, porque nos hemos quedado con una sensación que no acepta razonamientos y es porque lo fantástico ha ganado su lugar.

Para analizar este cuento, debemos recordar que la actitud que el lector adopte frente al texto deberá, según se dijo en el Capítulo II de este trabajo, ser de rechazo tanto en lo que concierne a la interpretación alegórica como a la interpretación poética, puesto que lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. Tampoco debemos olvidar que la primera lectura, realizada de manera ordenada desde el principio hasta el fin, es la que causa ese efecto único ante lo maravilloso. Hechos estos dos recordatorios, mostraremos algunas características del discurso que confieren al relato el carácter de fantástico.

En primer lugar, el uso de ciertas expresiones figuradas, como por ej. (1995:10): «Pero como no hay fortuna sin desdicha», en las que sucede lo que se acaba de anunciar, y de otras frases como (1995:12,13,14): «El había movido hacia abajo sólo el brazo de la caja maestra...», «Pero el asunto no se agrava porque, como en la Invención de Morel...», «Sentado sobre un tronco que nunca alcanzarán a quemar las llamas...», que sirven para preparar la inclusión del elemento fantástico.

Encontramos a un narrador que está preocupado por hacernos creer en la historia, pero esa misma insistencia es la que acrecienta nuestra duda de la veracidad de los hechos. Además, este narrador exige una serie de requisitos que debemos aceptar de antemano, pues de lo contrario la historia se mantendría en un plano lógico, racional y, por lo tanto, su desenlace sería inverosímil.

También se cumple la gradación que Penzoldt distinguía en toda historia fantástica: hay un aumento paulatino en la intensidad de la acción, hasta que ésta llega a su punto culminante, que sería el momento del incendio y de la aparición de los apafuegos; pero a diferencia de la mayoría de relatos, en esta historia encontramos dos ascensiones en esa curva, y la segunda se da justamente cuando creíamos haber llegado al desenlace final, que es cuando el narrador introduce a Tonito.

Con apoyo en estos rasgos generales, entramos de lleno a establecer la temática del relato. Inicialmente se podría pensar que pertenece a la red de *temas del tú* por la presencia de elementos de carácter femenino (como la luna, la tierra, etc.) y el amor de Antonio por Laura. Existe un deseo de posesión (que inevitablemente nos llevaría a una satisfacción sexual) y de interacción con *el otro* (yo-aquello), pero que resulta ser superficial y momentáneo, ya que Antonio olvida fácilmente a la Laura hecha de «materia» (no así a la Laura hecha de «espíritu») cuando se encuentra con las ruedas de la fortuna. Aparentemente, el móvil de la acción del relato es recuperar a Laura, pero es precisamente ese deseo el que nos conducirá a la red de *temas del yo*, pues Antonio, inconscientemente, ha sublimado su deseo por Laura y lo ha transformado en un deseo de auto-realización.

Si observamos detenidamente, la mayoría de elementos que entran en contacto con Antonio durante la historia (ruedas, puntos cardinales, noche, música, colores, etc.) están relacionados con el ciclo vida-muerte, pero también con las renovaciones, el deseo de perfección, el acercamiento a lo divino, el constante devenir. El mismo Antonio se da cuenta de su situación cuando, después del incendio, recuerda a Laura y comprende que no hay ningún problema con ella o los demás, sino que es él el que se encuentra ajeno y divorciado de su realidad. La frase (1995:14) «Es él, preocupado por el júbilo de un viaje vertical y la amenaza de una vida horizontal» resulta clave para comprender su situación, pues, como vimos anteriormente, refiriéndonos a los puntos cardinales (cuya forma es una cruz), los ejes horizontales, ejes de la manifestación, de lo divino inmanente y de lo humano, no cumplirían con el perpetuo retorno si no existiera el eje norte-sur que simbolizan los países trascendentales y sus fuerzas -ctónicas y uránicas-, de donde todo procede y adonde todo retorna.

El conocimiento de Laura y su aparente deseo por recuperarla son las chispas que desencadenan el proceso que lo conduce a su propio reconocimiento y a su deseo de recuperarse. Y para que esto quede aún más claro, el narrador nos presenta al nuevo Antonio (en la figura de Tonito) quien tiene otra oportunidad para encontrarse a sí mismo. Como no parece que el tiempo y el lugar hayan cambiado, pues Tonito está frente a dos norias pensando en Laura, no tenemos otra opción más que pensar que los límites entre la materia y el espíritu han sido disueltos. Estaríamos frente a una metamorfosis que nos ha permitido transgredir las leyes físicas y multiplicar al individuo. Los *temas del yo* son ricos en estas manifestaciones, donde el paso del espíritu

a la materia se vuelve posible, donde las escenas descritas podrían parecer fruto de un estado psicótico o producido por los efectos de la droga y donde el tiempo y el espacio pierden su contexto normal, transformándose en sus dimensiones, relaciones y características objetivas.

Además, recordemos que esta red temática se refiere al sistema percepción-conciencia, basado en el sistema de la vista, y donde nuestra historia encajaría perfectamente si tomamos en cuenta que el espectáculo visual producido por la activación de las ruedas y sus luces y la aparición del fuego, cuyas llamas tenían una dirección precisa, provocaron en Antonio su despertar y reconocimiento. También debemos notar que no hubo diálogo entre los personajes, en este caso Antonio y Laura, sino más bien una comunicación, o mejor dicho, una no comunicación a través de la mirada. Todas las acciones que fueron responsables de desencadenar el drama se llevaron a cabo por medio del sentido vista, cuya función absorbió por completo cualquier otro sentido que permitiera relacionar a Antonio con su mundo.

C. «AQUILIANO»

En una cantina, dos amigos están sentados frente a frente. Uno de ellos rompe el silencio anunciando que ha vuelto otra vez.

Esta narración se inicia en el momento en que uno de los personajes habla, usa la palabra para comunicarse con otro. Es el diálogo entre ellos el que irá tejiendo la trama del cuento hasta el desenlace, en el que -si bien me estoy anticipando- el poder de la palabra es capaz de liberar al hombre y hacerlo trascender, pero también esa palabra, al ser escrita, lo encadena y lo hace prisionero de un lenguaje gastado y que, en cierta forma, ha quedado sin sentido, porque ha dejado de cumplir su función fundamental: comunicar. Es por esto que haremos hincapié en la escritura que, como escalón más alto en la evolución del lenguaje humano, paradójicamente ha convertido a muchos hombres en desterrados por sus mismos congéneres.

Inicialmente la escritura aparece, en diversas civilizaciones, a imagen de Dios, con un origen sagrado, y se identifica con el hombre. Es el signo visual de la actividad divina, de la manifestación del Verbo. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos realizados para erigirla en imagen de Dios, en traducción del cosmos, e incluso para divinizarla, la escritura aparece como un sustituto degradado de la palabra. La historia de la escritura no se remonta más allá de los 6000 años. Los grandes maestros, Sócrates, Buddha, Jesucristo, no han dejado nada escrito. Simboliza una pérdida de presencia: la escritura

llega cuando la palabra se retira. Es un esfuerzo por encajar el espíritu y la inspiración: queda como un símbolo de la palabra ausente. El fundador de la lingüística moderna, Saussure (Chevalier; 1991:463), ha señalado muy bien que «lenguaje y escritura son dos sistemas de signos distintos: la única razón de ser del segundo es la de representar al primero». Materializa la revelación, corta la relación humana y la reemplaza por un universo de signos. Para reactivar la revelación se necesita una presencia hablante. «No se escribe en las almas con una pluma», decía Joseph de Maistre (Chevalier; 1991:462). Jean Lacroix (Chevalier; 1991:463) resume bien este valor simbólico de la escritura, por oposición al lenguaje: «...un esfuerzo secundario y peligroso por reapropiarse simbólicamente la presencia.»

Es interesante hacer notar que la escritura china es esencialmente simbólica porque no utiliza ningún signo al cual sólo se le pudiera otorgar el simple valor de signo. Los chinos desean que, en todos los elementos del lenguaje, sonoros y gráficos, en ritmos y sentencias, resplandezca la eficiencia propia de los símbolos. De esta manera, la expresión representa el pensamiento, y esta representación concreta impone el sentimiento de que expresar no es evocar, sino realizar. De esto puede inferirse, que escribir, como hablar, consiste más en preocuparse por la eficacia que obedecer a necesidades de orden estrictamente intelectual. El mérito de esta escritura figurativa, que permite todas las expresiones de pensamiento, incluso las más científicas, reside en el hecho de que concede a las palabras su función de fuerza actuante.

Hecha esta aclaración sobre la escritura, que nos será de suma importancia en el momento del análisis, volvemos a nuestra historia cuando se inicia el diálogo entre los

dos amigos. La frase con que empieza la conversación (1995:16): «he vuelto otra vez», es clave tanto para el emisor como para el receptor, quien contesta que a veces nos sucede creer que hemos estado en algún lugar con anterioridad y que eso podría ser la reencarnación. De inmediato, entramos en el terreno de lo fantástico cuando esta palabra se hace presente. Pone al lector sobre aviso, pues podría ser el anuncio de algún elemento sobrenatural que nos haga romper con la realidad que conocemos.

La creencia en la reencarnación o metempsicosis, con formas y nombres diversos, está atestiguada en numerosísimas áreas culturales: indios, helénicos, nórdicos, etc. Es rechazada por el judaísmo, el cristianismo y el islam, que manejan una concepción del tiempo más lineal que cíclica. La metempsicosis expresa, por una parte, el deseo de crecer a la luz del Uno y, por otra parte, el sentido de la responsabilidad de los actos realizados. Esta doble fuerza, el peso de los actos y la aspiración a la pureza, entra en un ciclo de renacimientos, hasta que la perfección adquirida permita el acceso, fuera de la rueda de la existencia, a la eternidad. Esta doctrina aparece como un símbolo de la continuidad moral y biológica. Desde el momento en que un ser comienza a vivir, ya no puede escapar a la vida y a las consecuencias de sus actos. La vida no es una partida de dados: la creencia en la metempsicosis excluye todo azar.

Se debe tener en cuenta que hay casos en que la metempsicosis difícilmente se distingue de la metamorfosis. Esta no afecta más que a las apariencias y no al *yo profundo*; no exige el pasaje por la muerte; la metempsicosis, en cambio, se inscribe en el ciclo muchísimo más grave de las muertes y los renacimientos.

Inmediatamente después de que Gilo, uno de los personajes del relato, pronuncia la palabra «reencarnación», hace una broma sobre ella, como si no tomara en serio lo que le cuenta su interlocutor. Este se molesta y le pide que tome con gravedad lo que ha dicho, pues la vida es muy dura. Gilo le contesta que, por eso mismo, debe reírse de ella, soportarla y echarse un traguito para pasar el rato. Los amigos están cómodos en la cantina; ven pasar a las viejas camino a la iglesia y disfrutan de sus vasos de aguardiente. Anticipándonos a los acontecimientos nuevamente, haremos notar que, durante todo el tiempo que los amigos conversan, lo hacen acompañados por bebidas alcohólicas. Esto puede ser un recurso del autor para ponernos en alerta sobre el estado de lucidez de ambos personajes. Si se encuentran bajo los efectos del alcohol, la percepción de la realidad puede verse distorsionada, alterada, detalle que nos será de utilidad más adelante. Además, nos da la sensación de que recurren a la bebida como una ayuda, ya sea para evadirse, refugiarse o para darse valor en los momentos en que el diálogo se torna «difícil». Es por esto que destacaremos el carácter simbólico del vino (por analogía con el aguardiente o la cerveza).

El vino está casi siempre asociado a la sangre, tanto por el color como por su carácter de esencia de la planta; es, en consecuencia, elixir de vida o de inmortalidad. El vino, como símbolo del conocimiento y de la iniciación, no es ajeno a muchas tradiciones (chinas, hebreas, griegas, etc.), y no lo es especialmente a los mitos dionisiacos: el vino, sangre de la vida, donde el fuego se une al principio húmedo, ejerce sobre el alma efectos ora exaltantes y ora aterradores, y es propicio para simbolizar el elemento divino cuya manifestación creen los antiguos reconocer en el florecimiento de la vida vegetativa. El

vino aparece en los sueños como un elemento psíquico de valor superior: es un bien cultural en relación con una vida interior positiva. El alma experimenta el milagro de la vida: la transformación de lo que es terreno y vegetativo en espíritu libre de toda atadura.

Aquiliano, que así se llama el personaje que inició nuestra historia, no parece satisfecho con el consejo de Gilo y pierde la mirada en el techo, como si tratara de recordar algo. Momentos después pregunta (1995:17): «Decime, Gilo, ¿qué hubo con la historia que te conté la otra noche?»

A partir de este momento, perdemos la continuidad de la historia, pues cambiamos de escenario y el autor nos lleva al momento en que, tiempo atrás, Aquiliano le contó una historia singular a Gilo. Es de noche (referirse a la simbología de la noche en «**Rueda de Chicago**») y Gilo visita a Aquiliano y le lleva un libro que, según dice, es urgente que lea. Aquiliano conoce el libro y no desea leer algo que ya se sabe; lo deja sobre la mesa y no dice nada. Después, cada uno toma asiento. Aquiliano se acuesta en un sofá, coloca las manos sobre el pecho, mira hacia el techo y permanece en silencio. Gilo lo obseva y calla. Aquiliano está consciente de que parece un muerto y está seguro de que Gilo opina lo mismo de él. ¿Por qué hacer referencia a (1995:18) «quieto como si estuviera muerto»? ¿Cuál es la importancia de leer un libro del que ni siquiera hace mención ninguno de los dos? Aun es muy pronto, pero el lector empieza a intrigarse y ya se plantea algunas preguntas sin respuesta aparente. Empieza a crearse un ambiente de misterio.

Como Aquiliano parece no querer hablar, Gilo le pregunta qué es lo que le sucede, y aquél le responde que hay algunas ideas que revolotean por su cabeza, como la de la

libertad por ejemplo; ideas en las que cree, pero que, en cuanto las ve escritas, duda de ellas. Le explica que si la libertad queda escrita, reglamentada e inscrita como derecho, es únicamente para legislarla y entonces deja de ser lo que es. También le dice que, si usamos nuestra libertad, seremos desterrados por los demás hombres. Gilo no comprende totalmente lo que Aquiliano le quiere decir, pero trata de reconciliarlo con el mundo de los demás, con sus ideas y con él mismo. Aquiliano quiere aclararle sus pensamientos y, para que Gilo lo comprenda, le cuenta una historia que ejemplificará lo que acaba de decir.

La historia es ésta: hace mucho tiempo, un hombre poderoso le quitó su mujer a Aquiliano. Este se enfureció, y sólo porque otras personas intervinieron, no mató al ofensor. Airado, Aquiliano se alejó y se retiró del asunto en el que todos estaban trabajando. El negocio se complicó y le pidieron nuevamente su ayuda (pues era pieza clave para el éxito de la empresa), pero él se negó. Su mejor amigo decidió ayudar, y sólo porque una dama estaba comprometida, Aquiliano decidió aconsejar al amigo y permitirle que favoreciera al que tanto lo había ofendido. El amigo murió en la empresa y entonces Aquiliano decidió intervenir; ganó el negocio y vengó la muerte de su compañero. Mientras Aquiliano narra la historia, ambos amigos han estado bebiendo cerveza -como ya lo habíamos hecho notar anteriormente, al referirnos a las bebidas alcohólicas, en especial al vino- que se interpreta como la bebida de inmortalidad de la clase guerrera.

Cuando Aquiliano concluye, Gilo queda aun más perplejo y, en lugar de preguntar acerca de la relación entre el relato y la conversación del inicio, sólo se limita a decir

(1995:25): «¡Vaya sueño el tuyo, Aquiliano!». Gilo no dio ningún crédito a las palabras de Aquiliano y piensa que todo es producto de la imaginación de su amigo: una fantasía demasiado heroica para ser verdadera. Pero Aquiliano permanece tranquilo y le responde (1995:25): «¿No me lo diste a leer?». En este momento, tanto Gilo como el lector se quedan sin entender. ¿Qué fue lo que Gilo le dio a leer a Aquiliano? ¿Acaso se refiere al libro que dejó sobre la mesa? ¿Qué importancia tiene la historia con las ideas que preocupan a Aquiliano? ¿Es el protagonista de su historia o de la que está en el libro? Hemos roto con la secuencia lógica del relato y todas las interrogantes quedan sin respuesta. Abandonamos el mundo de lo que conocemos como realidad para ingresar en otro donde nuestra objetividad no tiene sentido; hemos empezado a vacilar y dudamos sobre nuestra actitud ante los hechos que se nos han presentado, ¿creemos o no creemos?

Cuando el lector se encuentra en esta disyuntiva, el autor nos devuelve al escenario y tiempo del inicio del relato. Regresamos a la cantina donde los dos amigos continúan observando a las viejas que caminan hacia la iglesia y, al momento en que Aquiliano acaba de dirigir una pregunta a Gilo. Este no responde de inmediato; cuando lo hace, responde con otra pregunta. Necesita saber si la historia que contó Aquiliano es verdadera o si fue simplemente un sueño. Ante la insistencia de Gilo por pretender que la historia fue soñada, debemos anotar algunas características importantes del sueño que nos serán de valor para el desenlace del relato. Dentro de las categorías de los sueños nocturnos, hay dos que nos interesan: a) el sueño profético o didáctico, advertencia más o menos disfrazada sobre un acontecimiento crítico, pasado, presente o futuro (el origen de

estos sueños se atribuye a menudo a una fuerza celeste); b) el sueño mitológico, que reproduce algún gran arquetipo y refleja una angustia fundamental y universal. En el análisis de los sueños, la amplificación (dar al sueño analizado su máximo de resonancia) recurre al inmenso tesoro de las diversas ciencias humanas: esos paralelos históricos, sociológicos, mitológicos y etnológicos, sacados tanto del folklore como de la historia de las religiones, permiten poner en contacto el contenido del sueño, privado de asociaciones, con el patrimonio psíquico y humano general. Roger Bastide (Chevalier; 1991:961) muestra claramente el enraizamiento social de lo imaginario, cuando dice: «Los etnólogos han sacado plenamente a la luz lo que se podría llamar “los secretos de los sueños”: el soñador va a buscar todos los accesorios de sus sueños en la vasta panoplia de representaciones colectivas que su civilización le proporciona, lo que hace que esté siempre abierta la puerta entre las dos mitades de la vida del hombre, que se hagan intercambios incesantes entre el sueño y el mito, entre las ficciones individuales y las coerciones sociales, que lo cultural penetre lo psíquico y que lo psíquico se inscriba en lo cultural.»

Retornando al relato, Aquiliano le asegura a Gilo que no fue un sueño, que sería mucho más fácil si así hubiera sido, pues se limitarían a analizarlo y así Gilo cumpliría con su función de amigo y confidente. Aquiliano insiste en que es verdad y le dice a Gilo que sabe que estuvo muy cerca de descubrir la verdad, pero que no se atrevió a decirlo... ¿tal vez por falta de intuición? ¿Por qué Aquiliano utiliza el término «intuición»? Nos está dando a entender que Gilo ha presentido algo, que intuye la verdad y que será capaz de resolver el misterio. Pero, ¿y el lector? No tenemos ninguna pista y habrá que esperar

hasta que cualquiera de los dos protagonistas quiera compartir el secreto con nosotros y nos explique quién es en realidad Aquiliano y por qué es tan especial su historia.

Cuando creemos que estamos cerca de descubrir algo, que Gilo está a punto de revelarlo todo, éste parece no darse por aludido y lo único que acierta a decir es que Aquiliano es definitivamente un soñador, pues jamás podría haber estado involucrado en un asunto con gente tan poderosa, en donde él fuera pieza importante, y mucho menos en donde su amigo perdió la vida y él la vengó. Gilo le recuerda a Aquiliano que ambos son gente común y corriente, que lee y bebe de cuando en cuando (recuérdense las anotaciones que se hicieron al inicio del relato sobre la escritura y el vino=cerveza) y que jamás harían algo que sonara a una gran hazana. Para quedar convencido por completo, le vuelve a preguntar si la historia fue un sueño, pues eso es lo que él desea creer en el fondo. Aquiliano, impasible, le dice que no fue sueño y que ahora será él quién le hará una pregunta; sin embargo, en lugar de hacerla, tanto Gilo como el lector asisten atónitos a la transformación de Aquiliano, quien tiene en un brazo un gran escudo recostado contra el pecho. El escudo es formidable pues tiene (1995:27) «abrazadera de plata y capas labradas», y en él aparecen tallados festines y ejércitos en el campo de batalla.

El hecho de que Aquiliano aparezca protegido por un escudo permite recurrir a su simbología y hacer una pequeña reseña sobre esta arma tan antigua. El escudo es el símbolo del arma pasiva, defensiva, protectora, aunque sea a veces mortífero. A su fuerza propia de madera, metal o cuero, asocia mágicamente fuerzas figuradas. El escudo es una representación del universo; como si el guerrero que lo llevara opusiera el cosmos a su adversario y como si los golpes de éste hiriesen mucho más allá del combatiente que se

halla ante él y alcanzasen la realidad misma figurada en el escudo. Buen ejemplo es el que hace Hefesto para Aquiles. Representa allí (1972:306) «la tierra, el cielo y el mar, el sol infatigable y la luna llena, así como todos los astros que el cielo corona, las Pléyades, las Híades, el robusto Orión, la Osa -a la que se da el nombre de Carro- la cual gira siempre sobre su sitio observando a Orión, y es la única que no se baña jamás en las aguas de Océano. Figura también en él dos ciudades humanas, dos bellas ciudades. En la una se celebran bodas y festines... La otra ciudad aparece cercada por dos ejércitos cuyos guerreros revestidos de lucientes armaduras, no están acordes: los del primero desean arruinar la plaza, y los otros quieren dividir en dos partes cuantas riquezas guarda la hermosa ciudad». Hefesto pone además sobre este escudo «una blanda tierra noval, un campo fértil [...], un dominio real [...], una viña de oro con cepas cargadas de negros racimos [...], un rebaño de vacas de erguida cornamenta [...], un gran pastizal de cándidas ovejas [...], una danza [...], un divino aedo que canta acompañándose con la cítara» y, por último, la poderosa corriente del río Océano, en la orla del sólido escudo. Todas las razones de vivir, todas las bellezas del universo, todos los símbolos de la fuerza, de la riqueza, de la alegría se movilizan y concentran en este escudo. Este asombroso espectáculo simboliza también la baza de la batalla: cuánto se pierde muriendo, cuánto se gana triunfando. El escudo era lo bastante grande como para cubrir al combatiente en toda su altura y servir eventualmente de camilla para llevar a un muerto o a un herido.

Si recordamos que el principal símbolo del mundo, en toda su multiplicidad y variedad, viene expresado en casi todas las tradiciones por la rueda, no será de extrañar que el nombre y la forma del escudo estén frecuentemente asociados a ella (referirse

sobre este tema a «**Rueda de Chicago**»), así como también al espejo de vidrio y a la luna.

Gilo cierra sus ojos, pues no cree lo que ve; sacude la cabeza, abre los ojos nuevamente y contempla a Aquiliano jugando con un vaso que sube y baja. ¿Qué ha sucedido en esa fracción de tiempo? ¿Es producto de la fantasía exaltada de Gilo? ¿Acaso Aquiliano dejó de ser quien era y hubo otro que ocupó su lugar? El relato ha dejado de ser coherente; un hecho inverosímil ha irrumpido en lo que aparentaba ser una realidad tangible. Anteriormente, habíamos tropezado con elementos que podían dar ambigüedad al relato; pero, si eran razonados lógicamente, quizá hubiera podido dárseles una explicación satisfactoria. Si bien «sentíamos» que algo era diferente a lo usual o «normal», no podíamos definir exactamente que era lo extraño; pero ahora hemos entrado de lleno en lo fantástico, pues el efecto óptico que produce en Gilo la transformación de Aquiliano es el de una realidad que se ha instaurado sobre otra por un tiempo muy breve, tan breve, que dudamos de su existencia.

Ahora que Aquiliano ha desconcertado a Gilo, le formula la pregunta (1995:28): «¿Por qué le recomiendas a tu mejor amigo la lectura de un libro que vos no has leído?» Pero Gilo no responde; se ha quedado dormido, ¿debilitado?, ¿vencido?, ¿o tal vez estaba demasiado borracho como para ver lo que no debía ver? ¿Esperaba el lector esta pregunta? ¿Qué relación existe entre la lectura, la historia de Aquiliano y la visión fugaz de Gilo? ¿Tal vez el libro encierra la historia de Aquiliano cuando él poseía el formidable escudo? ¿Por qué Gilo se queda dormido y por qué Aquiliano piensa que pueda estar débil o vencido?

Recibimos algunas respuestas cuando Aquiliano nos confiesa que, en realidad, es el legendario Aquiles y que con esta nueva lectura ha quedado desterrado otra vez más. Reconoce que Gilo tiene razón cuando dice que no hay que tomarse la vida demasiado en serio y brinda a la salud de su amigo, que resulta ser Virgilio.

Termina el relato y se inicia para el lector un proceso en el que trata de dar una explicación racional a los acontecimientos. Una opción sería la de encontrarnos en los tiempos míticos, cuando Aquiles, muchos años después, contaba su participación en la guerra de Troya. Pero no es factible que lo hiciera en una cantina, en una época en que las viejas del pueblo van a la iglesia, y que él supiera de la existencia del canto épico que lo hizo inmortal. Otra explicación podría ser el supuesto diálogo que se establece entre el lector de la **Iliada** y uno de sus personajes, que en este caso sería Aquiles; pero, como ya hemos visto, Virgilio no «deyó» la **Iliada** como tal vez lo hubiera deseado Homero, ya que lo hizo con la intención de exaltar al pueblo romano y crearle un origen glorioso, lo que en cierta forma hubiera decepcionado a Aquiles. Una tercera salida sería interpretar esta historia desde un punto de vista alegórico y pensar que los personajes de la **Iliada** nos han transmitido un mensaje a través de los tiempos; pero entonces nuestro interés por lo sobrenatural no tendría cabida y el estudio debería enfocarse en otra dirección. Por lo tanto, ninguna de las tres opciones nos procura una respuesta satisfactoria, por lo que permanecemos en el campo de lo fantástico, sin tomar partido por la razón o por lo maravilloso puro.

El discurso de este relato cumple con casi todas las características que lo clasificarían como fantástico. La literalidad con que se toma el discurso figurado es nuestra primera

pauta, ya que todo el relato es un diálogo entre dos amigos y mucho depende de cómo cada uno interprete las palabras del otro. Mientras Aquiliano trata de ser directo para que sus intenciones queden claras, Gilo hace todo lo contrario tratando de entenderlo y se desvía hacia una interpretación más alegórica. Recordemos que lo fantástico surge, muchas veces, de tomar al lenguaje en su sentido exacto, sin tratar de darle una interpretación que vaya más allá de él, como en el momento en que Aquiliano nos dice «he vuelto otra vez», y es eso exactamente a lo que se está refiriendo. Es interesante notar que es el mismo protagonista quien está encaminando la atención hacia la literalidad de sus palabras, lo que nos llevaría a otro punto: el del papel que el lector debe desempeñar en la lectura del relato, obedeciendo los indicios que el narrador deja a lo largo de la historia. Debe existir cierta *complicidad*, cierta participación activa que dé lugar al efecto fantástico.

La estructura de este relato lleva cierta gradación, aunque ya desde el inicio hemos experimentado un aumento en la intensidad de la emoción producida por las palabras. No hay muchas acciones ni movimiento; es el lenguaje mismo el que nos guía hacia el breve instante en que Aquiliano se transforma. Es un manejo de la palabra que nos va deparando pequeñas sorpresas; ascensos que, como en una montaña rusa, apuntan al momento culminante en que se logra el efecto único de lo sobrenatural. Por lo tanto, es evidente que una segunda lectura del cuento ya no causaría sorpresa ni perplejidad en el lector. Además, si modificáramos la secuencia en que las escenas aparecen y las ordenáramos cronológicamente, reduciríamos la historia a una anécdota más donde el

final sería totalmente esperado; de ahí, que el orden en que se efectúe la lectura debe ser exactamente igual al de la escritura.

Por último, el hecho de que los personajes cuenten la historia le imprime a ésta un carácter de veracidad que no escapa al lector; pero, cuando lo fantástico sale a escena, lo hace por medio de un narrador que nos describe lo que está sucediendo. El efecto que esto causa, conviene perfectamente a lo fantástico, ya que podría argumentarse que el narrador se ha equivocado en su percepción de la realidad y, por lo tanto, existiría la duda de si lo que nos cuenta es verdad o no. El lector deberá decidir, entonces, cuál camino tomar entre lo extraño y lo maravilloso.

Comentadas estas generalidades, trataremos ahora de explicar por qué este relato se encuentra ubicado dentro de los *temas del yo*. Si bien el papel del lenguaje (la escritura en sí) es fundamental en esta narración, su valor reside en el fondo de la estructura y no en la forma del mismo. El mensaje que desea transmitir está relacionado con el valor de la escritura, sus alcances y una dolorosa consecuencia, como sería el destierro del hombre por el hombre. Lo mencionamos porque los *temas del tú* hacen énfasis en el lenguaje como la relación del hombre con sus deseos, el *otro* y el inconsciente. No es este nuestro caso, pues lo fantástico no se llevó a cabo totalmente a través de él.

Observamos que, desde el inicio del relato, se menciona la «reencarnación» en boca de Gilo, para referirse al comentario de Aquiliano; podría tratarse de la primera pista que nos conduciría a pensar en el rompimiento entre la materia y el espíritu. Dijimos que muchas veces es difícil diferenciar la metempsicosis de la metamorfosis, ya que ambas se refieren al viaje del espíritu por diversas materias, siendo ésta última constante

característica en los *temas del yo*. Sospechamos que Aquiles ha viajado en el tiempo, por algunos datos que nos indican que la acción no se desarrolla alrededor del siglo X a. C. (la iglesia, la existencia de libros -específicamente la **Ilíada**-, el refrigerador, las latas de cerveza, etc., y por la frase con la que Aquiliano inicia el relato). Si Aquiles ha reencarnado o simplemente se ha metamorfoseado, es algo que no nos queda claro, pues podemos tomarlo literalmente pensando que él murió hace más de 3000 años y que ahora su espíritu se encuentra en el cuerpo de un hombre contemporáneo (lo que nos llevaría a la metempsicosis); o podemos pensar que, su presencia como protagonista de la **Ilíada**, ha tomado posesión de un cuerpo (metamorfosis), como si se tratara de demostrar que ese héroe mitológico jamás morirá mientras la escritura lo mantenga vivo en cada lector. El hecho de que la escritura sea un esfuerzo para rescatar la presencia (como lo comentamos al inicio), pues ésta nace cuando la palabra muere, justificaría la desaparición de los límites entre el objeto y su esencia. Cúal explicación es la verdadera es algo que no nos interesa, ya que lo importante es que el paso del espíritu a la materia, y viceversa, ha sido posible.

Siguiendo la misma línea de pensamiento, la impresión que causó en Gilo la transformación de Aquiliano en Aquiles podría ser confundida con un rasgo de locura, o con los efectos que la droga produce. Recordemos que los amigos bebían aguardiente o la cerveza mientras conversaban y, por lo tanto, sería factible que Gilo atribuyera esa aparición a los estragos provocados por el alcohol. Sin embargo esto no sucede, pues Gilo se queda dormido inmediatamente después de la revelación, lo que, seguramente, le servirá de pretexto para pensar que todo fue un sueño. La misma insistencia de Gilo en

negarse a aceptar la historia de Aquiliano y pensar que fue algo sonado, nos hace patente esa imposibilidad de aceptar semejante transgresión del orden natural. Todo esto nos confirma la inclusión del relato en los *temas del yo*.

Además, no debemos olvidar que el reconocimiento (Gilo reconoce en Aquiliano a Aquiles) se llevó a cabo a través de *la mirada*, porque ante sus propios ojos, se mostró el legendario escudo elaborado por Hefesto. Podemos presumir que el escudo, cuya similitud con el espejo es sorprendente, es el elemento ideal para reconocer lo maravilloso; es a través de él que percibimos ese otro mundo que generalmente se nos escapa y al que pocos tienen acceso. Entramos así en el campo de la percepción-conciencia, donde las categorías del objeto y del espacio, de la causalidad y del tiempo, no están bien delimitadas. El conocimiento que el hombre obtiene de su mundo lo logra básicamente a través de la vista (ver es conocer y conocer es saber); pero es un conocimiento que no intenta modificar las peculiaridades de ese momento. Los *temas del yo* se caracterizan por una relación entre el hombre y su mundo relativamente estática; es una actitud pasiva, un deseo de no interacción del hombre con sus semejantes; una especie de destierro (como lo dijo repetidas veces Aquiles) que, paradójicamente, era ocasionado por la lectura con la que trataba de acercarse no al hombre mismo, sino al conocimiento del mundo que lo rodea.

D. « RUPERTO VILLADELMAR VIVE»

A la historia de Ruperto Villadelmar le sirve de fondo el cuento **El encuentro**, sin el cual Ruperto seguiría siendo un individuo intrascendente cuya triste vida hubiera terminado el mismo día en que decidió terminar con ella. Este cuento de la dinastía T'ang nos transporta de inmediato al campo de lo fantástico pues, como bien dijera Bioy Casares (1993:5): «...tal vez los primeros especialistas en el género fantástico fueron los chinos.», aunque la trama del cuento chino corra paralela a la historia de Ruperto, aspecto que propicia que lo sobrenatural se evidencie sólo hasta el final.

Para entender el drama de Ruperto, es necesario conocer la historia de los primos Wang Chu y Ch'ienniáng, jóvenes enamorados que fueron capaces de vencer los obstáculos que les impedían su unión. Desde que eran muy jóvenes, el padre de Ch'ienniáng accedió a que ambos primos se casaran cuando fueran mayores; pero al pasar el tiempo olvidó su promesa y comprometió a su hija con un funcionario que la había solicitado como esposa. Wang Chu no pudo soportar la noticia y decidió alejarse de su ciudad natal. Tomó una barca y se hizo a la mar.

La barca es símbolo del viaje o la travesía cumplida por vivos o muertos: renacer a una nueva vida. Para G. Bachelard (Chevalier; 1991:178) la barca que conduce a este nacimiento es la cuna redescubierta. Evoca, en el mismo sentido, el seno o la matriz. Añade que también la barca de los muertos despierta una conciencia de «la falta», al igual que el naufragio sugiere la idea de un castigo. Si tomamos la vida presente como

una navegación peligrosa, la imagen de la barca es un símbolo de seguridad. Favorece la travesía de la existencia, así como la de las existencias. El mar es símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de nacimientos, de transformaciones y de renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los «posibles aún informales» y las realidades formales; una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluir exitosamente o no. De ahí que el mar sea, a la vez, imagen de la vida y de la muerte.

Después de navegar algunas millas, Wang Chu se detiene a descansar y alrededor de la media noche escucha unos pasos que se acercan por la orilla. Recibe una grata sorpresa al descubrir a Ch'ienniáng, quien no soportó la idea de perderlo y de que él fuera capaz de suicidarse al encontrarse sólo y en tierras lejanas. En este momento el lector descubre algunas incongruencias y se pregunta cómo sabía Ch'ienniáng el rumbo de Wang Chu y, más aún, cómo logró alcanzarlo si ella se dirigía por tierra y él por mar. Además, la doncella viajaba sola, algo muy improbable para aquella época, y su aparición se lleva a cabo "al filo de la media noche", hora propicia para fantasmas y seres sobrenaturales. Pero Wang Chu parece no percatarse de ello y sube a su amada a bordo, para que juntos puedan continuar el viaje hasta Szechuen.

Transcurren cinco años de dichosa convivencia, pero Ch'ienniáng extraña a su padre y se siente culpable por haberle ocasionado la terrible tristeza de su ausencia. Veamos la simbología del número cinco, ya que es interesante notar que este periodo será determinante para el desenlace de la historia: el cinco es signo de unión, número nupcial

dicen los pitagóricos; número también del centro, de la armonía y el equilibrio. En la China, el cinco se encuentra en la casilla central de Lo-chu. El carácter WU (cinco) primitivo es precisamente la cruz de los cuatro elementos, a los cuales se añade el centro. En una fase ulterior, dos trazos paralelos se le añaden: el cielo y la tierra, entre los que el *yin* y el *yang* producen los cinco agentes. Cinco es la suma de dos y tres, que son la tierra y el cielo en su naturaleza propia: conjunción, matrimonio del *yin* y el *yang*, de T'ien y de Ti. Cinco es también el número del corazón.

Ch'ienniáng habla con Wang Chu, y éste decide que ya es hora de volver y pedir perdón por haber huído. Se embarcan nuevamente, ahora con sus dos hijos, y, al llegar a la ciudad de donde partieron con tanto dolor pero con tantas esperanzas, Wang Chu le pide a su mujer que permanezca en la barca mientras él se dirige a casa del tío para averiguar su estado de ánimo. Cuando el tío y el sobrino se encuentran, éste se arrodilla para disculparse y obtener el favor del viejo; pero el padre de Ch'ienniáng no entiende lo que sucede y le explica a Wang Chu que, desde su partida, hace cinco años, su amada hija ha permanecido inconsciente en su cama. Las doncellas del tío corren al puerto para ver con sus propios ojos a Ch'ienniáng y a los dos niños, fruto del matrimonio, y luego vuelven a casa y dar a todos la buena noticia. En ese instante, la Ch'ienniáng que ha permanecido dormida durante cinco años, se levanta, se dirige a la embarcación y abraza a la Ch'ienniáng esposa de Wang Chu, para luego fundirse en una sola a través del reconocimiento y el amor.

Este final tan asombroso, no nos deja lugar para razonamientos lógicos, pues no encontramos una explicación que nos resuelva el misterio de la doncella que durmió por

cinco años mientras la otra vivió y fue feliz. ¿Cómo aceptar que la misma persona exista en espacios diferentes? ¿Cómo explicar que en una el tiempo se detiene y en la otra transcurre con todas sus consecuencias? No nos queda otra opción que aceptar el hecho como algo fantástico.

Con este telón de fondo, un amigo de Ruperto Villadelmar (notar que el apellido es «Villa-del-mar», con la consiguiente carga simbólica de mar) será quien nos cuente la historia del desdichado hombre que dejó de existir hace treinta años. Es interesante notar que el número treinta equivale a decir seis veces cinco, refiriéndonos a los cinco años que permaneció dormida Ch'ienniang. El número seis marca esencialmente la oposición entre la criatura y el Creador, en un equilibrio indefinido. Semejante oposición no es necesariamente una contradicción; puede marcar una simple distribución, pero que será fuente de todas las ambivalencias del seis: éste reúne, en efecto, dos complejos de actividades ternarias. Puede inclinarse hacia el bien, pero también hacia el mal; hacia la unión con Dios, pero también hacia la revuelta. Es el número de los dones recíprocos, de los antagonismos y del destino místico; es una perfección en potencia. Como dijimos anteriormente, el número cinco es signo de unión, armonía, equilibrio; signo del centro. Por lo tanto, es obvia la estrecha relación que existe entre estos números, pues ambos tienden al equilibrio y a la unión. Sin embargo, lo que en el cinco revela armonía y perfección (refiriéndonos a Ch'ienniang), en el seis se muestra aún sin definir: puede llegarse a esa armonía y perfección, pero también puede llegarse al caos y a la destrucción. Este dato nos hace presuponer que el destino de Ruperto podría no ser tan favorable como el de la doncella dormida del cuento chino.

Antes de iniciar con el relato, el narrador cree necesario revelar una característica muy importante en Ruperto: su excesiva sensibilidad. Esta virtud, que en él será un defecto, lo hacía débil ante los pequeños problemas cotidianos; un cobarde ante las insignificantes dificultades diarias, minúsculos obstáculos que le amargaban la vida y lo descorazonaban. Sin embargo, siempre estaba dispuesto a ayudar a los demás, sin esperar nada a cambio, simplemente por el placer de ayudar. A pesar de eso, Ruperto era un ser insignificante. Sus pocos amigos, si es que tenía alguno, decían de él que era (1995:31) «como una lanchita de remos que iba dejando una estela imperceptible sobre las aguas de la vida» (notemos que se nos presentan los mismos elementos simbólicos que en la historia de Ch'ienniáng: barca=lanchita, mar=aguas=Villa-del-mar). Por su desmedida sensibilidad y por la incapacidad de sobrellevar su existencia, Ruperto decidió alejarse de lo que tanto lo hacía sufrir poniéndole fin a su vida.

Mientras el narrador nos da estas características del protagonista y nos explica el porqué de su decisión, la historia de Ch'ienniáng se va entrelazando repetidas veces con la de Ruperto, hasta llegar al momento en que ambos amantes deciden abandonarlo todo y huir. Conviene hacer notar que el contenido de las dos narraciones se unirá en los momentos claves del desenlace, como una guía que el autor nos proporciona para ir señalando las similitudes entre ambas historias. Así, en el momento en que los dos primos inician una nueva vida, Ruperto ha tomado la decisión de iniciar otra vida fuera de esta que lo agobia; solo le queda pendiente encontrar un método efectivo e indoloro para realizar su deseo y recibir la ayuda de su mejor amigo para llevarlo a cabo.

El amigo nos cuenta cómo se reunió un día con Ruperto y cómo éste le comunicó el método que habría de emplear para quitarse la vida: el éter. La idea le vino a la cabeza cuando recordó que, hacía algún tiempo, lo habían operado del apéndice porque tenía riesgo de peritonitis. Ruperto esperó a que la infección se desarrollara, pues era un camino que lo conduciría directamente a la muerte; pero su cobardía le impidió soportar los dolores y acudió al Seguro Social para la intervención. Durante la operación sintió los efectos del anestésico y confió en que nunca volvería a despertar; pero sus esperanzas se vieron frustradas cuando se desvanecieron sus efectos. Ahora quiere volver a sentir esa paz y adentrarse en un mundo agradable, en un (1995:38) «mundo sin preocupaciones ni dolor; un mundo sin colores, sin ruidos, sin problemas, y en donde el tiempo y el espacio sencillamente no existían...»; pero necesita la colaboración de su amigo. Este, que se comportó durante toda la entrevista frío y distante, se horroriza ante tal petición y le ruega, en nombre de su amistad, que no lo obligue a hacer semejante cosa. Ruperto insiste precisamente por esa amistad que los une. Nuevamente aparece la historia de Ch'ienniáng, en el momento en que la pareja vive feliz en Szechuen, aunque la hija siente nostalgia por el padre.

El narrador homodiegético (su amigo) nos explica que esta vez decidió no discutir más con Ruperto. Ya lo habían hecho infinidad de veces y jamás lograban convencerse uno al otro sobre las bondades o las desgracias de esta vida. El amigo reconoce que cada uno tenía su parte de verdad y, por lo tanto, a cada uno le asistía la razón. Además, reconoce que se siente en deuda con Ruperto, pues éste le brindó ayuda en el momento que más la necesitaba, devolviéndole la vida por segunda vez. En este momento, los primos

Ch'ienniang y Wang Chu deciden visitar al padre, después de cinco años de ausencia, para obtener de él las bendiciones para su unión. La esposa espera en la barca, mientras Wang Chu se dirige a casa del tío para indagar sobre su estado de ánimo.

Finalmente, el amigo accede a los deseos de Ruperto y éste le explica lo que deberá hacer: juntos se dirigirán a una cueva que se encuentra cerca de un bosque y que es difícil de localizar. Allá, Ruperto se tenderá en el suelo, vestido con su mejor traje, mientras el amigo deja caer el éter lentamente sobre la mascarilla que Ruperto se habrá puesto. El gas hará su efecto poco a poco, mientras Ruperto se irá sumergiendo en un sueño pesado y profundo. Detengámonos un momento en el significado de *cueva*: arquetipo de la matriz materna, la caverna figura en los mitos de origen, renacimiento e iniciación de numerosos pueblos. Entrar en la caverna es, pues, retornar al origen y de ahí subir al cielo, salir del cosmos. La cueva simboliza la exploración del yo interior y, más particularmente, del yo primitivo, huésped de las profundidades de lo inconsciente. Simboliza el lugar de la identificación, es decir, el proceso de interiorización psicológica, según el cual el individuo llega a ser el mismo y alcanza la madurez. Es necesario para ello asimilar todo el mundo colectivo que, con riesgo de perturbarlo, se imprime en él, e integrar esas aportaciones a sus propias fuerzas, de manera que se construya la propia personalidad y que tal personalidad se adapte al mundo ambiente en vías de organización. La organización del yo interior y de su relación con el mundo exterior es concomitante. La caverna simboliza, desde este punto de vista, la subjetividad enfrentada con los problemas de su diferenciación. Así la gruta, se convertirá en el mausoleo inviolable de Ruperto.

El amigo recuerda que hace treinta años sucedió todo aquello, tal como Ruperto lo había planeado paso a paso. Ha transcurrido el tiempo y aún no puede (1995:41) «olvidar su mirada de perro agradecido», aquélla que Ruperto le lanzó momentos antes de caer en la inconsciencia. No puede borrar de su memoria (1995:41) «sus pupilas, pequeños y redondos cristales que fueron apagando su brillo conforme su espíritu se adentraba veloz en las oscuras vertientes de la inconsciencia...». Con la partida de Ruperto, la historia de Wang Chu finaliza en el momento en que Ch'ienniáng se reconoce en la otra y se unen para siempre.

Ahora el amigo nos cuenta cómo todo el mundo, inclusive su familia, pensó que Ruperto simple y sencillamente había desaparecido (1995:43) «para no enfrentar los problemas de la vida». Pero él sabe cuál es la verdad y que Ruperto no ha muerto; sólo está inconsciente, viviendo en el mundo que él tanto anheló. Aún conversa con él en el parque, en las calles y en la cafetería; aún lo escucha diciéndole que es un cobarde. Sabe que le pasó lo mismo que a la doncella del relato chino y que, algún día, abandonará su cueva para unirse al Ruperto que sigue conversando con él y que le continúa pidiendo su ayuda para encontrar un método efectivo con el que pueda quitarse la vida.

¿Debemos tomarnos al pie de la letra las palabras del amigo y creer que Ruperto aún conversa con él? ¿Será que hay un Ruperto que descansa en la cueva y hay otro que continúa en esta vida visitando a su único amigo? ¿Por qué compara el amigo la vida de Ruperto con la historia de Ch'ienniáng? ¿Esperaremos que algún día Ruperto despierte y se una al Ruperto que está buscando cómo dejar de existir? Puesto que una de las claves para descubrir lo fantástico es aceptar la literalidad de las expresiones, nos

encontramos entonces ante el hecho de que hay un Ruperto que aún vive, mientras hay otro Ruperto que se encuentra inconsciente (y que probablemente ya esté muerto) dentro de una caverna que le sirve de mausoleo. ¿Es esto posible? Sólo lo es si aceptamos que hemos entrado en el terreno de lo fantástico.

Una de las características de la literatura fantástica más notables en esta historia es el recurso que el autor ha empleado al entrelazar dos narraciones. El cuento de la dinastía T'ang es considerado un relato fantástico (Borges y colaboradores lo incluyen en su **Antología de la literatura fantástica**), hecho que cualquier lector podría confirmar; este hecho suma en favor de esa categoría en la historia de Ruperto. Además, cada episodio en la vida de Ch'ienni-ang va asociado a otro similar en la vida de Ruperto; si bien el final queda abierto en este último relato, no es difícil imaginar que podría concluir igual que el de la doncella china, al encontrarse los dos cuerpos y fundirse en uno solo. También contribuye a establecer esta analogía el discurso del narrador inserto en la acción, pues en ningún momento nos deja ver que conoce el cuento chino y, sin embargo, al finalizar su historia, hace mención del mismo. De esta manera, está guiando al lector para que asocie ambos desenlaces y nos explica, de manera indirecta, que al narrar la historia de Ruperto estaba consciente del desarrollo paralelo de la otra historia.

Una única lectura, realizada de principio a fin, logra provocar en el lector *vacilación* ante los hechos que se presentan. Si hubiéramos leído en forma aislada las dos historias, el efecto no habría sido el mismo: pues la asociación no hubiera sido automática y el factor sorpresa habría quedado eliminado. La gradación en la aparición del elemento

fantástico lleva al lector a un momento crítico, en el que nos enfrentamos a un misterio que queda sin explicación alguna, tal como corresponde al género de marras.

La red temática a la que pertenece esta historia, o mejor dicho, ambas historias, salta inmediatamente a nuestra vista: *temas del yo*. Tanto Ch'ienniáng como Ruperto han sufrido un cambio físico; después de haber sido una sola persona, se han transformado en dos individuos independientes y que se mueven en tiempos y espacios diferentes. El proceso de metamorfosis ha sido posible; como consecuencia de ello, hemos visto como el espíritu se disocia para convertirse en materia. Este paso también se ha logrado rompiendo con las leyes físicas elementales. Así, observamos la posibilidad de eliminar las fronteras que existen entre el *yo* y el *mundo* que lo rodea, pues no hay una diferenciación clara entre el sujeto y el objeto de deseo.

El conflicto en nuestros personajes es con la realidad existente, muy difícil de aceptar para ambos. La percepción del mundo que les rodea llega a tal extremo de angustia, que ellos mismos deciden fabricar un mundo propio, acorde con sus íntimas necesidades. De esta manera se pierde la objetividad, para distinguir el mundo real del imaginario, como sucedería en el caso de la esquizofrenia, de la locura o de las drogas. Es un mecanismo perfecto de evasión, de negación de la realidad.

Como mencionamos anteriormente, el tiempo y el espacio asumen un papel determinante. Al producirse el paso del espíritu a la materia, nos encontramos ante el problema de que una materia no puede ocupar el mismo espacio simultáneamente, por lo tanto debe crearse un lugar nuevo para esta materia recién formada. De ahí, que tanto Ch'ienniáng como Ruperto no sepan de la existencia del otro, pues han coexistido en

mundos diferentes. Si bien el tiempo pareciera transcurrir exactamente igual en ambos casos, el lector no deja de percibir una detención del mismo en el caso de la materia original, que permanece en estado basal, sin sufrir cambio alguno. Aunque el narrador insista en la medición del tiempo (nos dice exactamente cuánto tiempo durmió Ch'ienniáng y desde hace cuántos años Ruperto permanece inconsciente), presentimos que ese tiempo es ficticio y que la realidad se ha transformado en algo que no podemos cuantificar.

Por último, encontramos apoyo para nuestra clasificación otorgada al cuento si observamos que es el sentido de la vista el que nos transmite la información vital del mundo que rodea a nuestros personajes. Recordemos que el amigo de Ruperto nos cuenta cómo éste le indicó que podía iniciar el proceso para llevarlo al otro mundo y cómo luego se despidió de él, agradecido y a través de una mirada. Además, es su mirada la que experimenta un cambio, al apagarse el brillo de sus pupilas -y no el resto del cuerpo-, cuando ha traspasado el umbral de la inconsciencia. A través de sus ojos cerrados nos indica que ha roto la comunicación con este mundo y que no es posible ningún contacto con sus semejantes. Exactamente lo mismo sucede con Ch'ienniáng: en ella, el reconocimiento de su alter ego se lleva a cabo cuando ambas doncellas se encuentran frente a frente. Al observarse se descubren mutuamente, se aceptan y, como si hubieran completado un ciclo predeterminado, se funden en una sola persona, para alcanzar plenamente su madurez espiritual.

E. «LA HERENCIA DE CAYETANO»

Desde la primera línea, el autor nos menciona cuál es la herencia de Cayetano (1995:45): «un costal de sombras». Una herencia poco usual, pero que es aceptada porque viene de sus padres. Más tarde, su hija Anara hará mal uso de esa herencia.

Si nos detenemos un momento en el simbolismo de las sombras, encontraremos datos muy interesantes: la sombra, por una parte, es lo que se opone a la luz y, por otra, la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes. La sombra es el aspecto *yin* opuesto al *yang* (*Yin* y *yang* designan, de modo general, el aspecto obscuro y el aspecto luminoso de todas las cosas.): puede ser -y la etimología tiende a confirmarlo- que la doble determinación fundamental del pensamiento chino haya sido primitivamente figurada por la vertiente sombría (umbría) del valle, opuesta a la vertiente soleada (solana). El estudio de las sombras parece haber sido una de las bases de la antigua geomancia (especie de magia y adivinación supersticiosa que se hace valiéndose de los cuerpos terrestres, o bien con líneas, círculos o puntos hechos en la tierra); una especie de «ciencia» de la orientación. Bastantes pueblos africanos consideran la sombra como la segunda naturaleza de los seres y las cosas, generalmente ligada a la muerte. En gran número de lenguas indias de América del Sur, la misma palabra significa sombra, alma e imagen. El hombre que ha vendido su alma al diablo, según una tradición, pierde su sombra. Esto significa que, al no pertenecerse el hombre, no existe en cuanto ser espiritual, en cuanto alma. Ya no es el demonio el que hace sombra en él; no tiene nunca

sombra, porque ya no tiene ser. Además, la palabra «sombra» proviene del latín *subumbrare* (asombrar) que quiere decir asustar, espantar.

Con semejante legado, podemos imaginar que la vida de Cayetano no es nada fácil, pues está marcada por un pasado lleno de obscuridad, habitado por los espíritus familiares. Cuando niño, se quedó huérfano porque a su padre lo echaron del pueblo, por negocios turbios en los cargos públicos. Cayetano no lo supo hasta que un día su madre creyó que ya tenía edad suficiente para saber la verdad; desde ese día, una parte de él se petrificó en su alma y comprendió la magnitud de su orfandad. Su madre no fue guía ni ayuda durante su niñez y adolescencia; no fue esa raíz blanda y acuosa necesaria para el alma, por lo que debió aprender las cosas de la vida a través de sus amigos tan inexpertos como él. Siempre estuvo arrimado a extraños para tratar de descubrir el sentido y el fluir de la existencia, que él creyó que sería como la corriente mansa de un río, hasta que comprendió que (1995:46): «los sucesos de la vida no corren como las aguas de un río, sino que soplan con fuerza dentro de uno como un viento negro.»

Cayetano se refiere a la vida como una corriente fuerte de aire, «un viento negro» que agita y destruye, que no deja nada a su paso; he aquí el color negro de la devastación. Veamos la carga simbólica del color negro, calificativo que emplea Cayetano para pintar su vida: el color negro es, simbólica y frecuentemente, entendido en su aspecto frío, negativo. Es color de duelo; no como el blanco, sino de una manera mas abrumadora: duelo sin esperanza. Color de condenación, el negro se convierte también en el color de la renuncia a la vanidad de este mundo. Desde el punto de vista del análisis psicológico, en los sueños diurnos o nocturnos, como también en las percepciones sensibles del estado

de vigilia, el negro se considera como ausencia de todo color, de toda luz. El color negro absorbe la luz y no la devuelve. Evoca, en todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenales de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte. Si lo negro se vincula con la idea del mal, es decir, con todo aquello que contraría o retrasa el plan de la evolución deseada por lo divino, es porque evoca lo que los hindúes llaman «la ignorancia», la «sombra» de Jung, la diabólica serpiente dragón de las mitologías, que es necesario vencer en uno mismo para asegurar la propia metamorfosis, pero que nos traiciona a cada instante. Pero el color negro representa también la tierra fértil, receptáculo de la semilla que no muere; es el vientre de la tierra en donde se opera la regeneración del mundo diurno. Corresponde al *yin* femenino chino, terreno, instintivo, maternal.

Con el pasar de los años, Cayetano fue creciendo como un árbol torcido. Es interesante que el narrador compare la vida de Cayetano con un árbol, pues éste es uno de los temas simbólicos más ricos y extendidos que hay. Es símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo; evoca todo el simbolismo de la verticalidad (el árbol de Cayetano no se dirige hacia los cielos; sus ramas están torcidas, desvirtuando así su significado como camino a la perfección). Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca evocan, sobre todo, un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas. También se deben tener en cuenta los árboles de hoja perenne, que simbolizan la inmortalidad de la vida. En las tradiciones judías y cristianas, el árbol simboliza principalmente la vida del espíritu. El árbol se compara al pilar que sostiene el templo o

la casa; a la columna vertebral del cuerpo; las estrellas son los frutos del árbol cósmico. Es, además, protector en razón de su sombra. En tanto que símbolo de vida -de la vida a todos sus niveles, desde el elemental hasta el místico- el árbol se asimila a la madre, al manantial, al agua primordial, de la cual careció Cayetano durante sus años de formación (por eso creció «torcido»). Tiene toda su ambivalencia: fuerza creadora y captadora, nutritiva y devorante.

Más se torcieron las ramas de ese árbol cuando el padre de Cayetano decidió regresar al pueblo solo para morir. Cayetano fue testigo de cómo al cuerpo de su padre lo acosaron (1995:47) «las tinieblas de la muerte», y de cómo éste «le pedía a su hijo que se las espantara». Ya en su lecho, el viejo le suplicaba al hijo que no lo dejara solo ni un instante, porque, en cuanto Cayetano se alejaba, las sombras escondidas en los rincones del cuarto lo acechaban sin piedad y esperaban pacientemente el momento en que habrían de llevárselo. No tardaron en cumplir con lo que se propusieron: se llevaron a su padre pero se quedaron ahí para siempre. Esa fue su herencia, todo lo que le dejó su padre fueron las sombras que se lo llevaron.

Tanto Cayetano como su vida y sus circunstancias no dejan de parecerse fantásticas. Vemos cómo el ambiente que lo rodea desde niño está marcado por la obscuridad, las sombras, los espíritus. Entes abstractos que no pertenecen a un mundo “real normal”. Vemos en Cayetano a un personaje atormentado por un pasado que se hace presente constantemente y que no lo deja en libertad para crecer y desarrollarse como lo haría cualquier individuo, porque Cayetano parece un ser irreal que sólo puede existir en ese otro lado de la realidad, como las imágenes o las sombras. Para disminuir su desgracia,

Cayetano se entrega a la bebida para que su cabeza se llene de nubes (la otra cara de las sombras) y así soportar la aspereza de la vida que le ha tocado vivir (1995:47):

«...porque la existencia era muy dura como para enfrentarla sin nubes en la cabeza.»

Transcurre el tiempo, y su madre pierde la razón al volverse cada día más vieja. Ahora las sombras se han apoderado de ella y, en sus pocos momentos de lucidez, le pregunta a Cayetano dónde ha dejado olvidada la memoria. Cayetano, angustiado, trata de encontrarle la memoria y la busca con desesperación por todos los rincones de la casa. ¿Es que acaso se puede buscar y encontrar una memoria perdida? ¿Está Cayetano traspasando el umbral de la cordura para adentrarse en el mundo de los locos? Sin embargo, el narrador nos advierte que Cayetano permanece cuerdo, y que, si le busca los recuerdos a su madre, es para no perder el último vínculo que existe entre los dos; piensa que quizá sólo así podría volver a comunicarse con ella. Entonces, ¿por qué el lector percibe esa angustia en Cayetano y lo ve comportarse como alguien que está perdiendo la razón? El mismo se pregunta si acaso no será un (1995:48-49) «desterrado al país de la penumbra», pues «a su padre las sombras le bailaron por fuera y a su madre por dentro» y lo único que él había hecho durante toda su vida era «espantar sombras ajenas».

Hundiéndose cada vez más en el alcohol, para ignorar las tinieblas de la vida y de la muerte que lo mantienen incomunicado con sus semejantes, Cayetano permanece sumido en una nube, en la nube de la inconsciencia. La nube reviste simbólicamente diversos aspectos, que principalmente revelan su naturaleza confusa y mal definida; su cualidad de instrumento de apoteosis y epifanías (niebla). La nube es el símbolo de la metamorfosis vista, no en uno de sus términos, sino en su propio devenir. La nube

envuelve, escribió L.C. de Saint-Martin (Chevalier; 1991:757), los rayos de luz que surcan a veces las tinieblas humanas, porque nuestros sentidos no podrían soportar su fulgor.

Como un ser marcado por el destino, Cayetano se une a Orfelina, una mujer que era (1995:49) «la pura negrura por dentro y por fuera». Su amigo Gaudencio le aconsejó y le advirtió lo dañino que sería agregar una sombra más a su vida, pero él no lo escuchó y decidió cargar con la responsabilidad de corregir el daño que ella provocaba con su ponzoña.

Con el correr del tiempo, Cayetano tiene dos hijos con Orfelina, a los cuales ella educa a su conveniencia, como perros amaestrados dispuestos a morder en cualquier momento. Cayetano ama a sus hijos por sobre todas las cosas, debilidad que Orfelina sabe aprovechar cuando le conviene. Ella jamás es directa y hasta en sus palabras se perciben las tinieblas de su corazón, pues nunca dice verdaderamente lo que siente y quiere. El pobre Cayetano no la comprende y se queja de que ella le dé tantas vueltas a las cosas, ocultando siempre su verdadera intención. Por eso, un día Cayetano se siente muy feliz cuando ella le pide claramente que la ayude con la educación de los niños, pues éstos son muy malcriados con ella y no le hacen caso. Dispuesto a complacerla, se dirige inmediatamente a sus hijos para llamarles la atención.

El diálogo que se establece entre Cayetano y sus hijos es muy importante por la ambigüedad de las frases y porque más tarde nos harán comprender la magnitud de cada una de sus palabras. Vale la pena transcribirlo para percibir su significado oculto (1995:50):

«- Oigan, muchachos -les dijo-. Tienen que respetar a su madre y obedecerla.
- ¿Aun cuando haya injusticia? -preguntó Aurelio, su hijo mayor.
- Aun cuando te pida que le busques la memoria. -le respondió Cayetano.»

Inmediatamente después, Aurelio rompe en un llanto que le parte el corazón a Cayetano; por más que éste pregunta qué le sucede, no obtiene respuesta. Aquí el lector se desconcierta. ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué no se explican mejor los personajes y hablan con más claridad? ¿Qué ha causado tanto dolor en Aurelio que no le permite dejar de llorar? El ambiente se nos ha vuelto extraño y notamos que las tinieblas que persiguen a Cayetano también se encuentran en las palabras de él y de sus hijos. No hay ninguna esfera de su vida que esté libre de sombras, pues hasta sus mismos hijos las han heredado.

Más tarde, por medio de Anara (su hija), Cayetano se entera de que Orfelina le había pedido a Aurelio que lo matara a él; y de ahí la razón de su llanto tan desgarrador. Cayetano no lo podía creer y, al exigirle a Orfelina la verdad, ésta se limitó a decirle que la comedia de los hijos era el síntoma del irrespeto que le tenían y que no se volvería a hablar del asunto. Anara evitaba a Cayetano y, cada vez que lo veía de reojo, le mostraba todo su odio (tal vez por consejo de la madre, Anara lo culpaba de la mudez del hermano). Aurelio no volvió a hablar jamás con nadie. Cayetano se ha quedado aún más solo y rodeado por tinieblas más densas.

Tiempo después, Aurelio muere a balazos. Ese mismo día decide morirse Cayetano. Fueron enterrados uno al lado del otro. ¿Es posible decidir qué día morirse? Nos encontramos ante un hecho sobrenatural, que podríamos explicarlo justificando el gran amor que Cayetano profesaba por sus hijos; pero, aun así, no es sencillo admitir que

alguien pueda morir exactamente el día que lo ha decidido. La muerte por determinación de Cayetano no deja de ser un hecho fantástico. El narrador trata de ofrecer al lector una salida razonable, acotando que Cayetano probablemente murió el mismo día en que Aurelio empezó a llorar; o tal vez fue un poco antes, cuando a su madre se le perdió la memoria; o quizá fue desde mucho tiempo atrás, cuando (1995:52) «le espantaba las sombras a su padre». ¿Quién sabe desde cuándo estaba Cayetano sin vida? ¿Acaso sólo teníamos delante la imagen de un Cayetano que pudo ser? ¿Qué hubiera sido de su vida si no hubiera heredado las sombras de sus padres para legárselas a sus hijos?

El narrador finaliza esta historia contándonos cómo Anara recibe en herencia las tinieblas de su padre y cómo malgasta su legado (1995:52) «tratando de espantarle las sombras a Orfelina».

En este relato debemos destacar la importancia del ambiente, para iniciar el análisis de los elementos fantásticos. El narrador ha sido muy cuidadoso al describirnos las circunstancias que han rodeado la vida de Cayetano desde que era niño. Por todos lados nos encontramos cercados por las tinieblas, las sombras y la obscuridad. La noche parece ser el elemento característico que descubrimos tanto fuera como dentro de Cayetano: su familia (sus padres, sus hijos y su esposa) está envuelta en la niebla y él mismo procura llenar su cabeza de nubes que le hagan soportable la realidad. Todo este ambiente es fantasmagórico, pues no encontramos cabida para la luz y la claridad.

Insertos en un escenario que nos podría helar la sangre, el autor ha delegado en un narrador la historia de Cayetano. Ese es uno de los mejores recursos de lo fantástico, pues nos obliga a creer en lo que él dice, pero también nos deja cierta libertad para dudar de sus palabras y cuestionarnos sobre la veracidad de los hechos. Recordemos que, en la vacilación, está el encanto de lo fantástico. Así mismo, este narrador nos ha hecho recorrer la vida de Cayetano desde su niñez, aumentando paulatinamente nuestra curiosidad e inquietud hasta llegar al día de su muerte «voluntaria». Lo sobrenatural se percibe en el desenlace y el lector no deja de sorprenderse, lo cual no ocurriría si realizáramos una segunda lectura, o si no siguiéramos el orden establecido por el autor.

Para determinar la temática del relato, regresaremos a algunas de las interrogantes que nos planteamos durante la narración. ¿Cuál ha sido la existencia de Cayetano? Vemos que, desde pequeño, parece no vivir una vida propia; existe en función de su padre (para evitar que se lo lleven las tinieblas de la muerte) y de su madre (tratando de recuperarle los recuerdos ahuyentándole las sombras que ocupan su memoria). El mismo Cayetano se entrega a la bebida para ocupar su cabeza con nubes que le eviten sentir «lo feo» de la existencia. Es un árbol torcido y por lo tanto se aleja del objetivo espiritual de acercarse a la divinidad; por lo tanto, no será capaz de ofrecer protección a través de su sombra, y un individuo sin sombra es un ser que no existe. Cayetano está lleno de sombras ajenas; es incapaz de proyectar la propia. Es así cómo se une a Orfelina, quien, en este caso, encarna toda la maldad humana y de quien no pudo escapar un ser tan débil como Cayetano. Fruto de esa unión, tenemos a dos hijos por quienes Cayetano daría la vida, de cuenta que nos parece que nuevamente su existencia sólo tiene sentido en función de

alguien más; en este caso, Aurelio y Anara. Nos da la sensación de que Cayetano es el producto de una o, tal vez, varias metamorfosis: las sombras que habitan en él y que más tarde habitarán en sus descendientes. Parece un individuo capaz de multiplicarse indefinidamente.

Siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos aventurar la factibilidad de que Cayetano muriera cuando él lo decidiera. Si realmente no existió, sino a través de otros, bien puede abandonar su cuerpo (materia) cuando el cuerpo de su hijo ha quedado sin vida; ha emprendido el viaje con él (espíritu). Pero también queda su hija Anara, y, aunque su cuerpo ya no le pertenezca, le ha heredado las sombras que lo habitaban para que el proceso continúe en ella y sus descendientes. De esta manera, estaríamos ante una transgresión de los límites entre la materia y el espíritu, representada por esa infortunada herencia de tinieblas que ha pasado de abuelos a nietos.

La posibilidad de que se efectúe esa transgresión nos coloca en la red de *temas del yo*. Además, presentimos la existencia de un pandeterminismo en todas las acciones de Cayetano, pues su vida parece guiada siempre hacia un fin determinado; algo que ilustra esta aseveración es su casamiento con Orfelina, quien, en lugar de apartarlo de la obscuridad, lo hunde en ella irremediablemente. También la misma relación de la pareja, en la que aparentemente no existe ningún lazo ni elemento afín; el diálogo entre Cayetano y Orfelina, tan inocente en apariencia y cuyo objetivo era un crimen espantoso; la conversación de Cayetano con sus hijos, ingenua y amorosa, que los obliga a cumplir con el fatal destino; la muerte de su hijo al mismo tiempo que la suya; la existencia de Anara, que inicia, el círculo nuevamente. Todos estos acontecimientos se ven guiados

por una voluntad poderosa y no dan lugar a que pensemos en el azar o en la mala suerte de los personajes. Fuerzas sobrenaturales se hacen presentes para entrelazar cada acto, aislado en apariencia, pero que debe cumplir con determinado fin.

Así como presentimos ese pandeterminismo, la pansignificación es una consecuencia lógica. Nada carece de significado; el más pequeño incidente revela un simbolismo ominoso que nos anticipa el fatal desenlace. Comparar la vida de Cayetano con un árbol, la presencia de las sombras en la muerte del padre, la ausencia de recuerdos en la madre, el alcohol y sus nubes como escape, la «negrura» de Orfelina, el llanto del hijo, el silencio de la hija, la muerte; todos son elementos cargados de una significación determinante en la vida de Cayetano.

Por último, no está de más notar que esta historia parece el cuadro de un individuo demente, o simplemente de alguien que actúa bajo el efecto de las drogas, o quizá el de un enfermo mental, tal vez un esquizofrénico (donde se rompen los límites entre él y su mundo). Estamos ante el discurso fantástico del siglo XX, donde, como dijimos anteriormente, «entre el hombre normal y el enfermo, la diferencia es de grado más que de naturaleza» (Vax; 1981:90).

Hemos catalogado este relato en la red de *temas del yo*, por la presencia de la metamorfosis, el pandeterminismo y la pansignificación; además, si observamos que el elemento que con mayor insistencia se destacó durante la narración, *las sombras*, solo pueden ser percibidas a través de la vista, nos sitúa inmediatamente ante los *temas de la mirada*, lo que, en términos freudianos, sería el sistema percepción-conciencia.

F. «EL SUEÑO DE URSULINA»

Para el análisis de este relato, debemos prestar atención al título, que ya nos transmite un doble sentido: ¿es Ursulina la que está dormida y por lo tanto sueña? ¿O es acaso otro el que sueña con ella y nombró así a su sueño? Esta ambigüedad deberá tenerse presente a lo largo de la narración, para que no se nos escape el sentido de la visión virtual o imágenes dobles que nos presentan los espejos que conspiran.

Iniciaremos con el simbolismo de la palabra «sueño», para penetrar directamente en el mundo onírico de los personajes. El sueño manifiesta la naturaleza compleja representativa, emotiva y vectorial del símbolo, así como las dificultades de una justa interpretación (todo símbolo participa del sueño y a la inversa). Frederic Gausser (Chevalier; 1991:960) dice: «Símbolo de la aventura individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador, el sueño nos aparece más como la expresión más secreta y más impúdica de nosotros mismos». El sueño escapa a la voluntad y a la responsabilidad del sujeto, por el hecho de que su dramaturgia nocturna es espontánea e incontrolada. Por esta razón el sujeto vive el drama soñado como si existiera realmente fuera de su imaginación. La conciencia de las realidades se oblitera, el sentimiento de identidad se aliena y disuelve: *Chuang-tse ya no sabe si es Chuang-tse quien ha soñado que era una mariposa, o si es la mariposa la que ha soñado a Chuang-tse.*

El sueño despierto, salvadas las distancias, puede ser asimilado al sueño nocturno, tanto por los símbolos que entraña como por las funciones psíquicas que es capaz de realizar. María Zambrano (Chevalier; 1991:962) dice:

«En la vigilia, el sueño gana imperceptiblemente al sujeto y engendra un cierto olvido o bien un recuerdo cuyo contorno se transfiere a un plano de conciencia que no puede acogerlo. El sueño se convierte por tanto en germen de obsesión, de cambio de realidad. Por el contrario, si se transfiere a un plano adecuado de la conciencia, al lugar en donde ésta y el alma entran en simbiosis, se convierte en una forma de creación, sea en el proceso de la vida personal, sea para una obra.»

El sueño es uno de los mejores agentes de información sobre el estado psíquico del soñador. Proporciona a éste un cuadro de su situación existencial presente, hecho de símbolos vivos: es para el soñador una imagen a menudo insospechada de sí mismo. Pero los vela al mismo tiempo, exactamente como un símbolo, con imágenes de seres distintos del sujeto. Los procesos de identificación operan sin control en el sueño. El sujeto se proyecta en la imagen de otro ser: se aliena identificándose a otro. Puede estar representado con rasgos que no tienen aparentemente nada de común con él, sea hombre o mujer, animal o planta, vehículo o planeta, etc.: así sucede con los personajes de esta historia.

La narración se inicia con la presentación de uno de los protagonistas, diciendo su nombre, Hipólito, como una manera de establecer contacto inmediato con el lector. Hipólito amanece con las alas quemadas cada vez que la vida queda atrapada en sus ojos al abrirlos. Detengámonos un momento en el simbolismo de las alas, las plumas y, en consecuencia, del vuelo. Este simbolismo se manifiesta en diversas formas, que traen consigo siempre la noción general de ligereza espiritual y elevación de la tierra al cielo.

Las alas indican también la facultad cognoscitiva: «el que comprende tiene alas». Las alas expresan, en general, una elevación hacia lo sublime, un impulso para trascender la condición humana. Constituyen el atributo más característico del ser divinizado y de su acceso a las regiones uránicas. El despertar es doloroso, traidor, indeseado, pues lo aleja de ese otro mundo donde todo se realiza según sus deseos. Ese otro mundo puede ser el vuelo libre que lo eleva y lo transporta a regiones lejanas; pero, cuando amanece y despierta, sus alas se queman y desaparecen, y cae en la terrible cotidianidad.

En este momento es importante hacer la siguiente anotación: cuando Hipólito aparezca en escena, su presentación será precedida por un guión. Sus monólogos llevarán este signo antes de iniciarse. Cuando “ella” entre en acción, sus monólogos serán anunciados por comillas, como si perteneciera a un sueño, como si fuera la voz de la conciencia, o como si fuera otra realidad paralela a la de Hipólito. En este relato, la forma de la narración es vital para el desenlace del mismo.

Después es una mujer la que se queja de que Hipólito no se ha despertado. En este instante se crea confusión y asombro en el lector, pues el mismo Hipólito, momentos antes, nos había confesado que estaba despierto y que le era insoportable ese estado. Ella, su mujer, lo sacude, trata de moverlo, trata de desprenderlo del sueño a través del movimiento y de la palabra, pero Hipólito continúa con los ojos abiertos, echado en la cama. Esto significa que Hipólito duerme con los ojos abiertos o que está soñando despierto; o ¿es acaso que no quiere mostrar que ve, escucha y está despierto? Ella no ha podido dormir en toda la noche; su sueño ha sido intermitente, entre el allá y el acá, mientras él continúa muy lejos de la realidad. Nuevamente llamamos la atención hacia

quien, por su discurso, nos da la impresión de estar muy despierta, pero cuyas líneas van enmarcada dentro de comillas, como si realmente no estuviera hablando.

De nuevo sabemos que es Hipólito el que habla porque se inicia con un guión y justifica su actitud de querer permanecer en el sueño. Aparentemente no ha escuchado nada de lo que la mujer ha dicho y nos confirma otra vez que está despierto. Anhela las alas que lo elevan y lo transportan muy lejos, hacia paraísos donde no hay dolor ni sufrimiento. Lo que más le impresiona es la sensación de bienestar físico: su cuerpo carece de materia y por lo tanto de sensibilidad. Se desprende del cuerpo y eso le confiere la ligereza necesaria para ser libre y realizar cualquier acto que lo confirme, como el mismo hecho de desprenderse de las alas, caer y no lastimarse. Es su cuerpo el que se libera y lo libera.

Ella continúa quejándose porque Hipólito no despierta. ¿En qué estado nos encontramos, entre las fronteras de la vigilia y el sueño? Ambos personajes parecen saber perfectamente en qué dimensión se encuentran, pero el lector permanece confundido buscando una pista que lo oriente hacia cualquiera de las dos direcciones. Ella es la voz de la obligación, los deberes, la sensatez, de lo que día a día debe realizarse, de lo cotidiano. Se queja por la pasividad de Hipólito y por su desinterés hacia el dinero, prefiriendo quedarse en cama. Lo describe casi como un muerto, un cadáver que dejó la mirada prendida en el techo, como si estuviera tratando de adivinar lo que hay en el cielo. Hipólito sigue con los ojos abiertos.

Mientras en el espacio ocupado por ella parece transcurrir el tiempo, en el espacio de Hipólito parece no haberse movido nada. Da la sensación de inmovilidad, de

atemporalidad cuando cavila sobre los beneficios que encuentra en «el otro lado», y para eso debe cerrar los ojos de la cara (que tiene abiertos ahora) y abrir los del alma (que acaba de cerrar). Los ojos de la cara son sólo dos ventanas por las que penetra la realidad de la vida, aunque él no lo quiera; pero los otros, los ojos (1995:55) «que tenemos en nuestro mero fondo» son muchos y toman con avidez lo que el sueño les ofrece. Veamos el simbolismo de los «ojos»: órgano de la percepción sensible; es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual. Conviene considerar el ojo físico en su función de recepción de la luz; el ojo frontal (el tercer ojo de Shiva), y por último, el ojo del corazón, la luz espiritual que reciben uno y otro. Tradicionalmente, el ojo derecho (sol) corresponde a la actividad y el futuro; el ojo izquierdo (luna), a la pasividad y al pasado. La resolución de esta dualidad hace pasar de la percepción distintiva a la percepción unitiva, a la visión sintética. Esta percepción unitiva es la función del tercer ojo, el ojo frontal de Shiva. Si los dos ojos físicos corresponden al sol y a la luna, el tercer ojo corresponde al fuego. Su mirada reduce todo a cenizas, es decir que, expresando el presente sin dimensiones, la simultaneidad destruye la manifestación. Es de hecho un órgano de la visión interior y, por lo tanto, una exteriorización del ojo del corazón. El tercer ojo indica la condición sobrehumana, aquélla en que la clarividencia alcanza su perfección.

Volviendo al cuento, continúa la queja como una voz de la conciencia que reclama atención. La misma palabra que emplea para despertar, «recordar», nos advierte de su significado ambiguo: traer a la memoria, salir del sueño. ¿Será acaso un volver en sí para Hipólito? Es una llamada hacia las lejanías donde él se encuentra, y de las cuales

parece no querer volver, pues cuando «recuerda» o «despierta», el enojo se apodera de él, la ira por tener que aceptar el día que se le impone.

Los siguientes párrafos continúan con la insistencia de ella por despertarlo, aunque aparentemente ya lo está, y con la obstinación de Hipólito por parecer dormido, aunque ya se ha despertado, y con gran dolor, pues amaneció con las alas chamuscadas. La repetición de la acción del fuego sobre ellas es importante, ya que el fuego simboliza la purificación (ver simbolismo en «Rueda de Chicago»). Parece como si Hipólito estuviera listo para el sacrificio de enfrentarse a un nuevo amanecer. Pero también el fuego nos habla del subconsciente y del intelecto en su forma rebelde, siendo ambos la manifestación del deseo de escapar, de negarse a aceptar su situación y de vivir en un sueño eterno. Ella recalca a cada momento la vista perdida de Hipólito hacia el cielo, por lo que veremos ahora su simbología: el cielo es manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar (tal vez sólo a través del sueño, ¿o del sueño de la muerte?). El solo hecho de estar elevado, de hallarse en lo alto, equivale «a ser poderoso» (en el sentido religioso de la palabra) y a estar, como tal, saturado de sacralidad. ¿Puede ser, entonces, que por eso se quemen las alas y su descenso sea un manoteo desesperado por evitar la caída, los infiernos? ¿Despertar es el castigo? El cielo es también un símbolo de la conciencia. Se emplea frecuentemente para significar (Chevalier; 1991:280) «lo absoluto de las aspiraciones del hombre, como la plenitud de la búsqueda, como el lugar posible de una perfección del espíritu, como si el cielo fuera el espíritu del mundo».

Hipólito duda en este momento (1995:57): «-Lo peor es que no sé cómo levantarme, o si no levantarme, o si quedarme echado aquí en la cama para siempre». Sabe que tiene que tomar una decisión, pues no puede permanecer eternamente en ese limbo personal. ¿Debe levantarse? Y si lo hace ¿de qué manera hacerlo? Pero él mismo se responde, pues todo intento parece inútil, ya que es prisionero de su propio lecho. El lecho es símbolo de la regeneración en el sueño y el amor; es también el lugar de la muerte. Centro sagrado de los misterios de la vida -lecho del nacimiento, tálamo conyugal, lecho funerario-, de la vida en cuanto estado fundamental, no en sus grados más desarrollados. La cama participa de la doble significación de la tierra: comunica y absorbe la vida. En la tradición cristiana el lecho puede designar el cuerpo de pecado restaurado por la gracia y purificado. Esa cama, donde Hipólito es acogido con olores de membrillo al nacer la noche, es la misma en la que se instaura la putrefacción al llegar el día.

Por última vez, su mujer insiste en la importancia de permanecer atado a la tierra, y ya que encontramos la oposición cielo-tierra conviene destacar el simbolismo de ésta. La tierra se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo. Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero está completamente sometida al principio activo del cielo. El animal hembra tiene la naturaleza de la tierra. Positivamente, sus virtudes son suavidad y sumisión, firmeza apacible y duradera. Hace falta añadir la humildad, etimológicamente ligada al *humus*, hacia el cual tiende y con el cual fue modelado el hombre. Mientras Hipólito busca ese agujerito en el techo que lo comunique con el cielo, ella permanece fija en su lugar, pues es de la tierra de donde obtendrán el sustento diario. La diferencia de ambas posturas

para enfrentarse ante la vida se hace aquí evidente: sin embargo, este antagonismo es necesario para su complementación.

En este momento es donde la narración pierde coherencia, parece irracional; pero no en el diálogo (que ha resultado ser dos monólogos) de los personajes, sino en la forma en que estos se alternaban. Es Hipólito quien cambia la secuencia y rompe el silencio (pues verdaderamente no había comunicación entre ambos) con una pregunta (1995:58): «¿Por qué debemos despertarnos, Ursulina?». Hasta ahora sabemos quién es «ella» (el título nos lo anunciaba, pero no lo confirmaba), y es a ella a quien esperamos escuchar llena de razones lógicas que nos recuerden nuestras responsabilidades. Pero Ursulina permanece callada y es ella la que duerme ahora, la que ha estado durmiendo todo el tiempo, la que disfruta de las delicias del sueño. Los papeles se han intercambiado y el monólogo de Hipólito ahora va precedido por comillas. El es el que desea elevarse, ya que no pertenece a la tierra como Ursulina, pero ella se encuentra lejos de su alcance, en ese mundo que creímos le pertenecía a él. Aunque Hipólito está despierto, continúa prisionero de ese lecho que no le ha permitido descansar ni conciliar el sueño en toda la noche, no puede levantarse aunque quiera. Lo fantástico ha irrumpido para desorientar al lector. ¿Quién duerme en realidad? Más aún, ¿cuál es la realidad entonces? ¿En qué mundos se encuentran Hipólito y Ursulina? Físicamente ambos se encuentran fijos e inmóviles en el lecho: uno ausente en el sueño y el otro lleno de odio por no ser aceptado (¿o expulsado?) en ese paraíso.

Mientras Hipólito se deja invadir por el coraje que le provoca permanecer despierto, es ahora Ursulina la que, con palabras precedidas por un guión, da a entender que ella

está hablando despierta y muy consciente, hecho que nos confirma que Hipólito aún duerme. ¿Quién nos está engañando? ¿Estamos ante un sueño soñado por Hipólito sobre las quejas de Ursulina? ¿O es Ursulina la que ha soñado sobre el no despertarse de Hipólito? ¿O acaso todos somos partes del sueño del autor? Estamos ante lo fantástico puro como diría Nodier (Mignolo; 1983:13) : «contar un sueño dormido o despierto».

Pero nuestra perplejidad no termina; el tiempo que hasta este momento prácticamente había permanecido estático, ahora transcurre a una velocidad increíble. Es el mismo Hipólito quien nos dice que (1995:58) «Ya han pasado algunos días y la Ursulina sigue ahí, sin despertarse». Pero parece que él nos estuviera hablando desde otra esfera, desde otro mundo que no es el tangible, encerrado en ese espacio inmaterial y acróico que nos sugiere el uso de las comillas. ¿Hablará desde su conciencia, desde el sueño o desde un «más allá»? ¿Hemos penetrado en la psiquis obsesionada de Hipólito o hemos llegado hasta él a través de Ursulina? ¿Qué camino elegir entre el sueño y el despertar? Permanecer en esa bifurcación es el encanto de la fantástica y, en consecuencia, no debemos optar por ninguna explicación racional que nos obligue a abandonar ese mundo donde es posible lo sobrenatural.

Con los elementos que hemos ido anotando a lo largo de la narración, tenemos ahora suficiente material que justifica la inclusión del relato dentro de la *temática del yo o de la mirada*.

Empezaremos enfocando las características del discurso fantástico, ya que la forma en que éste se presenta es de vital importancia. El hecho de que existiera un supuesto

diálogo entre dos personajes, daba pie para poder efectuar las oposiciones (sueño-vigilia, hombre-mujer, cielo-tierra, realidad-ilusión, etc.), que dotaban de ambigüedad al relato. Además la diferenciación (comillas-guión) de cada monólogo sugería otra oposición más. La secuencia en que se alternaban los personajes (uno primero, otro después), creó un ritmo que delimitaba el espacio de cada uno, hasta que éste fue alterado y provocó confusión en el lector.

Dentro de las figuras retóricas, la que le imprimió el carácter fantástico al discurso fue la exageración (1995:58): «Ya han pasado algunos días y la Ursulina sigue ahí, sin despertarse». El uso de un lenguaje hiperbólico apunta a hechos que se salen de la norma y deben aceptarse como sobrenaturales. Además, la repetición exagerada de ciertas frases (1995:55): «Por más que lo jaloné otra vez, no despierta», para las que no hay respuesta aparente, nos transmite paradójicamente un estado de «anormalidad» en situaciones cotidianas «normales».

La enunciación del relato fue hecha por dos narradores homodiegéticos en primera persona, ya que son ellos mismos quienes mejor pueden mostrar su conflicto y vacilación ante la realidad, transmitirla al lector y permitir que se establezca una identificación con él. Así, si la historia es contada por los mismos protagonistas, no podemos creer que nos estén engañando y, de esa manera, aceptamos con más facilidad el hecho sobrenatural.

Existe constantemente una transgresión entre la materia y el espíritu, al no establecerse dónde termina la realidad material de los personajes y dónde empieza a fluir el inconsciente de ambos. El sueño (el acto de dormir) y el sueño (el resultado de este acto)

facilitan la metamorfosis de los personajes en lo que desean ser. Recordemos que quien se acerque al cielo, tendrá poder y entonces será superior a cualquier humano (lo que equivaldría a ser un genio, brujo, etc.) y podrá regir los destinos de los hombres a su antojo.

Al romperse el límite entre materia y espíritu, entre lo físico y lo mental, entramos en el campo del pandeterminismo e, inmediatamente, en el de la pansignificación; fue por ello que detallamos el simbolismo de los elementos claves en la narración. Todo detalle y la relación entre cada uno fueron de gran importancia: la actitud de Hipólito hacia la cama, las frases llenas de reproches de Ursulina, el bienestar físico experimentado por Hipólito (a pesar de todos los dolores de su cuerpo), los seres en los que se convierte cuando sueña, la necesidad de volar, los múltiples ojos del alma, etcetera.

El tiempo que transcurre en el relato no es el mismo que el tiempo real. Este parece suspendido, como si su movimiento careciera de importancia. Aunque hay premura por parte de Ursulina, el tiempo es indiferente a esa situación y no se pone en marcha, como si respetara el estado de Hipólito, quien se encuentra detenido, indeciso entre la frontera del sueño y la realidad. De esto se deduce que no hay un espacio definido; si bien los personajes hacen referencia constante a un marco determinado (el techo, la cama, etc.), tanto el lector como ellos mismos no podrán ubicar su propia existencia en un lugar específico. Los marcos temporales y espaciales dejan de ser los conocidos habitualmente por el lector, ya que los personajes han creado los suyos, sin tener plena conciencia de ello.

Por ultimo, subrayemos la importancia del sentido de la vista o de la captacion del mundo a traves de la vision (1995:55): «...hay que cerrar otra vez los ojos de la cara y abrir los que tenemos en nuestro mero fondo. Esos otros ojos no solo son muy grandes, como los espejos...». Todo parece demostrar que hemos estado inmersos en el sistema percepcion-conciencia, o sea, espectando la relacion entre el hombre y el mundo.

G. «GABRIEL»

El protagonista inicia su historia contando que la gente dice que él tiene nombre de ángel.

Desde el comienzo del relato, entramos en el terreno de lo sobrenatural, con la mención de estos seres que se llaman «ángeles» (que en griego significan *mensajeros*). Por definición, un ángel es un espíritu celeste creado por Dios para su ministerio o cualquiera de los espíritus celestes pertenecientes al último de los nueve coros. (Con el artículo *el*, por antonomasia, el arcángel San Gabriel. Un arcángel es el espíritu bienaventurado de orden medio entre los ángeles y los principados, y que, por tanto, pertenece al octavo coro de los espíritus celestes.)

En la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, encontramos la presencia de los ángeles en aquellos momentos en que la voluntad divina no se manifiesta directamente a los hombres. Aun así, no hay mayor explicación sobre la creación y la función de estos seres; sin embargo, muchos estudiosos han dedicado tratados enteros a interpretarlos, basándose en las descripciones de las Sagradas Escrituras. Los ángeles son seres puramente espirituales, o espíritus dotados de un cuerpo etéreo, aéreo; pero sólo pueden tomar de los hombres las apariencias. Al servicio de Dios, desempeñan las funciones de ministros: mensajeros, guardianes, conductores de los astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc., y están organizados en jerarquías de siete órdenes, de nueve coros, o de tres tríadas. El pseudo Dionisio

Areopagita (Auer, 1979:235) ha elaborado sobre ellos la más perfecta y la más mística de las teorías en sus **Jerarquías celestiales**.

Los ángeles forman el ejército de Dios, su corte, su casa. Transmiten sus órdenes y velan sobre el mundo. Desempeñan un papel importante en la Biblia, y su jerarquía está vinculada a su proximidad al trono de Dios. Citemos los nombres de los tres arcángeles principales: Miguel (vencedor de los dragones), Gabriel (mensajero e iniciador), Rafael (guía de los médicos y de los viajeros).

Sin prejuzgar las interpretaciones teológicas concedidas en favor de la existencia de los ángeles, se puede señalar que bastantes autores consideran los atributos dados a tales seres como símbolos de orden espiritual. Otros ven en los ángeles símbolos de las funciones divinas, de las relaciones de Dios con las criaturas; o bien, por el contrario - aunque en simbólica los opuestos coinciden-, símbolos de las funciones humanas sublimadas. Para Rilke (Chevalier, 1991:98), de manera aún más amplia, el ángel simboliza «la criatura en la cual aparece ya realizada la transformación de lo visible en invisible que nosotros cumplimos».

Hecha esta aclaración, Gabriel continúa con su presentación personal. Primero nos explica que el nombre le queda grande; es difícil que él sea un ángel. Luego se define como un hombre de campo; no es labrador, pero ama la tierra y sueña con ella. Nos dice que nació en un pueblo pequeño, hermoso por su vegetación y sus animales. Allí vivió mientras era un niño. Muchos le dicen que ese pueblo jamás existió, pero él lo recuerda y asegura que sus abuelos contaban que había sido creado por (1995:61) «cuatro señores emplumados que vivían en el agua, después de haberlo discutido mucho», y agrega que

«el relato de mis abuelos se remonta a la época en que el mundo y las cosas eran nuevos».

Es interesante detenernos un momento en el contenido simbólico que se encuentra en la evocación que Gabriel hace de su pueblo natal. Primero nos dice que el lugar era hermoso, verde y fértil, como si fuera el paraíso. En esta dirección, las obras de arte y los sueños, tanto en el estado onírico como en el de vigilia, ya sean espontáneos o provocados por cualquier agente, se llenan de representaciones inspiradas en lo que se ha llamado la «nostalgia del paraíso». Entendemos por «nostalgia del paraíso», explica Mircea Eliade (Chevalier, 1991:800), «el deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzos en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad y, en resumen, el deseo de superar de manera natural la condición humana y descubrir la condición divina. Un cristiano diría que es la condición anterior a la caída». Después, el personaje Gabriel nos menciona a los *cuatro* seres emplumados del agua. Las significaciones simbólicas del cuatro dependen de las del cuadrado y de las de la cruz. Desde las épocas vecinas a la prehistoria, el cuatro se utilizó para significar lo sólido, lo tangible, lo sensible; simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y de lo revelado. Su relación con la cruz hace de él un símbolo de plenitud incomparable, de universalidad; un símbolo totalizador: hay cuatro pilares del universo, cuatro letras en el nombre de Dios (YHVH), en el primero de los hombres (Adán); hay cuatro ríos (agua) en el paraíso: «Un río salía del Edén para regar el jardín y desde allí se dividía para formar cuatro brazos. El primero se llama Pison...El segundo río se llama el Guijón...El tercer río se llama el Tigris...El cuarto río es el Eufrates. Yahveh-Dios tomó al hombre y lo estableció en el jardín del Edén para que lo

cultivase y guardase» (Génesis). Con arreglo a esto, vemos que el paraíso se representa, a menudo, como un jardín cuya vegetación lujuriosa y espontánea es fruto de la actividad celestial, sin olvidar la fuente, o manantial central (agua), origen de vida y conocimiento. En las tradiciones judías y cristianas, el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El *men* (M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente. Símbolo de vida en el Antiguo Testamento, el agua se convierte en símbolo del Espíritu en el Nuevo Testamento. No olvidemos las *plumas*, cuyo doble simbolismo de fuerza ascensional y crecimiento vegetal está presente en la asociación pluma-cabellos-fertilidad, pues del cielo, adonde suben las plumas y las plegarias, descenderá después abundantemente la lluvia fertilizante. Además, debemos tener presente que el distintivo característico de los ángeles, para poder ser reconocidos por los hombres, son sus hermosas alas emplumadas.

Este simbolismo, basado principalmente en el contenido bíblico, nos lleva nuevamente al principio de nuestra narración, cuando Gabriel nos dice que tiene nombre de ángel. Si se lee la Biblia sin intención religiosa, observaremos que muchos de los relatos podrían parecerse fantásticos, pues están llenos de espíritus, apariciones, milagros, monstruos, poseídos, en fin, toda una gama de entes sobrenaturales que la acercan al género que hemos venido tratando. Sobre este sustrato, el desarrollo de nuestra historia nos transporta directamente al mundo de lo fantástico.

Ahora que Gabriel nos ha dicho quién es y de dónde viene, se lamenta de estar en donde se encuentra actualmente, lugar al que no sabe cómo llegó. Es un (1995:61) «lugar olvidado de la mano de Dios», donde sólo se escucha «el aullido de un viento rencoroso

que se encarga de llevar de un lado a otro las murmuraciones de esta gente». Aunque son muy pocos los habitantes, «bastan dos» para amargarle la existencia a cualquiera. Gabriel se siente siempre solo.

La gente de ese lugar murmura constantemente y, en cuanto Gabriel les lleva la contraria, arman un gran escándalo moviendo como muñecos el cuerpo y somatando el suelo con sus pies descalzos. Si Gabriel les pregunta por qué hacen eso, ellos lo miran con enojo y se tiran al suelo para revolcarse de coraje.

En este momento, Gabriel comparte un secreto con nosotros: cree que la gente de ese pueblo no sabe leer, y lo dice (1995:62): «...porque no he visto nada escrito por aquí», ni siquiera un pedazo de papel. Hasta el momento hemos *sentido* algo extraño en esa gente y en ese lugar, hemos *percibido* el rechazo hacia Gabriel, y ahora él mismo nos dice que es un *desterrado*. Qué relación existe entre la escritura y la actitud de la gente hacia Gabriel? Para confundirnos un poco más, Gabriel explica que los desterrados son aquéllos que sienten nostalgia por un lugar, aunque su abuela decía que los desterrados eran los que (1995:63) «tejían su mortaja con el hilo de los siete pecados capitales». Ella sabía mucho sobre eso, pero es difícil que nos cuente algo porque hace muchos años que había perdido voluntariamente la memoria.

El párrafo anterior no deja de parecerse algo confuso. Gabriel nos habla de la escritura, del destierro y de los siete pecados capitales. El pecado es una transgresión de alguno de los preceptos de la ley de Dios, por pensamiento, palabra u obra. Además, los pecados capitales son faltas mortales o graves que privan al hombre de la vida espiritual, de la gracia, y lo hacen digno de la pena eterna. Estos pecados son: soberbia, avaricia,

lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Lo que Gabriel nos ha contado podemos asociarlo a un episodio de la Biblia, en el que algunos ángeles son desterrados del reino de los cielos por cometer una falta grave: la soberbia (aunque muchos opinan que también fue la lujuria), y fue de esta manera quedaron privados de la Palabra, del Mensaje, del Conocimiento de Dios (términos afines al de «escritura»).

Gabriel ha insistido en convencernos de que no tiene nada de ángel; su nombre es nombre de hombre, ya que a él le gusta leer, mientras que (1995:63) «a los ángeles les gusta cantar y escuchar las plegarias de los que habitan en el purgatorio». Nos explica cómo nace un ángel, cómo están divididos según su importancia, cómo se comunican con los hombres en la tierra y los beneficios que derraman sobre la gente como mensajeros de la Palabra. ¿Cómo sabe Gabriel tanto acerca de los ángeles? ¿Por qué está tan preocupado de que lo confundamos con uno de ellos?

Ahora Gabriel da un salto brusco en su narración y nos explica que el lugar donde se encuentra es la viva representación del infierno. El refugiarse en los recuerdos alegres sólo sirve para incrementar la tristeza; todas las expectativas por algo mejor quedan destruidas, pues es el lugar de los terribles contrastes. El que Gabriel haya mencionado el infierno nos permite acercarnos a su simbología: en la tradición cristiana, la pareja luz-tinieblas simboliza los dos opuestos, el cielo y el infierno. Plutarco describía ya el Tartaro como privado de sol. Si la luz se identifica con la vida y con Dios, el infierno significa la privación de Dios y de la vida. La esencia íntima del infierno es el propio pecado mortal, en el cual los condenados están muertos. Es la pérdida de la presencia de Dios, y como ningún otro bien puede ya ilusionar al alma del difunto, separada del

cuerpo y de las realidades sensibles, ésta sugiere la desgracia absoluta, la privación radical, el tormento misterioso e insondable. Es el descalabro total, definitivo, irremediable, de una existencia humana. La conversión del condenado ya no es posible; endurecido en su pecado, está perpetuamente fijado en la pena. Paul Diel (Chevalier, 1991:592) interpreta el infierno desde la perspectiva del análisis psicológico y ético:

«Cada función de la psique se representa con una figura personificada y el trabajo intrapsíquico de sublimación o de perversión se expresa por la interacción de estos personajes significativos. El espíritu se llama Zeus; la armonía de los deseos, Apolo; la inspiración intuitiva, Palas Atenea; el rechazo, Hades; etc., el ímpetu vital (el deseo esencial) se encuentra representado por el héroe; la situación conflictiva de la psique humana por el combate contra los monstruos de la perversión.»

En esta concepción, el infierno es el estado de la psique que, en su lucha, ha sucumbido a los monstruos, sea que haya intentado rechazarlos en forma inconsciente, o que haya aceptado identificarse con ellos por una perversión consciente.

Gabriel, pensando en el infierno, nos cuenta cómo las voces de los niños del lugar, voces infantiles que deberían alegrar el alma, son verdaderos aullidos que el viento lleva muy lejos, atravesando paredes y escurriéndose debajo de las puertas, hasta que logran «enfriarle» los huesos a cualquiera. Esos niños son unos pequeños monstruos; nunca crecieron, pues fueron mal alimentados. Son como enanos, con una voz débil e insignificante y un cuerpo enjuto que los hace verse viejos. Sus padres los abandonaron hace muchos años, cuando fueron en busca de mejores trabajos, y los dejaron al cuidado de sus madres que no tardaron en amargarse (1995:65): «...se les secó el cuerpo y se les marchitó el corazón». No se nos escapa lo extraño en esta descripción, pues desde toda

lógica no es posible que unos niños crezcan en edad, aunque continúen con la misma apariencia; menos aún que su físico y su manera de comportarse sean monstruosas. En este momento vale la pena anotar algo sobre el misterio de la iniquidad (el pecado de los ángeles), tal y como aparece en el Génesis: «...el pecado de los ángeles con las hijas de los hombres...». En todo el relato ha sido importante el énfasis puesto en los ángeles, especialmente por Gabriel quien se empeña en probar que no es uno de ellos, por lo que la siguiente relación es muy tentadora: si los niños de ese lugar son seres contra natura, ¿no serán acaso engendros de los ángeles caídos?

Gabriel continúa describiendo a esos niños que, a pesar de su apariencia, realmente son muy viejos. Nada en ellos creció normalmente, sólo el odio y las malas intenciones proliferaron en sus corazones. Así Gabriel nos relata cómo un día, en medio de una trifulca, él salió herido cuando se encontraba como espectador: le cortaron el dedo índice de la mano derecha. Detengámonos en el simbolismo de la mano derecha: expresa la idea de actividad, al mismo tiempo que la de potencia y dominio. La palabra hebrea *iad* significa a la vez mano y potencia. Tradicionalmente la mano izquierda de Dios se pone en relación con la justicia; la mano derecha con la misericordia. En la tradición bíblica y cristiana la mano es símbolo de poderío y supremacía: a) ser cogido por la mano de Dios es recibir la manifestación de su espíritu; b) a veces la mano se compara con el ojo: ve también. Según San Gregorio Niseno (Chevalier, 1991:684), las manos del hombre están igualmente ligadas al conocimiento, a la visión, pues tienen por fin el lenguaje. En su tratado sobre **La creación del hombre**, escribió:

«Las manos, para las necesidades del lenguaje, son ayuda particular. Quien viese en el uso de las manos lo propio de una naturaleza racional no se engañaría del todo, por la razón

corrientemente admitida y fácil de comprender de que ellas nos permiten representar nuestras palabras mediante letras; es efectivamente una de las señales de la presencia de la razón el expresarse con letras, y cierta manera de conversar con las manos, dando persistencia con los caracteres escritos a los sonidos y a los gestos.»

En la Biblia, «mirar a la derecha» es mirar al lado del defensor; allí está su sitio, como también el sitio de los elegidos en el juicio final; los condenados van a la izquierda; la izquierda es la dirección del infierno; la derecha, la del paraíso. La diestra posee un sentido activo, significa el porvenir y posee un valor benéfico.

Gabriel ha sido mutilado, su mano derecha jamás será la misma: de ahora en adelante no podrá escribir. Si Gabriel enfatizó que la diferencia entre él y los ángeles se basaba en la capacidad de escribir, y él ahora no podrá hacerlo, no se acercará de esta manera al estado angelical? Pero también, al perder su dedo derecho, ha perdido un pedazo del paraíso, un poco de la misericordia divina, un fragmento del porvenir, ¿tal como le sucedería a un ángel caído?

Gabriel, sorprendido ante semejante acto, no tuvo tiempo de descubrir al malhechor, pues escasamente reaccionó cuando sintió el dolor de su herida. Jamás supo quién fue el responsable de su mutilación y por más que indagó por el culpable, sólo recibió como respuesta el berrido de satisfacción de esos niños monstruosos. El clan es comandado por dos niños, los más viejos y maleados, a los que llaman los Jefes y a quienes los demás siguen con verdadera devoción. Gabriel cree que ellos fueron los que ordenaron que se le atacara de esa manera, pues son los encargados de planificar todas las fechorías del grupo.

Gabriel admite que es un advenedizo en ese lugar. Nunca lo han querido y menos cuando él trata de mostrarles la verdad (1995:67): «...tal vez porque en este sitio la verdad es perversión y vicio». Además del daño físico que le causaron, le han robado todas sus ilusiones. Lo han despojado de sus sueños y sus deseos; lo han dejado vacío. Siempre le están diciendo que no sirve para nada, que está equivocado, que todo lo hace mal, y de tanto escucharlo, Gabriel ha llegado a creerlo. Ahora duda de estar en lo correcto y se siente mal consigo mismo; no es fácil aceptar ese dolor, pero cree que algún día se acostumbrará. Es interesante notar que Gabriel dice literalmente (1995:67): «El día en que *caí* en este sitio...», lo que nos haría suponer, si seguimos la misma línea de pensamiento, que es un ángel caído en desgracia, que ha tenido que abandonar el paraíso celestial para descender a los infiernos. Sin embargo, no es como los demás ya que aún conserva algunos rasgos especiales, como son el recuerdo del hermoso lugar de su nacimiento y la capacidad de leer (lectura=escritura=Palabra=conocimiento) y de escribir, hasta antes de sufrir tan cruel ataque. Si tan incómodo se siente en ese lugar, ¿por qué no lo abandona? ¿Quién o qué lo obliga a soportar tanto dolor? ¿Por qué nos transmite la sensación de impotencia y resignación?

Llegamos al final de la historia cuando Gabriel nos dice (1995:68): «A veces pienso que los de *allá* vendrán un día a ofrecirme justicia...». El espera que esos Jueces lejanos actúen contra los Jefes de este lugar de pesadilla; pero reconoce que lo que es ley en un lugar puede no serlo en otro, por lo tanto el poder de estos Jueces no es absoluto y su justicia difícilmente lo alcanzará. Al llegar a este punto, Gabriel nos confunde: no entendemos quiénes son los Jueces, qué hacen o de dónde vienen, y nos desconcierta aún

más cuando se dirige al lector y le pregunta (1995:68): «¿Podría decirme hacia dónde enderezaron los Jueces?». ¿De qué está hablando Gabriel? Si recurrimos nuevamente a la Biblia, encontraremos en el Antiguo Testamento un libro llamado **Jueces** que se refiere a la época en que, muerto Josué (descendiente de Moisés y que acaudilla al pueblo de Israel en la invasión y conquista de Canaán), Israel carece de un jefe y un gobierno común, y entra en una etapa de desunión y anarquía. De cuando en cuando surge algún jefe enérgico que logra imponerse. A estos jefes, que en realidad eran caudillos y gobernantes, se les llamaba tradicionalmente «Jueces». (Como dato curioso, en este libro encontramos el siguiente episodio: «Y aunque Adonisec huyó, ellos lo persiguieron y lo atraparon, le cortaron los pulgares de las manos y los dedos gordos de los pies. Entonces él dijo: “Antes yo les corté a setenta reyes los pulgares de las manos y los dedos gordos de los pies, y los tuve recogiendo las sobras debajo de mi mesa. Pero ahora Dios me ha hecho a mí lo mismo que yo les hice a ellos.” Y lo llevaron a Jerusalén, donde murió.»)

Pero Gabriel continúa, sin esperar nuestra respuesta, y pide que lo dejemos soñar un poco más. ¿De qué sueño nos está hablando? Confundidos como nos encontramos, lanza la pregunta que habra de desorientarnos por completo (1995:68): «¿Sabe quién soy?». Como lectores atentos estábamos seguros de saber quién era Gabriel: un hombre de campo que ahora se encontraba en un lugar desagradable, rodeado por gente hostil; pero ante semejante interrogante, cedemos a la tentación de utilizar todos los datos cuyo simbolismo nos orienta a pensar en la presencia de ángeles, ángeles caídos, del cielo al infierno. ¿Es posible que hayamos dejado el mundo terrenal y sus leyes naturales?

Gabriel parece adelantarse a nuestro probable escepticismo e insiste en que lo dejemos sonar, aunque pensemos que el es una «casualidad». Si lo hacemos y el suena, tal vez le crezca nuevamente el dedo (¿y así podrá volver a escribir?). Dice (1995:68): «Tal vez así Gabriel deje de ser para mí nombre de hombre (¿no dijo antes que era nombre de ángel?), el mismo nombre que un diablo le robó al arcángel». Esta última afirmación de Gabriel nos desconcierta aún más. Hubo muchos ángeles que siguieron a Lucifer en su caída a «los infiernos», como Beelzebub, Leviathan, Asmodeus, Abaddon, etc., pero ninguno con el nombre del arcángel.

Gabriel se despide pensando en lo que dirán de él en ese lugar: creerán que fue un «demonio» que pasó por ahí. En este punto es importante explicar el significado de la palabra demonio: en el pensamiento griego, los demonios eran seres divinos o semejantes a los dioses por cierto poder que poseían. El demonio de alguien se identificaba también con la voluntad divina y, en consecuencia, con el destino del hombre. Luego, la palabra ha pasado a designar a dioses inferiores y, por fin, a espíritus malos. Para la demonología cristiana, según el Pseudo Dionisio Areopagita (Auer, 1979:580), los demonios son «ángeles que han traicionado su naturaleza», pero que no son malos ni por su origen, ni por su naturaleza: «Si ellos fueran naturalmente malos, no procederían del Bien, no contarían con el rango de seres y, en primer lugar, ¿cómo se habrían separado de los ángeles buenos si su naturaleza hubiese sido mala desde toda la eternidad? La raza de los demonios no es por ende mala en cuanto se conforma a su naturaleza sino más bien en cuanto no se conforma a ella.» ¿Se refiere Gabriel a que pensarán que fue un demonio por su relación con el diablo o porque fue tan solo como un espíritu?

Al terminar, Gabriel nos deja perplejos y con muchas dudas sobre su persona. ¿Es Gabriel un hombre de campo, un ángel o un diablo? ¿Se encuentra en la tierra conviviendo con otros hombres o está en el infierno rodeado de ángeles caídos? ¿Por qué no sabe cómo llegó a ese lugar y por qué permanece en él? ¿Quiénes son los Jueces de *allá* que algún día vendrán a impartir justicia? No tenemos respuestas lógicas, no sabemos si pensar de acuerdo con las leyes naturales o si debemos aceptar las sobrenaturales; no podemos ubicarnos en un tiempo y espacio determinados; estamos en el terreno de lo fantástico.

La ambigüedad de los hechos que nos ha presentado Gabriel y la vacilación que ellos han generado en nosotros, son aspectos que nos permiten analizar este relato desde el punto de vista de lo fantástico. Iniciaremos con las características del discurso, para destacar en primer lugar la *exageración*, como la figura retórica que le imprimió el carácter de «sobrenatural» a los acontecimientos. La descripción de las personas que habitan ese lugar y su afición a murmurar («murmurantes»); el aspecto físico de esos niños que son «reteviejos», pero no aumentaron su estatura ni «la voz les creció»; la maldad que en forma desmedida invadió sus corazones; todos son ejemplos que nos transmiten esa sensación de «imposibilidad» y de que el orden de la naturaleza se ha alterado.

Otra característica que apoya la caracterización de lo fantástico es el hecho de que el narrador hable en primera persona. En este caso Gabriel nos cuenta su propia historia y

nosotros nos identificamos inmediatamente con él, pues nos hace partícipes de sus desgracias. No tenemos ninguna objeción para creerle, aunque a lo largo del relato ya no estamos tan seguros de la veracidad de sus palabras; es posible que nos esté engañando o que no nos esté diciendo toda la verdad. De todos modos, no tenemos otra opción para conocer la historia que conocerla a través de sus palabras.

El tiempo y el espacio de Gabriel no parecen ser los mismos a los que estamos acostumbrados. El se remonta a la época en que el mundo fue creado y las cosas eran nuevas, y si bien para nosotros significaría ubicarnos en los tiempos primigenios, para Gabriel sería simplemente retroceder dos generaciones. Además, su espera por los Jueces de *allá* transmite una sensación de eternidad; un tiempo que no transcurre y un lugar donde los días y las noche son iguales.

Si bien el ambiente ha contribuido a crear lo fantástico (el lugar, los personajes, las acciones), el elemento que le confirió ese carácter fue el mismo Gabriel. Durante todo el relato fue muy cuidadoso al enfatizar su condición humana, a pesar de que la gente le dijera que tenía nombre de ángel. La descripción que hizo de su vida como una persona común en un pueblo de gente «extraña», no deja de tener similitud con la vida que los ángeles podrían llevar antes y después de su caída del paraíso celestial. Entonces podríamos pensar que el espíritu (un ángel) se ha apropiado de una materia (el hombre), o que un personaje (como Gabriel, que es un ángel bueno) se ha transformado en otro (el diablo, que es un ángel malo). En cualquiera de las dos variantes nos encontramos ante una metamorfosis, donde se ha borrado el límite entre el objeto y el sujeto.

Esta transgresión, nos lleva a la red de los *temas del yo*, donde observamos el conflicto del individuo (o el espíritu) con el mundo que le rodea. Gabriel es un “desterrado”, un “advenedizo”, que se encuentra en un lugar donde no es aceptado y donde sufre agresiones constantes. Ha recibido una sanción (la mutilación) por no ser como los demás. No pertenece a ese lugar y, sin embargo, no puede alejarse de él. Espera a que alguien venga a brindarle la justicia que se merece, destruyendo a los Jefes y restituyéndole lo que ha perdido.

Como ángel, ha traicionado su naturaleza (el Bien) y por lo tanto debe sufrir el exilio en un lugar al que realmente no pertenece. El hecho de que se compare con un diablo o demonio (si lo tomamos dentro de la acepción cristiana) nos muestra el conflicto interno en el que se debate su naturaleza. El mismo no ha definido ni su postura ni su posición, pues no sabe cómo llegó a ese lugar (que él llama el «mismo infierno»); no acepta la autoridad de estos Jefes y, por ende, es castigado; aún espera la justicia de los otros Jueces, pero sabe que nunca llegará, pues lo que desea y lo que posee se encuentran en mundos diferentes.

El hecho de que la escritura y, por consiguiente, la lectura sean tan importantes para él, nos confirma esas crisis que está viviendo, pues «la escritura llega cuando la palabra se retira» (ver simbolismo en «**Aquiliano**»), y él ha perdido la Palabra, el Conocimiento, la Presencia de Dios.

Si quisiéramos alejarnos de esta interpretación, basada en la religión cristiana y en la Biblia (debemos recordar el carácter fantástico de este libro, aunque no hubiera sido escrito con semejante intención), el relato aún seguiría siendo fantástico.

Por último, es interesante destacar el papel de la mirada en este relato. Gabriel nos transmite, a través de sus ojos, muchas apreciaciones del lugar donde se encuentra y de la gente que lo habita. El que él sepa leer también le confiere un valor importante a la mirada. El hecho de perder su dedo índice derecho le limita su acceso al conocimiento, a la visión del mundo, a la contemplación de la verdad. Son sus ojos los que conservan el recuerdo de su pueblo natal (el paraíso) y los que observan con dolor el mundo ahora que lo rodea; son ellos los que lo unen al pasado, los que no le permiten olvidar lo que fue y en lo que hoy se ha convertido.

H. «EL CANCHE HONORIO»

Esta historia nos habla de Honorio, el hombre rubio, el hombre del pelo amarillo, el hombre que (1995:69) «va dejando rastro de animal grande por donde pasa». Después de él, sólo queda destrucción. ¿Será el color de su pelo una advertencia para los demás hombres? Veamos el simbolismo del color amarillo: intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión; el amarillo es el color más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos con los que se lo quiere ceñir. Uno de los valores simbólicos del color amarillo anuncia la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte. En el límite, el amarillo llega a substituir al negro. El amarillo se asocia con el adulterio, cuando se rompen los vínculos sacros del matrimonio, a imagen de los lazos sagrados de amor divino, el cual fue roto por Lucifer. Los maquillajes de los actores del teatro chino indican, con el amarillo, la crueldad, el disimulo y el cinismo.

Honorio es como un señor feudal: dueño de vidas y haciendas. Los que viven bajo su poder se han resignado y reconocen, que sin lo poco que les da, ya habrían muerto hace mucho. Uno de esos desdichados es quien nos cuenta los sufrimientos que han soportado durante generaciones en esas tierras, donde la familia de Honorio se ha erigido como dueña. A pesar de todo, la gente del pueblo no abandona ese lugar de pesadilla, pues allí han nacido, es el único hogar que han tenido y esperan que sea el sitio de sus sepulturas.

Hace muchos años, se armaron de valor y le pidieron al Canche Honorio que les arrendara una porción de tierra. El fijó sus ojos en el horizonte mientras dejaba que todos hablaran. Luego, con calculada tranquilidad, les dijo que a pesar de la cara de suplicantes que ponían, cosa que a él le agradaba muchísimo, la tierra sólo a él le pertenecía y no tenía por qué compartirla con nadie. La posesión de la tierra es lo que le daba poder a Honorio; mas que riqueza, le otorgaba la superioridad sobre todos los demás. Es interesante detenernos en el simbolismo de la tierra pues, más adelante, podremos asociarlo con otro deseo de posesión de la familia del Canche. La tierra es el principio activo, es el aspecto femenino; el animal hembra tiene la naturaleza de la tierra. Simboliza la función maternal que, a su vez, es símbolo de fecundidad y de regeneración (el simbolismo de la tierra se encuentra más detallado en el cuento «**El sueño de Ursulina**»).

Esa fue la última vez que esperaron algo de Honorio y, desde entonces, han visto consumirse sus cuerpos hasta tal punto, que el día que la muerte los visite, se llevará una sorpresa al no encontrar qué tomar de esos simulacros de hombres (1995:70):

«Ahora, si nos viene a visitar la muerte, podremos decirle que los gusanos del hambre ya han roído nuestra carne, pero que si gusta puede llevarse la última lágrima que cuelga del hueco en donde antes estaban nuestros ojos.»

La vida del pueblo gira alrededor de los caprichos del cacique Honorio. El toma todo lo que desea y no suelta nada a cambio. Toda la tierra le pertenece, así como todo lo que hay en ella, especialmente las mujeres. Los bastardos que ha dejado regados son una cruz más para los padres, que deben mantenerlos y cargar con ellos por el resto de sus vidas.

Esos niños sufren en su carne -pues los castigan sin piedad- todo el odio que los hombres humillados llevan guardado en el alma.

La omnipresencia del Canche Honorio ha destruído a las familias, se ha infiltrado en su intimidad, ha separado a los amigos, ha hecho desconfiar a los hijos de sus padres, ha sembrado la duda acerca de todas las paternidades. Su maldad ha acabado con la fe y con sus costumbres; les ha robado su identidad, destruído sus mitos e invadido sus propios sueños.

Enoé, que es quien nos narra esta triste historia, nos confiesa que ha tenido ganas de matar al Canche, pero que el miedo se lo ha impedido. Siente como si los ojos del malvado estuvieran siempre clavados en él, y esa vigilancia lo paraliza. Cuando Enoé era un niño, su abuelo le dijo que nunca se metiera con los Canches, pues él los había conocido muy bien, sobre todo al abuelo de Honorio, el Canche Grande. Sentados a la orilla de un río, el abuelo le había contado cómo era el patriarca de los Canches cuando ambos eran jóvenes: violento, avaro y lujurioso. En esa época, el abuelo acababa de casarse con Etelevina, a quien el Canche Grande deseó desde el día que la conoció. Enoé presentía un final infortunado en la historia del abuelo y por eso se refugiaba en la contemplación de las aguas en movimiento. El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la *posibilidad universal* y el *flujo de las formas*, la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte. El río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos. Volviendo al relato, Enoé desea que el abuelo ponga fin a su historia, pero éste permanecía impassible y continuaba

narrando su desdicha: hablaba de cómo los ojos del Canche Grande ardían de deseo por su joven esposa. El abuelo lo notó y estuvo a punto de matarlo; pero era el día de su boda y no quería mancharla con sangre (1995:73): «...me aguanté para no embarrar con mi coraje nuestra boda».

Enoé se pierde nuevamente en los remolinos que forman las hojas muertas en el agua, siente la tristeza del aire que sopla, presiente la vergüenza en el desgano del ambiente. Todo es inútil, pues el abuelo está decidido a terminar con la dolorosa tarea que se ha impuesto y continua con el relato: cuando no soportó la insistencia del Canche Grande, se plantó y le dijo (1995:75):

«Mire, don Angelino. Hay cosas que sólo son de uno, como la tierra que usted dice que es sólo suya. Pues lo mismo pasa con la Etelvina; da la casualidad que es solo mía.»

Rocael, que así se llamaba el abuelo, le dijo al Canche Grande que, si le tocaba un solo pelo a Etelvina, lo iba a ensartar en una estaca. El Canche Grande fijó la mirada en el horizonte y no dijo nada. Al día siguiente varios hombres llegaron al rancho de Rocael; unos se llevaron a Etelvina y otros lo golpearon hasta dejarlo medio muerto abandonado en un zanjón.

Paso algún tiempo, hasta que el abuelo regresó al pueblo para vengarse del Canche Grande. Buscó a Etelvina y sólo encontró de ella (1995:76) «una estaca y, alrededor, unos cuantos colgajos de carne magra prendidos de los puros huesos», pues el Canche Grande la había violado, embarazado. Después de nacido el niño, la había empalado. El abuelo recogió al niño, pero murió joven a consecuencia, según decían en el pueblo, de tanta cuereada como recibió. El abuelo quiere que Enoé conozca la historia para que sepa

quién fue su padre y la clase de sangre que corre por sus venas, pues aunque descende de los Canches, el abuelo siempre lo ha querido y por eso nunca lo ha cuereado como lo hizo con su padre. Enoé no dice nada y continúa con la mirada clavada en las aguas del río. El abuelo le confiesa a Enoé que jamás tuvo valor para vengarse; que el miedo lo consumió hasta no dejar nada de él y que es por eso que le pide nunca «meterse» con ninguno de los Canches.

Hasta este momento la historia se nos ha presentado como un drama real, dentro de un marco lógico y posible; un hecho que puede suceder en cualquier época en cualquier lugar del mundo: el abuso de poder. Pero no hemos llegado al final aún. En el último párrafo es donde lo fantástico entrará en escena.

Enoé interroga ahora al lector (como lo había hecho en tres ocasiones anteriores) para tratar de explicarse los hechos él mismo. Transcribiremos textualmente el final para que no perdamos detalle de este desenlace asombroso (1995:77):

« ¿Que por qué no me largo? ¿Y adónde voy a ir que pueda hacer lo que hago aquí, que es lo mismo que han venido haciendo mi padre y el padre de mi padre? Yo no tengo hijos ajenos a quienes cuerear. Yo no cuereo a nadie, ¿sabe usted? A nadie. Por eso no me largo. Esta gente me viene a rogar que le de tantita tierra, que no le quite a sus mujeres. Yo no doy nada y quito lo que puedo. Además, me gusta ver la cara que ponen los que suplican.»

Si nos damos cuenta, las tres primeras líneas pueden fácilmente ser atribuidas a Enoé, quien no puede abandonar esa tierra porque pertenece a sus ancestros, y lo único que sabe hacer en la vida es lo que han hecho en su familia durante generaciones. Es interesante que no especifica qué es lo que han hecho su padre y el padre de su padre, aunque deducimos que se refiere a las tareas del campo. Luego nos dice que él no tiene

hijos y menos ajenos a quienes pueda golpear, lo que nos indica que aún no se ha casado y no ha tenido que sufrir en carne propia el abuso de los Canches. Por esas razones, él no tiene ningún motivo para abandonar el lugar. Pero inmediatamente después, notamos cómo cambia el tono de sus explicaciones y nos sorprende cuando afirma que él no da nada a cambio, por más que le pidan tierra y el respeto por las mujeres. Así, termina diciendo que goza al ver los rostros llenos de súplica de los que piden. Esta actitud es propia del Canche Honorio, pero quien nos estaba hablando era Enoé; entonces, ¿ha habido un cambio de personalidad? El autor nos da a entender que Enoé y el Canche Honorio son la misma persona, y cómo se llevo esto a cabo queda dentro del terreno de lo fantástico.

Con este final, no nos queda ninguna duda de que el relato pertenece al género fantástico. El autor no ha utilizado figuras retóricas dentro del discurso figurado que merezca la pena destacar, pero ha hecho un especial énfasis en la función del narrador. Este habla en primera persona, ya que conocemos la historia a través de Enoé y, por lo tanto, la identificación con el personaje es inmediata. Esa relación que se establece entre el lector y el narrador-protagonista crea una cierta complicidad que nos hace adoptar una postura de rechazo contra la familia del Canche Honorio. Hemos sido integrados a la historia, pues creemos fielmente todo lo que nos han contado. De ahí nuestra sorpresa cuando descubrimos que el narrador-protagonista y «el villano» son la misma persona. El narrador ha asumido todos los papeles de la obra: es la víctima y el agresor al mismo tiempo...papel que de manera indirecta asume también el lector.

Para determinar la temática del relato, puede ser tentador enfocarlo desde el punto de vista de la sexualidad, y así entraríamos a la red de los *temas del tú*. Encontramos un pueblo que ha sido dominado durante generaciones por una familia que ha abusado de él. El pueblo ha soportado resignadamente ese abuso y nunca ha movido un dedo para cambiar el estado de las cosas. Sin embargo, un día, el abuelo de Enoé decide poner un alto cuando teme que le sea arrebatada su mujer. El deseo sexual de los Canches ha engendrado odio y violencia, pues no respetan lo que es ajeno. Es ese deseo por la mujer aún más fuerte que el deseo por la tierra, tanto en la gente del pueblo como en la familia de Honorio. Por esa razón han rebasado los límites de la crueldad y de la muerte. A pesar de esto, no encontramos nada de fantástico en esta motivación sexual. Si bien nos ha llevado a la muerte, no deja de ser posible que algo así ocurra cuando la voluntad de dos hombres se opone y ambos luchan por lo que les pertenece, en este caso una mujer.

Donde ha aparecido el elemento fantástico ha sido en la transformación de Enoé en el Canche Honorio. Ha sido una metamorfosis. Si observamos detenidamente el móvil de toda la historia, la lucha de poderes, encontraremos que lo importante es el dominio que uno ejerza sobre otro, ya sea a través de la tierra o de la mujer, que al final resultaría siendo lo mismo. En todo el relato presentimos la presencia de una fuerza casi sobrehumana, capaz de penetrar los sueños de los individuos; tan fuerte, que puede derrunbar toda una concepción del mundo (mitos, fe, religión, cosmogonía); tan implacable que deja su simiente en aquellos que lo odian. La existencia y poder de los Canches son absolutos; son los dioses crueles y sanguinarios de la prehistoria; son intocables e indestructibles. El hombre queda reducido a la nada ante la presencia de ese

poder sin límites, cuya arma principal es el miedo que instaura en cada corazón. Vemos cómo el paso del espíritu (en este caso una voluntad malvada) a la materia (representada por los Canches y por los hombres que reciben esta acción) ha sido posible.

Utilizando la metamorfosis como base, podemos justificar la inclusión del relato dentro de la red de los *temas del yo*. No solo se ha llevado a cabo el paso del espíritu a la materia, sino que dos materias se han fundido en una sola: ya no somos capaces de distinguir quién es Enoé y quién es Honorio. Recordemos que Enoé lleva sangre de los Canches en sus venas, por lo que ese sería un factor predisponente en el cambio de personalidad, aunque dentro de las leyes lógicas sería algo imposible.

Otro elemento que apoya esta clasificación es el hecho de que la presencia de los Canches se ha convertido en un factor vital en la vida del pueblo. Ellos son superiores a cualquier hombre; sus fuerzas no tienen límites; su semilla he penetrado los cuerpos y los corazones de quienes los temen; son la encarnación de las fuerzas sobrenaturales, en este caso, malignas. Como consecuencia de este poder, todos los acontecimientos de la vida diaria están regidos por esa voluntad superior donde ningún cabo queda suelto, nada libre de sus descos (pandeterminismo). Esta causalidad, que parece cumplir inexorablemente las leyes del destino, estremece tanto a los personajes como al lector, quienes, invadidos de miedo, comprenden que no hay nada que se pueda hacer para librarse de este mal.

Finalmente, es interesante resaltar el papel de *la mirada* en esta narración, donde el deseo de posesión en los Canches se ha iniciado con la vista, ya que en ellos se despierta la lujuria cuando contemplan a la mujer ajena. También la mirada es destacada cuando la

gente del pueblo le suplica a Honorio, o cuando el abuelo le habla al Canche Grande: ambos fijan la vista en el horizonte, como presagio de la furia que desencadenarán más adelante. Así, la mirada es importante cuando el abuelo regresa y busca a Etelvina, para apenas reconocerla en esos despojos humanos, y también cuando Enoé trata de refugiarse en la contemplación de las aguas en movimiento. Al concluir el relato, Enoé-Honorio se despide recordándonos que uno de sus mayores goces es «contemplar la cara de suplicantes», ya que la vista es el elemento que, con mayor precisión nos permite percibir el mundo que nos rodea y que, con mayor fidelidad, nos devuelve la imagen de nosotros mismos.

I. «EL BESO DE LA NIÑA»

No podemos dejar pasar por alto el título tan sugestivo de este relato. La palabra «beso» nos evoca muchas sensaciones, todas ellas sensuales probablemente; pero si ese beso proviene de una niña, es indudable que la ternura y la inocencia se adueñarán de nosotros, por la candidez de quien otorga semejante dádiva. ¿Por qué un beso puede llegar a ser tan importante? Tal vez encontremos la respuesta en su significado: el *beso* es símbolo de unión y adhesión mutuas, que ha tomado desde la antigüedad una significación espiritual. De hecho, «besos» significa adhesión de espíritu a espíritu. Por esto el órgano del beso es la boca, punto de salida y fuente del soplo. Como signo de concordia, sumisión, respeto y amor, el beso se practicaba entre los iniciados al misterio de Ceres: testimoniaba su comunión espiritual. En sentido idéntico lo recomienda San Pablo (1983:220): «Saludaos mutuamente con un santo ósculo. Todas las iglesias de Cristo os saludan.» Estaba en uso en la iglesia primitiva. En la Antigüedad se besaban los pies y las rodillas de los reyes, jueces y hombres que gozaban de reputación de santidad. Se besa a las estatuas a fin de implorar su protección. En la Edad Media, por el derecho feudal, el vasallo tenía que besar la mano de su señor, de donde proviene la expresión *besamanos*, que significa rendir homenaje. En la sociedad feudal, el beso provocaba ciertas dificultades cuando una

dama recibía u ofrecía el homenaje. Símbolo de unión, el beso guardaba, en efecto, la polivalencia y la ambigüedad de las innumerables formas de aquélla.

Nuestro protagonista, Martín, ha rescatado del abismo de los recuerdos uno que le quema el alma y que lo ha dejado marcado para siempre: el beso que hace cuarenta años le dio una niña de siete. Una niña cuya edad está cargada por un fuerte contenido simbólico, ya que el *siete* era entre los egipcios, símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica (cada período lunar dura siete días y los cuatro períodos del ciclo lunar cierran el ciclo). *Siete* indica el sentido de un cambio después de un ciclo consumado y una renovación positiva. Se atribuye a Hipócrates (Chevalier; 1991: 943) la siguiente sentencia: «El número siete, por sus virtudes escondidas, mantiene todas las cosas en el ser; dispensa vida y movimiento; influye hasta a los scres celestes». El número siete es casi universalmente el símbolo de una totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total. Sin embargo, implica una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado, ¿cuál será el siguiente? Se trata de un número sagrado, generalmente benéfico, pero a veces maléfico (es también la cifra de Satán, que se esfuerza en copiar a Dios). Un dicho declara que «siete es difícil».

Después de ese beso, Martín tuvo que renunciar al mundo y, como Bernardino, se convirtió en un ser que «...no teme al pasado, ni al presente, ni al porvenir...No tiene inquietudes, ni por la otra vida ni por ésta...»(Shakespeare, 1969:107).

Han pasado cuarenta años y, después de muchas cavilaciones, Martín se pregunta qué sucedería si buscara a la dueña de esa boca, que con su beso cargado de

«inocencia» le desgarró el alma sin piedad. Es interesante detenerse un instante en el simbolismo de la palabra «boca»: abertura por donde pasa el soplo, la palabra y el alimento; la boca es el símbolo de la potencia creadora y, más particularmente, de la insuflación del alma. Organó de la palabra (*verbum, logos*) y del soplo (*spiritus*), simboliza también un grado elevado de conciencia, un poder organizador por medio de la razón. Pero este aspecto positivo entraña, como todo símbolo, lo opuesto. La fuerza capaz de construir, animar, ordenar y elevar es igualmente capaz de destruir, matar, trastornar y abatir: la boca destruye tan deprisa como edifica sus castillos de palabras. Es mediación entre la situación donde se encuentra un ser y el mundo inferior o el mundo superior, a los cuales puede arrastrarlo. Se representa en la iconografía universal tanto por las fauces del monstruo como por los labios del ángel; es la puerta de los infiernos y también la del paraíso.

Ahora comprende Martín cuán lejos están las intenciones de sus consecuencias, y más aún, los nobles sentimientos que son capaces de provocar verdaderos dramas sin final. Es por eso que, si llamara a la puerta, donde ha sabido desde siempre que ella se encuentra, la podría imaginar cuando ella le dijera que ese beso tan lejano no era totalmente candoroso, pues desde entonces lo ha amado. Veamos que Martín imagina el encuentro cuando se abre una *puerta*, así que detengámonos un momento en el valor de ésta: simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más

allá. Cuando esa puerta se abra, ella (1995:5) «se arrojará en sus brazos» y, en ese momento, él le dirá que no desea otro beso ignominioso, que no permitirá que de nuevo se apodere de su ser y lo destroce sin piedad. Para ese día, Martín habrá recuperado su vida, será el autor de su propia historia... Pero ahora Martín «tiene el alma podrida, que no ve más allá de este mundo y así vive...» (Shakespeare, 1969:141), no sabe quién se encarga de escribir su historia, ni qué final puede dársele, ni cómo justificar el terrible drama que se inició con la perversa inocencia del beso de una niña.

Con este cuento nos salimos por completo de la temática que hasta ahora hemos estado trabajando. La historia es, a primera vista, muy sencilla, pues se reduce a la experiencia vivida por Martín a partir del beso inocente de una niña, quien hace muchos años lo dejó marcado; desde entonces se ha transformado en un ser atormentado.

El fondo sexual de la historia se nos hace manifiesto especialmente cuando se compara a Martín con un personaje de la tragicomedia **Medida por medida** de Shakespeare. En dicha obra el futuro fraile Bernardino es un criminal, un vulgar asesino, que lleva nueve años en prisión sin que se ejecute la sentencia de muerte. Es un ser que como un muerto en vida, ha renunciado a cualquier deseo, inclusive a la muerte, y para quien la existencia carece de sentido. Lo curioso de Bernardino es que Bernardino es un personaje menor en la obra de Shakespeare (el cual se menciona alrededor de dos o tres veces solamente); si bien su similitud con el estado de Martín

es innegable, no es él precisamente quien debería llamar nuestra atención, sino el ambiente y las circunstancias que lo rodean.

La obra de Shakespeare nos relata cómo el Duque ha decidido alejarse de sus tierras por un tiempo y nombra a Angelo (ángel) para que lo sustituya momentáneamente en el poder, ya que es un hombre recto, virtuoso y ejemplar, a quien jamás se le ha conocido vicio alguno. También sabe que es severo e inflexible y que castigará el pecado con firmeza, mostrándose él mismo como ejemplo. Días más tarde, Angelo conoce a Isabel, cuando ésta llega a implorar por la vida de su hermano, que ha sido condenado a muerte por el delito de lujuria (hay una joven que está embarazada de él y no se han casado). Angelo es tentado por el pecado y cede ante él. La virtud de Isabel (quien profesará los votos en pocos días) ha despertado su deseo sexual, que le resulta incontrolable y lo transforma en aquéllo que él ha condenado y castigado sin piedad. El cambio de Angelo se hace evidente, el Duque lo descubre y todo el mundo presencia la humillación y degradación de Angelo, la cual resulta muy dolorosa por caer sobre un hombre honorable e intachable. Mientras tanto, Bernardino permanece recluso en prisión con el hermano de Isabel, y todo lo que sucede a su alrededor no le merece importancia alguna. Cuando el Duque regresa, ordena que lo liberen y lo deja al cuidado de un Hermano, para que haga algo útil de él, por lo que deducimos que ingresará en la orden como fraile para enderezar su vida.

La analogía entre Angelo y Martín es evidente, si tomamos en cuenta que ambos han quedado marcados irremediabilmente ante el contacto con la virtud y la

inocencia. Sus vidas han sido destrozadas por dos mujeres cuya pureza les hizo mucho daño, pues nadie imaginó las terribles consecuencias de un acto carente de malicia, un beso en Martín y una súplica en Angelo.

Si tuviéramos que delimitar nuestra historia dentro de alguna red temática, lo intentaríamos en los *temas del tú*. Como vimos en la obra de Shakespeare, el sexo es presentado como algo prohibido y pecaminoso, pues lejos de elevar y transformar positivamente al individuo, lo degrada y lo arrastra hasta los límites más bajos, como sería el de obtenerlo por la fuerza (el hermano de Isabel se salvaría si ella accediera a entregarse carnalmente a Angelo). Todavía se hace más énfasis en este sentido cuando encontramos que el sexo es contrario a la religión (Isabel tomará los hábitos); la virtud engendra sensualidad; el amor y la lealtad despiertan la lujuria; una virgen es más apetecible que cualquier otra mujer; la inocencia convoca a la bestialidad. Este juego de oposiciones es muy llamativo también en el caso de Bernardino: un asesino será fraile.

De igual manera, en nuestra historia existe este juego de contrarios donde la candidez de una niña conlleva la malicia de la mujer; donde la boca que otorga el beso nos arrastra al infierno por mostrarnos el paraíso; donde la represión del deseo ha truncado la vida de Martín. Nos encontramos ante el hombre y sus instintos, su inconsciente.

Nuestro protagonista fue capaz de percibir, desde hacía cuarenta años, el verdadero significado de ese beso que, dicho por él mismo (1995:3) «debió concluir en un idilio». ¿Fueron acaso las normas sociales las que lo impidieron? ¿O tal vez fue la

diferencia de edades lo que no permitió la realización de sus deseos? La represión de sus pasiones y, más tarde, el olvido de éstas convierten a Martín en un ser desgarrado, vacío y acabado; en un muerto que camina y respira. Entonces debemos concluir que su deseo lo llevó hasta la muerte, ya que el sexo es una experiencia que, por su intensidad, resulta imposible de comparar con cualquier otra: no hay nada más allá de él..., así como en la muerte.

Si hemos dejado este cuento para tratarlo hasta el final, es porque consideramos que no cumple con los requisitos de lo fantástico. El lector no percibe la presencia de lo sobrenatural, sino más bien de lo extraño. No hay ambigüedad en los hechos que nos haga dudar sobre qué postura debemos adoptar durante la lectura; no nos encontramos ante el dilema de creer o no creer. Nuestro personaje podría ser un individuo paranoico, porque los paranoicos poseen un patrón de desconfianza penetrante y la sospecha constante de otros, hasta tal punto que las acciones y motivos de otras personas los interpretan como malvados. Asumen que los explotarán, dañarán o engañarán, aunque no exista evidencia para apoyar sus suposiciones. Cargan con rencores y no tienen intención de perdonar los insultos, daños u ofensas que ellos piensan han recibido. El personaje no es un esquizofrénico o un neurótico, como generalmente se presentan en la literatura fantástica. Simplemente, podría ser un hombre «normal» que intuyó la malicia debajo de la máscara inocente de una niña y, por esto mismo, quedó más impresionado y desgarrado al descubrir (1995:4) «que los actos inocentes son perversos porque no tienen noción de sus devastadoras consecuencias».

Si bien la crueldad que percibimos en la historia se lleva a cabo a través del lenguaje (no hay ninguna escena de violencia) y éste es el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo (instintos), no es una característica suficientemente relevante como para clasificar al relato como fantástico. Además, tanto Matín como la niña nos parecen seres reales que no quebrantan el orden natural del tiempo y del espacio, y a quienes podríamos aceptar y justificar a través de nuestra razón.

Finalmente, recordemos que la crueldad y las perversiones humanas no abandonan, por lo general, los límites de lo posible, y, por así decirlo, tan sólo nos hallaríamos frente a lo socialmente extraño e improbable.



IV. CONCLUSIONES

- 1) Basándonos en la bibliografía recopilada y aplicando los criterios establecidos por Tzvetan Todorov para la determinación de lo fantástico como género, podemos concluir que la mayoría (siete de los ocho cuentos) de los relatos que componen **La conspiración de los espejos**, del escritor Gustavo Adolfo Wyld, pueden incluirse dentro de esta categoría. El factor determinante, que es la *vacilación* (tanto en el lector como en el personaje) ante un acontecimiento extraño o sobrenatural, se manifiesta constantemente en las narraciones, sin que se logre determinar con exactitud el límite entre lo *extraño* y lo *maravilloso*.
- 2) Contribuyendo a la aparición de lo fantástico, el *lenguaje simbólico* tiene un papel determinante en la narrativa de Wyld. La fuerza de lo fantástico no se encuentra dentro de las figuras retóricas que se puedan emplear en el discurso, sino en la ambivalencia de la palabra, la cual es utilizada, en todas sus potencialidades como signo evocador; es el elemento denotador y connotador por excelencia.
- 3) En todos los relatos notamos la presencia de poderes superiores al hombre, que, con asombrosa indiferencia, guían el camino que ha de seguirse. Esas fuerzas son implacables, constantes y no pueden ser medidas dentro del concepto normal de tiempo y

espacio. El más mínimo detalle cobra una importancia relevante, pues se encuentra ligado al plan general del destino. Así, la *pansignificación* y el *pandeterminismo*, son los subtemas que con mayor frecuencia aparecen en su obra.

4) El subtema de las *metamorfosis* es el segundo en importancia, ya que observamos con frecuencia el rompimiento de las leyes naturales que facilitan el paso de la materia al espíritu, y viceversa. Ese cambio también se observa cuando la materia se transforma en otras materias, cambio que crea las prolongaciones de un personaje o produce las alteraciones del mismo, que son las que promueven la transgresión del orden lógico establecido.

5) Como mencionamos anteriormente, el valor de los conceptos de *tiempo* y *espacio* está totalmente desvirtuado. Estos elementos en la narración no pueden medirse con las leyes físicas normales, pues están regidos por leyes internas, propias del mundo fantástico, y que carecen de significado si no están en su contexto sobrenatural.

6) Los subtemas mencionados, nos llevan a la conclusión de que la red temática predominante en la cuentística de Wyld es la de los *temas del yo*. El conflicto representado en las narraciones se basa en la relación del hombre con el mundo que lo rodea o con el mundo que él mismo se ha fabricado. No interesa fundamentalmente su interacción con el otro, tanto como su interacción con el mismo y los elementos a su

alcance, que le permitan identificarse y reconocerse, y, en última instancia, volver a crearse.

7) Esta red temática nos lleva directamente al sentido de la vista (*temas de la mirada*), como elemento primordial en la percepción del mundo y, por ende, de la realidad. Gustavo Adolfo Wyld nos guía a través de la palabra, para que, con nuestros propios ojos y con los del personaje, descubramos ese mundo que se percibe mediante el uso de objetos (espejos, escudos, luna, cristales, ruedas) que nos devuelven imágenes invertidas de nuestra pobre realidad, que permiten la entrada a un universo fantástico.

8) Finalmente, percibimos la importancia que la *función del lenguaje* tiene para Wyld, no tanto como un recurso para que se dé lo fantástico (como sucede en los *temas del tú*) sino como una preocupación estética y personal, que se aprecia fácilmente en los relatos de «Gabriel» y «Aquiliano». El poder de la palabra escrita, como medio de comunicar y por lo tanto de hermanar, muchas veces se vuelca contra el mismo hombre, alejándolo de sus congéneres y convirtiéndolo así en un *desterrado*. De ahí que la escritura sea un arma de doble filo para el autor, quien a sabiendas, no puede prescindir de ella.



V. BIBLIOGRAFIA

- Auer, J.; J. Ratzinger 1979 **Curso de Teología Dogmática.** Tomo III: El mundo, creación de Dios. Barcelona, Editorial Herder. Versión castellana: Claudio Gancho. 664 pp.
- Bioy, A 1993 **La invención de Morel.** Nota preliminar: *La concepción de la Literatura Fantástica.* Colombia, Editorial Norma. Colección Cara-Cruz. 210 pp.
- Borges, J.; A. Bioy C. y S. Ocampo 1993 **Antología de la literatura fantástica.** 3° ed. México, Editorial Hermes. 441 pp.
- Camps, S. 1989 **La literatura fantástica y la fantasía.** España, Editorial Questio, Montena Aula. 108 pp.
- Carpentier, A. 1977 **El reino de este mundo.** Prólogo. Buenos Aires, Editorial Calicanto S.R.L. 148 pp.
- Carrera, M 1985 **Rebeliones y Revelaciones en los signos literarios.** 2° ed. Guatemala, Editorial Recinos, Obra ensayística, Tomo II. Colección Guatemala, Volumen XXXV. 509 pp.
- Chevalier, J; A. Gheerbrant 1991 **Diccionario de los Símbolos.** 3° ed. Barcelona, Editorial Herder. Versión castellana: M. Silvar y A. Rodríguez. 1095 pp.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders.** American Psychiatric Association. 4 ed. Washington. 886 pp. 1995
- Diccionario de la lengua española.** Real Academia Española. 18° ed. Madrid, Editorial Espasa-Calpe. 1 v. 1956
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena.** Tomos II y III. Barcelona, Editorial Ramón Sopena. 5 v. 1978

- Homero. **Iliada.** 4° ed. Nueva York, Editorial W.M. Jackson, Inc. Colección Los Clásicos. Traducción de L. Segala y Estalella. 407 pp.
- 1972
- La Biblia** Dios habla hoy. Versión popular. 2° ed. Canadá, Editorial Sociedades Unidas. Consejo Episcopal Latinoamericano.
- 1983
- Mignolo, W. **Literatura fantástica y realismo maravilloso.** Madrid, Editorial La Muralla. Literatura Hispanoamericana en imágenes. 50 pp.
- 1983
- Shakespeare, W. **Medida por medida.** Madrid, Editorial Nacional, Obras del Teatro Español. Versión libre: E. Llovet. 143 pp.
- 1969
- Todorov, T. **Introducción a la literatura fantástica.** 3° ed. México, Editorial Premia, La red de Jonás. Traducción: S. Delpy. 138 pp.
- 1987
- Vax, L. **Las obras maestras de la literatura fantástica.** Madrid, Editorial Taurus. Versión castellana: J. Aranzadi. 200 pp.
- 1981
- Wyld, G. **La conspiración de los espejos.** Guatemala, Editorial Artemis-Edinter. Colección Ayer y Hoy. 77 pp.
- 1995