

biblioteca**plural**

El otro lado: disrupciones en la mimesis

Lo insólito, lo fantástico
y otros desplazamientos
en la narrativa uruguaya
(desde los años sesenta
a las primeras décadas del siglo XXI)

Hebert Benítez Pezzolano
(coordinador)



EL OTRO LADO:
DISRUPCIONES EN LA MÍMESIS

Lo insólito, lo fantástico
y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya
(desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)

Hebert Benítez Pezzolano
(coordinador)

EL OTRO LADO:
DISRUPCIONES EN LA MÍMESIS

Lo insólito, lo fantástico
y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya
(desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Mónica Lladó, Luis Bértola, Carlos Demasi, Cristina Mazzella, Sergio Martínez, Carlos Carmona y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2016.

© Los autores, 2016

© Universidad de la República, 2018

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1563-0

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	9
MÍMESIS EN OTRO LADO: DISRUPCIONES URUGUAYAS, <i>Hebert Benítez Pezzolano</i>	11
Generalidades y problemas en teoría.....	11
El otro lado. Ángel Rama y después: problemas de crítica e historia en la literatura uruguaya.....	13
Los presentes trabajos.....	15
Bibliografía.....	18
VARIACIONES DE UNA ESCRITURA, <i>Alejandra Torres Torres</i>	19
De Cassinetta a L. S. Garini, treinta años después.....	20
Los <i>Cuentos divinos</i> o las «trampas del entretenimiento».....	22
Un final al estilo Buster Keaton.....	32
Algunas posibles transformaciones en la escritura de Héctor Urdangarín.....	35
Bibliografía.....	36
LA IMAGINACIÓN LITERARIA EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR GALMÉS, <i>Alejandro Gortázar</i>	39
La imaginación de o en Héctor Galmés.....	42
<i>Necrocosmos</i> : la imaginación en tiempos violentos.....	43
La formación del escritor y la imaginación en <i>Las calandrias griegas</i>	46
Un cuento (fantástico) de Galmés.....	48
Consideraciones finales.....	50
Bibliografía.....	52
EL GÉNERO REVERSIBLE. TARIK CARSON (1946-2014), <i>José Jorge</i>	53
El resabio de un realismo latente.....	53
Una aproximación a la ciencia ficción: primeras publicaciones.....	56
Otros datos relevantes.....	63
La creación no realista: <i>El corazón reversible</i>	66
Bibliografía.....	70
Revistas y fanzines.....	72
REALIDADES INESTABLES: CONSIDERACIONES SOBRE EL VEROSÍMIL EN LA FANTÁSTICA, <i>Felipe Correa</i>	73
¿A qué se alude cuando se habla de la fantástica?.....	73
Verosimilizar lo fantástico.....	76
Un modo de proponer y un modo de cuestionar.....	84
Bibliografía.....	88

LA CAÍDA: SUBVERSIÓN DEL CUERPO Y EL DESEO, <i>Yanina Vidal</i>	91
Introducción.....	91
El origen del caos.....	92
La metonimia de los hombres.....	95
El cuerpo inexorable.....	97
La fe monstruosa.....	100
La expulsión del infierno.....	101
Bibliografía.....	106
FICCIONES FRAGMENTARIAS: UNA LECTURA FANTÁSTICA SOBRE	
<i>LA TUMBA DE JUAN INTROINI, Pablo Armand Ugón</i>	107
<i>La Tumba</i>	107
Lo posible, lo imposible y lo fantástico.....	111
Una lectura fantástica sobre <i>La Tumba</i>	113
Lo fantástico como teoría o metaliteratura.....	120
Bibliografía.....	123
LA OQUEDAD DE MARIO LEVRERO: EL NUDO FANTÁSTICO-REALISTA-MARAVILLOSO,	
<i>Cecilia Fernández Costa</i>	125
Entre la percepción y la realidad: los códigos.....	126
Literatura y realidad.....	127
Lo fantástico y lo maravilloso: subversión y evasión.....	128
El lugar de <i>la ley</i> : entre la opresión y la libertad relativa.....	133
Mario Levvero: un desafío a los límites.....	135
Una búsqueda de completud que muestra su agujero.....	136
Otra epistemología, ¿otro realismo (sin fronteras)?.....	141
Un cierre imposible.....	144
Bibliografía.....	147
LO FANTÁSTICO EN EL HOSPITAL VILARDEBÓ, <i>Estefanía Pagano</i>	
Introducción.....	149
Espacio de lectura en la parte de mujeres.....	152
Lo fantástico en el Vilardebó.....	153
«El puente romano» de Héctor Galmés.....	155
Consideraciones finales.....	156
Bibliografía.....	157

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Mímesis en otro lado: disrupciones uruguayas

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

Generalidades y problemas en teoría

Pensar narraciones literarias cuyos estatutos de ficción no señalan en dirección de los realismos, sino que suponen algún tipo de discontinuidad respecto de estos, habla, al menos, de dos cosas a la vez. En primer lugar, de unos modos miméticos, así como de unas ideas de realidad implicadas por estos que resultan de otras clases de experiencias y de saberes, desde los cuales se construyen espacios que cabría llamar adversos, pero que, en los trayectos que van de la modernidad decimonónica a la tardía de nuestros días, dependen de una suerte de cosificación de los realismos literarios como actitud ficcional ilusoriamente natural. El concepto que subyace a dicha actitud es, para decirlo en términos de Roland Barthes, el de ilusión referencial, según el cual la inflación del referente termina por desplazar o suspender el significado: los signos denotan lo real y ese es todo el significado que en verdad se impone. Por eso, Barthes sostiene que «la carencia misma de lo significado en provecho solo del referente llega a ser el significado mismo del realismo» (1987 [1968]: 186).

Ahora bien, Nelson Goodman toma las cosas desde otro ángulo. Para el filósofo estadounidense, «la representación realista no depende, en una palabra, de la imitación, la ilusión o la información, sino de la inculcación», ya que «el realismo es cuestión de hábito» y no escapa a la idea del «sistema de representación», pues el hecho de que un cuadro «se asemeje a la naturaleza significa a menudo que se parece a la manera como suele pintarse la naturaleza» (1976 [1968]: 54). En consecuencia, Goodman ofrece un concepto relevante que, si bien atañe a todo arte, afecta especialmente a las ilusiones de la semejanza realista: «el estatuto de representación es relativo al sistema simbólico» (230) y no a alguna clase de apriorismo de la analogía. Sea como fuere, por más que se tenga conciencia crítica de que todo realismo es la consecuencia de una convención histórica y de ninguna manera una expresión o un espejo de la naturaleza, funciona, pese a toda sospecha y por diversos motivos ideológicos, como modelo hegemónico, lo cual, por lo menos, se vincula a dos rasgos asociados de un mismo problema.

Uno de esos rasgos es que la orientación referencial del lenguaje, con todos sus valores denotativos en acción, suele convertirse en condición semiótica primaria con cierta candidatura a naturaleza, la cual se transfiere como función representativa (y no meramente imitativa) a las mímesis realistas.¹ Estas,

1 A propósito de este problema, Darío Villanueva no duda en afirmar, polémicamente en mi concepto, que «con lo que ha sido el móvil principal de nuestra curiosidad, llegamos a la

sin embargo, son tan opacas o artificiosas como cualquier otra: no elaboran sino mundos posibles de la ficción, tanto como los de los relatos fantásticos, maravillosos, de ciencia ficción, feéricos, etcétera. Dichos mundos posibles de las ficciones realistas, que poseen el mismo estatuto ontológico que las ficciones fantásticas (Dolezel, 1999: 40), actúan, según la posición de Roger Bozzetto (2001), como composiciones metafóricas que construyen un *analogon*, desde el cual aluden, mediante una serie de figuraciones, a la realidad extratextual. Esto significa que, de ningún modo, podrá creerse que se trata de una estética sostenida por una concepción refleja de la realidad, sino más bien por un juego continuo de acentuaciones de lo poético en lo mimético, en el interior de un mundo posible. Y, no obstante, por más que se dilataran sus fronteras miméticas, como quiso en su momento Roger Garaudy (1964), o que se superara el reduccionismo dejando que la realidad resultara una construcción fenomenológica mediante la lectura (Villanueva, 2004), un poder descriptivo del mundo real, una potente ilusión deíctica permanecerá como línea de fuerza que, pese a todo, no abandona numerosos hábitos de lectura de las ficciones realistas.

Un segundo rasgo de ese problema radica en una cierta imposición de la lógica de la norma y del desvío. Dentro de esta, parece inocultable que las hegemonías realistas, asociadas a la solidez de la conciencia enunciativa y al poder denominativo, descriptivo y analítico del lenguaje respecto de su campo interno y del campo mundano de referencias, suelen hipostasiarse como norma. Ello ratifica una condición sustantiva de los modos realistas, al tiempo que define el carácter de interferencia, transgresión o accidentalidad de aquellos modos que no lo son, concepción que incluso Rosalba Campra ha suscrito al conceder en un trabajo de 1981 que la literatura fantástica reposa en una «isotopía de la transgresión» (2001 [1981]). Lo otro, o el otro lado de la mimesis, se derrama como desvío para esgrimir su diferencia crítica, generando una interrupción en el *continuum* de las expectativas realistas: disrupciones. De seguirse dicho razonamiento, la hegemonía realista no sería sino el resultado de un poder proporcionado por una especie de delegación discursiva de la naturaleza. Paradójicamente, aquello que constituye una disrupción conserva sus rasgos de artificio y de desvío, con lo que contribuye a perpetuar una cierta naturalidad normativa del realismo, a la vez que pone en tela de juicio las raíces de su canonicidad. En efecto, realismos uruguayos del siglo XX tan distintos, como los de las narrativas de Francisco Espínola, Juan José Morosoli, Alfredo Gravina, Carlos Martínez Moreno o Mario Benedetti, compartirían con otros posteriores y no menos disímiles entre sí (desde los años sesenta hasta el siglo XXI), tales como los de Sylvia Lago, Hiber Conteris, Tomás de Mattos, Hugo Fontana, Mario Delgado Aparain o Gustavo Espinosa, un cierto impacto referencial. Este sería designativo

conjetura (en el sentido popperiano de la palabra) de que la decodificación intencionadamente realista de un texto no solo es la más espontánea y natural, y por ello más frecuente, sino que también indica una mayor competencia “estética” [...] que el escepticismo formalista, más propios de las competencias filológica y lingüística [...], es decir, competencia de índole crítica, teórica o, por resumirlo con una palabra, metaliteraria” (2004: 143).

de un *real* que se desplegaría y se dejaría ver gracias a la categoría de lo verosímil, en un afuera material de ese texto. De ello se infiere, pese a la plausible —y, a esta altura, indiscutible— concepción del realismo como artificio, que algo de aquel escritor convertido en «un pintor más o menos fiel, más o menos afortunado, paciente o intrépido de los tipos humanos» [...], quien además debe «estudiar las razones o la razón de estos efectos sociales y captar el sentido oculto» (Balzac, 2014: 18), permanece, no obstante, en las ficciones distanciadas de los realismos, activando las huellas de este como memoria..

El otro lado. Ángel Rama y después: problemas de crítica e historia en la literatura uruguaya

Las narraciones no realistas hablan de la historia de la literatura uruguaya, hecho que se confunde, por cierto, con la historia de su crítica hegemónica. Si bien no es este el lugar para discutir la historia del discurso crítico sobre la literatura uruguaya, con todos sus relatos fundacionales, desarrollos y consecuencias en ese sentido, sí cabe subrayar algunos aspectos prioritarios para el caso. Uno de ellos tiene que ver con un conocido planteo que Ángel Rama realiza hace cincuenta años cuando publica su *Aquí cien años de raros* (1966), tema al que me he referido con más detalle en otro trabajo (Benítez Pezzolano, 2014: 8-13).

Con una perspectiva que restaura y proyecta en conjunto lo reprimido y disgregado por las tradiciones realistas, Rama apela a la categoría de «raros» para ofrecer una interrupción de la homogeneidad literaria uruguaya construida por la crítica. La relativa fortuna de su planteo se debe, en su momento, a la acción valorativa de unas literaturas que despiertan otras poéticas y políticas de la imaginación, sensiblemente más liberadas de las mímisis analógicas integradas en el interior de los cánones realistas, a las que, de algún modo, dichas creaciones contribuyen a criticar. El sentido de contemporaneidad que mueve a Rama es indudable, ya que de los 15 autores antologados, los textos de 12 de ellos son posteriores a 1945. Estas narrativas ponen en evidencia una heterogeneidad que señala, con distintas formas y alcances, el aumento de la crisis de los modelos literarios del realismo más analógico en el Uruguay, la cual particularmente se intensifica desde los años sesenta en adelante. Sin embargo, esta fisura tiene un punto de inflexión en el contexto hegemónico anterior, con la denominada generación del 45, cuando irrumpen voces narrativas como la de Armonía Somers, María Inés Silva Vila y Giselda Zani, al tiempo que se desarrolla y ratifica la relevancia decisiva de la obra de Felisberto Hernández. Constituidos así en tradición de ruptura centenaria, acarreado el malditismo posromántico y rubendariano, «los raros» explican, sobre todo, la fisura del realismo literario dominante de los novelistas y cuentistas del 45 y de quienes en su momento se daban a conocer como jóvenes narradores de los primeros años sesenta.

La rareza, que con criterio transhistórico refutable (de Lautréamont a Tomás de Mattos, en un solo golpe) Rama necesita imaginar como «una línea secreta dentro de la literatura uruguaya» (1966: 8), tiene, sin lugar a dudas, una impronta de ruptura. Esto no solo se verifica en todo el trayecto de Felisberto Hernández, sino en la disrupción que para el realismo y el logocentrismo masculinos significa la novela *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers; en el desplazamiento maravilloso y cuasi feérico de los primeros poemas en prosa y cuentos líricos de *Poemas* (1953), de Marosa di Giorgio; en el sorprendente absurdo de los cuentos de *Una forma de la desventura* (1963), de L. S. Garini; en la energía fantástica de *Felicidad y otras tristezas* (1964), de María Inés Silva Vila, y hasta en el universo radicalmente insólito iniciado con *Gelatina* (1968), primera expresión narrativa publicada por Mario Levrero que, por obvias razones cronológicas, el crítico no puede incluir todavía en su libro, aunque sí considera en otro posterior (Rama, 1972). En suma, dicha noción de «raro» termina por convertirse en un eje muy general que absorbe verosímiles distantes de los realismos, pero que, a decir verdad, desde el inicio delata su insuficiencia y sus limitaciones genealógicas en el malditismo.

De hecho, Rama responde al contexto de los años sesenta en medio de un desarrollo creciente de novelas y cuentos realistas de retrato generacional, impronta existencialista, misión social y compromiso político. En ese sentido, mientras la hegemonía realista se renueva con las producciones de Mario César Fernández, Hiber Conteris, Sylvia Lago, Jorge Musto, Alberto Paganini, Claudio Trobo, Fernando Aínsa y Eduardo Galeano, el surgimiento perlado de narrativas de lo insólito² expone abigarradas rajaduras en el paraguas de la

2 Pese a que buena parte de la crítica especializada concibe lo insólito y sus figuraciones en la órbita de lo fantástico (Prada Oropeza, 2006; Flavio García, 2007 y 2013) —y justificadas razones existen de acuerdo a una acepción de lo insólito—, no me cabe duda de que se trata de una noción equívoca. Si bien no es este el espacio para tratar el tema como corresponde, vale la pena, de modo liminar, efectuar las siguientes precisiones. En la medida en que lo insólito es lo no acostumbrado y, por lo tanto, se enmarca en lo que contradice a la costumbre —cuya genealogía romántica resulta evidente (Coleridge, Madame de Staël, etcétera)—, pone en tela de juicio, precisamente, un sentido de repetición, de continuidad, de preservación. Lo insólito es una interrupción que surge en un contexto de lo acostumbrado, pero como función activa de negación, por lo que implica una ruptura. Pensar lo insólito como rasgo distintivo de lo fantástico entraña tres consecuencias a desarrollar a continuación.

- a. Que lo fantástico es un acontecimiento que depende de ese rasgo, por lo que no habría identificación de este si no es, precisamente, por lo insólito, que se manifestaría como condición necesaria.
- b. Que no todo insólito identifica o conduce a lo fantástico, tal como se experimenta en muchos textos de presentación realista, de lo que resulta que lo insólito es un aspecto volátil; se trata de la instancia disruptiva ante un *continuum*, pero no por ello de un modificador del tipo de mimesis.
- c. Que es un fenómeno cuya aparición posee distintos sentidos y funciones respecto de los contextos en que emerge, pero *no produce necesariamente lo fantástico*. Por ese motivo, es una disrupción que está en las posibilidades de los realismos, al punto de que es capaz de convertir una novela hiperrealista como *Derretimiento*, de Daniel Mella (1998),

estabilidad social, moral y literaria. Por lo demás, Rama considera que esta corriente se enriquece más por exploraciones conectadas con elementos surrealistas que por el recurso a un fantástico literario rioplatense identificado con la revista argentina *Sur*, cuyas posiciones pueden ser entendidas con relación a una cultura de contenido oligárquico.

Aunque la concepción de Rama ofrece dificultades insalvables desde el punto de vista de una perspectiva histórica, cultural y literaria, tiene el incuestionable mérito de situar el fenómeno de la fisura mimética no realista como una manifestación múltiple en el decurso diacrónico de las letras nacionales, cuya mitificación ratifica como energía constante y soterrada de la cultura uruguaya. Semejante necesidad de fundar un contrarrelato inaugura una relativización significativa del realismo, ya que, de ese modo, Rama nos introduce en algo que se percibe como discontinuidad del mapa hegemónico. En tal medida, deja la puerta abierta a otros criterios a la hora de emprender una narración histórico-crítica de la literatura uruguaya.

Independientemente de que sus posiciones no hayan alcanzado estricta continuación, parte de la crítica posterior se ha propuesto articulaciones comparables o aun dedicaciones parciales concentradas en escrituras no realistas y en procesos de ruptura de las tradiciones miméticas. Tales son los casos de las operaciones críticas de Rómulo Cosse en *Fisión literaria (Narrativa y proceso social)*, de 1989, y de Fernando Aínsa en *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*, de 1993, o en *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, de 2002. Ciertamente, debe tenerse en cuenta el aumento de estudios particulares, tesis, capítulos de libros, artículos y reseñas críticas sobre obras de autores identificados con figuraciones insólitas y desplazamientos miméticos más o menos intensos respecto de los realismos. A modo de ejemplo, ya con visiones más críticas y con otro grado de amplitud acerca de la limitada categoría de «raros», se encuentran los trabajos reunidos en el volumen colectivo *Raros uruguayos. Nuevas miradas*, de 2010, coordinado por Valentina Litvan y Javier Uriarte.

Los presentes trabajos

Los textos que componen el presente volumen recogen los problemas antedichos y los sitúan dentro de nuevos corpus, referencias teórico-críticas y dinámicas contextuales. Naturalmente, no proceden mediante apriorismos taxonómicos y categoriales, sino que se plantean avances que puedan interrogar y dar procesos de respuesta crítica a estos y a otros aspectos de un dominio vivo, muy amplio,

en una fenomenalidad insólita constante, en un movimiento que significa la permanente interrupción de un estado de cosas que forma parte de nuestro universo de predicciones, lo que no conduciría, por ejemplo, a una situación de conflicto entre lo posible y lo imposible, que, en definitiva, caracteriza a varias teorizaciones de lo fantástico.

heterogéneo y gravitante, ubicado históricamente en el campo de las letras uruguayas, el cual, hasta el momento, no ha sido estudiado en los términos de una investigación universitaria. En efecto, las aquí reunidas son producciones llevadas a cabo con distintos enfoques particulares y una dinámica de referencias y discusiones comunes en el marco de un proyecto de investigación definido.³

Se advertirá que la mayor parte de los artículos resultan más o menos pioneros respecto del corpus elegido, puesto que los antecedentes críticos relativos a las obras de los autores involucrados son —con excepción del caso de Mario Levrero—, cuando no escasos, prácticamente inexistentes. Así, por ejemplo, el trabajo de José Jorge, más allá de su perspectiva teórica detenida, comprende y aborda datos y textos casi desconocidos de y sobre la obra de Tarik Carson y las considerables relaciones entre lo fantástico y la ciencia ficción. En cuanto a Juan Introini, dentro del estudio general que lleva a cabo Pablo Armand Ugón, se destaca el trabajo aquí publicado: el análisis de *La tumba* (la pieza narrativa más lograda de Introini) confluye con una productiva lectura que propone las relaciones entre esta literatura y ciertos conceptos de lo fantástico también implicados en el interior del texto. La relevante y extraña narrativa de L. S. Garini —seudónimo de Héctor Urdangarín—, objeto de pocos y, a veces, esquivos reconocimientos críticos en los años sesenta, es estudiada con perspicacia por Alejandra Torres, esta vez enfocada en su producción menos conocida y de mayores connotaciones vanguardistas: el volumen titulado *Cuentos divinos*, de 1931, publicado en Mercedes bajo el seudónimo de Casimiro Cassinetta. Por otro lado, con distintos objetos y fuentes bibliográficas, los trabajos de Cecilia Fernández y Felipe Correa efectúan planteos de contenido predominantemente teórico. El de Fernández constituye su enfoque proyectándose sobre la obra excepcional de Mario Levrero a través de una interesante articulación de categorías de lo fantástico, lo maravilloso y lo realista anudadas entre sí y en relación con conceptos teóricos psicoanalíticos. El de Correa prioriza las teorías de lo fantástico con arreglo a distintos conceptos de verosimilitud, los cuales resultan analizados y puestos en perspectiva sobre textos de Mario Levrero, Tarik Carson y Juan Introini, intentando explicar los sugestivos efectos de inestabilidad que reconoce en estas ficciones. En cuanto a los estudios de Yanina Vidal y Alejandro Gortázar, se tratan en ellos temas que contribuyen al conocimiento de la cada vez más valorada narrativa de Héctor Galmés. Vidal interpreta el problema del cuerpo en tanto centro de conflicto experimentado por personajes de tres cuentos del libro *La noche del día menos pensado*; unas corporeidades subvertidas a través del desafío a lo sobrenatural, así como otra a través de expresiones insólitas de lo monstruoso, conducen a la suspensión de la evidencia realista y a la visibilidad material del deseo. Alejandro Gortázar se detiene en el tema de la imaginación, intenso, prolífero y determinante en la narrativa de Héctor Galmés.

3 Grupo de investigación Raros y Fantásticos en la Literatura Uruguaya. Teoría, Crítica e Historia (1963-2004), Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2015-2016.

Apelando a un breve texto de inocultable importancia hallado entre los papeles del escritor y publicado recién en 2011 («La imaginación»), Gortázar comprueba de qué modo los narradores y personajes de ficción, por ejemplo, en las novelas *Necocosmos* y *Las calandrias griegas*, discurren sobre la imaginación en los mismos términos que el autor en su texto reflexivo. Por otra parte, Estefanía Pagano se ocupa de una experiencia de excepcional riqueza en el ámbito de la extensión universitaria. Mediante un texto que describe y analiza críticamente el trayecto y la significación del Taller Abierto de Lectura, Interpretación y Creación en torno a Literaturas No Realistas, Insólitas y Fantásticas, desarrollado durante el año 2015, arriba a conclusiones sobre el efecto de estas en los internos del hospital Vilardebó. A su vez, Pagano enmarca sus reflexiones en el ámbito teórico y práctico de la integralidad del conocimiento, atendiendo a cómo esta incide terapéuticamente sobre los pacientes, al tiempo que contribuye de modo singular a los procesos de investigación y de enseñanza de mimesis literarias no realistas, ampliando así el campo y su relación con la psicología, particularmente con el tema de las psicosis.

En suma, los trabajos aquí reunidos resultan anudados en un proceso de investigación cuya complejidad se relaciona y acrecienta con el abigarrado desafío mimético de estas narraciones, con el estado desigual de los antecedentes de estudios críticos (a veces, casi inexistentes en el caso de algunos autores y obras que aquí se abordan) y con la necesidad de reformular, a efectos de pensar semejantes creaciones literarias uruguayas, espacios de reflexión y de construcción teórica que, en su mayor parte, han sido elaborados a propósito de otras literaturas y de otros contextos socioculturales.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- (2002). *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- BALZAC, Honoré de (2014 [1842]). «Prólogo» a *La Comedia humana*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Hermida Editores.
- BARTHES, Roland (1987 [1968]). «El efecto de realidad». En: ídem. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». [*SIC*], año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre, pp. 8-13.
- BOZZETTO, Roger (2001 [1990]). «¿Un discurso de lo fantástico?». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento.
- (2001 [1981]). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.
- COSSE, Rómulo (1989). *Fisión literaria (narrativa y proceso social)*. Montevideo: Monte Sexto.
- DOLEZEL, Lubomir (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- GARAUDY, Roger (1964). *Hacia un realismo sin fronteras. Picasso- Saint-John Perse-Kafka*. Buenos Aires: Lautaro.
- GARCÍA, Flavio (2013). «Discursos fantásticos, personagens, tempo, espaço, ações insólitos». En: ROAS, David, y GARCÍA, Patricia (eds.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga: E. D. A.
- (2007). «O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos generos literários». En: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de generos literários*. Río de Janeiro: Dialogarts.
- GOODMAN, Nelson (1976 [1968]). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- LITVAN, Valentina, y URIARTE, Javier (eds.) (2010). «Raros uruguayos. Nuevas miradas». *Cahiers de L.L.RI.CO.*, n.º 5, París, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis.
- PRADA OROPEZA, Renato (2006). «El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético». *Semiosis*, tercera época, vol. II, n.º 3, Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-junio, pp. 53-76.
- RAMA, Ángel (1972). *La generación crítica 1939-1969: Panoramas*. Montevideo: Arca.
- (1966). *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- VILLANUEVA, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Héctor Urdangarín: de Casimiro Cassinetta a L. S. Garini. Variaciones de una escritura

ALEJANDRA TORRES TORRES

*Lo cotidiano, sin embargo,
¿no es una manifestación admirable
y modesta del absurdo?*

Oliverio GIRONDO, *Carta abierta a «La Púa»* (1922)

En este artículo, intentaré poner en diálogo algunos de los rasgos literarios dominantes presentes en los cuentos de Casimiro Cassinetta contenidos en el volumen titulado *Cuentos divinos* (1931), con *Fulano de tal* (1925), primera publicación de Felisberto Hernández, para detenerme, en una segunda instancia, en las posibles similitudes y diferencias escriturales de los textos publicados en 1931 con *Una forma de la desventura* (1963), volumen publicado con el seudónimo L. S. Garini. En otras palabras, poner en diálogo las dos etapas conocidas de la narrativa de Héctor Urdangarín, escritor mercedario, considerado por Ángel Rama en su antología *Aquí cien años de raros* (publicada por la editorial Arca en 1966, tres años después de editado el volumen de L. S. Garini por Alfa) integrante de ese grupo de escritores que categorizó como marginales o periféricos en relación con los modelos dominantes.¹ En esa oportunidad, como señala Hebert Benítez Pezzolano en su artículo «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas», Rama se proponía algo más que dar cuenta del conjunto de escritores y escrituras que se distanciaban de los diferentes cánones realistas, a la vez que colocaba el énfasis en una mirada crítica actualizada, como lo indica el nombre de la colección a la que pertenece la antología, *Aquí...:*

El sentido de contemporaneidad que mueve a Rama es indudable, ya que de los quince autores antologados, los textos de doce de ellos son posteriores a 1945. Constituidos así, en tradición de ruptura centenaria, «los raros» explican, sobre todo, la fisura del realismo literario dominante de los novelistas y cuentistas del 45 y de quienes en su momento se dan a conocer como jóvenes narradores de los primeros años sesenta. La rareza, «una línea secreta dentro de la literatura uruguaya» (Rama, 1966: 8), tiene, sin lugar a dudas, una impronta de ruptura no solo en todo el trayecto de Felisberto Hernández, sino

1 Para este trabajo, tomaré la primera publicación posterior a los *Cuentos divinos*, tres décadas después, bajo la autoría de L. S. Garini, sin considerar posteriores publicaciones de Urdangarín con este sinónimo/heterónimo de los sesenta. Algunos aspectos relacionados con los vínculos editoriales entre Alfa y Arca (dos sellos editoriales emblemáticos de los sesenta en el Uruguay) pueden encontrarse en los capítulos titulados «Factores que posibilitaron el surgimiento del “boom” editorial de los sesenta» y «El papel del editor en las Editoriales Culturales» de *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca* (Torres Torres, 2011).

en la disrupción que significa la novela *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers, en los primeros poemas en prosa y cuentos líricos de *Poemas* (1953) de Marosa di Giorgio, luego en los cuentos de *Una forma de la desventura* (1963), de L. S. Garini... (2014: 9).

Al observar los autores contenidos en la antología, siguiendo el planteo de Benítez Pezzolano, podemos inferir que bajo el rótulo de «raros» se agrupan distintas «estrategias de asalto a verosímiles miméticos» (2014: 9).

Los cuentos que Urdangarín escribió bajo el seudónimo de Casimiro Cassinetta no fueron conocidos por Rama. Según comenta Julio Ricci, estos le fueron entregados a comienzos de la década del noventa, fecha en la que se publica la segunda edición en la colección *Libros para todos* de la editorial Signos (1990).² Significativamente, Ricci edita este volumen agregando entre paréntesis, abajo del nombre del autor, la referencia a L. S. Garini, no a Héctor Urdangarín, prácticamente desconocido en relación con su obra narrativa.

De Cassinetta a L. S. Garini, treinta años después

A comienzos de la década del treinta, cuando Héctor Urdangarín entrega en la imprenta Bartesaghi el volumen de cuentos titulado *Cuentos divinos*, en el Uruguay estaban irrumpiendo, tímidamente, las vanguardias literarias. En 1925, Felisberto Hernández había publicado *Fulano de tal y*, en 1929, *Libro sin tapas*. En 1927, Juvenal Ortiz Saralegui y Alfredo Mario Ferreiro habían publicado sus primeros poemarios: *Palacio Salvo* y *El hombre que se comió un autobus (poemas con olor a nafta)*, respectivamente. A este último le siguió, en 1930, *Se ruega no dar la mano (poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas)*.

Es probable que Urdangarín, oriundo y habitante de Mercedes, hubiera tenido algún contacto con algunos de los textos publicados por Felisberto y, posteriormente, ya en la década del treinta, se haya encontrado con él, ya que Felisberto comenzó en ese período sus giras por el interior del Uruguay para dar sus conciertos en diferentes clubes y teatros.³ Significativamente, en 1926, la ciudad de Mercedes fue uno de los primeros lugares visitados por Hernández, donde tocó en el café concert y en el cine mudo. Para aquel entonces, Mercedes, capital del departamento de Soriano, empezaba a afianzar sus vínculos con Montevideo y a transformarse en una ciudad más moderna. En 1930, luego de la construcción de la ruta 2, comenzó a tener lugar el transporte de pasajeros en ómnibus, lo que hizo más directo y rápido el viaje hacia la capital. En aquella década del treinta, en la misma imprenta Bartesaghi en la

2 Información tomada de la entrevista realizada por Julio Ricci, titulada «Reportaje en la Cabra» (localidad ubicada en las inmediaciones de Toledo, en las afueras de Montevideo), el 1.º de enero de 1979. Publicada en: <http://humbral.blogspot.com.uy/2011_02_27_archive.html>.

3 Extraído de una entrevista inédita a Sergio Elena sobre las actividades artísticas de Felisberto Hernández en los departamentos del interior del Uruguay, julio de 2016.

que Urdangarín-Cassinetta publicó su primer volumen de cuentos, se imprimía también el diario independiente *Acción*, de Mercedes, fundado por Euclides Peñalva (Lockhart, 1963: 64).

En 1931, se editó *La envenenada*, de Felisberto Hernández, y Nicolás Fusco Sansone publicó los *Cuentos para un lector desconocido*, Juan Mario Magallanes, *La mariscal*, y Pedro Leandro Ipuche, *Fernanda Soto*. En el terreno de las artes plásticas, el planismo como modalidad pictórica fue ganando terreno con representantes como Carmelo de Arzadun, Petrona Viera, Guillermo Laborde, Melchor Méndez Magariños, Domingo Bazzuro y Alfredo de Simone, entre otros. Así, a través de la pintura, se constituyó, para algunos críticos —como Ángel Kalenberg y Fernando García Esteban—, el ingreso en la era moderna.⁴ La influencia del fauvismo se hizo notoria en el tratamiento del color (predominio de los colores puros). El tratamiento de los espacios representados y del color tenía como intención no hacer una pintura volumétrica, pero sí con predominio del dibujo austero y de la geometrización. Estas características, transfiguradas en el plano de lo literario, pueden también rastrearse en los seis relatos de los *Cuentos divinos* de Cassinetta: tendencia a la construcción de personajes planos, austeridad en las descripciones de acciones y ambientes y predominancia cromática de los colores puros, como el verde y el rojo. Es decir, la ausencia de matices o gradaciones puede aplicarse al modo de presentación de las historias contenidas en dichos relatos; de allí su condensación y construcción a partir de una evidente economía de recursos (Peluffo Linari, 2009).

Retomando la clasificación de «raro» o «excéntrico» que se le atribuyó a L. S. Garini, interesa observar algunas transformaciones que tuvieron lugar en la construcción, en una proximidad a lo fantástico o en un cierto apartamiento de las líneas realistas dominantes, entre esa primera instancia de escritura publicada a comienzos de la década del treinta por Héctor Urdangarín, *Cuentos divinos*, y la publicación, tres décadas después, en 1963, de su conjunto de cuentos titulado *Una forma de la desventura*, con el seudónimo de L. S. Garini, incluido en la Colección Carabela de la editorial Alfa.

Casimiro Cassinetta, antecesor de Garini y primer seudónimo-heterónimo de Urdangarín, escribe muy probablemente a finales de la década del veinte, en un Uruguay en el que si bien las vanguardias tuvieron una aparición breve y singular, la adhesión a ellas no fue intensa en este lado del Plata, más allá de que contaron con algunos espacios de difusión como las revistas *La Cruz del Sur*, *Cartel*, *Pegaso* y *Teseo*, entre otras. Los vínculos entre los escritores vanguardistas se hacen visibles, como en el caso de una probable influencia de Oliverio Girondo, notoria en Felisberto Hernández, quien, en 1925, publica *Fulano de tal*, en el que incluye un texto titulado «Cosas para leer en el tranvía», posible guiñada a los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Para Silvia Susana

4 El planismo es una modalidad que adquirió la pintura uruguaya entre los años veinte y treinta del siglo XX, fuertemente vinculada al Círculo de Bellas Artes, en Montevideo. La denominación le correspondió al crítico y escritor Eduardo Dieste.

Marijuan y Scott Allan Ferree, las marcas con las que es percibida la escritura de Felisberto, fundamentalmente en esa etapa inicial, están asociadas a una cierta concepción de la marginalidad, la ajenidad y la periferia literaria (Marijuan y Ferree, 2009). Esas mismas marcas podrían hacerse extensivas, salvando las distancias, a la escritura de Cassinetta.

Los *Cuentos divinos* o las «trampas del entretenimiento»

Comencemos por el título *Cuentos divinos* y la aparente ambigüedad del adjetivo. Julio Ricci sostiene que los rasgos más distintivos de la narrativa de Garini ya estaban presentes a sus 28 años, es decir, en sus primeros escritos conocidos como tales. Como señala Ricci, el volumen es un cuentario que pone de manifiesto las preocupaciones que van a signar luego la escritura de Cassinetta devenido en Garini, seudónimo-heterónimo de Urdangarín: las aberraciones y las incoherencias que atraviesan la condición humana (Ricci, 1994: 11). Casimiro Cassinetta, nombre jocoso y cacofónico de clara filiación italiana, como observador y crítico de la conducta humana y de su entorno (más específicamente, de la sociedad uruguaya o rioplatense), inaugura el volumen con el relato titulado «La llegada al paraíso», encabezado por una nota introductoria de un tal Simón Pipistrello, es decir, el murciélago Simón o Simón Murciélago. El paraíso de Cassinetta se introduce a partir de una imagen alada y oscura, la de un mamífero volador nocturno asociado a la saga del vampiro, que oficia de presentación del misterioso escritor:

Casimiro Cassinetta, escritor arrioplateado (que tiene costumbres del Río de la Plata más bien malas que buenas) ha esperado cumplir los 47 años para publicar estos cuentos. —Antes de ahora no creyó conveniente hacerlo— ¿Por qué? No se sabe.

Yo creo que es un gran escritor. —En fin, no sé. Adiós (Cassinetta, 1990: 7).

La marca de lo rioplatense coloca al supuesto autor en un territorio un tanto ambiguo, que no es precisamente Uruguay, ni tampoco Argentina. Es esa zona de la antigua Banda Oriental, ahora satirizada y convertida en un espacio de lo negativo, de las «malas costumbres», que tendrán como vocero a Cassinetta en un volumen integrado por seis relatos breves. Los títulos de estos relatos, significativamente, nos introducen en un estilo que estará impregnado de absurdo, ironía y extrañeza, especialmente en «La gallina verde», «El hombre de la oreja colorada» y «La importancia del ombligo», que parece ser una continuación del relato que abre *Cuentos divinos* («La llegada al paraíso»). Estos relatos tienen algunas de las características discursivas propias de las vanguardias: textos fragmentarios, aparente discontinuidad narrativa, algunas repeticiones que intentan emular el discurso hablado y una marcada presencia del absurdo.

En los *Cuentos divinos*, están presentes, en forma incipiente, algunas de las marcas temáticas más notorias de la narrativa de Urdangarín: el absurdo,

la ironía como recurso y lo «fantástico cotidiano», según ha señalado Rodrigo Villaverde (2014: 34-39). Treinta años después, en los relatos contenidos en *Una forma de la desventura*, el estilo narrativo se torna un tanto asfixiante y la sintaxis opera como reflejo de una aparente ausencia de lógica y de orden posible: el lenguaje resulta insuficiente para describir una realidad que lo desborda y a la que, en el mejor de los casos, apenas es posible referirse. Las tres décadas que median entre una publicación y otra muestran una transformación que se orienta hacia el sinsentido y la desesperanza, una constatación, casi irrefutable, de lo absurdo de toda existencia humana.⁵ Lo que persiste y en lo que se ahonda es en la inexplicable condición del absurdo y su adhesión, indefectible, a toda acción humana. Más impregnados de una notoria estética vanguardista, los relatos de Cassinetta juegan con la verosimilitud y la sorpresa y se presentan como juegos de «entretenimiento», como «trampas» de sentido, y, en este punto, dialogan con los comienzos de la narrativa felisbertiana, de *Fulano de tal*:

Las trampas del entretenimiento de las artes consisten en hacer variaciones sobre un tema determinado, y las de las ciencias, en plantear casos especiales de todo: y habiendo genio, estos entretenimientos no escasearán nunca, y habrá siempre tanta originalidad en ellos, como si las impresiones digitales de cada uno fueran creación propia (Hernández, 1925: 4).

En el primer relato del volumen, «La llegada al paraíso», el ángel que conduce la grisácea lancha no parece tener las características esenciales del ángel, es decir, sus alas. La explicación que da el narrador parece apuntar a la desacralización de la figura angelical, pues aproxima su condición alada a la de un plumífero vulgar (la gallina) mientras que la eleva desde lo humano con este juego comparativo: «Además, eso de las alas le parecía ahora una estupidez, una invención de gente sin imaginación, pues las alas quedarán bien en una gallina, pero en una forma humana, no» (Cassinetta, 1990: 13). La imaginación y su proximidad con lo fantástico ahora cobra otro sentido. El murciélago Simón, responsable del texto de presentación del cuentario, resulta un producto más imaginativo que un ser alado guiando una lancha.

5 Como breve recorrida de la actividad editorial de Urdangarín-Cassinetta-Garini, se destaca que, luego de la publicación de 1963, el sello editorial Aquí Poesía publicó *Equilibrios* en 1966, el mismo año en el que se publicó su cuento inédito «Exceso de sensibilidad» en la antología de Rama *Aquí cien años de raros*. En 1968, en el volumen IV de la *Antología del cuento uruguayo* (con comentarios y prólogo de Arturo Sergio Visca) publicado por Ediciones de la Banda Oriental, se incluyó el cuento «El objeto desprestigiado», contenido inicialmente en la edición de 1963. En 1976, en la *Nueva antología del cuento uruguayo*, publicada también por Ediciones de la Banda Oriental, se añadió el cuento, hasta entonces inédito, «El artista fuera de su medio o la composición con verdes». Un año antes de su desaparición física, el 22 de noviembre de 1982, el *Correo de los Viernes* publicó «La ciudad de los tres curas rebeldes», con presentación de Wilfredo Penco. Finalmente, en 1994, la editorial Yoea editó la obra completa de L. S. Garini, con prólogo de Julio Ricci. En esa edición, se incluyeron los *Cuentos divinos*, anteriormente publicados por la editorial Signos, en convenio con la Asociación de Escritores del Uruguay (Asesur/PIT-CNT).

Las marcas epocales y espaciales, claramente definidas, también están presentes, pero bajo la forma de datos complementarios que otorgan verosimilitud al absurdo de la situación relatada en este primer cuento: «El otro era un fascista que venía de camisa negra y todo lo demás que llevan los fascistas» (Cassinetta, 1990: 17).⁶ Cassinetta y la referencia a lo italiano a través de Pipistrello, de los tallarines (la década del veinte había estado particularmente marcada por la llegada de numerosos inmigrantes provenientes de la posguerra) y de esta mención al fascismo de los camisas negras podrían llegar a asociarse con la visita de Filippo Tommaso Marinetti a Montevideo en 1926. En los relatos contenidos en *Una forma de la desventura*, estas marcas de lo local e, incluso, de lo temporal desaparecen; la escritura tiende a una progresiva despersonalización apostando a una universalización mayor. Hay, en los textos de 1963, una maduración en el uso de los recursos del absurdo y un incremento de la oscuridad y del descrédito, mencionados por Julio Ricci en el prólogo a los *Cuentos divinos*, de 1990:

Del simple cotejo con los relatos de la madurez Garini/Urdangarín, se deduce que el autor, pese a sus múltiples nombres, es el mismo. En toda la obra de Garini hay un tipo de discurso bien definido, un modelo no solo estilístico, sino, diríamos, de filosofía de la vida, claramente reconocible. El joven Garini, entonces de 28 años, que escribió estos cuentos, mostraba ya la misma preocupación por las aberraciones y las incoherencias de la condición humana que lo hacían meditar 30 años después (Cassinetta, 1990: 5).

Resulta interesante observar el desplazamiento que el segundo seudónimo de Urdangarín produjo en relación con el nombre de pila del escritor: Ricci opta por referirse al nombre ficcional a la hora de establecer una línea de continuidad, tanto estilística como filosófica, entre estas dos escrituras mediadas por tres décadas, y se las adjudica a Garini, no a Urdangarín. El juego con el original y el sustituto producen el desplazamiento del autor por su segundo seudónimo, no solo más cercano temporalmente a Ricci, sino también más prolífico en el terreno de lo literario. Pero hay vestigios de Cassinetta en Garini y de Garini en Urdangarín, no a la inversa. Tres voces parecerían entrelazarse casi en un mismo nivel discursivo: Urdangarín-Cassinetta-Garini.⁷ Sin embargo, para Ricci, quien todo lo aglutina parece ser el último seudónimo⁸ del escritor o uno de

6 En 1922, Benito Mussolini llegaba a la presidencia del Gobierno en Italia. En 1925, comenzaba a construirse la dictadura hasta instaurarse, definitivamente, en 1929.

7 Este juego de palabras al que nos conduce Urdangarín parecería ser otra operación, una «trampa del entretenimiento» al mejor estilo felisbertiano que dificulta la disociación de uno de los nombres en la tríada. Porque si pensamos que el antecesor de Cassinetta y de Garini es, inevitablemente, Urdangarín y que, Cassinetta anuncia los rasgos narrativos más dominantes de Garini, al proponerse cualquier estudio retrospectivo, necesariamente, deberíamos de, al menos, mencionarlos a los tres.

8 El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (2014) define *seudónimo* como el nombre falso que un autor utiliza para encubrir el suyo propio. En ocasiones, se considera que los heterónimos son sinónimos, con la posibilidad de que, en el caso de los primeros, puede, además, existir una biografía ficcional que bosqueje un tipo de personalidad creador. Si consideramos que, entre el primer heterónimo, Casimiro Cassinetta, y el segundo,

sus heterónimos, el que, necesariamente, está más asociado a Urdangarín por la cantidad de publicaciones que se le atribuyeron: L. S. Garini. Cassinetta sería, entonces, la personalidad vanguardista adoptada por Urdangarín, personalidad literaria que sentó las bases de una escritura transformada y acidificada con el paso de tres décadas de aparente silencio.

Pero volvamos a ese discurso bien definido que menciona Ricci, a esos rasgos que persisten pasadas tres décadas y que reaparecen, según percibo, más acentuados, en los cuentos contenidos en el volumen de 1963. Son tiempos diferentes para el país también: de la todavía auspiciosa promesa de prosperidad de comienzos de los años treinta pasamos a los años sesenta, al pleno avance de la creciente crisis social por la que transitaba el Uruguay de aquellos años. Los escenarios cambian ostensiblemente, y esas marcas epocales están, de una o de otra manera, presentes en la escritura. Coincido con Ricci en que los rasgos dominantes ya habían aflorado en la escritura de los *Cuentos divinos*: ironía, sarcasmo, crítica social y conciencia del absurdo de la existencia humana, pero las tres décadas sirvieron para oscurecerlos y densificarlos.

Ricci menciona también la condición de observador y crítico social de Urdangarín-Cassinetta-Garini, esa tríada casi indisoluble que nos interpela al cuestionamiento de los límites de la ficción o, por lo menos, de sus repliegues. La crítica social está presente en algunos relatos de Cassinetta. Pensemos, por ejemplo, en el interrogatorio del cuento «La llegada al paraíso», llevado adelante por un Dios acriollado, de poncho y gorra, junto con San Pedro, a los personajes Lord Strawhat, de Londres, y Carlos Rodríguez (el fascista no solo no es mencionado por su nombre, sino que también es ignorado por Dios). Urdangarín-Cassinetta-Garini juega paródicamente con la emulación de una instancia de declaración judicial: es una parodia. Se trata, sin embargo, de una escritura voluntariamente más naïf y, si se quiere, luminosa, inocente y hasta jocosa. El primer cuento del volumen puede ser leído, como bien lo anunciaba Simón Pipistrello, como una parodia de la condición rioplatense, condimentado con los ingredientes tradicionales ineludibles: el criollo, el inglés, el italiano, el falso ángel guiando la lancha por el argentoso río y un Dios de a caballo intentan, entre trago y trago, llevar adelante un juicio. Dios ve el Uruguay como un pequeño país productor de carne y, luego, introduce el elemento de crítica histórica, como otra «trampa de entretenimiento»:

Dios. ¡Ah! Del Uruguay, ese país pequeño que produce buena carne —voy a decirle algo que creo que no le molestará, pues es Ud. persona de buen gusto—: yo era partidario de que tanto el Uruguay, como la Argentina, el Paraguay y Bolivia formaran un solo país, pero un tal Artigas que a veces veo por el Hall y a otros individuos por el estilo se les ocurrió formar países aparte,

más asociado a Urdangarín, podríamos esbozar la teoría de que se trata de voces que tienen diferencias ostensibles, más allá de las cercanías propuestas por Ricci, Cassinetta se aproxima mucho más a la etapa inicial de Felisberto Hernández que a la escritura de L. S. Garini.

y yo que no influyo tanto como se cree, los dejé hacer para poder reírme después (Cassinetta, 1990: 13).

Lo que en realidad introduce es un cuestionamiento al proyecto de nación y a su viabilidad, e, incluso, a la figura del héroe. Otro dato significativo es que tanto Artigas como el fascista permanecen en el hall (una especie de purgatorio), mientras que el señor Rodríguez y el inglés ingresan al paraíso. Se trata, vale la pena destacarlo porque el final lo enfatiza, de un Dios excesivamente mundano y apegado a los placeres terrenales (tragos, «hermoso automóvil»), un Dios que no hace honor a su investidura. Entonces, siguiendo la «trampa de entretenimiento», la estrategia discursiva de Cassinetta podría orientarse hacia un intento por reivindicar la figura del héroe olvidado y dejado, desdeñosamente, en un hall que le inhabilita la entrada a un paraíso que, seguramente, le pertenece.

El recurso del humor asociado al absurdo atraviesa todos los *Cuentos divinos* y se perfila sobre los relatos con una presencia mucho más intensa que en los textos contenidos en *Una forma de la desventura*, en los que la sensación de extranjería, el sinsentido y el exilio pasan a ser la dominante. La escritura de Garini, en relación con la de Cassinetta, ahonda en una mirada descreída de la vida y del entorno, de la condición humana en su conjunto. Las salidas se angostan, se oscurecen, y lo que aparece con inocente jocosidad en la década del treinta, en los sesenta, se transforma en angustia que casi asfixia. Se trata, en el caso de los cuentos de Cassinetta, de un humor que se orienta tanto a la crítica social como al absurdo vanguardista, como ocurre en el cuento titulado «La gallina verde»:

Las gallinas sirven para comer, son alimenticias, por lo tanto, el hombre que come de todo, también las come. Se comieron gallinas negras, blancas, bataraques, coloradas, amarillas, etc., etc., pero con la verde pasaba una cosa rara. En cuanto empezó a hacer vida de campo, no se podía encontrarla, pues se confundía con el fondo. Pasaron los años y el animal envejecía, su carne endurecía y sus huesos también. Deseaba la muerte, pero no podía encontrarla [...]. La última esperanza era que al encanecer la verían, pero quedó defraudada, pues le salieron canas verdes, de un hermoso verde de musgo (Cassinetta, 1990: 17-18).

Lo humorístico se torna grotesco por la exageración. El color verde, muy presente luego en la narrativa felisbertiana (en las diversas manifestaciones de lo vegetal, tanto en la «Explicación falsa de mis cuentos» como en el cuento titulado «El corazón verde», por mencionar solo algunos ejemplos),⁹ reaparece en

9 Transcribo pasajes (los destacados son míos): «Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea *la planta* que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es *una planta* dueña de sí misma, tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma» («Explicación falsa de mis cuentos»); «Los dedos de la conciencia no solo encontraban raíces de antes, sino que descubrían nuevas conexiones; encontraban nuevos *musgos* y trataban de seguir las *ramazones* [...]» («El caballo perdido» en *El caballo perdido*); «Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo el ala de luz de una portátil de pantalla *verde* que diera sobre un libro en el que

el fragmento citado de *Don Quijote de la Mancha* que antecede el cuento «El estanciero»:

En estas razones estaban cuando los alcanzó un hombre, que detrás dellos por el mismo camino venía, sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido un gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo; el aderezo de la yegua era de campo y de la jineta, asimismo de morado y verde; traía un alfange morisco pendiente de una ancho talahí de verde y oro, y los borceguíes eran de la labor de tahalí, las espuelas no eran doradas, sino dados de un barniz verde; eran tersas y bruñidas, que por hacer labor con todo el vestido parecían mejor que si fuera de oro puro (cit. en Cassinetta, 1990: 19).¹⁰

En Cassinetta, la referencia al color verde podría interpretarse como el descubrimiento de un orden universal que, por momentos, se carga de la sorpresa que produce todo comienzo. Ese sentimiento de contemplación ante lo que se observa casi que por primera vez no reaparecerá en los textos de los sesenta, impregnados de una atmósfera kafkiana, tan evidente en «Tendría que volver, etc.», «El accidente o la libertad» o «Nada entre dos González».

Hasta ahora, no se han dado a conocer textos inéditos de Urdangarín-Cassinetta-Garini que pudieran, entre otras cosas, arrojar alguna luz al vacío escritural que media entre la década del treinta y los primeros años de los sesenta.¹¹

Los títulos de los volúmenes de cuentos resultan, por sí solos, bastante ilustrativos: lo divino frente a la desventura o al abandono de Fortuna, o de Dios. Pero lo divino aparece parodizado, ya que es un Dios más humano que celestial. Se trata también de una crítica al folklorismo y al localismo, pero sin llegar al descreimiento y abandono que atraviesan a los personajes de *Una forma de la desventura*. Por lo tanto, la desacralización de lo religioso y de lo identitario nacional y la parodia de una sorpresa, de una forma de descubrimiento inocente e ingenuo que comienza a encubrir —o desvelar, esa puede ser también otra «trampa del entretenimiento»— un pliegue de la condición humana inquietante, son las operaciones a partir de las cuales Cassinetta construye estos seis relatos.

En el cuento titulado «El estanciero», también se hace una parodia de las costumbres rurales propias del Río de la Plata, con el mismo tono jocoso anunciado por Pipistrello al referirse a Cassinetta como escritor «arriplateado». Lo

uno leyerá y tuviera que imaginarse color, una escena en los trópicos, con mucho sol, todo el que uno se pudiera imaginar, sobre las montañas y sobre todos los verdes de la selva» (*Por los tiempos de Clemente Colling*); «7 de agosto [...]. Además, me presentaron a X. Es idealista. Íbamos por un camino de árboles. Hacía viento. Al idealista se le voló su sombrero verde que se le confundía en el pasto. Corrió tras él, y al final lo pisó [...]» (*Fulano de tal*).

10 Este pasaje anticipa la intertextualidad con la novela cervantina.

11 Sobre este particular, importa destacar que Cristina Sosa y Teresa Samurio, estudiantes de grado del Seminario de Literatura Fantástica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República), dedicado parcialmente a la obra de L. S. Garini y dictado por el profesor doctor Hebert Benítez Pezzolano en 2014, han avanzado en el conocimiento de nuevos datos para una investigación sobre la biografía del autor y su trayectoria cultural.

absurdo, presente en numerosos pasajes del cuento, se muestra como impugnador de una realidad ironizada y entredicha: «Empezó el estanciero preguntando las novedades, y como encontraba el sol demasiado brillante, se le ocurrió que el capataz podía haberlo hecho lustrar» (Cassinetta, 1990: 29). Este es el mismo «sol bruñido» que presencia el juego de la mancha de los perros y a las liebres con orejas cuadrículadas llevarle al estanciero el mate a la cama. Las fronteras entre lo real, lo onírico y esa otra zona también frecuentada por Felisberto (pensemos, por mencionar solo un par de ejemplos, en el cuento «La mujer parecida a mí» o en *Las hortensias*) presentan un movimiento casi permanente que fisura la idea tradicional de la realidad. Como señala Gerard Torres Rabassa haciendo referencia al trabajo de Matteo de Beni, a propósito de su estudio sobre la historia de la palabra *fantástico*, «lo absurdo es ajeno a la razón, lo fantástico es producto de la apariencia; lo absurdo es ilógico, lo fantástico, imaginario; lo absurdo no es razonable, lo fantástico no es real» (Torres Rabassa, 2015: 189). En «El estanciero», coexisten lo absurdo y lo fantástico, y ambos pueden constituirse como tales únicamente en confrontación al concepto de realidad, que los implica. Esta marca, incipiente en Urdangarín-Cassinetta, se intensifica en los sesenta en los trabajos de Urdangarín-Cassinetta-L. S. Garini, en los que se refuerzan los ribetes del absurdo. Los personajes, lejos de encontrarse en el solaz estanciero de los *Cuentos divinos*, pasarán a deambular como víctimas de una expulsión inexplicable:

Se movía desorientado por entre los árboles que rodeaban la casa, cerrada y sin habitantes. Ya hacía varios días o muchas horas —no podía o no sabía medir el tiempo— que no comía. Unos trozos de carne descompuesta era todo lo que tenía a su disposición y ni eso era una cantidad apreciable.

Tendría que buscar otra casa. ¿Pero qué casa elegiría? (Cassinetta, 1990: 29).

La indeterminación, recurso que no está presente en los relatos de Cassinetta, es un rasgo dominante en los relatos contenidos en *Una forma de la desventura*. Esa indeterminación se complementa con algunas trazas de un cierto realismo sucio¹² que contribuyen a presentar tanto a los personajes como a los espacios de acción como elementos cargados de una cotidianidad abyecta y desagradable, descompuesta, desacomodada. Me refiero, por ejemplo, al párrafo inicial del cuento «Nada entre dos González», dedicado a describir la inminente necesidad de «desocupar la vejiga», o a la descripción de la comida en «La madera protectora o una forma de la desventura» y al cuento titulado «La comida o

12 Me refiero al movimiento literario conocido como dirty realism que surge en Estados Unidos a fines de la década del cincuenta y a comienzos de los sesenta y que tiene como principales representantes a Charles Bukowsky, Henry Miller y Jerome B. Salinger, y, posteriormente, a Raymond Carver, Richard Ford y Tobias Wolff. Bill Buford (1983) señala que las historias que se relatan, por lo general, podrían ocurrir en cualquier parte y son protagonizadas por personas comunes y que los problemas que se plantean pertenecen a la condición humana en su sentido más amplio. Estos rasgos son muy evidentes en los cuentos que integran *Una forma de la desventura*.

“hermoso”». ¹³ El motivo de la comida es recurrente en los cuentos de 1963 y podría tener como antecedente el cuento «El hombre de la oreja colorada». Sobre este punto me detendré más adelante.

Volviendo al cuento «El estanciero», observamos que la intención parecería ser la de recorrer todos los supuestos cotidianos de un día cualquiera en una estancia. El estanciero, como no podía ser de otra manera, es ciudadano y muy poco conocedor de las rutinas rurales: «Cuando le dio la mano al capataz, pudo ver que había llegado a la estancia. Durmiendo en el tren y después en el automóvil, hizo el viaje desde la ciudad» (Cassinetta, 1990: 21). A partir del recurso de lo grotesco y de la exageración, Cassinetta construye, sobre las bases del absurdo, la imagen de un estanciero tan extranjero que, por momentos, el cuento parece remitir a algunos pasajes de *La tierra purpúrea*, pero deformados por la lente de un narrador que construye un personaje ajeno al entorno al que parecería pertenecer:

De un ponchazo enredó a un novillo por las guampas, el único guampudo de los 800, y así lo trajo hasta la estancia. Los demás lo siguieron y los peones dejaron de arrear.

Después de comer se fue al jardín y echado en un gran sillón de lona estuvo leyendo un libro de un viejo poeta del alto Perú [...].

Lo llamaron para que viera un carnero que no quería comer, y fastidiado por haberlo interrumpido, le pegó con un libro en la cabeza (Cassinetta, 1990: 23).

Los versos adjudicados a un «viejo poeta del alto Perú» toman el motivo de lo campero, pero parodiándolo hasta el ridículo. La supuesta distancia geográfica y temporal se condensa en una estrofa bastante más cercana a la estética vanguardista con una cuota importante de humor, ambigüedad y cinismo:

Vi una tarde en un camino
reír a una langosta
y se reía de lo verde del campo y de lo claro del cielo
y de unos monigotes
que espantaban a sus compañeras.

En fin
era aquella una risa loca
una risa que le rajaba toda la boca (Cassinetta, 1990: 23).

El disparatario que podría provocar una «risa loca» no cesa hasta el final del relato. Las reformas edilicias a las que es sometida la estancia por el estanciero con el objetivo de preparar el lugar para la familia constituida que a futuro piensa consolidar son una refundación de lo espacial en un intento de crear, discursivamente, un espacio más cercano a la fantasía que puebla los relatos infantiles que a la descripción arquitectónica de un casco de estancia. Por una parte, hay una

13 Algunas consideraciones sobre el cuento «La comida o “hermoso”» aparecen mencionadas en mi artículo titulado «L. S. Garini, un “raro” en las publicaciones de los sesenta en el Uruguay» (véase Torres Torres, 2016).

exageración del confort y de los hábitos hogareños que provocan cierta hilaridad. David Roas, en su artículo titulado «La risa grotesca y lo fantástico», señala que «la hipérbole y la deformación propias de lo grotesco intensifican aun más esa distancia, porque los seres, objetos y situaciones representados siempre se sitúan en una posición inferior al receptor» (2010: 24). Por otra parte, la presencia del «bestiario campero» (ovejas, vacas, horneros, caranchos, perros) está aderezada con irrupciones de lo fantástico: el carancho hace saludos «exquisitos», los perros juegan a la mancha, la comadreja cazada por los perros «resucita» y le hace guiñadas al zorrillo, y, luego, juntos, se ríen del estanciero y su enamorada,¹⁴ bastante cercana a la descripción que de Dulcinea nos da Miguel de Cervantes en el capítulo VI, «Dulcinea en su borrica»:

Cuando la futura esposa del estanciero fue a montar a caballo, al volar la pierna se vio sobre sus ropas blancas una nube gris amarillenta. El estanciero vio claramente y quedó aturdido. Las nubes quedan bastante bien en el cielo, pero, en la ropa interior de las mujeres, no. El estanciero volvió aplastado. En el portón de entrada se bajó y con el caballo de tiro llegó hasta la casa, pues no quería que los peones vieran la ridícula figura que hacía sobre el caballo (De Cervantes, 2004).

Ese estanciero de la «ridícula figura», evidente parodia o fanteche del caballero de la triste figura, regresa del encuentro con una Dulcinea que, si bien no tenía un aliento que oliera a ajos crudos, tenía, visiblemente empercudida la ropa interior. Este pasaje en el que se muestra a la «dama» degradada se aproxima más a la segunda parte del *Quijote de la Mancha*, en que Dulcinea dejó de ser la dama idealizada para pasar a ser percibida como una vulgar labradora con aliento a ajos crudos que le «encalabrino y atosigó el ánimo» a don Quijote.

Sobre el final del cuento, durante el proceso en el que el estanciero va perdiendo todos sus recuerdos, «las cosas oídas sin mayor interés, los recuerdos de lecturas imbéciles, de los días aburridos del colegio y la universidad, de amores insípidos, etc., etc.»,¹⁵ sus ideas y pasiones, nuevamente, se hace presente la guiñada al *Quijote*:

Una mala pasión de hacía unos meses quedó colgada de un paraíso y el sentimiento, enredado en la rueda del molino que en ese momento movía el pampero. Una idea de robo salió rápidamente yendo a pegar en una vaca hereford y que al rebotar terminó enredada en la lana de una oveja. Algunas ideas se metieron en la cabeza de los pájaros y a la mañana siguiente aparecieron muchos reventados.

14 La irrupción de estas conductas animales en el cuento es un mecanismo que refuerza el carácter fantástico del relato. Sobre este particular, David Roas establece que «[...] lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad» (2001: 2).

15 Sin llegar al exceso de este recurso presente en *Una forma de la desventura*, Cassinetta utiliza, en algunas oportunidades, la duplicación del *etc.* al final de listas enumerativas con la supuesta finalidad de no abundar.

Un hornero que llevando una pasión se metió en su nido lo destruyó totalmente. [...] Debajo de un rosal se encontraron dos teorías estéticas discutiendo tranquilamente. Una se había pinchado en varios lados (Cassinetta, 1990: 21).

Abigeato, viento del pampero agitado por un molino más manchego que rioplatense, teorías estéticas que se dan cita bajo un rosal (una de ellas, malherida) y una naturaleza que parece revelarse contra el injerto forzado del pseudoes-tanciero en el medio rural cierran el relato con el pastiche grotesco de la huida del protagonista:

Enseguida de las 12 y mientras sus empleados dormían y se vistió de smoking, se emponchó, y saltando por la ventana de su dormitorio montó a caballo (el caballo ya estaba ensillado y atado a la reja de la ventana) y siguió hacia el norte lo mismo que podía haber seguido hacia el sur. A lo lejos, una vitrola doble tocaba el pasodoble «Valencia» (Cassinetta, 1990: 23).

La naturaleza híbrida del final reafirma el cuestionamiento identitario que Cassinetta había ya esbozado en el primero de los relatos del volumen, «La llegada al paraíso». Es indiferente, señala el narrador, si la huida se produce hacia el norte o hacia el sur porque lo que se busca es el escape. Todo está perdido para el personaje que quedó vaciado de cualquier posible identidad. Mientras, a lo lejos, suena la música que remite a los orígenes remotos de la colonización del Río de la Plata.

El cuento titulado «El crítico bombero» es el más breve de todo el volumen y se presenta encabezado por el conocido refrán popular: dime con quién andas y te diré quién eres, ahora transformado en: «dime lo que comes y te diré quién eres». De este cuento y de sus posibles vínculos con la narrativa del escritor estadounidense Ray Bradbury (más específicamente con la conocida novela *Fahrenheit 451*, publicada en 1953), se ocupó Rodrigo Villaverde en un artículo titulado «Intertextualidades fantásticas: control social y represión cultural en Héctor Urdangarín y Ray Bradbury» (2016), publicado en la revista literaria *Tenso Diagonal*. Como señala Villaverde, llama la atención la siguiente afirmación al comienzo del cuento: «Casi todos los bomberos son críticos teatrales, unos mejores que otros, pero todos son mejores que los críticos sin profesión y sin uniforme» (Cassinetta, 1990: 26). Es probable que la frase pretendiera ser incendiaria al estar dirigida a los críticos, no solo teatrales, sino, por extensión, literarios. Este bombero incendiario tiene claras reminiscencias ionescas (en un sentido prospectivo, claro, porque, al igual que en el caso de Bradbury, hay una distancia temporal considerable entre los vínculos analíticos referidos y los textos publicados a comienzos de la década del treinta por Cassinetta): el teatro, el bombero y el absurdo de la situación nos conducen a *La cantante calva*, publicada en 1950. Fuere como fuere, el hilo del absurdo teje la matriz vanguardista de la que proceden creaciones tan disímiles como los cuentos de Cassinetta y el teatro de Eugène Ionesco.

No obstante, la interpretación de Villaverde podría dialogar, desde una perspectiva más cercana a la sociocrítica (a partir de *Ideología y aparatos ideológicos*

del Estado, de Louis Althusser), con esta posible intertextualidad con una de las obras emblemáticas del teatro del absurdo:

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

El personaje del bombero en la obra de Ionesco representa al hombre idealista que, junto con Mary, tienen como cometido generar el contraste con el resto de los personajes de la obra. En el cuento de Cassinetta, el idealismo podría radicar en el anhelo de encontrar a un crítico perfecto e ideal, a la altura de las circunstancias que el bombero entienda apropiadas. Si ha sido capaz de incendiar el teatro luego de representarse la obra de un «desconocido y acertado crítico» (así nos presenta el narrador al bombero al comienzo del cuento), mucho más capaz será de hacerlo al tratarse de la mala obra de un novel y orgulloso autor que osó ir más allá de las advertencias. El bombero de Cassinetta se presenta como una suerte de justiciero estético.

Luego de finalizar la lectura del cuento, al volver al acápite: «Dime lo que comes y te diré quién eres», experimentamos un sentimiento parecido al que podría provocar «el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas» (conocida frase de *Los cantos de Maldoror* de Isidore Lucien Ducasse, más conocido como Conde de Lautréamont): la aproximación de dos imágenes (en el caso del cuento, de dos referentes) pertenecientes a campos semánticos notoriamente distantes, operación recurrente de la estética vanguardista.

Un final al estilo Buster Keaton

El volumen de cuentos se cierra con el relato titulado «El hombre de la oreja colorada» (parodiando la referencia al pintor holandés Van Gogh, conocido también como «el hombre de la oreja cortada»)¹⁶. El protagonista, Salustio Robledables, tiene un perfil cercano al del estanciero, como si se tratara de un habitante de otro mundo, alejado de lo cotidiano y de las preocupaciones

16 Esta referencia implícita nos remite, por un lado, al cuadro de Van Gogh *Autorretrato con oreja cortada*, de 1889, y, por otro, a la película *L'homme à l'oreille cassée* (*El hombre de la oreja cortada*), estrenada en 1934 posteriormente a la publicación de los cuentos de Cassinetta y basada en la novela con el mismo título de Edmond About, de 1868. La novela tiene como protagonista a Fougas, un coronel francés muerto por congelamiento. Considerada como una obra cercana a la ciencia ficción —pues aborda el tema de la hibernación, de crear vida y de mantener con vida a alguien muerto y el choque temporal—, no es posible saber si Urdangarín-Cassinetta la había leído. Hay datos de la primera traducción en 1933, atribuida a Carlos Villacero, y de su reedición al español para la Colección Austral de la editorial Espasa-Calpe en 1968.

mundanas, con marcados rasgos de inocencia y en disonancia con el medio del que forma parte: «Hacía tanto tiempo que no se mojaba que la caída de la lluvia sobre su traje le resultaba agradable» (Cassinetta, 1990: 32). El humor, la ironía y el absurdo, al igual que en el resto de los cuentos, están presentes:

Empezó a caminar por una ancha avenida con grandes árboles y rodeada de barracas por los dos lados. Iba lentamente. En la primera cuadra sintió el olor de la lana embolsada. Le pareció un saludo de ovejas lejanas. Después siguió un olor mezclado de alfalfa y toros a pesebre, más allá olor a cueros curtidos, y pensó que podía haber tenido una gran talabartería. [...] Al llegar a una fábrica de arroz con leche dobló. En la esquina vio un restaurant de obreros y entró. Comió parado un pedazo de queso y unas pasas de higo, tomó un vaso de soda y haciendo un amplio saludo general, se fue (Cassinetta, 1990: 32).

Como ya fue señalado, resulta interesante observar que, tanto en los textos que se le adjudican a Cassinetta como en los que se le atribuyen a L. S. Garini, la comida se presenta repetidamente, en algunas ocasiones, como mera descripción alimenticia, en otras, como objeto de procesos de transformación o descomposición, y, en este último cuento de Cassinetta, protagonizando una persistencia obsesiva e hiperbólica cercana a la omnipresencia: tallarines que aparecen en los lugares más insospechados, asediando al protagonista. Los tallarines protagonizan el relato, junto con Robledables, y aparecen como los responsables de la ruptura matrimonial de este último, a pesar de que su aversión hacia ellos fuera anterior. La introducción de este elemento y su tratamiento incrementan el sentido del absurdo del relato, que, en ciertos aspectos, podría relacionarse con el cuento titulado «La comida o “hermoso”», contenido en el volumen a cargo de L. S. Garini, de 1963. Los tallarines comienzan a poblarlo todo y, por contigüidad, el personaje termina sintiendo aversión por todo lo italiano. Las marcas culturales también están trabajadas desde la ironía en el texto inicial de Pipistrello y luego en textos como «La llegada al paraíso» y «El estanciero». Pero el mucamo de Robledables es chino, por lo que el vínculo entre los tallarines, la China y Marco Polo se presenta como aparente y absurdo en una historia en la que el sinsentido es dominante y en la que las conexiones por contigüidad (tallarines, ópera Aída, carrito del manicero con colores de la bandera italiana) se apoderan, por momentos, del significado de la historia. Un juego de asociaciones libres al estilo surrealista es el que va descifrando el entramado del relato.

En cuanto a la relación existente entre el absurdo y lo fantástico, Rosalba Campra comenta lo siguiente:

El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un extrañamiento inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad. Creo que aquí se marca también la línea de confín entre lo fantástico y lo absurdo, con el que la literatura fantástica contemporánea tiene tantos puntos en común (además de cierta coincidencia cronológica) como resultará evidente al lector de Beckett, Ionesco o Arrabal. Mientras en el absurdo la carencia de causalidad o de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que

gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa para nadie; se trata de una desoladora certidumbre que no implica solo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano (2001: 25).

En una nueva guiñada a la realidad nacional (construcción del entonces reciente Palacio Legislativo, inaugurado el 25 de agosto de 1925), el narrador hace mención a una absurda ordenanza municipal que obliga la demolición de gran parte de la ciudad a fin de poder apreciar la cuestionada belleza y utilidad del edificio:

Para más, por aquellos días salió una ordenanza municipal que obligaba a demoler toda la ciudad y construir solamente casas de 1 metro de altura para que pudiera verse un palacio de mármol, caro y feo, que era el primer orgullo del país. Se habían organizado escuelas especiales para enseñar a los habitantes a caminar en cuatro patas, cosa que pudieran adaptarse a sus nuevas viviendas (Cassinetta, 1990: 34).

El proceso de animalización al que serían sometidos los habitantes es parte del sinsentido del relato, que alcanza su clímax en el episodio de la operación frustrada de Robledables y el encuentro violento con el médico:

Por la ventana del consultorio el médico lo vio llegar y salió a recibirlo. Era el primer cliente. Robledables había dado un paso dentro del zaguán cuando el médico lo embistió y quiso operarlo allí mismo clavándole el bisturí en el vientre. Robledables le hizo una zancadilla y el médico fue a golpear contra la puerta, clavando el bisturí en el marco (Cassinetta, 1990: 36).

Finalmente, cuando el protagonista toma la determinación de terminar con su vida, la presencia de un tallarín verde desarticula lo trágico del evento y lo convierte en un pasaje cargado de una absurda plasticidad:

La bala entró fácilmente por la sien izquierda, salió ágil y desarrollándose un tallarín verde, de un hermoso verde de avena nueva, que después de algún trabajo a causa de la gomina, consiguió meterse debajo del peinado. Cuando se pegó el tiro, eran las 4 de la tarde —a las 5 entró el mucamo chino con el té (Cassinetta, 1990: 24).

Robledables parece una versión arrioplateada de Buster Keaton¹⁷ al enfrentarse a la desgracia final con total inexpresividad. Enredado en una serie de equívocos aun después de su muerte, cuando el tallarín verde se transfigura en una fina víbora, termina colocado sobre su escritorio presenciando el interrogatorio policial que lleva al comisario a suponer que lo que el dueño de casa había pretendido era tener una muerte semejante a la de Cleopatra. Antes de retirarse, los guardiaciviles notaron que Robledables «tenía una oreja algo más colorada que la otra» (Cassinetta, 1990: 37).

17 Joseph Frank *Buster Keaton* (1895-1966) fue director, actor y guionista estadounidense de cine mudo cómico. Construyó un personaje apodado Cara de Palo, indolente frente a las adversidades, apoyándose en la comicidad del absurdo.

Algunas posibles transformaciones en la escritura de Héctor Urdangarín

Tal vez, la marca de la diferencia entre la escritura de comienzos del treinta y la que se inaugura a principios de los sesenta (que será, asimismo, con la que se identifique a Urdangarín y su seudónimo-heterónimo más persistente) esté dada, además de la intensificación de ciertos recursos propios de las literaturas llamadas imaginativas, por el manejo de la sintaxis. La sintaxis de Garini no es la de Cassinetta; es en ese punto, fundamentalmente, que se evidencian los cambios operados entre una etapa y la otra. Las extravagancias estilísticas de las que habla Verani, quien sostiene que Garini construye un mundo un tanto desconcertante que se manifiesta en el desorden de una conciencia enajenada, no se hacen presentes en los *Cuentos divinos*. Para el crítico, esta transgresión se hace visible en «las extravagancias estilísticas (el abuso del *etc.*, de la *o* disyuntiva, de las comillas y de los gerundios), [que] demuestran la desconfianza con las normas estéticas» (Verani, 1992: 792). Mario Benedetti, en *Literatura uruguaya del siglo XX*, le dedica a Garini un capítulo titulado «Encomillado», a propósito de las particularidades sintácticas de la gran mayoría de sus relatos. Entre los múltiples recursos, se destaca el uso de comillas, tendiente a apartar palabras o a segregarlas de su contexto, y el uso constante, como constata Benedetti, incluso, abusivo, de los puntos suspensivos y del *etc.* Esta tendencia podría ser vista también como una imperiosa necesidad de recortar el discurso y de propiciar, al mismo tiempo, la participación como el desapego del lector.

Los relatos de Casimiro Cassinetta duplican el uso del *etc.* apenas en un par de ocasiones. No hay en el escritor de comienzos de la década del treinta una preocupación por el plano sintáctico, sino con otros juegos constructivos que apuntan a desarticular el modelo tradicional del plano argumentativo.

Como ya fue mencionado en reiteradas ocasiones, el vacío escritural que media entre estas dos etapas es, probablemente, la clave de lectura de estas transformaciones. El trabajo de investigación en proceso que llevan adelante las estudiantes de grado antes mencionadas podrá arrojar luz sobre algunas de las interrogantes que nos plantea una lectura comparativa de los textos publicados por Urdangarín-Cassinetta-Garini. O, tal vez, simplemente, esas dudas son necesarias para que sigan teniendo lugar las «trampas del entretenimiento» de las que hablábamos al principio.

Bibliografía

- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». *[SIC]*, año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre.
- (2015). «Raros y no fantásticos en la literatura uruguaya. Los casos de Felisberto Hernández y Marosa Di Giorgio». En: ORDIZ ALONSO COLLADA, Inés, y Díez Corbo, Rosa (eds.). *La (ir)realidad imaginada. Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. León: Área de Publicaciones de la Universidad de León.
- BUFORD, Bill (1983). «Editorial» [EN LÍNEA]. *Granta: Dirty Realism: New Writing from America*, n.º 8, Londres, junio, p. 4. Disponible en: <<http://granta.com/issues/granta-8-dirty-realism/>> [recuperado en junio de 2016].
- CAMPRA, Rosalba (2001). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- CASSINETTA, Casimiro (L. S. Garini) (1990). *Cuentos divinos*. Editorial Signos: Montevideo.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- DE CERVANTES, Miguel (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editorial Cátedra.
- DIFILIPPO, Aldo (2011). «Opiniones sobre Garini». *Humbrol*, Mercedes, marzo. Disponible en: <http://humbrol.blogspot.com/2011/03/opiniones-sobre-garini_26.html> [recuperado en abril de 2015].
- Entrevista inédita a Sergio Elena sobre las actividades artísticas de Felisberto Hernández en los departamentos del interior del Uruguay, setiembre de 2015-julio de 2016.
- GARINI, L. S. (1963). *Una forma de la desventura*. Montevideo: Editorial Alfa.
- GROPP, Nicolás (2001). «Urdangarín, Héctor». En: OREGGIONI, Alberto (ed.). *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Fulano de tal 1925* [EN LÍNEA]. Disponible en: <<http://www.creative-commons.uy/wp-content/uploads/2015/01/Felisberto-Hernandez-Fulano-de-tal.pdf>> [recuperado en marzo de 2018].
- IONESCO, Eugène (1964). *La cantante calva* [EN LÍNEA]. Disponible en: <<http://www.amigosdesdecirtestigos.cl/textos/la-cantante-calva.pdf>> [recuperado en junio de 2016].
- LAGO, Sylvia; FUMAGALLI, Laura, y BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (1999). «Prólogo». En: ídem. *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- LOCKHART, Washington (1963). *Historia del periodismo en Soriano* [EN LÍNEA]. Mercedes: Imprenta Ariel. Disponible en: <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Washington_Lockhart/lib/exe/fetch.php?media=lockhart_washington_-_historia_del_periodismo_en_soriano.pdf> [recuperado en junio de 2016].
- MARIJUAN, Silvia Susana, y FERREE, Scott Allan (2009). «Felisberto Hernández y la impersonalidad en el lenguaje» [EN LÍNEA]. En: Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario. Disponible en: <http://www.celarg.org/int/arch_public/marijuan_-_ferree_c.pdf> [recuperado en mayo de 2016].
- PELUFFO LINARI, Gabriel (2009). «De Blanes a Figari». En: ídem. *Historia de la pintura uruguaya*. T. II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* [EN LÍNEA]. 23.ª ed. Madrid: Espasa. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>> [recuperado en junio de 2016].
- RICCI, Julio (1994). «L. S. Garini, un creador olvidado». En: L. S. GARINI. *Obra completa*. Montevideo: Editorial Yoea.

- ROAS, David (2001). «La amenaza de lo fantástico». En: ídem (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- (2010). «La risa grotesca y lo fantástico» [EN LÍNEA]. En: ANDRADE, Pilar; GIMBER, Arno, y GOICOECHEA, María (eds.). *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Berna: Peter Lang S. A. Disponible en: <https://books.google.com.uy/books?id=D-LiAH8z5vsC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=espacios+y+tiepmo+de+lo+fant%C3%A1stico+una+mirada+desde+el+siglo+XXI&source=bl&ots=Lx7x6oqBBa&sig=szU4bACZvWIGgmhGCxVfoc_SRwY&hl=es&sa=X&ved=oahUKEwijtMWw49jNahVRPJAKHbd3DPAQ6AEIITAB#v=onepage&q=espacios%20y%20tiempo%20de%20lo%20fant%C3%A1stico%20una%20mirada%20desde%20el%20siglo%20XXI&f=false> [recuperado en junio de 2016].
- TORRES RABASSA, Gerard (2015). «Otra manera de mirar». Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real» [EN LÍNEA]. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, n.º 1, Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), pp. 185-205. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2015v3n1/brumal_a2015v3n1p185.pdf> [recuperado en mayo de 2016].
- TORRES TORRES, Alejandra (2011). *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo: Editorial Yaugurú.
- (2016). «L. S. Garini, un “raro” en las publicaciones de los sesenta en el Uruguay» [EN LÍNEA]. *Dossiê Revista Landa*, vol. 4, n.º 2, Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos/Universidad Federal de Santa Catarina. Disponible en: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/Edicoes/v4ed2-2016.html>> [recuperado en junio de 2016].
- VERANI, Hugo (1992). «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario» [EN LÍNEA]. *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n.ºs 160-161, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio-diciembre. Disponible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5074>> [recuperado en enero de 2016].
- VILLAVERDE, Rodrigo (2014). «Lo fantástico cotidiano: los cuentos de Casimiro Cassinetta». *[SIC]*, año 4, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre.
- (2016). «Intertextualidades fantásticas: control social y represión cultural en Héctor Urdangarín y Ray Bradbury» [EN LÍNEA]. *Tenso Diagonal*, n.º 1, Montevideo, abril. Disponible en: <<http://files.cluster2.hgsitebuilder.com/hostgator93546/file/tenso-diagonal01-tu-villaverde.pdf>> [recuperado en junio de 2016].
- VISCA, Arturo Sergio (1976). «L. S. Garini». En: ídem. *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

La imaginación literaria en la narrativa de Héctor Galmés

ALEJANDRO GORTÁZAR

En una entrevista de 2012, Heber Raviolo afirmaba que siempre le había resultado absurdo la denominación *escritores de imaginación*. Decía:

Para mí, Galmés es un escritor realista, y un buen escritor realista tiene que tener tanta imaginación como el mayor escritor de literatura fantástica. Ser escritor realista no es copiar la realidad. Una cosa es que vos tengas un ancla en el mundo real y la trabajes, pero o tenés imaginación o aburrís a todo el mundo (Lagos, 2014: 53).

En las palabras de Raviolo resonaba un viejo debate del campo literario de medio siglo en el Río de la Plata, cuyo eje fue la mimesis realista y el antirrealismo. Esa historia bien podría comenzar por Jorge Luis Borges y la revista *Sur*. La propia literatura de Borges (*Ficciones*, de 1944, por ejemplo) o la *Antología de literatura fantástica* que publicó en 1940 junto con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (y también sus obras) representan búsquedas fuera de la mimesis realista, que se formularon, en algunos casos, como un antirrealismo.

Señalo este aspecto para no separar la cuestión teórica de la literatura fantástica de una geopolítica de la teoría literaria, o de la teoría a secas: no creo que sea posible hacer una lectura no situada del debate teórico en torno a la literatura fantástica, porque, en general, pueden anularse las condiciones de producción de los textos o el lugar que tienen las prácticas literarias en América Latina en este debate, que, a veces, parece ocluirse o aparecer en su forma más familiar al debate europeo, que es la del realismo mágico, como puede apreciarse en el ejemplo utilizado por David Roas (2001). Con esto quiero decir que hay décadas de una práctica literaria, como la de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Armonía Somers o Alejo Carpentier, entre muchos otros escritores latinoamericanos, que no se reducen al realismo mágico y que representan un conjunto heterogéneo de reflexiones y una búsqueda de alternativas a una mimesis realista —racional, transparente, social, positivista o burguesa— que no siempre implicó lo fantástico en términos metropolitanos.

Todo un conjunto de oposiciones se tejió en torno al eje realismo/antirrealismo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La etiqueta *literatura imaginativa* o *de la imaginación* surgió para dar cuenta de la literatura que los más jóvenes empezaron a escribir a fines de los años sesenta. Uno de los críticos que contribuyó a su difusión en el vocabulario crítico de la época y a darle espesor histórico a esta literatura fue Ángel Rama, a partir de una antología de escritores «raros» y de su libro *La generación crítica* (1972). En *Aquí cien años de*

raros (1966), se aparta de la categoría «literatura fantástica», tal como la había formulado Borges y el grupo de la revista *Sur*. En el prólogo, Rama propone una «literatura imaginativa», a la que describe como una corriente subterránea y secreta respecto de un realismo imperante, sencillo y, a veces, primario (8). La propuesta de Rama, tal como lo señala Hebert Benítez Pezzolano (2014: 12-13), además de rechazar a Borges, se desviaba de categorías críticas como la de «realismo crítico» de Georg Lukács, que, a su vez, buscaban desviarse del realismo socialista, y tomaba partido por otras, también dentro del marxismo, como el realismo «sin orillas» o «sin fronteras» de Roger Garaudy.

En 1972, Rama volvió a introducir esta discusión en su balance de la generación crítica en el que, a raíz de la crisis política de los años sesenta, anunciaba la clausura de una etapa (de la que había sido protagonista) y el surgimiento de un «estremecimiento nuevo» en la literatura nacional. Para Rama, las obras de Mario Levrero, Jorge Onetti y Teresa Porzecanski apelan intensamente a la fantasía y la imaginación, «condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural» (1972: 221). La literatura de los más jóvenes, influida por el boom y particularmente por Julio Cortázar, no solamente es una corriente subterránea, sino un cambio de rumbo. Para ellos, la imaginación se articula en un discurso que rechaza el pasado heredado y postula la inseguridad sobre lo real y la invención libre (238). A fines de 1966, apareció el primer cuento de Héctor Galmés en la antología *Diez sobres cerrados*. Aunque Galmés no era precisamente un joven, pues tenía ya 33 años, su cuento «El hermano» —recogido unos años más tarde en libro (1981)— retoma el tema del doble, pero en una variante monstruosa, ya que se trata de hermanos unidos en un mismo cuerpo. Ya en 1971 publicó su primera novela *Necrocósmos*, en la que la violencia política contemporánea se cuele en la trama, transfigurada. Si bien Rama no las registra en su libro, las primeras publicaciones de Héctor Galmés pertenecen a este período y pueden situarse bajo las coordenadas que planteó.¹

Con la dictadura cívico-militar, las políticas culturales oficiales se centraron en la promoción de un sentimiento «patriótico-chauvinista» (Moraña, 1988: 93) que se actualizaba mediante rituales en espacios públicos, la difusión de nuevos talentos a través de concursos y la música folclórica, entre otras expresiones (Marchesi, 2009: 357 y ss.). Durante ese período, muchos intelectuales fueron destituidos, perseguidos, encarcelados, desaparecidos o enfrentados a la necesidad de salir del país, al igual que buena parte de los militantes políticos y sociales. Algunos pudieron continuar con su actividad en Uruguay luego del golpe de Estado, pero, muchas veces, desde lugares más bien marginales respecto de

1 Es significativo que Rama no registrara en sus múltiples panoramas estas primeras obras de Galmés. Las razones pueden ser muchas: pueden tener que ver con los tiempos editoriales, ya que Rama publicó su libro un año después de *Necrocósmos*, con sus preferencias estéticas hacia la obra de Mario Levrero, Jorge Onetti y Teresa Porzecanski, o con el hecho de que Galmés no era un autor de Arca, dirigida por Rama, sino de Banda Oriental.

la cultura oficial de la dictadura. Aun así, no dejaron de producir y tuvieron una participación activa en un campo cultural diezmado, pero no arrasado. En ese sentido, Galmés formó parte del grupo reunido en torno a Banda Oriental, que publicó todos sus libros.² El escritor formó parte de otro grupo, que se reunía en torno a la revista *Maldoror*, de cuya redacción y dirección fue parte en los años setenta, junto con Carlos Pellegrino, Miguel Ángel Campodónico, Lisa Block de Behar y Teresa Porzecanski, entre otros. Publicó varios textos, algunos de sus cuentos, un breve ensayo y la traducción del alemán de un artículo sobre hermenéutica escrito por Odo Marquard.

Si bien Ángel Rama estuvo en el exilio y su obra dejó de circular en Uruguay, la noción de una «literatura de imaginación» continuó en dictadura. En la antología *Diez relatos y un epílogo*, que incluye el cuento «Suite para solista» de Héctor Galmés, Armonía Somers vuelve a situar la imaginación como central en la obra de los escritores que antologizó. La reflexión de Somers se aparta de la perspectiva sociológica de Rama y del significado histórico que le dio a esa literatura de imaginación en el contexto previo a la dictadura. La autora conceptualiza la imaginación como intermediaria entre las vivencias y la obra. Su punto de vista teórico se alimenta de la semiótica (de Julia Kristeva), del estructuralismo en distintas vertientes (del *Análisis estructural del relato* de Roland Barthes, entre otros, y de la antropología de Claude Lévi-Strauss) y del psicoanálisis (de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Carl Jung y Gilles Deleuze). El problema de Somers ya no es el contexto de estos narradores en el marco del realismo dominante, sino su forma de resolver el problema de las vivencias convertidas en ficciones, a través de una lectura de los textos como estructuras cerradas en sí mismas. Utiliza, en algunos casos, la categoría *fantástico* en oposición al realismo, y, en otros, formas intermedias de relación entre lo real y lo fantástico, precisamente cuando se ocupa de los cuentos de Teresa Porzecanski y Héctor Galmés.

El proceso de restauración democrática implicó también la reposición del vocabulario crítico previo a la dictadura, pero entretejido con el que se utilizó durante ella. Un texto de Teresa Porzecanski, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras» (1987), vuelve a utilizar la etiqueta para agrupar a un conjunto heterogéneo de escritores como Mario Levrero, Héctor Galmés, Miguel Ángel Campodónico, Tomás de Mattos, Tarik Carson, Julio Ricci, Carlos Pellegrino y ella misma. Para Porzecanski, la narrativa de imaginación mantiene una doble «fricción»: la que se refiere al aparato crítico oficialista y la que su generación planteaba al modelo realista hegemónico que parte de la generación anterior había practicado y promovido (1987: 225). Al

2 En una entrevista realizada para este trabajo, Rafael Paternain, que era un adolescente por esos años, acompañó en varias oportunidades a su padre, el narrador Alejandro Paternain, al «rancho de Banda» en Valizas. En una entrevista realizada para esta investigación, recordó ese lugar como un «espacio de resistencia» en el que se hablaba principalmente de la situación política. Mencionó otros espacios que cumplieron una función semejante, como los ciclos de charlas en el Club Español o el Instituto Goethe, en los que Galmés también participó.

recordar esta fricción, Porzecanski repone el significado histórico que Rama le daba a esta literatura. La literatura de estos escritores «consistió en plantear la realidad como monstruosa, como profundamente irreal y, por tanto, dislocada de toda interpretación simplista», que no solamente «cuestionó un régimen de autoritarismo, sino específicamente sus órdenes de pensamiento y de interpretación, su discurso y sus valores en él implicados» (Porzecanski, 1987: 226). La libertad creativa de los sesenta, que Rama vislumbraba en la obra de los más jóvenes, se reconvirtió y, según la visión de Porzecanski, se constituyó en una crítica a las coordenadas cognitivas y culturales de la dictadura.

La recuperación del espesor de una noción utilizada por la crítica no responde a un mero ejercicio historicista, y muchos menos a una voluntad de reinsertarla en la contemporaneidad, en el que estas preocupaciones o bien desaparecen o bien toman otras formas, sino a la necesidad de restituir un contexto y un marco conceptual en el que se movieron muchos escritores del período. En tal sentido, la crítica literaria no solamente describía o registraba un tipo de producción literaria, sino que le daba un sentido específico e, incluso, la construía. Tanto Rama como Somers apoyaban su reflexión en la práctica concreta de elaborar una antología de escritores. Incluso, el sentido histórico de esta tarea era más amplio en el caso de Rama, ya que se vinculaba a su labor como editor de *Arca* y a la difusión de escritores como Felisberto Hernández o Armonía Somers en el ámbito local o como Salvador Garmendia en el ámbito latinoamericano, que construía y alimentaba esa tradición imaginativa en el campo literario uruguayo.

La imaginación de o en Héctor Galmés

¿Cómo se articulan estos discursos críticos con la reflexión de los propios escritores? ¿Qué lugar ocupa la imaginación en la obra de Héctor Galmés? En un texto publicado en 2011, pero firmado por el autor en 1981, encontramos algunas claves para responder a estas preguntas. «Fatalmente me dejo llevar por la imaginación, dado que no es posible controlarla, llevarla a donde uno quiere», afirma Galmés, y la dimensión performativa del lenguaje parece formar parte del problema: «Le diría, por ejemplo: por ahí no, que nos caemos en un pozo. Y nos caemos en un pozo». Además, la escritura tiene una relación paradójica con la imaginación porque, al mismo tiempo que ayuda a soltarla, en el proceso de buscar y rebuscar las palabras, también sirve para disciplinarla. En palabras de Galmés: «El escritor pierde la mitad de su tiempo, si no más, en ordenar el caos de la imaginativa desbordada (sublevada)». La tarea no es placentera, ni aporta tranquilidad al creador: «Se escribe para aplacar a los fantasmas de la imaginación» (2011: 586).

El propósito de Galmés en este texto es describir su proceso creativo, algo que había hecho unos años antes en el número 9 (1973) de la revista *Maldoror*. En ambos, Galmés muestra cierto escepticismo respecto a la posibilidad de

conseguirlo. «Todo proceso de creación es irreversible», decía en 1973, y, por lo tanto, «la prolija tarea de reconstruirlo, hurgando incidencias y coincidencias, resulta, paradójicamente, estéril» (3). A la luz del texto de 1981, se comprende mejor el significado de «irreversible», vinculado a la deriva en la escritura y a la fuerza incontrolable de la imaginación. Pero lo que resulta interesante es que, aun desde la paradoja, Galmés ponga en palabras la construcción de dos textos: «El puente romano» y «El Maná», publicados en su libro de cuentos *La noche del día menos pensado* (1981). No es mi intención analizar sus explicaciones con relación a los relatos, sino qué dimensiones Galmés pone en juego cuando describe la imaginación. Para el autor, hay imágenes dominantes y sumisas en el proceso creativo. Las ideas sumisas, aunque le resultan inquietantes, no atraen su atención. Sin embargo, frente a la imagen dominante, el escritor está prevenido, acepta su dominio y entabla con ella una relación erótica. Para Galmés, la imagen dominante «se nos aparece en sueños o se parece a lo soñado» y, a su vez, se vincula a recuerdos lejanos de su infancia (2011: 587).

Por eso, contrapone «las ganas» con las que escribió «El Maná», a partir de lo soñado y de sus recuerdos de la infancia, al «largo proceso intelectual» que lo llevó a escribir media docena de veces el cuento «El puente romano». Para el escritor, la imaginación no está únicamente asociada a lo onírico o a los recuerdos infantiles, sino también a procesos más racionales, aunque escriba «con ganas» aquellos textos relacionados con procesos inconscientes. Pero la imaginación, que es decisiva para el proceso creativo en la concepción literaria de Galmés, es también tema y recurso de personajes y narradores en sus obras.

Necrocósmos: la imaginación en tiempos violentos

Según Mabel Moraña, el golpe de Estado «no cambió sustancialmente algunos rasgos básicos de la situación cultural del país que venían de la década de los sesenta» (1988: 99). En tal sentido, y en el contexto de las medidas prontas de seguridad decretadas por Jorge Pacheco Areco a partir de 1968, se generalizaron la clausura de periódicos, la militarización de los funcionarios públicos, la censura, los escuadrones de la muerte, la fuerte represión a los estudiantes, entre otras acciones que adelantaron las pautas de la cultura autoritaria que se institucionalizaría después del 27 de junio de 1973. En ese marco, apareció en 1971 la primera novela de Héctor Galmés, *Necrocósmos*. Como sostiene Moraña, en el período dictatorial, el discurso cultural

pareció más que nunca pasible de una lectura simbólica, capaz de ver en los comportamientos sociales y en las diversas formas de expresión por el arte un *código cifrado*, que conducía mediatizadamente a conflictos sociales que requerían, para su representación, del ocultamiento y la autocensura (1988: 86) (itálicas mías).

Asimismo, la producción de sentido también estuvo signada por la opacidad (87).

Estas condiciones de producción cultural, que se instalaron, en parte, antes del golpe de Estado, sostienen los dos sentidos que alimentan lo alegórico en *Necrocosmos*. Por un lado, la trama visible es la peripecia de un artista (narrador-protagonista) que decide permanecer en Uruguay mientras los otros integrantes de un grupo de artistas vanguardistas se exilian en Australia (Sebastián, El Sordo y Alondra). Por el otro, el significado oculto en esa trama visible que, en este caso, es la violencia política, una experiencia colectiva que tanto el escritor como los lectores comparten, al menos, desde 1968. Desde el inicio, se habla del exilio de los tres artistas relacionado con el Cambrón, una figura autoritaria que nunca es llamado presidente, cuyas decisiones parecen arbitrarias. Los personajes se van a su «destierro voluntario» y uno de ellos afirma: «antes que al Cambrón se le antoje no dejar salir a nadie» (Galmés, 2011: 21). Dos páginas después, el narrador explica el contenido subversivo del grupo de artistas:

Pero resultó que el Cambrón se opuso a nuestro propósito después de la primera muestra, cuando la gente se dio a destruir sanamente lo que habíamos hecho, sin necesidad de invitarla como habíamos pensado: EL ARTE ES PERECEDERO: ¡DESTRÚYALO USTED MISMO! El Cambrón temió, ante todo, la posible intención política. Y llegó el decreto: «... prohíbese toda actividad que, invocando propósitos artístico-culturales, tienda a fomentar el desorden y la intranquilidad pública» (2011: 23).

En la historia de este grupo de artistas, se va construyendo el paralelo entre la ficción y el contexto inmediato de los lectores: el Cambrón no es otro que Pacheco, que gobernó por decreto desde el 13 de junio de 1968. Esta asociación no era difícil de hacer, no solamente por el carácter represivo que le atribuyen en el pasaje, sino porque el Cambrón es un deportista: ciclista en vez de boxeador. Uno de ellos (El Sordo) desarrolla una serie de grabados sobre el Cambrón que, antes de partir a Australia, le entrega al narrador para que los imprima (Galmés, 2011: 29). Hay un capítulo entero, entre las páginas 30 y 44, dedicado a relatar el trabajo de El Sordo, en el que se establece un paralelo entre el rey Abimeleq, del capítulo IX del libro de los Jueces del Antiguo Testamento, y el gobierno del Chambón, que refuerza la identificación con Pacheco. El capítulo termina con una frase que prefigura el régimen de producción cultural bajo el autoritarismo al que hacía referencia Moraña, a la opacidad y a la necesidad del ocultamiento y la autocensura. El narrador le escribe a El Sordo, ya en Australia, sobre el revuelo que causó su proyecto y le dice: «Si no hubieses incluido alusiones tan directas, se la habría tenido que tragar sin decir nada» (2011: 39). Aquí, el personaje revela también el propio régimen de producción de *Necrocosmos*, que, tras capas de ficción y metáforas, alude al gobierno de Pacheco que, en 1971, entraba en su último año.

Los dos últimos fragmentos de la novela representan hechos que comenzaron a configurarse durante los años previos a la dictadura y que se consolidarían

luego: los encarcelamientos arbitrarios en un estado de excepción, la tortura y la desaparición de personas. La narración se inicia con una frase *in medias res*: «No estoy solo en el sótano» (Galmés, 2011: 100). Ha sido detenido arbitrariamente:

Ni siquiera le piden a uno documentos. Pueden ser falsos. Es necesario escudriñar los rostros, captar las intenciones oscuras. Por eso estoy aquí, porque me vieron cara de iconoclasta. Me detuvieron en la plaza y me trajeron a pie (2011: 100).

El narrador menciona las botas de quienes lo detienen: no es necesario aclarar más, la sinécdoque apunta a los militares. Lo llevan a un lugar que no parece una cárcel, sino un centro clandestino de detención que el narrador llama «mazmorra» (101). Está en la celda a oscuras, no puede ver «el rostro del hombre que respira como un perro viejo» (101) y que parece haber sido torturado.

En el último fragmento de la novela, el narrador cuenta: «La puerta se ha abierto repetidas veces. Ahora somos muchos en el sótano. Todos mojados y en silencio» (108). El narrador piensa en abandonar su proyecto artístico (el cuadro *Necrocosmos*): algo se ha destruido para siempre y el taller ha sido requisado por el Cambrón: «Mejor que se termine de una vez. Total, mañana no te va a servir y, cuando te dejen salir, tendrás que pensar en otras cosas» (109). En el esquema de la novela, el significado de este abandono de su proyecto artístico debido al encarcelamiento sin ningún motivo remite a la autocensura que los artistas que se quedaron en Uruguay debieron soportar años después. Así, se configuró la cultura autoritaria que se implantó en Uruguay antes de la dictadura y que se consolidaría años después.

Es importante señalar que *Necrocosmos* postula una imaginación que incluso desborda este aspecto alegórico respecto al contexto sociopolítico inmediato. Basta con leer sobre esa extraña iglesia en la que entra por error el narrador-protagonista y la secta de los «Ángeles para la Paz» (Galmés, 2011: 57) que provoca, unas páginas más adelante, un monólogo de Goroztiaga, un profesor de literatura vinculado al grupo de artistas, que puede calificarse como literatura de anticipación y en el que describe un futuro controlado por estos ángeles, lleno de computadoras, inseminación artificial y satélites (2011: 95 y ss.). Incluso, luego de esa visión del futuro, uno de los personajes, con ironía, le dice a Goroztiaga: «Eso te pasa por beber vinos teñidos y leer demasiada literatura de anticipación, como le dicen ahora» (98). Esta mención a la «literatura de anticipación» está lejos de ofrecer una lectura del contexto inmediato en clave alegórica, puesto que parece más una forma de distinguir la concepción de la imaginación de *Necrocosmos* respecto de la literatura de ciencia ficción.

Para el narrador-protagonista, la imaginación es un recurso permanente que le permite crearle un pasado a Alondra (Galmés, 2011: 24), contarle «fábulas» a Neerit durante sus viajes en tranvía (2011: 49) o inventar una «familia imaginaria» en la iglesia (60-61). Así se lo expresa a «la gringuita» cuando le dice: «A veces es divertido mentir, imaginar situaciones en las que uno podría encontrarse y hacerle creer a otro que sucede realmente así» (77). Pero no siempre es diversión

y, en ocasiones, prefiere la vida de los lagartos al sol, precisamente porque «no han de tener imaginación» (70). Luego de contar la historia de la infancia de Adán, que Galmés publicará como cuento con modificaciones en 1981, el narrador especula sobre el discurso de autoridad del «impecable», pastor de la iglesia de los Ángeles para la Paz: «Cuidate de la imaginación, no le hagas caso [...]. La imaginación enferma fácilmente; no la dejes volar [...]. Recuerda que si el hombre cayó, fue por culpa de la imaginación. El futuro no será de los soñadores» (94). La imaginación que propone el narrador-protagonista como pecado puede ser pensada como antagonica a concepciones dogmáticas o bien a regímenes autoritarios. De hecho, el rey Abimeleq del Antiguo Testamento no era capaz de descubrir su lado cómico, «como si la imaginación y la inventiva se hubieran agotado» (36). Así concebida, la imaginación resulta subversiva en el contexto de las medidas prontas de seguridad (y en la dictadura cívico-militar), y, articulada en un discurso artístico, conduce a la persecución de parte de las distintas figuras autoritarias (Abimeleq, el impecable) que remiten al Cambrón-Pacheco.

La formación del escritor y la imaginación en *Las calandrias griegas*

Si en *Necrococosmos* imaginar tiene un valor subversivo frente a la autoridad, en *Las calandrias griegas*, escrita cuatro años después del golpe de Estado, ese sentido desaparece o se vuelve más elusivo. Si bien la imaginación no deja de ser un recurso permanente de Adonis, el protagonista de la novela, pasa al plano de la ficción sin dejar señas evidentes relacionadas con el contexto inmediato de la dictadura. En ese sentido, *Las calandrias griegas* se cierra sobre la propia literatura y sobre la imaginación como motor de la ficción. El nexo con *Necrococosmos* está planteado por la reaparición de Goroztiaga, el profesor de literatura que frecuentaba el grupo de artistas subversivos, una especie de mentor de Adonis. La novela está estructurada en siete jornadas, de sábado a viernes, en las que el protagonista se entera de la huida de su jefe Gomezaguirre —un prestamista—, queda sin trabajo y encuentra la libertad para empezar su carrera como escritor. La historia de Adonis se articula en tres relaciones: con su jefe Gomezaguirre (ya ausente), con su pareja Angélica y con su maestro Goroztiaga. En todas ellas, se juega algún elemento vinculado a la imaginación y también alguna clave para entender la novela.

La relación con su jefe es instrumental: desde niño, Adonis tiene una memoria prodigiosa, es «archivo viviente» de Gomezaguirre (Galmés, 2011: 124), ya que es capaz de memorizar un memorándum de 50 páginas para que no queden registros escritos de los negocios fraudulentos del prestamista. Al cortarse su trabajo, Adonis contraponen a la memoria «mecánica y estéril» una historia fragmentaria de su infancia, una «modesta e íntima memoria de su tránsito por el mundo» (2011: 127). Cuando Adonis y Angélica discuten lo que le dirá a Gomezaguirre, ella sugiere que le diga que su información está segura con él y

que no lo delatará frente a la policía: «Usted sabe de sobra que soy un experto en imaginar recursos y resolver situaciones difíciles» (160). La imaginación otra vez remite a la mentira, al encubrimiento, a inventar frente a la autoridad, pero ingresa también la memoria del pasado, de su infancia, como sugerirá en «La imaginación» en 1981.

Al referirse al vínculo entre Adonis y Angélica, el narrador dice que ella «suele festejar sus ocurrencias», pero se fastidia con sus largas historias, su ironía o sus respuestas insólitas a preguntas concretas:

Estoy resignada a eso de no saber cuándo hablás en serio y cuándo no. Y a veces pienso si seré algo más que una imaginación tuya... Hasta el momento en que se te antoje no imaginarme más y me borre para siempre. Lo que no te perdono es que no se te haya ocurrido algo mejor: santa, actriz de cine, o ama de casa. Sos un demonio (Galmés, 2011: 194).

La imaginación de Adonis provoca en Angélica, una mujer realista en el sentido de pragmática, cierta duda respecto a su existencia misma y, al mismo tiempo, el reclamo irónico de ser mejor imaginada por él. El pragmatismo de Angélica le pone un límite a la imaginación de Adonis y es, por momentos, excesivo, a tal punto que le propone, o casi le ordena, que asesine a Gomezaguirre. Hacia el final de la novela, la pareja viaja a la localidad Trago de Sombra, cerca de la frontera con Brasil, lugar al que su exjefe lo envía para mantenerse fuera del escándalo y del escarnio público. Al entrar a la casa, que estaba destrozada, signo evidente de que Adonis había sido abandonado por su exjefe, Angélica le dice: «No te preocupes, querido, confía en tu imaginación». Y, finalmente, más adelante, afirma: «No te pongas a imaginar cosas. Dale licencia a la memoria, a tus sueños de naufrago» (Galmés, 2011: 239). Mediante la ironía o el humor, Angélica pone un límite a la imaginación de Adonis; es su anclaje en la realidad.

Un personaje importante en *Las calandrias griegas* es Goroztiaga, que no solamente genera el vínculo intertextual con *Necrocosmos*, sino que aporta una visión sobre la literatura. Es quien alienta a Adonis a escribir. Hay un pasaje muy interesante, que demuestra la capacidad metaliteraria de Galmés: «el espejo de la literatura jamás es plano. Es cóncavo o convexo» (2011: 138). Como la imaginación, la literatura sirve para encubrir, deformar o crear otros mundos, distintos a lo que convencionalmente llamamos realidad. En el proceso de hacerse escritor, Adonis empieza afirmando: «hace mucho tiempo que sueño con escribir; no pretendo ser escritor con mayúscula» (132). Luego, se irá afianzando y dirá: «Solo quiero ser escritor, pues este ha sido mi sueño siempre» (160). Recuerda también los consejos de Goroztiaga:

Conocé la realidad, hundite en la realidad, hincate en las carnes de mujeres ciertas, mezclá sus sudores con los tuyos; tal vez así podrás escribir algo que valga la pena. No creas demasiado en los libros. Para mí ya es tarde. No puedo dejar tipos jóvenes como vos se pierdan en la persecución de fantasmas (199).

Como un joven artista en el proceso de aprendizaje, Adonis acepta las enseñanzas de Goroztiaga y se lanza a la experiencia del mundo. Hacia el final de la

novela, cuando es ganado por las circunstancias adversas, Adonis decide transformarse nuevamente y aspira a ser un amanuense, alguien que copia o transcribe historias «de gente que vive de veras y siempre tienen algo para contar» en *Trago de Sombra* (Galmés, 2011: 246-247). Adonis es consciente de que el término *amanuense* «repugna a los escritores» (2011: 247) y así discute el ideal del sujeto creador, libre y autónomo que inventaron la modernidad y el romanticismo.

Es posible leer en los monólogos de Adonis y también en sus recuerdos de Goroztiaga muchas de las ideas que Galmés formalizó en su texto sobre la imaginación en 1981. De algún modo, la novela muestra que, para el narrador de Galmés —y para Galmés mismo—, la ficción pasa por la imaginación y por la exploración de lo onírico y de la memoria del pasado. Incluso, se reiteran ciertas metáforas, como la de los «fantasmas de la imaginación», de los que Goroztiaga pretende alejar a Adonis. Para Galmés, se escribe precisamente para aplacarlos, y esta es una tarea inevitable. Lo cierto es que su reflexión sobre la imaginación, sobre su propia praxis literaria, aparece en las palabras de personajes y narradores de sus dos primeras novelas.

Un cuento (fantástico) de Galmés

El cuento «La noche del día menos pensado» da título al libro³ de 1981 y es uno de los relatos de Galmés que se ajusta a una definición de lo fantástico, aunque también recoja otros elementos de la poética del escritor, como los planteados hasta aquí. Hay en el cuento un narrador en primera persona que comienza relatando un hecho trivial: el encuentro con una mujer conocida para el narrador; o no tan trivial: el narrador la busca en el bar en el que rompieron y guarda «la esperanza de volver a encontrarla» (Galmés, 2011: 521). Existe, entonces, un deseo del narrador hacia esa mujer que ahora tiene su propia vida, que está embarazada, pero anuncia ya una nostalgia por una relación que no fue.

El narrador imagina un nuevo encuentro en el futuro, uno verosímil, ya con el niño nacido y de la mano de la mujer: «Pero las cosas ocurrieron de otro modo, de un modo extraño que no es fácil de entender, que he analizado durante toda la tarde» (2011: 521). Anuncia que escribirá la explicación del hecho extraño y que lo hará para no dormirse, comportamiento que tendrá una explicación a medida que el cuento se desarrolla. A la manera de «La metamorfosis» de Kafka (cuento traducido y publicado por Galmés en 1975), el narrador se despierta en un ambiente que no reconoce. Pero, a diferencia de Samsa, sigue siendo un cuerpo humano. Dice: «No reconocí las cortinas, ni las guardas del

3 El volumen reúne 11 cuentos, de los cuales al menos cuatro fueron publicados antes de 1981: me refiero a «El hermano», que se encuentra en la antología *Diez sobros cerrados*; «La infancia de Adán», cuya primera versión aparece en su primera novela *Necrocósmos*; «El inimaginable juego de Hermógenes», presente en el número 8 de la revista *Maldoror*; «Suite para solista», que aparece en la antología elaborada por Armonía Somers (1979), y «El puente romano», publicado en diciembre de 1980 en los números 6 y 7 de la revista *Trova*.

empapelado [...]» (521-522), es decir, el mundo real no le es familiar. Luego, intenta una explicación racional: «Suele ocurrir que después de un sueño profundo uno se despierta con la sensación fugaz de encontrarse en un lugar extraño, pero los objetos no tardan en recuperar su aspecto familiar para restituirnos a lo de siempre» (522).

Pero el narrador advierte que la cama no es la misma, que las cosas no vuelven a su «aspecto familiar», son extrañas. El narrador vacila, se levanta aturdido, se percata de que no durmió solo: «Estaba ansioso por conocer a la compañera de una noche sin memoria» (Galmés, 2011: 522). Todavía insiste en que el hecho sea familiar.

Finalmente, consigue reconocer a la mujer: es Margarita, aquella mujer deseada que había abandonado. Las marcas en el enunciado son permanentes. «Lo que más me inquietaba era mi desconocimiento absoluto de la situación» (2011: 523). No se reconoce en el cuerpo que habita, lanza una hipótesis, quiere explicarse lo que ocurre: «Tal vez hubiera despertado en otro cuerpo»; de ese modo, adelanta el final, prepara al lector para una explicación que encontrará más adelante. El narrador, en diálogo con la mujer, va averiguando distintas cosas sobre quién es, porque ya no es él mismo, sino otro.

A través de un diálogo ficticio con Margarita, el narrador la coloca del lado de la racionalidad: «De todos modos jamás hubieras entendido la historia que se inició hará veinte días en un viaje interminable a la frontera» (Galmés, 2011: 526), y, a partir de ese supuesto, anuncia el relato de un encuentro tenso, inquietante y extraño, que se produce en el viaje. Un viejo, que miraba intensamente al narrador, le explica la idea de la «transmigración de las almas» para superar sus problemas. Ese diálogo es parte del clima extraño del cuento. El viejo le dice: «Usted huele a difunto, amigo» (2011: 526). El narrador primero define esta curiosa aparición como la de «un bromista que prometía un viaje entretenido», pero después, en la habitación del hotel, empieza a practicar los «ejercicios transmigratorios» (528) que el viejo le enseñó:

Durante dos semanas los practiqué al pie de la letra, no porque creyera de veras en las palabras del viejo, sino porque me dejaban tan extenuado que dormía hasta la madrugada de un tirón, sin necesidad de recurrir a los sedantes, y aquí me tenés, en el cuarto donde desperté esta mañana, y donde ahora te espero, *como si* fuera Rodolfo el que te espera. Y escribo y escribo, porque sé que mientras escriba, no habré de dormirme (2011: 528).

El narrador recurre al «como si», central para comprender el elemento ficcional del lenguaje figurado al que hacía referencia Tzvetan Todorov en su definición de la literatura fantástica. El relato del encuentro con el viejo explica que el narrador no quiera dormirse antes de que llegue Margarita. Desde la mañana, quiere hacer el amor con ella, pero tiene que defender su tesis, que, curiosamente, está relacionada con una explicación científica, vinculada al tiempo de la imagen y al tiempo de los cuerpos. Es el narrador el que sugiere y establece un vínculo entre su descubrimiento de la transmigración de las almas y la tesis

científica de su enamorada. Margarita no llega, por lo que el narrador se duerme y el lector no sabrá si se moverá a otro cuerpo como se espera o si finalmente se producirá el encuentro con Margarita. Incluso, él mismo especula con esa posibilidad:

Es posible que despierte muy lejos, Margarita, que jamás te vuelva a ver, que mañana amanezca en un carro de gitanos, o en un barco que remonta un río, o en un hospital, o en medio de un campo de batalla. Pero si me quedo en esta ciudad o despierto cerca de aquí, te juró que te buscaré... O te escribiré de donde sea. Recibirás cartas de lugares insospechados, de países inverosímiles, cientos de cartas, miles de cartas, no haré otra cosa que escribirte cartas. Es el único proyecto que puedo acariciar. Y algún día estaré cartero y te entregaré mis propias cartas. Que el Altísimo me oiga (Galmés, 2011: 531).

Consciente de que se dormirá y de que su alma migrará, el narrador concibe el plan imposible de escribirle cartas a Margarita. Finalmente, el narrador se duerme y nos deja frente al texto sin saber qué ocurrirá, si efectivamente alguna de las hipótesis planteadas será la correcta, si el «Altísimo» al que se confían las transmigraciones oyó las palabras del narrador. Es interesante la expresión «estaré cartero», que es una expresión sintáctica que deriva de la situación extraña: no se puede ser cartero, se *está* cartero, cuando se acepta que las almas transmigran.

En la mayoría de los cuentos de Galmés, aparecen personajes que imaginan otras vidas, que incluso las concretan a través de mecanismos imposibles desde el punto de vista racional, pero que se hacen viables en las narraciones. La mimesis realista es la base sobre la que se destacan los elementos fantásticos de los relatos; así como en las novelas, la imaginación ayuda a desbordar las representaciones convencionales de la realidad.

Consideraciones finales

Después del golpe de Estado, la referencialidad cobró mayor «opacidad» —a la que hace referencia Mabel Moraña— en la obra de Galmés, signada por la censura y la autocensura que se impuso como régimen de producción literaria en la dictadura. La imaginación se tornó una solución individual en ese contexto, pero también permitió aglutinar a distintos escritores no comprometidos con la cultura oficial de la dictadura. Los cuentos de 1981 se enmarcan dentro de esta concepción e, incluso, muchos de ellos podrían ser considerados fantásticos, aunque las novelas *Final en borrador* y *La siesta del burro* abran otro camino, distinto a *Necrocósmos* y *Las calandrias griegas*. En ellas, la imaginación podría emparentarse con lo real maravilloso, con el realismo mágico, dado que Galmés explora la posibilidad de crear una ciudad ficticia —Colodra— que podría interpretarse como una alegoría del Uruguay dictatorial, pero que definitivamente Galmés envuelve en capas de ficción. En tal sentido, la imaginación fue un intersticio en el que se pudo resistir el régimen estético de la dictadura. Es posible

afirmar que *Necrocosmos* adelanta ya las condiciones en las que se producirá ficción en la dictadura cívico-militar, la «opacidad», ante unos lectores que buscaban leer mensajes ocultos entre líneas. La literatura de imaginación resistió durante los años previos al golpe de Estado, como puede leerse en *Necrocosmos*, y también en dictadura. Así, se elaboró una literatura hecha de señales para lectores que querían buscar, y encontraban, claves para interpretar el contexto autoritario en el que vivían.

Bibliografía

- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». *[SIC]*, año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre, pp. 11-15.
- BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo, y OCAMPO, Silvina (2003 [1940]). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GALMÉS, Héctor (1973). «Los mecanismos de la creación». *Maldoror*, n.º 9, Montevideo.
- (2011). *Narraciones completas*. Montevideo: Banda Oriental.
- LAGOS, José Gabriel (2014). «El escritor que no estaba». *Lento*, año 2, n.º 20, Montevideo, noviembre, pp. 53 y 55.
- MARCHESI, Aldo (2009). «Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre». Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En: DEMASI, Carlos *et al.* *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Banda Oriental.
- MORAÑA, Mabel (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
- PORZECANSKI, Teresa (1987). «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras». En: SOSNOWSKI, Saúl (ed.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland-EBO, pp. 224-230.
- RAMA, Ángel (1966). *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- (1972). *La generación crítica 1939-1969: Panoramas*. Montevideo: Arca.
- ROAS, David (2001). «La amenaza de lo fantástico». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7-44.
- SOMERS, Armonía (1979). «Diez relatos a la luz de sus posibles vivenciales». En: CAMPODÓNICO, Miguel Ángel, y SOMERS, Armonía. *Diez relatos y un epílogo*. Montevideo: FCU, pp. 113-154.
- TODOROV, Tzvetan (2006 [1970, 1976]). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

El género reversible. Tarik Carson (1946-2014)

JOSÉ JORGE

Tarik Carson partió de una base realista que luego intensificó o modificó en varias direcciones. Algunas, con ostensible proliferación verbal o sobrecarga referencial sobre bases distópicas o pseudoensayísticas, y otras, sintetizadas en la introspección oscilante de un narrador dubitativo, aseguraron su abandono consciente del panteón realista uruguayo. Este desplazamiento implicó una serie de cuentos con fuerte generación de *mundos híbridos* en marcada simbiosis categorial que, desde 1983, se enraizó en la consolidada práctica de la ciencia ficción en Argentina. Su propensión fantástica declarada, con su obra clásica *El corazón reversible*¹ de 1986, cerró un ciclo y estableció cierta perturbación frente a algunos preceptos teóricos que pretendían definir como género una práctica literaria histórica y heterogénea, proyectando una mezcla de estrategias destiladas por la tensión y la instrumentación hacia el tambaleo de leyes que aún hoy habilitan ciertas teorizaciones de la llamada *literatura fantástica*.

Este artículo agrega datos para contribuir a completar y organizar la dispersión de sus publicaciones.

El resabio de un realismo latente

«Realismo» es una palabra antigua, muy en boga hoy, utilizada para corregir desviaciones peligrosas.

Tarik CARSON, «Ogedinrof» (1968)

Tarik Carson da Silva nació en Rivera (Uruguay) en 1946 y, cuando llegó a Montevideo (1963), dedicó dos años al armado de un libro de cuentos realistas (Moreno, 1993) que, luego de varios concursos malogrados, tiró a la basura junto con una novela primeriza. De este desperdicio, se salvó «Por la patria», un polémico cuento que compartió el primer premio del concurso de la revista *Brecha* en 1969.

En 1970, leyó en la sección «Carta de los lectores» de *Marcha* una columna escrita por Hugo Giovanetti Viola titulada «Llamado a una nueva generación de escritores».² Fundó, entonces, con Daniel Bentancourt, Hugo Giovanetti, Hugo Bervejillo y el poeta Guillermo Chaparro el grupo Universo y la revista

1 Título de su segundo libro de cuentos que ya estaba pensado en 1982. Dato que se extrae de una de sus cartas a Hugo Giovanetti Viola el 6 de diciembre de ese año.

2 Publicada en el número 1485 del 13 de marzo de 1970. El texto de la carta puede consultarse también en: <<http://hacialliteraturauruguay.blogspot.com>>.

del mismo nombre, y fue parte del equipo de redacción que publicó cuatro números entre 1970 y 1971. En ella, apareció por primera vez «Ogedinrof»,³ un cuento de escenografía distópica o futurista. Este tiempo, que aparece sumido por la crítica a un episodio de nomenclatura biográfica, dejará profundas huellas en el autor riverense.

En una entrevista en la revista bonaerense *Cuásar*, en 1989, Tàrik Carson admitió que la época realista le había servido para aprender a escribir, que su primera novela había sido escrita en 1966 (finalmente destruida) y que, en 1970, había comenzado a interesarse por la literatura fantástica: «El primer escritor que me abrió la puerta a lo fantástico fue Borges. Después de leerlo me transformé en otro autor» (*Cuásar*, 18). Además de «Por la patria», el único sobreviviente de esa época, podemos integrar el rastro de dos cuentos posteriores para indicar una línea de fuga de esa experiencia. Me refiero, por un lado, a «Esa clase de regalo», un inédito (conservado gracias a Hugo Giovanetti) que se sugiere como posterior al grupo Universo (1970), y, por el otro, a «Los amigos presentables», publicado en 1977 en el primer número de *Foro Literario*, la revista a cargo de Julio Ricci. Estas dos pequeñas narraciones potencian la estrategia metafórica con una menor intensidad de ruptura, pero presuponen el correlato inseguro de la voz narrativa. El cuento «Los amigos presentables» camufla la inseguridad sexual de un hombre en una turbada presentación de amigos, y el brevísimo cuento inédito utiliza una situación de fondo para desarrollar una decepción amorosa que se ha transformado en patetismo. Los tres cuentos son breves. Los últimos dos transitan por una anécdota con la cual se explicita la voz de un narrador de intención basada en la insuficiencia de datos y de señales claras para el asunto que se potencia en su fondo. El intento de eludir forzosamente la temática y dar rodeos constantes, paradójicamente, revela cierta concretización de ese fondo de la cuestión.

La consideración de una obra como un «intencional intersubjetivo» que trasciende «todas las experiencias de conciencia» (Ingarden, 1989: 36) servirá para una aproximación a lo sugerido, a «lo no dicho, en profundidad», así como a la construcción de un simulacro de la realidad «simplemente posible» (Roas, 2001: 225). La configuración textual de los cuentos mencionados alerta sobre una notoria intención en la construcción narrativa, por la cual la suspensión de sus huecos de representación permite que lo mostrado también oculte intencionalmente.

La actividad que va «hacia el objeto para dotarlo de sentido», palabras que Darío Villanueva toma de Edmund Husserl (Villanueva, 1990: 187), mediante la vivencia intencional que convocaría, entonces, lo percibido, la obra y su proyección, puede ser útil para considerar, en estos relatos, un germen que se entroncará con otras estrategias y variantes narrativas cuando aparezca *El corazón reversible* y algunos de sus textos rectifiquen su eminencia.

3 Carson, Tàrik (1970). «Ogedinrof». *Universo*, vol. 1, Montevideo, setiembre, pp. 23-29. Su fecha en *El hombre olvidado* indica el año 1969.

«Esa clase de regalo» trata el despecho de un muchacho que se separa de su novia y que, luego de haberla visto pasar «por demasiadas manos», comparte una sintética y fingida charla con uno de sus anteriores e irrespetuosos pretendientes. Esta estrategia de escritura, que está lejos del manejo de ciertos relatos de comienzos de los ochenta, inició un punto modal de dinámica —apenas esbozado— en la voz inestable de un narrador cuya economía informativa se volverá una fórmula de arrollador ocultamiento explícito en «Los labios de la felicidad» (1986).

«Los amigos presentables» (1977) presenta a un personaje que recibe a un amigo desocupado en su casa. El protagonista duda si presentarle a su otro «amigo» Dudú, un pintor extravagante y desvergonzado que le hace «regalos». El permanente trasfondo del incipiente homosexual, la inseguridad y la persecución propia de una intimidad que funciona como espacio reprimido y de introspectivo titubeo actúan sobre la base de una especie de delirio difuminado por un ambiente que parece no poder controlar cuando se resuelve la posibilidad del acto sexual con Dudú: «Me apretaba una carga húmeda y pesada, un ir y venir, un jadeo incansable, de los cuales no podía escapar. Sentí unas manos pegajosas, algo que me rozaba la mejilla, y me desperté, enseguida o después, no lo sé» (15).

Para Roger Bozzetto, el discurso realista se afirma en la estrategia metafórica, en la sugerencia de «lo no dicho». La construcción como *analogon* permite que los lugares agrietados, en esa representación textual, den la ilusión de un todo representable (Roas, 2001: 225-226) y constreñido, de manera que el camuflaje se vuelve estrategia visible en el discurso del narrador. En estos cuentos, la intriga está ligada por la intencionalidad de omitir y admitir el desajuste que produce la confesión de los personajes: la posible homosexualidad como práctica desvinculada de las relaciones sociales más próximas («Los amigos presentables») que no se manifiesta sino en ciertos acercamientos, o la imposibilidad de confesar, sin tanta intensidad, la rabia por la pérdida amorosa ante un pretendiente denigrante, aparentemente inofensivo («Esa clase de regalo»).

La estrategia realista o la decantación de la estrategia realista en lo textual problematiza apenas el *analogon* distribuyendo las referencias en algunas dudas. Lo elidido se devuelve al verdadero sendero introspectivo del protagonista que contribuye a la captación de una articulación sintáctica y semántica, por lo que el relato de los acontecimientos no puede ser analogado por un simple trabajo de reconstrucción y reflejo. La necesidad inacabada en clave de repliegue irónico que emana del texto admite, por otra parte, la memoria de una referencialidad presunta en constante tensión social: la de la sexualidad reprimida. Este resentimiento se puede captar tanto en la estrategia como en la técnica que luego podrán rastrearse en los cuentos más reconocidos de *El corazón reversible*.

Estamos, con el contacto de estos incipientes relatos sospechosos, frente a un sincretismo absorbente de la confesión directa de sucesos. Sin abandonar los códigos realistas, el espacio del verosímil realista es escaso y débil. La primera época de los cuentos que conservamos o conocemos de Tarik Carson trabaja sobre la implosión de lo no dicho directamente aludido y sobre el exceso de un

lenguaje por acumulación, características que se revelarán tanto en los relatos pretendidamente fantásticos como en los más allegados a la ciencia ficción.

En conclusión, hay aspectos constructivos de los setenta que ya muestran un pequeño deslizamiento respecto de mecanismos realistas más estructurados. Estas variantes se dan en donde los huecos narrativos confrontan las incisivas sugerencias ligadas a la situación de los narradores. Estos dos cuentos comunican el retraimiento de sus personajes sin caer directamente en el desprecio por las cualidades humanas, sin acentuar un ámbito familiarmente profusivo de la confesión, como sucede en «Por la patria»,⁴ que corresponde a una época de incipientes conflictos que precedieron a la institucionalización de la dictadura militar.

Lo que queda claro es que, en un cuento como «Los amigos presentables», la imposibilidad de tematizar directamente la alteridad del personaje (la homosexualidad) aún se puede figurar, es decir, apenas ha cruzado los límites que establece Bozzetto para la entrada de la estrategia fantástica cuando lo «otro» deja de ser una «sugestión» y se transforma en imposibilidad de figurar, haciéndose, a su vez, presente (Roas, 2001: 227).

La presencia de lo sexual y la sexualidad será una constante. El retraimiento («Los amigos presentables»), la confinación al despecho («Esa clase de regalo»), el rudimentario e incólume utilitarismo («Por la patria»), como estructura de reproducción aristocrática («Ogedinrof») o como finalidad («Un sueño viejo y oculto»). Tampoco abandonará la producción más directamente vinculada a la ciencia ficción, como distracción y sensibilización en un viaje milenario («Suzdal reivindicado»), como producto de suspicaz valor en un mundo en plena descomposición (Ganadores), como distracción y abuso («La garra perpetua»). En otros relatos atravesados y moldeados por la categoría fantástica, lo sexual aparece como mediador de mundos («El corazón reversible»), como malentendido («Los labios de la felicidad») o como culpa encubierta («La muerte de los reflejos insoportables»), por citar solo algunos ejemplos.

Una aproximación a la ciencia ficción: primeras publicaciones

En 1973, Tarik Carson publicó *El hombre olvidado*, un libro de cuentos que introdujo características esotéricas y ocultistas. Alejandro Michelena observa con certeza una elección muy original y novedosa para la época:

Lo más interesante del libro es el abordaje de las temáticas ocultistas y esotéricas, algo inusual y hasta mal visto en las letras uruguayas, como en «Inferencias sobre Pérez Loid», «Demasiado humano» y el que da título al conjunto «El hombre olvidado» (2014).

4 En la primera publicación registrada de «Por la patria» en la revista *Universo*, el cuento es un solo párrafo. El militante político es un personaje directo y despreciable que va a narrar un día de actividad. Esto se deja notar intencionalmente en el desprecio por las personas y, especialmente, por la mujer que lleva al Comité para tener relaciones sexuales sobre banderas patrias con las que, al fin, se limpia las piernas y las nalgas.

Otros señalamientos incurren en «lo teosófico», «lo paranormal» o «las hermandades secretas, los mitos ancestrales» en un mundo literario uruguayo que extendió la preocupación realista, en las publicaciones y en las críticas (Michelena, 2014). Las «hermandades secretas» reaparecerán en gran parte de su obra y serán un elemento de configuración en la mediación de mundos a la hora del desequilibrio del fondo realista.

Fernando Aínsa (2016) en «Tarik Carson: el polvo canceroso de un narrador fuera del canon»⁵ indica algunos caracteres de estilo, desvinculando su obra de los «raros» de Ángel Rama. El crítico detecta «una desazonante ciencia ficción uruguaya a partir de alegóricas utopías negativas» y toma las palabras de Giovanetti que confirman los «buceos fantásticos (muchas veces embolsados en el subgénero de la ciencia ficción)» (Aínsa, 2016). El título del ensayo revuelve el comienzo de la novela *Ganadores* de 1991 (cuya primera versión se remonta a 1987 en la antología *Fase uno*). La conjunción plantea muchos problemas de análisis a los que hay que enfrentarse. La alegoría, una línea interpretativa endémica para un sector de su obra, no debe ser descartada apresuradamente. Sin embargo, su poder de identificación didáctica, su carácter transitorio de traslado designativo y directo del sentido inmutable, en solitario, corre el peligro de saltar un corredor de posibilidades hermenéuticas que relacionan el plano de la ficción y un aspecto representativo por el cual se escalona la configuración de sentidos (Ricoeur, 2011: 68-69).

El mismo estilo abarrotado que Elvio Gandolfo observó en *El hombre olvidado* como extrañeza que «se multiplica, sobre todo en el lenguaje», en el que predomina el uso de recursos que recuerdan a Borges (en especial, la biografía de personajes estrambóticos o patéticos), aunque cruzados con fuentes diversas y con una carga fuerte de sugerencias de perversidad o el tratamiento de la homosexualidad (Gandolfo, 2014),

y en el que Aínsa y Michelena vieron la potencialidad del escritor, despertará, al poco tiempo de su publicación, las críticas negativas de Heber Raviolo en la anteúltima publicación de *Marcha*, número 1676,⁶ antes de su clausura definitiva. Pablo Rocca cierra su libro *35 años de Marcha (crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)* con el «derrumbe» del semanario y observa que ya no hay tiempo para ver una gestión a futuro de Raviolo. Lo poco que pudo hacer es «un comentario favorable para Enrique Estrázulas por su novela *Pepe Corvina*, otro adverso para Tarik Carson por su libro de cuentos *El hombre olvidado*» (Rocca, 1992: 231). En este excepcional contexto, aparece

5 Este artículo lo escribí a raíz de unas preguntas que le envié en el marco de la investigación del grupo a cargo de Hebert Benítez Pezzolano al que pertenezco: Raros y Fantásticos en la Literatura Uruguaya. Teoría, Crítica e Historia (1963-2004), Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2015-2016.

6 Este número de *Marcha* se repite, antes de su clausura definitiva, por un error aclarado en la última publicación del semanario.

la entonada página sobre *El hombre olvidado*. La impresión detallada del crítico del semanario no filtra la dificultad de lectura ni la proliferación y se le presentan como un problema insuperable de los relatos:

Un estilo rebuscadamente indirecto, intelectualizado, para una temática de índole demencial, a veces onírica, por momentos resueltamente fantástica, aunque apuntando siempre, de manera más o menos explícita, a un correlato real, actual y ominoso, que nos trae a la memoria las obras de Orwell y de Kafka (Raviolo, 1974: 28).

He aquí un apuntalamiento crítico que vacila entre lo «resueltamente» fantástico, lo onírico y una referencia de cerrojo alegórico: «correlato real, actual», que concatena series arbitrarias, pero cuya lectura «insatisfactoria» deja el sin-sabor de «la presencia amenazadora de una punzante realidad». En un momento de intensidad política que desembocará en la censura del propio semanario, no pudo considerar el efecto propio de una escritura desbordante que transfiguró en una ambigüedad intrínseca al reconocimiento, sin dejar de aludir a «los demonios que de él asoman» para dar con un remate claramente negativo:

Podemos adelantar un juicio que parecerá contradictorio: el libro confirma la existencia de un escritor y deja una expectativa abierta para futuras creaciones, pero es en sí mismo algo decepcionante (Raviolo, 1974: 28).

Esta decepción contrasta notablemente con la visión de Aínsa, que considera al libro como «abrupto y provocador». Basado en un pasaje⁷ de «Ogedinrof», caracteriza el período dictatorial: «Nada mejor que esta amarga sentencia para definir el período que se cierra en 1984» (Aínsa, 1993: 49-50).

La vacilación a la hora de centrar una obra repartida entre «géneros peregrinos» que señala Raviolo (1974: 28) no resuelve el papel de ese mecanismo de saturación o de expansión transitiva explícita en lo textual. Pese a ello, Raviolo incluyó luego en su selección *Trece narradores uruguayos* el cuento «La espléndida bolsa vital», de Carson, en 1981. Este cuento se aleja de la representación realista y problematiza la referencia.

Un año después, Carlos Pellegrino, en una muy acotada reseña del número 10 de la revista *Maldoror*, dedica una ubicación ficcional, una promesa y un lamento para el libro mencionado:

Los seis cuentos que integran este libro tienen como soporte común la búsqueda de lo originario a través de lo onírico y un lenguaje dictado por el deseo de efectuar un ‘parricidio ejemplar’. Las «citazoni» tratan de acumular pistas verosímiles para la narración (Pellegrino, 1975).

Las referencias proliferantes sí parecen jugar un papel de exceso acumulativo en algunas narraciones de *El hombre olvidado*, aunque, luego, para su siguiente libro, estas desaparezcan casi en su totalidad y se indeterminen.

7 «Todo fue perfecto. La prensa editó lo que le informamos. La gente supo lo que quisimos. El porvenir, con esta comprensión popular, se nos rinde día a día» (18).

Del otro lado del Plata, en el número 18 de la revista argentina *Cuásar*, Claudio Barbeito rescata, en perspectiva, este primer libro de relatos. El artículo pondrá en escena nuevamente la prematura presencia de la ciencia ficción en Tarik Carson:

Los primeros relatos publicados por Carson fueron reunidos en un libro: *El hombre olvidado* (1973). La mayor parte de estas obras tempranas anticipan temáticamente muchos relatos de esta década; ubicando la acción en Sudamérica durante un futuro cercano o un presente alternativo, presentando sociedades autoritarias inspiradas en las dictaduras tan comunes en este continente (Barbeito, 1989: 50).

La práctica del ensayo imaginario en el impactante *Un sueño viejo y oculto* coincide con el exceso, según Barbeito, aunque este advierte que el relato es la primera incursión de Tarik en la «CF con elementos clásicos». Para Barbeito, *El hombre olvidado* abraza y mezcla «casi todos los géneros literarios»:

Los mejores relatos de este autor serán los limítrofes a lo fantástico y lo maravilloso; la CF pareciera restarle posibilidades creativas. Sus obras en este último género intentan crear una cosmogonía con elementos muy usados (mujeres mecánicas, racismo, clasismo, exceso de publicidad) y a la que no hace aportes muy originales (1989: 50).

La imposibilidad que se le plantea frente al primer grupo de cuentos reunidos no le impide visualizar el rastro que ha dejado en la obra posterior, aunque no abunda en detalles. En efecto, la literatura de predisposición fantástica reduce en aquellos temas que aparecen en 1973 y los transforma transmigrando elementos de la ciencia ficción. Esta mediación reduce su utilidad a ambientaciones, escenarios o espacios muy marcados de una porción de mundo adheriéndose a otro. La gran cartelera electrónica de *Ganadores*, el viaje milenar en nave de «El estigma de Suzdal» o el utilitarismo desconcertante de una dimensión que se manifiesta en lo insólito de una visión inaudita de una pantalla o un espejo en «El corazón reversible» son decantaciones de la experimentación de diversas líneas narrativas. Esto no evita que aparezcan escenarios futuristas ligados plenamente a la tecnología.

En el relato ganador del premio anual de ciencia ficción Más Allá (1990), «La garra perpetua»,⁸ la tecnología sirve como telón de fondo para mostrar el ascenso y las aspiraciones inútiles de un doctor —por su muerte casi simultánea a su fama—, la cual lleva a la desmesurada aniquilación de millares de seres que considera «antenas biológicas» de un mal mayor que apenas se sugiere como antigua amenaza desconocida. Experimentando con un enano macrocéfalo, al que somete a duras exposiciones sexuales y torturas (con enfermiza ternura) sin que el aparente mutante inofensivo pierda su afecto, crea teorías inhóspitas que ponen en marcha la aniquilación —explosiones radioactivas de por medio— de la supuesta amenaza al Sistema. Sin embargo, por unos datos escasos, no se puede

8 Publicado en el número 2 de *Parsec* (1984), en la antología *Más allá* (1992) y en el número 149 de *Axxón* (2005).

descartar que la amenaza no exista, aunque nunca se dibuja con claridad. En esta gran ironía, coexisten varias recurrencias que se extienden en distintas formas a otras creaciones: el sexo y la violencia, las deformaciones, la mutación, la tecnología al servicio de una decadente erotización (virtual y plástica), la burocracia, la autodestrucción, la tortura y los grupos secretos de poder.⁹

En primera instancia, las creaciones que pertenecen a los años posteriores a 1973 hasta 1983 incluyen temáticas y experimentaciones algo apartadas de la ciencia ficción. Algunos títulos de esa década aportaron a lo irresoluble y dispar de su escritura: «La fuerza mental» (un híbrido de 1975), «Allí mismo lo inconcebible» (1975), «La muerte de los reflejos insoportables» (1975), «Los amigos presentables» (1977) y la trilogía de pequeñas narraciones «El resortero eterno» (1979).

El trabajo de una primera línea de creación al estilo de *El hombre olvidado* se mezcló con otra que se fue entrometiendo luego de que el escritor estableciera contacto con grupos vinculados a *Minotauro* en Buenos Aires. Bervejillo señala que a través de «Ogedinrof» se vinculó a gente que iba a sus talleres y «que era prácticamente esotérica», un punto de intersección que pudo haber influido en la marcada diferencia de sus creaciones con otras de la época y con la producción histórica de la práctica de la ciencia ficción en Argentina.¹⁰

Para Pablo Dobrinin, Tarik Carson se reencuentra en Buenos Aires con una especie de condición propia de sus primeras narraciones, y «fue en Argentina redescubierto como autor de ciencia ficción. Lo interesante es que Carson es un autor distinto, que arrastra otro tipo de influencias». En efecto, los cambios tecnológicos dan lugar a «una extrapolación crítica y sarcástica de la sociedad actual» (Dobrinin, 2007).

En la Argentina de los ochenta, la supeditación de elementos tecnológicos a la problemática social se registra, en las narraciones, como un hecho innegable. Ángela Dellepiane se detiene en esta observación:

La CF argentina está a la vanguardia de la hispanoamericana hasta el punto de que se puede hablar de una verdadera escuela argentina de CF con decisivas preocupaciones sociales. Sin embargo, la producción última de CF que he podido ver en antologías y nuevas revistas no puede considerarse en pureza CF. Se trata más bien de obras fantásticas, algunas con trasfondo filosófico (o pseudo-filosófico). Y son los propios autores quienes hacen hincapié en el carácter fantástico de sus narraciones y quienes desdeñan el rótulo de CF (1989: 520).

Recordemos aquí que Tarik Carson se ha referido varias veces a la ciencia ficción como un derivado menor incluido en la literatura fantástica. La nota al pie de Dellepiane levanta palabras muy ilustrativas de Pablo Capanna, una referencia crítica de la ciencia ficción. Dellepiane insiste en que muchos autores

9 En este cuento largo, aparece, al final de varios párrafos, la palabra *etcétera*, que recuerda el particular uso que le daba a ella L. S. Garini, con quien el autor tuvo contacto.

10 Tomado de la entrevista que les realicé a Bervejillo y a Tatiana Oroño, escritora y amiga del escritor riverense, el 9 de diciembre de 2015.

no separan la ciencia ficción de la literatura fantástica, palabras que no le serán ajenas a Tarik Carson.

En general, [los nuevos escritores argentinos de CF] cultivan una literatura fantástica no tradicional, que linda con la ciencia ficción, la atraviesa y sale libremente de su ámbito, con escasa presencia de su elemento científico tecnológico [...]. Quizás el rasgo más común es que nuestros autores no hacen ciencia ficción a partir de la ciencia, como ocurre en países industriales donde la ciencia impregna la vida diaria; son escritores que se han formado leyendo ciencia ficción y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género (Capanna cit. en Dellepiane, 1986: 523).

Marcial Souto, corresponsal en Uruguay de la revista española *Nueva Dimensión*, vivió en nuestro país y estudió los cambios que produjeron en la vieja ciencia ficción los autores del movimiento *new thing* (en inglés, «nueva cosa»). Souto escribió un artículo, «La nueva ciencia ficción», que se incluyó en el número 3 del año 1968 de dicha revista,¹¹ en el cual nombra a escritores admirados por Tarik Carson, entre ellos, Coldwainer Smith:

Smith fue el primero en darse cuenta de que los cambios tecnológicos del futuro, y sus consecuencias, se ven mejor partiendo de seres humanos transformados y mirando a esos cambios por el rabillo del ojo (Souto, 1968: 145-146).

Aún desconocemos si Tarik Carson leyó a este autor antes de viajar al país vecino. Pero, en la sociedad alternativa de «Ogedinrof», la tecnología es un elemento (sirviente del poder) que, en la primera publicación, se manifiesta tímidamente, pero que, en 2010, la última versión conocida, asume formas figurativas de control más directas.

En Argentina, Tarik Carson Da Silva tuvo entre sus seguidores a otra figura peculiar de las revistas y del mundo de la ciencia ficción: Daniel Croci (Daniel Barbieri), fundador de los premios Más Allá y de la revista *Nuevomundo*, con quien compartió íntegramente *Cuentos 2*. Croci escribió, además, en la revista *Fierro*, un artículo llamado «Carson y la basura», en el que, a partir de *Basura* de Trillo y Giménez, consideró que el «mundo posatómico y rigurosamente estratificado» de «el más ferviente descriptor —al menos, en la CF rioplatense—» (1988: 15) sería un preámbulo de la destrucción devenida en historieta. Lo «previo» viene como anillo al dedo, puesto que, en la obra de Tarik Carson, como veremos más adelante, está sugerido ese fotograma de un proceso de descomposición o del pasaje de un mundo a otro alterado.

Es precisamente la transformación escatológica del ser humano, su conversión en basura, el leit-motiv de la obra de Carson. Tomemos por ejemplo el cuento «Un sueño viejo y oculto», reproducido en el libro que antes citamos; ahí se trata, exactamente, del hallazgo de un gusano parásito que crece en los riñones de los hombres de raza negra y que genera una droga que permite realizar a

11 En el mismo número, aparece un cuento del uruguayo Carlos María Federici, quien, además, confiesa, en un cuadro, que en Montevideo no existe lugar donde publicar «esos relatos».

los blancos ese sueño viejo y oculto: longevidad y potencia sexual ilimitada (Croci, 1988: 15).

En el «mundo posatómico y poscrash ecológico en pleno y entusiasta proceso de estratificación» que guarda Croci para otros relatos, como «Proyecciones», «La garra perpetua» o «El mecánico», dispersos en revistas, el extrañamiento y la minuciosidad se unen y se revela el despliegue de las resaltadas diferencias entre clases sociales, llevadas al límite esquemático de la dominación estratificada: «burócratas-represores-administrativos-víctimas» (1988: 15).

A esta altura, se puede afirmar que el proceso de la primera obra de Tarik Carson, puesto entre Lovecraft, Felisberto Hernández, Onetti, Garini, «Swift, Poe, Bierce, Wells, Verne, Kipling, Kafka, Borges» (Rossi, 2009), entre otros, se desenfunda a la par, en un sector de su obra, con la actualización de los problemas hacia las catástrofes urbanas, matizadas en la purga de un poder que se desenvuelve al unísono con la denigración tecnológica (vuelta basura y detalle sin sentido). Esta resurgirá en la desolación y aun en la actitud íntima e insólita —como signo de imposibilidad apropiadora del futuro— de los personajes a la deriva de *El corazón reversible*. No podemos dejar de destacar el puntilloso final sorpresivo que nos regala Croci:

Leer a Tarik Carson es un desafío. No se trata de un escritor de prosa sencilla e incluso, por momentos, amena como la de su compatriota Levrero. Pero, mientras huyo —ya veo venir las hordas enfurecidas de críticos académicos—, sostengo que la obra de Carson es más lúcida y profunda, más actual y más...
cf. ¡Ay! (1988: 15).

En el atento trabajo «Tarik Carson, un escritor de raza», Pablo Dobrinin establece «Ogedinrof» como el primer relato de ciencia ficción conocido de nuestro autor e ilumina sobre un proceso que nos ubica en un cambio respecto de la ciencia ficción rioplatense, la cual es señalada por Luis Pestarini y Sergio Gaut vel Hartman como de escasa presencia de la ciencia.

La ciencia ficción de Carson tendrá, desde este cuento en adelante, una característica distintiva. Más que preocuparse de inventos o tecnologías futuras, buscará ser una ácida crítica de la condición humana. La palabra «progreso» será casi siempre una burla en labios de este autor (Dobrinin, 2007).

Para Pablo Capanna, ciertos autores que han escrito ciencia ficción lo han hecho desde un lugar diferente al de los

países industriales donde la ciencia es una actividad socialmente prestigiosa y la tecnología impregna la vida diaria; son escritores que se han formado leyendo ciencia-ficción y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género (cit. en Pestarini, 2012: 437).

Igualmente, para Luis Pestarini, entre los escritores de ciencia ficción de nuestro continente es menor el porcentaje de aquellos con formación científica que en los países anglosajones mucho más industrializados que la América Latina de los ochenta (2012: 438). Parece ser que estas aclaraciones revelan algo de la primera escritura de Tarik Carson, si aceptamos que practicó la ciencia

ficción antes de irse del Uruguay, pero dicen mucho más de su época en las otras márgenes del Plata.

Tarik Carson le reveló a Dobrinin (2007) que tuvo contacto con lecturas de ciencia ficción en 1984. Este año, además, coincide, exactamente, con el comienzo de su etapa de publicaciones en revistas y fanzines argentinos.¹² *Nuevomundo*, *Cuásar* y *Sinergia* fueron las primeras revistas en las que publicó (en ese orden). En la entrevista (en línea) que le hice a Sergio Gaut vel Hartman en 2015, este comenta su encuentro con nuestro escritor:

—No recuerdo exactamente qué ocurrió, pero conocí a Tarik dos veces, en dos ámbitos totalmente diferentes, y ninguno tenía que ver con la literatura.

—*Usted vendía a su fiambrería, según dice [Tarik en una entrevista], y dice que editaba la revista.*

—Esa fue la primera vez. Es exacto. Y nunca hablamos de literatura. Unos años más tarde, lo vi en una mesa próxima, jugando en el mismo torneo de ajedrez que yo estaba jugando. Al principio no lo reconocí, ya que estaba demasiado fuera de lugar. Cuando me atreví a decirle: «te conozco, pero no sé de dónde», todo se aclaró.

—¿Y lo invitaste a escribir? ¿Ya sabías que escribía?

—No lo sabía y creo que tardé en saberlo. Él nunca hizo alarde de su condición de escritor. Como escritor creo que lo descubrí en 1983, más o menos, cuando empecé con *Sinergia*.

Sandra Gasparini trabaja con la obra de tres autores argentinos (Luisa Valenzuela, Elvio Gandolfo y Angélica Gorodischer), vinculados a la «variante narrativa» fantástica y a la ciencia ficción en el siglo XX. Para ella, un «exceso de racionalidad» provoca, «paradójicamente, la irrupción de la superstición y el misticismo», y la ciencia ficción, que crece como «fenómeno de consumo masivo» en este siglo, lo hace porque «construye un verosímil más cercano al contexto de tecnificación de la sociedad y especula, entre otros temas posibles, sobre la consecuencias de experimentación de esa tecnología» (Gasparini, 2000: 119).

Otros datos relevantes

La mención que obtuvo Tarik Carson en un concurso mexicano en 1975, que tenía como jurado a Juan Rulfo, le permitió, al siguiente año, publicar en los números 71 (enero-marzo) y 72 (abril-junio) de *El Cuento: Revista de Imaginación* de ese país.¹³ Este último número es una especie de pequeña antología de nuevos cuentistas uruguayos inserta en el volumen de la revista con una

12 Desde 1984 hasta 2014 (según las últimas constataciones), publicó en Uruguay, aunque en menor medida.

13 Entre sus redactores figuraba Juan Rulfo.

presentación memorable.¹⁴ Pensemos que 1976 es un año capital en el que Tarik Carson se establece en Buenos Aires, haciendo un viaje interdictaduras del que se quejará en varias entrevistas. Allí, vivirá hasta su muerte en 2014.

Mientras, del lado uruguayo, en 1975, aparece la antología *Cuentos '75* de la editorial Aries en Montevideo,¹⁵ en la que figuran relatos de Hugo Giovanetti, Manuel Márquez, Ariel Méndez, Antonio Silva y Tarik Carson, quien publica allí «La muerte de los reflejos insoportables». Esta aparición nos da una pista sobre el trabajo más indeterminado de temprana data en su producción.

En 1977, la revista *Foro Literario*, a cargo de Julio Ricci, estrena, en su primer número, el relato corto de Tarik Carson «Los amigos presentables» y, en 1979, Armonía Somers incluye tres pequeñas piezas narrativas en la antología *Diez relatos y un epílogo*. A partir de la década de los ochenta, en Argentina, la actividad de publicaciones del autor uruguayo se vuelve realmente prolifera en las revistas y fanzines de ciencia ficción y fantasía *Sinergia*, *Cuásar*, *Clepsidra*, *Neuromante*, *Próxima*, *Nuevomundo* y su continuadora *NM*, *Otros mundos*, *Parsec* y la singular *Axxón*, una histórica publicación en línea que difundió una parte importante de su producción. Pero su relación con el medio es mucho más que un sencillo acto de aparición editorial. Tarik Carson participó activamente de talleres, editoriales, correcciones, entre otras colaboraciones y trabajos, y también «formó parte del grupo de aficionados que en el 80 crearon el mítico Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía» (Ortiz, s. f.). Para sistematizar sus publicaciones, no hay que pasar por alto el itinerario en revistas bonaerenses, varias de ellas desconocidas u olvidadas a la hora de atraer la figura de Tarik Carson hacia la literatura uruguayo. También hay que señalar los trabajos incipientes en publicaciones y antologías uruguayas que desaparecieron de las referencias críticas y que contienen todo un pasaje hacia nuevas configuraciones.¹⁶ Esta tentativa abre otro campo de estudio que excede, por el desarrollo que requiere, la pretensión de este trabajo.

14 En este número, «Los grandes cuentistas contemporáneos», se publicaron cinco cuentos correspondientes a los uruguayos Julio Ricci, Juan Diego Sans, Ariel Méndez y Tarik Carson. A modo de pequeña antología que se anuncia en las primeras páginas con una leve descripción de la actividad de cada uno, esta presentación de autores está precedida por una introducción: «Insertamos en este número una pequeña antología de nuevos escritores uruguayos, de hecho, aislados en su país ante la situación siniestra que ahí se padece, pues según datos recientes, el 54 % del presupuesto nacional se destina a gastos militares; hay un policía por cada 58 habitantes; oficialmente, 8 mil presos políticos; el 60 % de la población, de un total de 2 millones 700 mil habitantes, ha pasado por una cárcel, en donde la tortura es habitual; 300 mil uruguayos han abandonado su país por motivos políticos (una de las migraciones más importantes ocurridas en Latinoamérica). Las actividades editoriales, bajo una censura implacable, de hecho, están suspendidas, y hay que pensar en la dura situación de quienes, como escritores, tienen que ejercer su oficio natural en un medio así» (*El Cuento: Revista de Imaginación*, 1976, n.º 72, abril-junio).

15 La publicación antológica fue una respuesta a la prohibición, establecida por la dictadura uruguayo, de la aparición de la revista *Palabra* (Giovanetti, 2009: s. pag.).

16 Las antologías uruguayas aparecen nombradas a lo largo de este artículo.

Sin embargo, Tarik Carson indica con una publicación su gran madurez como creador, al integrar temáticas, motivos, estrategias y escenarios en el volumen de cuentos *El corazón reversible* de 1986, vuelto a publicar en el 2010 por la editorial Irrupciones junto con *El hombre olvidado*, con interesantes modificaciones.

El relato «Proyecciones» de Tarik Carson, publicado en 1987 en la antología *Fase uno* del compilador y escritor Sergio Gaut vel Hartman y comentado en el libro *Fisión literaria* de Rómulo Cosse de 1989, refigura la aparición, en 1991, de la novela de ciencia ficción *Ganadores*. En 1991,¹⁷ aparece la *Antología del cuento uruguayo '70/'90* de Walter Rela, que agrega «El tálamo subrogado» de Tarik Carson Da Silva, con la asistencia y un estudio preliminar de Rómulo Cosse. Sus palabras acercan la ciencia ficción a través de la consideración del cuento:

Es un magnífico ejemplar de lo que se llama ciencia ficción, o sea, una historia donde la fisión de la representación mimética del mundo se instituye mediante una *articulación libre* de distintos elementos tomados del conocimiento científico o de su aplicación tecnológica (Rela, 1991: 23).

Una antología de ciencia ficción argentina *Otras rutas al futuro...* (2002), publicada en soporte digital multimedia, descargable y ejecutable en la computadora, incluye su cuento «La fuerza mental» (publicado en 1975, 1983 y 1985). El prólogo de Germán Cáceres resalta la extrañeza que provoca un cuento que lo hace dar rodeos acerca del centro o la temática definida del planteo de su escritura:

En este impreciso universo hay un pacto con el Averno para que reine la armonía, y no son escasos los fenómenos extraños que escapan a toda comprensión (incluso para los citados Nosotros). Un relato magistral por su capacidad de invitar a la propia interpretación (2002: s. pag.).

La revista *Próxima*, dirigida por Laura Ponce, publicó tres relatos: «Percepciones extrañas»¹⁸ en 2010 (cuento que comenzó a escribir, probablemente, a comienzos de la década del ochenta y cuya publicación apareció en la revista *Clepsidra* de 1985), «Hacerla trabajando» en 2011 y «Los labios de la felicidad» en 2014.

Hemos llegado a la primera etapa, que consiste en dar cuenta de algunas observaciones respecto a la ciencia ficción, basando el trabajo en algunas pocas críticas que la mencionan y dando énfasis en su primer libro de cuentos, un corte necesario pero intencional, para poder adentrarnos críticamente en la segunda parte de su obra más visible.

17 Año en que aparece «El corazón reversible», traducido al francés por Sylvie Ponce y Felipe Navarro en una antología de la Unesco.

18 Un comentario sobre el «cuento de los globos» («Percepciones extrañas») aparece en cartas entre Tarik Carson y Hugo Giovanetti de 1981.

La creación no realista: *El corazón reversible*

Al ver en perspectiva la silueta creativa de la obra de Tarik Carson, se vislumbra un entrecruzamiento de categorías que, en primera instancia, tienta, por declaraciones del propio autor, a ubicar dicha obra en el ámbito de la literatura fantástica sin más. Un arriesgado trato con ella parece constituirla como una zona de complejidad categorial que revela un mecanismo de choque en el que las ideas de realidad son debilitadas y se pone en suspenso cierta zona de ratificación realista. Este capítulo se centrará en su segundo libro de cuentos *El corazón reversible* si bien se integrarán interferencias a sus creaciones anteriores.¹⁹

En caso de una posible identificación de su obra con la literatura fantástica, además de la inscripción crítica fundacional de Tzvetan Todorov y otros enclaves críticos (Barrenechea, 1972; Campra, 1981; Jackson, 1981; Alazraki, 1990; Roas, 2001), debe tenerse muy en cuenta otra acepción, surgida de la práctica de la ciencia ficción, el terror y la fantasía (ficciones especulativas o marginales) en congresos, encuentros, impulsos editoriales (Castagnet, 2012), comunidades lectoras (Steimberg, 2013) y numerosas revistas dedicadas a la publicación masiva de autores de ciencia ficción, espacio en el que se despliega una parte importante de la obra de Tarik Carson. En este sentido, cabe subrayar la relación entre el uso colectivo histórico de la categoría nominalizada y el «uso político del género» (Arán, 2007: 227-228) en el marco de las intersecciones y constancias dentro de los grupos y, a razón de ellos, en el campo intelectual y artístico, con todas las implicancias fronterizas y, sobre todo, exclusivistas, constantemente remarcadas por el escritor que nos interesa.

Varios relatos de *El corazón reversible* (1986) se producen sobre un código de dudosa caracterización realista, por lo que las categorías fantásticas fundadas en la presencia de una inquietud del lector frente a la irrupción de un elemento sobrenatural o fantástico en los relatos constituidos sobre códigos realistas (Roas, 2001) no parecen adecuadas, aunque lo moderno fantástico, como dice Rosie Jackson, coexista opacado con lo «real», pero proyectando una intrínseca «disolución del orden» (2001: 151).

Roas se refiere a la intromisión de un sentido de inquietud frente a la irrupción del elemento sobrenatural en los relatos, ligando la asimilación de los códigos del realismo a la idea única de realidad compartida o estabilizada, en la que sucumben las posibilidades de eclosión de los estatutos asignados a la representación extratextual a la hora de un pacto ficcional (2009: 115-116). Sin embargo, la ruptura no se produce claramente cuando la transgresión no se da con nitidez en el plano del texto o se licua el ambiente en que se relata.

19 Muy importante es resaltar aquí que el libro originalmente tenía la intención de incluir un número mayor de piezas narrativas. Palabras de Tarik Carson: «El libro se llamará *El corazón reversible* y tendrá 12 cuentos, 3 de *El hombre...* y los demás, nuevos» (esta cita pertenece a una carta fechada el 7 de setiembre de 1986, que le envió a Hugo Giovanetti desde Buenos Aires).

Hay que señalar que el robusto programa de asimilación de estrategias, técnicas y elementos surgidos de la práctica de la ciencia ficción y de la experimentación, a medio camino de su programa de escritura, funda un campo de indeterminación que se manifiesta en el conjunto de cuentos de *El corazón reversible*, arrastrando la discusión al ámbito de las literaturas distanciadas (Steimberg, 2003). Entre los cuentos y cuentos cortos que arrinconan la década de los setenta, se encuentra un intento de extensiva irradiación distópica. En el cuento «Ogedinrof»,²⁰ la institución —transformada en Estado represor ultraburocrático— ejerce el control permanente para reproducir biológica e históricamente a una élite, mediante la violación sistemática, la persecución y la eliminación de rebeldes, e, incluso, practicando la supresión terminológica. El relato cuenta con la fuerte presencia de la mutación humana, armas biológicas y trabajos de laboratorio. Por su parte, en la construcción de relatos de asimilada ciencia ficción, abarrotados de paisajes y situaciones de excesiva virulencia, se prefigura el proyectivo rearmado de saltos temporales de *Ganadores*, su novela de 1991.

En el libro *El corazón reversible*, la ficción se sitúa más allá de los límites de una asimilación de fórmula directa o indirecta de los códigos realistas, donde se hallaría la base para el florecer de lo fantástico, pues el montaje de un narrador de discurso sospechoso desestabiliza la captación cómoda de una idea de realidad circundante.

Como pauta para evitar el choque fantástico, la revelación de una voz ambigua en los narradores afecta la percepción no solo de los personajes, sino de la proyección oblicua de los acontecimientos narrados hacia una posible idea de realidad que termine por demostrar su univocidad. La poca fiabilidad de los narradores afectados por su constitución en el mundo ficcional literario se puede notar en el comienzo del cuento «Percepciones extrañas», en el que el personaje realiza una especie de artefacto de expresión que se camufla en la conformación de un espacio discursivo de lógica aparente que pone en jaque una lectura ingenua. Este relato culmina con el personaje atrapado en la hipnotizante persuasión de una especie de globos enigmáticos que cambian de forma, parte del ritual de una comunidad de artesanos. La fuerte posibilidad alegórica del arte no se desprende sencillamente de sus concretizaciones, y Dobrinin hace una fuerte apuesta en esta línea interpretativa.

El narrador-personaje del relato «El corazón reversible»,²¹ recluso en las piruetas de un tono estabilizado, excesivamente abierto a la interpretación, dice:

20 Según me contó Hugo Giovanetti en una entrevista personal en 2015 y luego confirmó Hugo Bervejillo, Jorge Medina Vidal leyó, como significado del título, la inversión de *forni* y *dego*, que refieren a *fornicador* y *degollador* respectivamente, trabajos confesados por el narrador, quien construye como marco una especie de informe y justificación de la tortura y la muerte.

21 Cuento que aparece como referencia en una de las cartas a Giovanetti del 29 de noviembre de 1981. Hecha a mano (la carta está escrita a máquina), de forma perpendicular a la escritura de la carta, aparece una nota en la que Tarik Carson pregunta si Raviolo y Benavides recibieron «El corazón reversible».

Después de las primeras impresiones que tuve del mundo, estuve un tiempo recluido dentro de mí. Hubo momentos en que quise desmontar lo que observaba y experimentaba para entenderlo, pero siempre terminé dormitando, o soñando, como quien no comprende y se aburre. Pero a veces me desdoblaba, iba al centro de la ciudad, caminaba, observaba el dispositivo, y veía películas que lograban hacerme reír sin saber por qué (Carson, 2010: 152).

En el relato, ese término *mundo* nunca satisface su referencia e instaura lo insaturable como un deber casi hipnótico. Aquí, el narrador realiza un viaje de ida desde el interior más indeterminado del ser hacia un contacto «sobrenatural» a través del encuentro con una mujer que lo vinculará a una especie de conquista de un grupo secreto que no se revela como tal con claridad. Hay un desperfecto en la problematización realista que emana del nudo del cuento. La presencia de confesiones ambiguas del propio personaje y la extraña aparición de suspicaces guiños a la ciencia ficción desencadenan el conflicto de la operación mimética que no puede responder cómodamente a la dicotomía posible/imposible, ni dentro del marco del relato ni en la «proyección sobre mundos a los que históricamente atribuimos estatutos de “realidad”» (Benítez Pezzolano, 2014: 12). Si citamos las palabras de Hebert Benítez Pezzolano, consideramos, como él, que con lo fantástico estamos frente a la posibilidad de una «categoría que atraviesa géneros» (2015: 89-90). Los géneros, entendidos en su dinámica, son «mecanismos generativos» (Ricoeur, 2011: 45). La verosimilitud «es un requisito de *cierta* poética de la ficción» (cursiva mía), pero no lo es para este tipo de mundo ficcional literario, según Dolezel (cit. en Araiza Ocaño, 2011: 31). Para esta potencialidad de mundo literario, el referencial puede someterse a una suspensión de determinismo.

En cierto sentido, lejos del impactante desenfreno de la arquitectura futurista de ciertos relatos, parte de su literatura habilita la constricción o limitación de un mundo que quiere adherirse a otro. Esta marca de ciertos grupos, uno secreto que sugiere la idea sutil de una probable invasión («El corazón reversible») y otro levemente develado en el nacimiento de objetos que afectan la percepción, en una sociedad también secreta pero de artesanos («Percepciones extrañas»), actúa —siempre concretizando sin agotar el sentido— como una posible decantación siniestra, como la elaboración de una conquista que atrae hacia sí lo marcado, lo transformado, o como la suspensión del desarrollo de los sentidos. Podemos decir, entonces, que se configura una especie de mundo paralelo interno que comienza a invadir el otro por medio de una individualidad distorsionada. El aspecto insólito que emana de los personajes habita la propensión fantástica, pero no la determina. Por ello, no solo compromete la concepción de literatura fantástica, sino que también subraya su mecanismo normativo, poniendo un juicio efectivamente sobre su codificación regulada.

Lo «espeluznante refugiado en lo cotidiano», como expresa Guillermo García, parece darse sin grandes sorpresas. En un interesante artículo, *Los invasores elididos*, García nos conduce hacia un punto de vital importancia en la línea que venimos trabajando:

La elipsis pareciera ser el recurso obligado cuando de invasiones se trata. Sobre todo, la elipsis que escatima la representación (física, corporal) de quien invade. Lo otro, por excelencia, será aquello que no puede ser representado. Por lo demás, en torno a este concepto, giraría una de las claves críticas de esta literatura, siendo que, precisamente, la representación es el articulador ideológico por excelencia del realismo (1999: 335-336).

En otro de los relatos, «La muerte de los reflejos insoportables», la narración se produce en la voz de un hombre accidentado que ha sido arrollado por un tren, luego de ser empujado a las vías del subte por una mano pegajosa. En la cama, mientras lo ultramedican, recuerda los acontecimientos y narra cómo ha matado a los dobles que lo suplantaron. Estos se relacionaban con la muchacha inocente con la que convivía y a la que sometían a una intimidad amorosa de agresión sexual. Se descubre, al final, la relación sexual traumática y lastimosa del personaje con su hermana menor ciega. El remate del cuento no es ajeno a la mecánica del libro e instala la secuencia temporal para descomponer el mecanismo del motivo fantástico y recurrente de la aparición de dobles, amenazando con su reincorporación a márgenes de sentidos más relacionados con la fijación (le reembolsa su posibilidad realista, aunque el daño ya está hecho).

La reversibilidad del narrador y de la estrategia, que en «El corazón reversible» devuelven cierta individualidad equívoca a un mundo que nunca define sus contornos, comparten la formulación de maniobras que forman la empedernida sugerencia incompleta de la voz simultánea (pretérita y presente) en «Los labios de la felicidad», afectada por la secuencialidad de la omisión de la referencia sexual. Este cuento manifiesta la negligencia del equívoco que desenfoca a un ambiguo y castigado vendedor ambulante de una elaborada obra malinterpretada.

En suma, este artículo envía pistas para análisis posteriores, puesto que la revisión de las publicaciones señaladas en él sugiere que las líneas temáticas y la mezcla de categorías soportan la presión de aspectos más abarcadores que podrían incluirse como posibilidades abiertas de estudios futuros: la expansión y el retraimiento, la distorsión de la peripecia y el desequilibrio transitivo, y la transformación de la destrucción en posibilidad coartada que da indicios indeterminados de otro mundo alterno de proyectivas consecuencias.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1992). «Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea» [EN LÍNEA]. *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n.º 160-161, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre, pp. 807-825. Disponible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5075/5233>> [recuperado el 1.º de julio de 2015].
- (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- (2016). «Tarik Carson: el “polvo canceroso” de un escritor fuera del canon» [EN LÍNEA]. *Hacia la Literatura Uruguaya*, Montevideo. Disponible en: <http://hacialaliteraturauruguaya.blogspot.com.uy/2016/01/tarik-carson-el-polvo-canceroso-de-un_10.html>.
- ARAIZA OCAÑO, Ruby Alelí (2011). *El hecho histórico ficcionalizado: el realismo documental en tres novelas contemporáneas hispanoamericanas*. Tesis. División de Humanidades y Bellas Artes, Universidad de Sonora.
- ARÁN, Olga Pampa (2007). «Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual». En: SARDIÑAS, José Miguel. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas.
- BARBEITO, Claudio (1989). «Tarik Carson». *Cuásar*, n.º 18, Buenos Aires, febrero, pp. 49-51.
- BARBIERI, Daniel y Carson, Tarik (1986). *Cuentos 2*. Buenos Aires: Filofalsía.
- BARREIRO, Rúben y GILBERTO DE LEÓN, Oliver (1991). *Anthologie de la nouvelle latino-américaine*. París: Belfond/Unesco.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». [SIC], año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre, pp. 8-12.
- (2015). «Raros y no fantásticos en la literatura uruguaya. Los casos de Felisberto Hernández y Marosa Di Giorgio». En: ORDIZ ALONSO COLLADA, Inés, y DIEZ COBOS, Rosa (eds.). *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- CÁCERES, Germán (comp.) (2002). *Otras rutas al futuro. Una antología muy exclusiva de ciencia ficción argentina* [EN LÍNEA]. Buenos Aires: I-Bucs. Disponible en: <<http://ibucs.tripod.com/rutas.html>> [recuperado en octubre de 2015].
- CARSON, Tarik (1973). *El hombre olvidado*. Montevideo: Géminis.
- (1981). Carta a Hugo Giovanetti Viola. Buenos Aires, 29 de noviembre.
- (1982). Carta a Hugo Giovanetti Viola. Buenos Aires, 6 de diciembre.
- (1986). Carta a Hugo Giovanetti Viola. Buenos Aires, 7 de setiembre.
- (1986). *El corazón reversible*. Montevideo: Géminis.
- (2010). *El hombre olvidado. El corazón reversible*. Montevideo: Irrupciones.
- (s. d.). *Esa clase de regalo*.
- CASTAGNET, Felipe (2012). «Tratamiento de la ficción especulativa en las editoriales independientes argentinas». Ponencia presentada en el Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, del 31 de octubre al 2 de noviembre. Disponible en: <<http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>> [recuperado el 21 de agosto de 2015].
- COSSE, Rómulo (1989). *Fisión literaria*. Montevideo: Montesexto.
- CROCI, Daniel (1988). «Carson y la basura». *Fierro*, n.º 41, p. 15.
- Cuentos 75* (1975). Montevideo: Aries.

- DELLEPIANE, Angela (1986). «Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior» [EN LÍNEA]. En: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_059.pdf> [recuperado el 16 de junio de 2016].
- DOBRININ, Pablo (2007). «Tarik Carson, un escritor de raza» [EN LÍNEA]. *Axxón*, n.º 174, Buenos Aires. Disponible en: <axxon.com.ar/rev/174/c-174ensayo1.htm> [recuperado el 12 de octubre de 2015].
- GANDOLFO, Elvio (2014). «La literatura fantástica». Ponencia presentada en el I Encuentro Internacional de Literatura Fantástica, Buenos Aires, del 9 al 13 de mayo.
- GANDOLFO, Laura (2010). «Fantasía maldita». *Búsqueda*, n.º 39, Montevideo, 23 de diciembre.
- GARCÍA, Guillermo (1999). «El otro lado de la ficción: ciencia-ficción». En: JITRIK, Noé, y CELLA, Susana (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 313-340.
- GASPARINI, S. (2000). «Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angélica Gorodischer». En: JITRIK, Noé, y DRUCAROFF, Elsa (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, pp. 117-139.
- GAUT VEL HARTMAN, Sergio (comp.) (1987). *Fase uno*. Buenos Aires: Sinergia.
- GIOVANETTI, Hugo (2009). *El taller de la vida*. Montevideo: Caracol.
- (2013). *130 bisontes brillando en la pared de la caverna*. Montevideo: Conjunto.
- INGARDEN, Roman (1989). «Concreción y reconstrucción». En: WARNING, Rainer (coord.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 35-54.
- JACKSON, Rosie (2001). «Lo “oculto” de la cultura». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 141-152.
- JORGE, José (2015a). Entrevista personal a Alejandro Michelena.
- (2015b). Entrevista personal a Hugo Bervejillo y Tatiana Oroño.
- (2015c). Entrevista personal a Hugo Giovanetti.
- (2015d). Entrevista personal a Luis Pestarini.
- (2015e). Entrevista personal a Sergio Gaut vel Hartman.
- MICHELENA, Alejandro (2014). «Dos escritores olvidados: Tarik Carson y Roberto Fabregat Cúneo» [EN LÍNEA]. *Semanario 7n*, Montevideo. Disponible en: <<https://www.facebook.com/notes/10154824345155153/?pnref=story>> [recuperado el 20 de julio del 2015].
- MORENO, Horacio (1993). «Reportaje a Tarik Carson». *Otros Mundos*, Buenos Aires.
- PELLEGRINO, Carlos (1975). «El hombre olvidado - Tarik Carson». *Maldoror*, n.º 10, Montevideo, p. 46.
- PESTARINI, Luis (2012). «El boom de la ciencia ficción argentina en la década del ochenta». *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n.ºs 238-239, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, enero-junio, pp. 425-439.
- (1989). «Entrevista a Tarik Carson» [EN LÍNEA]. *Cuásar*, n.º 18, Buenos Aires, febrero. Disponible en: <<http://cuasarcienciaficción.blogspot.com.uy/2015/11/entrevista-tarik-carson-publicada-en.html>>.
- RAVILO, Heber (1974). «Los hombres olvidados». *Marcha*, n.º 1676, Montevideo, p. 28.
- (1981). *Trece narradores uruguayos*. Montevideo: Cámara Uruguaya del Libro.
- RELA, Walter (1983). *15 cuentos para una antología*. Montevideo: MZ Editor.
- (1991). *Antología del cuento uruguayo '70/'90*. Montevideo: Linardi y Risso.

- RICOEUR, Paul (2011). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- ROAS, David (comp.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- (2009). «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición». En: LÓPEZ PELLISA, Teresa, y MORENO SERRANO, Fernando (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid.
- ROCCA, Pablo (1992). *35 años de Marcha (crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*. Montevideo: División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo.
- ROSSI, Oscar (2009). «Entrevista a Tarik Carson. Parte 1» [EN LÍNEA]. *Quinta Dimensión*, 1.º de agosto. Disponible en: <<http://www.quintadimension.com/node/324>>.
- SANTULLO, Fernando (1988). «Tarik Carson: ciencia ficción o fantasía». *Tranvías & Buzones*, año 1, n.º 56, Montevideo, pp. 48-54.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo (2011). Tarik Carson en 2011. Entrevista telefónica [AUDIO MP3]. Disponible en: <<https://www.mixcloud.com/LMP69/tarik-carson-en-2011-entrevista-telefonica/>> [recuperado el 7 de julio de 2015].
- SOMERS, Armonía (1979). *Diez relatos y un epílogo*. Montevideo: Editorial Fundación de Cultura Universitaria.
- SOUTO, Marcial (1968). «La nueva ciencia ficción». *Nueva Dimensión*, n.º 3, España: Ediciones Dronte. pp. 145-146.
- STEIMBERG, Alejo Gabriel (2013). «Literaturas de la certeza y de la duda ontológica. Propuesta clasificadora para la ficción distanciada» [EN LÍNEA]. *Brumal*, vol. I, n.º 1, Grupo de Estudios sobre lo Fantástico, pp. 115-134. Disponible en: <<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-steimberg/pdf-es>> [recuperado el 13 de julio de 2015].
- VILLANUEVA, Darío (1990). «El realismo intencional». *Semiosis*, vol. 24, Veracruz, Editorial Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana, enero-junio, pp. 177-199.

Revistas y fanzines con obra de Tarik Carson publicada

Datos actualizados al 10 de julio de 2016

- Universo*. Montevideo, 1970-1972 (4 números).
- Foro Literario*. Montevideo, 1977-1989 (18 números).
- El cuento: revista de imaginación*. México, 1939-1999 (150 números).
- Sinergia*. Buenos Aires, 1983-1987 (12 números).
- Nuevomundo*. Buenos Aires, 1983-1991 (16 números).
- Parsec*. Buenos Aires, 1984 (6 números).
- Clepsidra*. Buenos Aires, 1984-1992 (32 números).
- Cuásar*. Buenos Aires, 1984-presente (54 números).
- Axxón*. Buenos Aires, 1989-presente (274 números).
- Otros Mundos*. Buenos Aires, 1990-1991 (s/d).
- Neuromante*. Buenos Aires, 1994-1996 (11 números).
- NM*. Buenos Aires. Buenos Aires, 2006-presente (40 números).
- Próxima*. Buenos Aires, 2009-presente (30 números).

Realidades inestables: consideraciones sobre el verosímil en la fantástica

FELIPE CORREA

Este artículo propone una aproximación a los mecanismos de enrarecimiento del mundo en literaturas en las que el estatuto de realidad es complejo. Se estudia la fantástica como una propuesta de mundos ficcionales que presentan un verosímil realista en equilibrio inestable y se acercan progresivamente a otras legalidades que suponen el quiebre de este. Se trabaja con los planteos teóricos de Jiří Šrámek (1983), Arturo García Ramos (1987), Roger Bozzetto (2001) y Rosalba Campra (2008), levantando casos ilustrativos de literatura uruguaya (Tarik Carson, Juan Introini y Mario Levrero).

Cuando se trata con literaturas que presentan un estatuto de realidad complejo, el problema del verosímil no puede ser dejado de lado. Cualquier tipo de ficción literaria que erija sistemas en los que las leyes lógicas del mundo de la vida estén trastocadas corre el riesgo de ser interpretado como absurdo o, peor, fallado y de perder poder de seducción ante el lector.

Sin embargo, algunas formas narrativas —por ejemplo, el chiste, el policial, la fantástica— se sirven de este riesgo de absurdo como oportunidad para lograr determinados efectos en la sintaxis pragmática de la lectura (anticipación, shock al contraste, intriga ante lo indeterminado). Este riesgo devenido herramienta, que resulta estructural e imprescindible a dichas formas, se obtiene mediante la provisión de un marco de referencia y su posterior desarticulación con distintos grados de violencia, es decir, mediante la propuesta de un estatuto de realidad y su desestabilización.

En este artículo, voy a trabajar específicamente con la literatura fantástica y algunos planteamientos teóricos que se han erigido sobre su relación con la verosimilitud.

¿A qué se alude cuando se habla de la fantástica?

Cuando me refiero a *literatura fantástica*, lo hago entendiendo por ello una modalidad narrativa que atraviesa otras (Morilla Ventura cit. en Olivera, 2008: 45) y que conforma narraciones que presentan conflictos entre lo que para los textos y las ideologías que los habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos (Benítez Pezzolano, 2015: 90).

Lo verosímil se concierne con lo que es esperable desde una determinada perspectiva, ideología u opinión pública, que mediante simplificación pasa a ser lo que es considerado posible (véase «El verosímil aristotélico»).

Pero mi interés específico pasa por las formas narrativas que presentan un conflicto sostenido entre lo posible y lo imposible a lo largo de la trama. El planteo descrito previamente abarca tanto esas formas narrativas como aquellas en las que basta con la aceptación de una premisa —la anomalía— para que el relato funcione aporoblemáticamente (Šrámek, 1983: 81-82), por ejemplo, de que la telepatía es una realidad o que se puede tener visiones del futuro. Hallo necesario recortar aun más el territorio para centrarme en las instancias de conflicto sostenido.

Dentro del planteo de Hebert Benítez Pezzolano, cruzo algunas características de lo que Jaime Alazraki (2001) llama «lo neofantástico» para separar determinadas producciones fantásticas del siglo XX del relato fantástico decimonónico —Campra también lo hace, solo que marca el otro término y lo llama «lo fantástico tradicional». Con esto, quiero decir que incluyo en mi campo narrativas que: 1) no buscan abrir una grieta en la realidad, sino exponerla como porosa, y 2) toman elementos¹ de lo fantástico² que se van naturalizando a través del silencio causal (esto no implica que el protagonista acepte aporoblemáticamente las anomalías).

Como corolario a este recorte: en caso de que un personaje o, incluso, el narrador postule una teoría lógico-explicativa con respecto a las anomalías presentadas, esa teoría *necesariamente* resulta insatisfactoria —aunque invoque causales sobrenaturales—, ya que lo que entra en conflicto no son elementos dentro de una legalidad,³ sino legalidades en sí (lo cual hace que una no pueda dar cuenta de otra sin falsearla).

1 En este artículo, cuando utilizo el término *elementos* (realistas, fantásticos o narrativos), hablo de entes, relaciones y sucesos.

2 Entendiendo «lo» fantástico como experiencia extrema de lo imaginario en tanto fenómeno antropológico y «el» fantástico, o sea, la creación por el discurso de un mundo dotado de propiedades contradictorias y ambiguas» (Arán, 2007: 226), en este artículo, no me refiero a *el* fantástico, sino a *la* fantástica, ya que coordino el artículo con los sustantivos elididos *literatura* o *modalidad*.

3 Con respecto al uso de *legalidad* e *ideología*, en este artículo, estos términos se manejan de forma laxa.

Por *ideología* me refiero a determinada visión de mundo que puede ser restringida (a determinados ámbitos, por ejemplo, a la existencia de vida ultraterrena) o abarcativa (por ejemplo, la consideración de que las relaciones están necesariamente mediadas por mercancías, o que hay motivos para la acción de los cuales los actuantes no son conscientes), pero que, por su instalación profunda en sistemas de pensamiento, muchas veces, no es manifiesta en tanto modelo construido, sino en tanto sistema de mundo, entendida como verdadera en sentido ontológico. De aquí que se pueda hablar de lo posible y lo imposible para determinadas ideologías; estas ocupan un lugar ontológico-explicativo en el mundo.

Por *legalidad* me refiero a la estructura de leyes naturales, esto es, inescapables, que dan coherencia interna a una visión de mundo dada.

Consideración sobre la inestabilidad

Mientras que las fábulas se postulan como ficticias y las novelas realistas se postulan con pretensión referencial de realidad, la fantástica no encastra en ese esquema. Al verse atravesada por legalidades divergentes, una narración fantástica propone como interrogante no ya su estatuto, sino su misma pretensión ontológica (Campra, 2008: 66-67).

En el caso de la fantástica tradicional, es fácil detectar una pretensión de verosimilitud realista, en la cual los elementos de lo fantástico que tienen lugar en la narrativa son verosimilizados a través de descripciones, comparaciones y explicaciones causales (que pueden ser sobrenaturales). Se busca volver creíble el elemento imposible al punto de llegar a enunciar que el azar no es otra cosa que una causa que escapa a la comprensión humana, que no existe la arbitrariedad. Esta densa atmósfera ontológica fue llamada, por Tzvetan Todorov (2006), «pandeterminismo».

Eso sucede cuando hay una fe extrema en la lógica causal (a su vez, implica distancia de cualquier consideración sobre experimentación textual o desarticulación narrativa). Estos textos tienen su regulación incorporada, por lo general, mediante el siguiente mecanismo señalado por Campra:

[Los sucesos conflictivos,] al no adecuarse a ninguna norma conocida, [...] [crean] un desequilibrio. Ese desequilibrio se anula si el texto mismo explicita, en el desarrollo de la historia, la regla a la que responden los acontecimientos de ese universo ficcional (2008: 128).

Con las nuevas fantásticas, la situación es diferente: su pretensión misma es presentada como incógnita, no hay denuncia explícita de los conflictos en tanto tales ni se asimilan cómodamente, ya que no se adecuan a «norma conocida». En las nuevas fantásticas, si bien se levantan estrategias de verosimilización ante las anomalías, esto no se hace en función de volverlas creíbles. Las estrategias de verosimilización refuerzan elementos realistas paralelos a los conflictos —por ejemplo, la sobriedad del narrador, el claro sentido del tiempo, la presencia de elementos cotidianos—, pero no se clausuran aquellos que generan inestabilidad, esas puertas quedan abiertas.

Un texto puede estar saturado de isotopías realistas de modo de que se consolide un ambiente verosímil: lenguaje claro, descripción minuciosa, marco de elementos mundanos y proceder metódico de los personajes. Esto produce una elasticidad del verosímil realista, por lo que pueden aparecer anomalías sin que estas quiebren el registro (en una novela policial realista, el cadáver en el cuarto cerrado sugiere una explicación compleja, no sobrenatural). Pero no se hace verosímil aquello que genera el conflicto, sino que se lo integra a una dinámica de desequilibrio o —prefiero este término— inestabilidad, queda un cabo suelto por atar. Benítez Pezzolano ha descrito oportunamente esta situación como «la inflexión [...] de dos clases de operaciones miméticas en conflicto, en la que una de ellas se activa críticamente sobre la otra» (2014: 12).

Por ejemplo, el relato «La calle de los mendigos», de Mario Levrero, presenta una forma muy patente de inestabilidad: alternancias entre torsión y reparación del verosímil. Al principio, se busca hacer creíble un suceso, el de la expansión hiperbólica de un encendedor al desarmarlo: «solo un mecanismo de resortes puede explicar este sorprendente crecimiento» (Levrero, 2010: 20). Eso es un aceptable parche para un verosímil realista. Pero luego se abandona esa pretensión y se trata las anomalías como una serie de factualidades empíricas, incuestionables en tanto suceden y que, por lo tanto, solo es posible aceptar. Por ejemplo, algunas partes del encendedor expandido pesan más que la pieza original, lo cual es destacado como curioso, pero se deja de lado, se levantan estrategias de verosimilización (expresiones de sorpresa, consideraciones acerca del tiempo cronológico, descripciones minuciosas) que, sin embargo, no sirven de antítesis a la anomalía, sino que, en una línea paralela, amortiguan su efecto inverosimilizador.

Estos textos no muestran aquello increíble de creer que, justificado, entraría en el verosímil realista, sino que insertan lo increíble entre lo razonable sin legitimar su aparición.

Estas anomalías lo son en tanto participan de diferentes legalidades, y por lo tanto no son solubles mediante explicaciones conciliadoras (una explicación se elabora desde una legalidad específica). Esto permite una intensificación progresiva de la inestabilidad y sus posibles efectos sobre el lector.⁴

Verosimilizar lo fantástico

Tanto García Ramos (1987: 92) como Campra (2008: 69) explicitan que, paradójicamente, la fantástica es el género (García Ramos) o territorio ficcional (Campra) que más reclama ser sometido a las leyes de la verosimilitud. Por su lado, Šrámek (1983: 73-74) y Bozzetto (2001: 229-230), remitiéndose respectivamente a Fiódor Dostoievski y a Samuel Taylor Coleridge, describen, para esta modalidad narrativa, condiciones estrictas y reclaman, en primera instancia, el mismo sometimiento del realismo y, luego, procedimientos específicos que permiten su constitución (esto es, de la fantástica).

Mientras que los elementos de lo realista remiten al mundo de la vida y permiten que el mundo textual se beneficie de la ilusión referencial —en términos barthesianos—, los elementos de lo fantástico remiten a referentes mediatizados por

4 Si bien coincido parcialmente con Bozzetto (2001: 229-230), incluso en el uso del término «inestable», considero oportuno revisar su planteo de que «las leyes habituales son inoperantes sin que por ello caigamos en el absurdo». En parte, porque lo hace con referencias a la fantástica tradicional —y, por lo tanto, a mundos narrativos mucho más estables que los de la nueva fantástica, lo cual es una salvaguarda contra el absurdo— y, en parte, porque conviene aclarar que no son leyes operativas en sentido pleno. Lo que habilita la inestabilidad es que las leyes habituales siguen ofreciendo operatividad, pero en un recorte del mundo, ya que están yuxtapuestas a factualidades que las niegan.

la construcción intelectual y no se benefician de la presunción de existencia (que traería aparejada una aceptación inmediata de parte del lector implícito).

Al no contar con la presunción de existencia desde sus temas, sucesos y relaciones específicos, e implicar el conflicto de legalidades, la modalidad narrativa fantástica trae consigo la inverosimilitud de la narración.

Pero, para funcionar, es decir, para que el lector se interrogue⁵ sobre la posibilidad de que lo fantástico sea factual (en el mundo propuesto), la fantástica debe «encontrar formas de convalidación de lo que propone como su verdad» (Campra, 2008: 68-69), esto es, de verosimilizarse.

Verosimilitud y cohesión narrativa

Para que se den conflictos con lo posible, primero es necesario que el lector sepa qué es lo posible, es decir, «dónde y cuándo refrenar su imaginación», y, para saberlo, debe «dilucidar el mundo específico que el autor pone a su disposición» (Nabokov, 2009: 30-31). Para que el texto desafíe y rompa esos límites de lo posible (límites coyunturales de la imaginación), primero debe establecer y consolidar un verosímil (en tanto legalidad reconocida por determinada ideología).⁶

No se trata de que todo texto esté sostenido por una única ideología, ni de que la obra proponga un mundo textual específico y conocido para que el lector pueda descifrar sus características. Aunque el agregado ideológico fundante no sea un sistema claro y distinguible, a partir de los elementos narrativos y sus campos semánticos, el lector traza una constelación que representa ese mundo, moldeada por la disposición isotópica de sus elementos en la sintaxis narrativa. Un nivel de verosimilitud implica que los sucesos sean coherentes con esa constelación que se deriva del texto.

Cuando en «Le vraisemblance dans le récit fantastique» Šrámek (1983: 71) explicita que trabajará las nociones de «verosimilitud-imitación del mundo real» y de «verosimilitud-cohesión de la narración», interesa porque atiende a una verosimilitud referencial⁷ y a una verosimilitud que opera en la sintaxis narrativa —no menciona concepto alguno de verosimilitud específica (de autor, de género, de ideología).⁸

5 En la fantástica tradicional se busca la credibilidad en sí, no su mera consideración.

6 Consolidar un verosímil determinado en esta situación supone una operación que puede describirse, según los mecanismos generales del verosímil de Gérard Genette, como «un principio de integración de un discurso a otro o a varios otros» (1972: 54). Pero conste que más allá de esta forma de verosímil hay otra, el verosímil referencial, que tiene características específicas, no reductible a mecanismos generales.

7 Que es insoslayable, ya que tiene más capas detrás de la idea de «mera imitación servil» (Šrámek, 1983).

8 Con respecto a los verosímiles específicos, cuando habla de género, se limita a hablar de «reglas del género» (Šrámek, 1983).

En el artículo, Šrámek identifica cierta verosimilitud del relato con su cumplimiento de las leyes lógicas. Su requerimiento específico es de coherencia: «el antecedente debe ser relevante para el consecuente», ya que «la validez de toda conclusión es la relevancia de las premisas» (1983: 73).

Estimo esto fundamental a la hora de considerar un relato, incluso, a tomar en cuenta antes que las otras formas de lo verosímil, ya que sin esta coherencia no es posible extrapolar reglas. Sin extrapolar reglas resulta imposible dilucidar el mundo textual, el cual se cae en el absurdo pleno (si tal cosa es posible), o cerca, lo que vacía de significado los significantes textuales propuestos y, así, el texto.⁹

Rosalba Campra no menciona la cohesión del relato como una forma de lo verosímil, pero entiendo que coincide con Šrámek en esto, ya que se refiere a aspectos de la sintaxis narrativa que es necesario proteger, específicamente «la posibilidad de remitir a una motivación coherente los procesos que configuran el relato» (2008: 128). Esa posibilidad habilita al lector, de acuerdo a la *dilucidación del mundo* propuesto mencionada por Vladimir Nabokov, a reconstruir un «paradigma [de motivaciones] previo» sin que el texto provea instrucciones explícitas al respecto (Campra, 2008: 128).

Un buen ejemplo de cómo se extrae de la sintaxis narrativa un verosímil específico se puede encontrar en el relato «La muerte de los reflejos insoportables», de Tarik Carson. En él, se establece un verosímil realista que va mutando, a través de eventos inexplicados, a un verosímil fantástico: primero, se presenta una ruptura cuando el narrador protagonista se enfrenta a un doble de sí al que asesina para proteger a Juanita y, luego, se suceden los dobles idénticos que van a la casa mientras él se ausenta y abusan de ella; así, se va llegando a un punto del relato en el cual se ha establecido un verosímil fantástico a través de esa isotopía. El mundo provisto es uno de ineluctables multiplicaciones del protagonista, que, pese a su disposición homicida, resulta impotente para proteger a quien parece ser su pareja. Y esta legalidad que se volvió dominante sobre el espacio del verosímil realista se percibe como modelo artificial al ser obturada por la revelación de la insania del protagonista: no era la legalidad textual-real, era el delirio.¹⁰

Como los elementos de la fantástica traen la inverosimilitud a la narración, no es posible mantener una coherencia absoluta en el mundo textual, no todo puede resultar motivado (Genette, 2001). Campra habla de una «motivación sintagmática» cuando los elementos no son adscribibles a un paradigma y el texto queda con la responsabilidad de generarlo (2008: 128).

9 Incluso, en textos que hacen uso del absurdo, se pueden extrapolar reglas que tienen que ver con unidad temática, isotopías varias, líneas semánticas, estrategias retóricas... Pero el absurdo en la fantástica, si es logrado con contundencia, puede desbaratar su máquina de sospecha y conflicto, ya que no hay conflicto entre legalidades en tanto no hay una imagen —clara o difusa— de qué es lo posible y lo imposible.

10 También el relato tiene muchos detalles que no están dados ni pueden aventurarse de modo determinado, pero son mantenidos en suspenso en la praxis de lectura. Nunca se acerca al absurdo.

Considero que, en estas situaciones, la lógica interna de la narración se apoya en una batería de recursos para proteger el verosímil que incluyen —Šrámek los menciona pensando en la fantástica tradicional—, los cuales no se agotan con la elasticidad lograda a través de la saturación de isotopías realistas y «diversas ideas subyacentes o teorías desarrolladas para sostener la decibilidad y legibilidad de los eventos fantásticos referidos» (Šrámek, 1983: 73).

Otros recursos de protección del verosímil son de naturaleza híbrida. Están anclados en el texto, pero se desarrollan en la pragmática de la lectura. Me refiero a las explicaciones faltantes. Gracias a estos recursos híbridos, los casilleros causales o relacionales (explicaciones) que el texto de la fantástica deja vacíos son llenados por el lector sin que el narrador se comprometa (lo que permite, a veces, levantar estructuras de engaño, como, por ejemplo, la mención de «un cuerpo en el piso» y la posterior revelación de que es una persona viva). Estos casilleros se llenan con elementos que pueden ser determinados —el caso del falso culpable: todo indica que la explicación es A, pero no lo es— o indeterminados —alguna explicación habrá más adelante. Lo importante es que se llenan, es decir, existen las causas, y esto protege la coherencia interna de la narración. Aunque no haya causas explícitas, el lector las suple o las espera.

Hay varios modelos para estos recursos híbridos, pero concretamente me refiero al pandeterminismo de Todorov y al «abuso de autoridad» de Bozzetto —que asimilo al principio de cooperatividad hiperprotegido que maneja Jonathan Culler (2000) por su coincidencia.¹¹ Por una parte, en el caso de Todorov, entiendo el pandeterminismo más relacionado con la fantástica tradicional, ya que se trata de una certeza positiva auxiliada por los límites laxos de lo fantástico: «todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o “azar”), debe tener su causa, en el sentido pleno del término [énfasis mío], aun cuando esta no sea sino de orden sobrenatural» (2006: 114-116). Si bien Todorov hace referencia a un texto en que esto se explicita, refleja la actitud del lector que reconoce el texto como participando de un verosímil de género (fantástico tradicional). Por otra parte, el concepto manejado por Bozzetto y su correlato en Culler no son específicos a la fantástica, sino el producto de una convención comunicacional: el «principio de cooperación» hace presuponer que el interlocutor está intentando comunicar algo. En la literatura, ese principio está hiperprotegido y el lector se hace cargo de las oscuridades e irrelevancias, sin suponer que carecen de sentido, sospechando una justificación futura —intratextual o experiencial (Culler, 2000: 37-39).

Estos recursos no bastan por sí solos para sostener la lógica interna de una obra, y si no se conjugan con coherencias propias de la narrativa, se debilitan y extinguen. Como señala Šrámek con respecto al pandeterminismo, este «hace posibles reconciliaciones sorprendentes, pero el relato fantástico no se contenta con una posibilidad, no acumula eventos discontinuos» (1983: 73).

11 Lo que establece Bozzetto es que la «estrategia metonímica» —que él plantea como lógica de la fantástica— permite, «en el marco de los relatos, unir unos enunciados heterogéneos y relacionarlos sin que esta incongruencia lleve al choque, al llevar la adhesión, mediante un abuso de autoridad, una promesa de justificación futura» (2001: 228).

El factor problemático se amortigua, pero no se inhibe, y la acumulación de oscuridades puede llevar a un vaciado de sentido si no es amparada por un marco de coherencia estructural, de sintaxis narrativa motivada (esto es, si bien los eventos pueden no seguir una sintaxis causal, deben seguir líneas tendidas por distintas series, que suelen ser semánticas).

El verosímil aristotélico

Resulta inevitable recurrir a Aristóteles para trabajar el concepto de verosimilitud en general; hay planteos explícitos de García Ramos y Šrámek al respecto, y se puede hallar su rastro en Campra. Resumiré estas posturas y expondré las posibilidades de reductibilidad que ofrecen los distintos verosímiles (o las distintas formas del verosímil).

García Ramos deriva de Aristóteles tres interpretaciones complementarias con respecto a lo verosímil:

- A) «lo representado tiene alguna relación con lo real, en el sentido de que es verosímil aquello que es posible» (en referencia a Aristóteles, 2004: 1460a y 1460b);¹²
- B) «lo verosímil ha de delimitarse en su significado por su relación a lo que es creíble para una cierta opinión pública» (en alusión a Aristóteles, 2004: 1451b);
- C) «la verosimilitud depende de cada género»¹³ (García Ramos, 1987: 88).¹⁴

Cuando Šrámek plantea que trabajará con lo verosímil en tanto refiere a «imitación del mundo real» (lo posible) y «cohesión de la narración» (la estructura), está manejando la propuesta A y una cuarta, D —toca el tema de la propuesta C, pero no habla de verosímil de género, sino de «reglas» de cada género (ha leído a Todorov, por lo que la omisión parece ser intencionada). Desarrolla la propuesta A dando a entender que considera lo verosímil como sinónimo de «posible y frecuente», vinculándolo estrechamente con la realidad y tomando lo

12 Las referencias a la *Poética* de Aristóteles son tentativas, puesto que las incluí para orientar al lector (García Ramos incluye algunas, pero lo hace indicando números de página, lo que hace difícil localizarlas sin tener acceso a la edición específica).

13 Con respecto a este último, señala que, si bien Todorov lo atribuye a los clásicos franceses, es perfectamente derivable de la distinción que hace Aristóteles entre los diferentes grados de pertinencia de lo maravilloso a la epopeya y a la tragedia (Aristóteles, 2004: 1461b).

14 Es interesante que después resuma estos tres puntos como: el cuento fantástico «necesita ser creído por el lector, simula ofrecernos una ficción como realidad o es verosímil en sí mismo porque se ajusta a leyes que son propias de su género, *sin fisuras que afecten su unidad* [énfasis mío]» (García Ramos, 1987: 88). Por un lado, separa el segundo y el tercero con una conjunción disyuntiva, implicando que el cuento fantástico puede ofrecerse como realidad o como ficción (esto merece mayor análisis). Y, por otro lado, agrega, subrepticamente, un cuarto requisito —absoluto—, que entiendo alusivo a, digamos D, el reclamo de cohesión —absoluto— de Šrámek y —relativo— de Campra. También refiere a otra interpretación de lo verosímil —que se ofrece como histórico— que extrae de Todorov —quien lo llama «verosímil como máscara» (1972: 14).

aceptable —la propuesta B— como una adyacencia soportable de esta, pero no como una forma de verosímil.

El caso de la propuesta D, de verosimilitud estructural, es peculiar. Campra y García Ramos no la toman como un verosímil, pero reclaman sí su contenido —una sintaxis narrativa coherente— para habilitar la verosimilitud. Lo que hace Šrámek al tomar las propuestas A y D es tomar la díada que Aristóteles reclama del poeta: decir las cosas según lo probable y lo necesario (Aristóteles, 2004: 145 Ib).

Campra no alude directamente a Aristóteles, pero está siguiendo las propuestas B y C cuando plantea que «el concepto de verosimilitud es, por lo menos, doble: lo que se conforma a la opinión pública y lo que se conforma a las leyes del género» (2008: 68-69). Al hacer esto, subsume aquello considerado como lo posible (A) a la opinión pública (B). A su vez, aclara que tanto B como C representan formas del consenso (consciente o no). En suma, Campra propone que lo verosímil es uno y es especie del género consenso (y, como todo consenso, histórico).¹⁵

También se somete a la opinión pública y a las leyes de género lo que García Ramos toma de Todorov: el «verosímil histórico»,¹⁶ ya que «es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por relación con la realidad» (Todorov cit. en García Ramos, 1987: 89). Es decir, el verosímil histórico tiene una *doble* determinación en tanto utiliza métodos del realismo y simula referencias concretas; responde doblemente a la opinión pública.

Queda por evaluar si es posible subsumir D, la «verosimilitud-cohesión de la narrativa» de Šrámek, a la opinión pública. Hay relaciones entre entes y sucesos cuyo ordenamiento resulta posible para determinadas ideologías, pero para otras, no (o se puede entender para determinada opinión pública informada). Parecería, por lo tanto, que se trata de algo consensual también. Pero, al tratarse de un aspecto intratextual, la sintaxis narrativa dispone de una defensa particular: erige isotopías que permiten derivar una legalidad propia del texto. De estas isotopías se puede dilucidar que en el texto ciertos órdenes son posibles, y a esto se lo ve como algo coherente, luego significativo. Por ejemplo: una opinión pública que no participe de los sacramentos católicos puede reconocer la coherencia interna del Evangelio de san Lucas, pese a no tener la inmaculada concepción por fáctica.

Entiendo que no es posible replegar la «verosimilitud estructural» a la opinión pública. Pero hay que considerar que, por un lado, la verosimilitud estructural no basta para generar el espacio creíble de un texto —es necesario un

15 Se podría precisar que las leyes de determinado género responden necesariamente a la opinión pública informada —que se conforma culturalmente mediante la lectura de las ocurrencias previas en la serie de obras adscritas al género.

16 «Histórico» en tanto se presenta como máscara para que lo narrado aparente haber tenido lugar, simular una relación directa con referentes del mundo de la vida (desarrollado en la sección siguiente).

mínimo sustrato reconocible para el lector— y que, por otro lado, si seguimos el estudio de Eduardo Sinnott (Aristóteles, 2004: 66) de la Poética, la traducción de Aristóteles no vendría a ser «según lo probable y lo necesario», sino «según verosimilitud y necesidad». El ordenamiento lógico de los elementos narrativos (2004: 1454a) como necesario se condice, entonces, con la disposición aristotélica original: está junto a la verosimilitud (lo posible-aceptable que provee un sustrato reconocible para el lector), pero no incluido en esta.

La propuesta D no califica como una forma de lo verosímil, pero sí corresponde hablar de «coherencia estructural» y plantearla como prerrequisito para la verosimilitud (o, incluso, podría considerarse sincrónica con la aparición de un verosímil).

Verosímil irreductible

En su introducción a *Lo verosímil*, Todorov establece que lo verosímil se puede entender como «la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública» (1972: 13). En el mismo libro, Gérard Genette va más lejos y, sin parcelar el concepto, expresa que el mecanismo general del verosímil es «un principio de integración de un discurso a otro o a varios otros» (1972: 54). Es razonable entender que Campra sostiene esta idea cuando señala que el verosímil es, a fin de cuentas, un consenso (2008: 68). Este es el concepto de verosímil al cual subsumí en la sección anterior, al de lo posible y al de género: *verosímil consensual*, concepto irreductible, salvo que lo entendamos como tautológico (si aceptamos la postura de Genette o de Campra, el calificativo *consensual* no aporta nada nuevo al sustantivo *verosímil*).

También, en la sección anterior, planteé que la coherencia estructural no es un tipo de verosímil, sino un elemento constitutivo de este; es la característica que da la oportunidad de crear un modelo de mundo que habilita la narración en cuestión, más allá del modelo de mundo que traiga el lector al encuentro con el texto. No es reductible al verosímil consensual, pero tampoco es otra forma de verosímil.

El título de esta sección viene a que considero que hay, sí, una forma irreductible del verosímil, más allá del consenso: se trata de una que depende de la opinión pública, pero la rebasa. Primero: quedarse exclusivamente con el modelo de verosímil consensual y aplicarlo a diferentes especificidades (un consenso con respecto a qué es lo posible, un consenso con respecto al realismo, un consenso con respecto a la ciencia ficción, un consenso con respecto a la obra de Kafka, etcétera) resulta formalmente adecuado, pero no productivo; sin embargo, el manejo de verosímiles específicos permite hablar de las relaciones posibles de un texto con determinado macrotexto y también permite hablar de tales cosas como un verosímil fantástico, un verosímil subjetivo o, más interesante, los conflictos entre verosímiles. Segundo: el caso paradigmático de esta situación, al que hago referencia como *irreductible* —en el que más se perdería,

de subsumirlo al consenso—, es el del consenso con respecto al mundo real o *verosímil referencial*. Se trata del modelo que utiliza significantes con referentes concretos en el mundo de la vida; se pierde mucho si no se lo maneja como sintagma independiente.

El planteo es el siguiente: las referencias concretas a elementos históricos del mundo de la vida responden a un consenso formado por la disciplina histórica y la opinión pública de una época y lugar determinados, pero —aunque sigan mediados por conceptos— los referentes últimos disponen de un peculiar privilegio de materialidad. Uno de los puntales de este privilegio es la mención habitual de estos elementos en espacios caracterizados por la no-ficción y que ostentan cierta garantía de verdad, como en la actualidad lo son el relato histórico, el periodístico o, incluso, la experiencia personal del lector.

Si bien la garantía de realidad que su mención provee es ilusoria —en varios niveles—, dicha ilusión resulta eficaz, pues «el lector concede a este tipo de figuras textuales el carácter de proyecciones de su propio mundo» (Campra, 2008: 75), y eso permite que estas den a su contexto un nivel de verosimilitud peculiar: verosimilitud más allá de lo probable. Incluso, lo inverosímil que interfiera en un verosímil referencial estará amparado por un contexto fáctico histórico y un registro pseudoveraz, que le permitirán integrarse a la narrativa sin que sea necesario normalizar activamente su carácter inverosímil.

García Ramos ya señalaba en el «narrador de cuentos fantásticos» la intención de confundir lo real con la ficción, sirviéndose para ello de un «ingenuo historicismo» (1987: 86). Y Šrámek hace una puntualización muy fina, que amerita mayor estudio, con respecto a la construcción de los mundos ficcionales —incluyendo aquellos que toman referentes reales, pero no utilizan referencias específicas—:

Si no tienen referentes en el mundo de nuestro conocimiento, ellos se reclusan de una proyección de este, [...] ayudados por diversos elementos tomados prestados del mundo perceptible común donde la realidad se halla garantizada (1983: 79-80).

El planteo, más allá de rechazar la creación o conceptualización *ex nihilo*, rescata esa fuerza significativa del referente real que no puede ser subsumida a un mero mecanismo de consenso, sino que tiene la especificidad de apelar a la relación de cada lector con el mundo.

El libro de cuentos *Enmascarado*, de Juan Introiini, tomado como obra orgánica en que los cuentos interactúan entre sí, ofrece un ejemplo riquísimo de este recurso. Abre con un cuento, cuyo protagonista es un senador romano, que puede leerse como estrictamente histórico y que tiene marcas culturales, temporales y espaciales que levantan un verosímil realista robusto y de interpretación unívoca; las únicas divergencias son los sueños de este senador y ciertas ambigüedades léxicas —que, considero, no generan crisis. Esa apertura ya genera un ambiente que favorece la aceptación —como fácticas— de las anécdotas inverosímiles pero posibles de los dos cuentos que le siguen, ninguno de carácter histórico —aunque también

utilizan los recursos de los referentes reales: una ciudad concreta (Montevideo) y marcadores reconocibles (nombres de calles, pintores e instituciones). El cuarto cuento es el más largo y complejo, pues incluye múltiples marcas referenciales —mezcla de personajes históricos y ficticios— y una estructura de silencios, sucesos oníricos y sugeridas transiciones entre planos de consciencia que terminan por abrumar al lector y generan la crisis definitiva del verosímil realista en el libro. La cohesión entre los planos de este último cuento —«Enmascarado»— se ve reforzada por las marcas históricas y geográficas que le dan anclaje y permite erigir elementos verosímiles duros al lado de otros inverosímiles que se reiteran bajo las justificaciones del sueño o el delirio (el estatuto último de algunos sucesos es incierto; la falta de certeza acerca de lo ficcional de algunos pasajes es compensada por la presencia de pasajes rigurosamente históricos).¹⁷

Un modo de proponer y un modo de cuestionar

Un verosímil implica un modo, conjunto de procedimientos, para realizar una acción: narrar de manera creíble, no necesariamente consistente con respecto al mundo de la vida, pero sí en sí misma.

El planteamiento de García Ramos de que lo verosímil no se alcanza mediante la exposición de un elemento que traiga en sí tal cualidad, sino por «el modo en que el hecho es presentado, por la necesidad interna del relato» (1987: 93), anticipa esta postura. Lo que hacen los modos del verosímil es proveer una base monocorde —en tanto obedecen a *un* modelo de mundo coherente— para que la narrativa se desarrolle con variaciones sobre esta y —en determinadas narrativas, como las que participan de la fantástica— de modo sincopado, con cruces de otras legalidades y silencios causales.

Como señalé en «¿A qué se alude cuando se habla de la fantástica?», considero la fantástica como una modalidad narrativa que atraviesa otras, cuyos procedimientos se intersecan con los de un verosímil en despliegue. Ambos son modos. Un verosímil depende de la edificación de normas y de la coherencia; la fantástica es parásito de los verosímiles, pues existe a partir de ellos y *es* en tanto genera disrupciones en su coherencia.¹⁸

17 Al cierre del cuento, se vuelve a una normalidad, pero esta no es la misma de la que se partió —realista—, ya que parecería que el delirio confirió nuevos conocimientos al protagonista (cuya apreciación de los sucesos se ignora).

Es importante señalar que el libro presenta muchísimas más complejidades, particularmente en el manejo de símbolos, ambientes en abismo e intertextualidades.

18 Esto no quita que se desarrolle un verosímil de la fantástica (en un sentido similar al verosímil de género), pero es un verosímil que depende estrictamente de las ocurrencias históricas del género y tiene que ver más con isotopías temáticas. Véase, por ejemplo, la referencia al cuento de Carson. El verosímil fantástico es débil y la desobediencia del texto no genera excesiva disrupción, ya que se lo espera desobediente. Quizás se podría señalar que hay al menos un procedimiento con el cual se compromete un texto que se postula como fantástico: que no haya una restitución absoluta del orden previo a los conflictos de legalidades.

La principal consecuencia de todo esto es que las legalidades ajenas no pasan a dominar el mundo textual, sino que coexisten con las erigidas previamente —incluso, la interferencia no es constante, se da más bien en determinadas áreas sensibles de la trama. Precisamente, Campra establece que la transgresión (el término específico de su esquema sobre lo fantástico) no se sujeta a las leyes de la verosimilitud, pero sí se ven sujetas a ellas las condiciones en que la transgresión tiene lugar (2008: 69). O, como lo pone Šrámek: «La verosimilitud se deja reducir a un artificio literario que permite a los autores de lo fantástico [...] servirse de ella como un marco para la acción fantástica, absolutamente extraña a este mundo» (1983: 82).

Este artificio de realidad, en su encastre con el elemento fantástico—la transgresión, produce un terreno favorable para que los aspectos inverosímiles no resulten inmediatamente rechazados como improcedentes, confiere una medida de legitimidad que les permite dialogar con los no-fantásticos y así poner en crisis la legalidad previa.

El mismo verosímil que habilita el diálogo a través de los procedimientos verosimilizantes resulta horadado por la presencia recurrente de los elementos que entran en diálogo. Las diferentes condiciones necesarias y las estrategias expuestas en la sección «Verosimilizar lo fantástico» son los recursos que contrarrestan —pero no compensan— los movimientos disruptivos. En los casos concretos, se puede llegar a situaciones narrativas de desbarrancamiento total del verosímil inicial, a situaciones de inestabilidad sostenida o a situaciones de falsa estabilidad recobrada.

Puede observarse un buen ejemplo de inestabilidad sostenida en *La ciudad*, de Mario Levrero, especialmente en la primera mitad de la novela (si bien se mantiene ese equilibrio precario entre una pretensión de realismo y un mundo extraño, la dilatación de esa inestabilidad va instalando un verosímil propio, lo que genera otras complejidades).

La anécdota de esos primeros capítulos consiste en lo siguiente: el protagonista llega de noche a una casa en muy malas condiciones donde se instalará; parte bajo la lluvia y la oscuridad por algo de comer; luego de mucho caminar, se reconoce extraviado y hace señas a un camión que pasa por la carretera, por lo que este se detiene y él sube; en el camión, se genera una situación tensa entre el conductor, una mujer que lo acompaña y el protagonista; el camionero se muestra apático y la mujer disimuladamente manosea al protagonista al tiempo que lo insulta; sus preguntas son ignoradas y ridiculizadas por la mujer y el conductor; el camionero se detiene y hace descender, primero, al protagonista y, luego —sorpresivamente—, a la mujer, los llama «cerdos», los amenaza y menciona que obstaculizan una «misión oficial»; se revela que el camión llevaba una carga de basura.

La narrativa se presenta como un texto realista: no solo hay descripciones minuciosas de ambientes y objetos, no solo son mundanos los eventos desplegados, sino que, incluso, en el lenguaje, hay poca incidencia de las metáforas y adjetivaciones arbitrarias (que son marcadores de un verosímil subjetivo o fantástico más que

de uno realista tradicional, en el que el lenguaje busca transparencia y los elementos suelen ser reificados). A lo largo de los cuatro capítulos, estas son escasísimas, apenas cinco: las cosas «húmedas, como cubiertas de baba» (Levrero, 1999: 17), «comencé a ordenar —o desordenar— las cosas» (1999: 18), «los contornos de las cosas, ya un poco diluidos por el agua» (20), «moviéndome por la sola voluntad de las piernas» (21-22), «el camión fue tragado por una subida» (35). Y todas, menos el juego de palabras ordenar/desordenar, son metáforas parcialmente cristalizadas, de fácil acceso, lo cual disminuye su acción de extrañamiento sobre el lenguaje, minimizando su efecto de fisura en los cimientos del verosímil realista.

Infiltrados entre esta textualidad apromblemática, hay una combinación de tres espacios que sí funcionan como desestabilizadores. Por un lado, el plano de lo que el narrador-protagonista piensa y siente, llevando la torsión hacia el verosímil subjetivo en el registro, constantemente elucubrando hipótesis que fracasan en el intento de explicar la motivación de los comportamientos de los otros personajes (¿por qué lo incita la mujer?, ¿por qué no le contestan a sus preguntas?, ¿cuál es el lazo entre la mujer y el camionero?). Por otro, el plano comunicacional entre personajes, en que se juega con los desencuentros, llevando las situaciones hacia el absurdo (o una legalidad desconocida); incluso cuando el protagonista logra respuestas, estas son tangenciales al interés de sus preguntas o aluden a conocimientos que ni él ni el lector poseen. Y, en tercer lugar, el plano de los eventos, que es donde más se acerca al absurdo (como la «misión oficial» del camionero, que implica conducir un camión cargado de basura).

El conflicto sostenido se da, por una parte, porque toda esta situación se presenta en un registro lingüístico que conjura la pretensión de realismo y, a su vez, porque los sucesos se encadenan lógicamente (los que no lo hacen dependen de las motivaciones de los personajes no protagonistas, cuya etopeya es opaca), y, por otra, porque los desencuentros e incógnitas no configuran un enigma que será resuelto en la obra: estas características se mantienen a lo largo de toda la novela, preservan la inestabilidad y mantienen una expectativa de revelación —alimentándola con instancias en que parecería que el protagonista obtuvo nuevo conocimiento (pero en porciones minúsculas o falsas). La narrativa, así, se presenta como un falso enigma, como una trampa; invita a desplegar un aparato de comprensión realista que no puede dar cuenta de las relaciones desarrolladas en el texto.

Y con respecto a la falsa estabilidad recobrada, un excelente ejemplo se da en la novela *El lugar*, en la que el protagonista vuelve a su casa luego de un viaje forzado a través de sucesivos ámbitos claustrofóbicos y amenazantes. En el texto, no hay marcadores específicos que condicionen el antiguo ámbito cotidiano como nocivo, más allá de que se ve deteriorado —aparentemente, por una larga ausencia. El espacio es el mismo del que partió y el protagonista vuelve a estar en las mismas condiciones que antes —y que anheló durante su peripecia. Aparentemente, está libre, pero el regreso a la casa no resulta un regreso al hogar: «me resulta extraña y hostil [...] ahora que la ciudad, mi ciudad, me resulta ajena y aun repulsiva» (Levrero, 2000: 158). Y es que la vuelta a la normalidad no es

la recuperación de la normalidad: las sucesivas instancias de encierro dejaron su huella en el protagonista, que sigue sintiendo el encierro en libertad física. Las repeticiones en lo pragmático de la lectura son algo con lo que Levrero juega reiteradas veces,¹⁹ pero en *El lugar* encontramos la consciencia del personaje al respecto; si bien este vuelve a lo mismo, ya no es lo mismo. En estas estructuras —las narrativas con estatuto de realidad complejo—, hay un conocimiento que ha pasado a manos del protagonista —o del lector—, que le impide a este reinsertarse en el modelo de mundo del que partió, ya que ese verosímil se ha revelado permeable a otras realidades, prontas a irrumpir, y, por lo tanto, ya no es un paradigma que dé cuenta de la realidad experimentada.

19 Son particularmente destacables los relatos que abren y cierran *La máquina de pensar en Gladys* (2010), donde la diacronía del acto de lectura es generadora de significado por el paralelismo de estructura entre los relatos, y *Desplazamientos* (1982), *nouvelle* en la que la repetición textual de pasajes es un rasgo fundamental de la estructura.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (2001). «¿Qué es lo neofantástico?». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- ARISTÓTELES (2004). Poética. Argentina: Colihue (traducción y estudio de E. Sinnott).
- BARTHES, Roland (2012). «El efecto de realidad». En: ídem. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 211-221.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». *[SIC]*, año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre, pp. 8-13.
- (2015). «Raros y no fantásticos en la literatura uruguaya. Los casos de Felisberto Hernández y Marosa di Giorgio». En: ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés, y Díez Cobo, Rosa (coords.). *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, León: Universidad de León, pp. 87-97.
- BOZZETTO, Roger (2001). «Un discurso de lo fantástico?». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Madrid: Renacimiento.
- CARSON, Tarik (2010). *El hombre olvidado. El corazón reversible*. Montevideo: Irrupciones.
- CULLER, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. España: Crítica.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (1987). «Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 16, Madrid, Universidad Complutense, pp. 81-94.
- GENETTE, Gérard (1972). «La escritura liberadora: lo verosímil en *La Jerusalém liberada* del Tasso». En: BARTHES, Roland, et al. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 31-61.
- (2001). «*Vraisemblance* and Motivation». *Narrative*, vol. 9, n.º 3, octubre, Ohio State University Press, pp. 239-258.
- Introini, Juan (s. f.). *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.
- Levrero, Mario (1999). *La ciudad*. España: Plaza & Janés.
- (2000). *El lugar*. España: Plaza & Janés.
- (2010). *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Irrupciones.
- OLGA ARÁN, Pampa (2007). «Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual». En: SARDIÑAS, José Miguel. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Cuba: Casa de las Américas.
- OLIVERA, Jorge (2008). *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* [EN LÍNEA]. Tesis doctoral. Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf>>
- Enriqueta Morillas Ventura y Teresita Mauro Castellarín. Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf>>.
- NABOKOV, Vladimir (2009). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B.
- RICOEUR, Paul (1970). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores (prólogo de Marcial).
- ŠRÁMEK, Jiří (1983). «La vraisemblance dans le récit fantastique». *Études Romanes de Brno*, vol. 14, n.º 1, Masarykova Univerzita, pp. 71-82.

- TODOROV, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- (1972). «Introducción». En: BARTHES, Roland, *et al.* *Lo verosímil*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 11-15.
- WHITE, Hayden (2010). «El problema del estilo en la representación realista: Marx y Flaubert». En: ídem. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría*. 1957-2007. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 313-338.

La caída: subversión del cuerpo y el deseo

YANINA VIDAL

*Hay ciertos temas cuyo interés es absorbente,
pero que también son demasiado horribles
para propósito de una ficción legítima [...].
Solamente pueden tratarse cuando la severidad
de majestad de la verdad los sostienen y ratifican.*

Edgar Allan Poe, «El entierro prematuro» (1968)

Introducción

Este trabajo pretende abordar el análisis del cuerpo como centro de conflicto desde un lugar de subversión. La corporeidad se encuentra eventualmente apresada por creencias religiosas, deformaciones que se tornan monstruosas, putrefacción, vejez y muerte. Estos elementos son entendidos como fuentes de construcción de personajes que quedan atravesados por peripecias que sublevan y convierten la materialidad en una categoría inestable, dominada por otras fuerzas que escapan a la naturaleza, pero que acceden a un universo que se vuelve inexplicable y poco confiable, determinando las diversas ópticas que exceden al realismo (Roas, 2001) y a cualquier convergencia racional desde la recepción.

Partiendo de este núcleo temático, se estudiarán los relatos de Héctor Galmés (Montevideo, 1933-1986) «La infancia de Adán», «La noche del día menos pensado» y «El hermano». En los dos primeros, se discutirán y relacionarán los conceptos de literatura fantástica y maravillosa, tomando como eje, también, el cuerpo, pero bajo el dominio sobrenatural atribuido a seres superiores. El último será desarrollado a partir de un análisis del cuerpo como monstruo, centrándolo en la tipología de lo extraño.

Los tres textos pertenecen al conjunto de relatos *La noche del día menos pensado*, publicado en 1981. Existe una clara relación entre estos y las novelas, ya que, en algunos de ellos, fragmentos o personajes se reiteran. Hasta es posible hacer una genealogía de algunos personajes teniendo en cuenta todo el corpus del autor. Parte de estos elementos, pertenecientes a las novelas, se desprenden de un evidente sesgo, marcado por el realismo y un sugerente anclaje de referencias montevidéanas, que ronda entre las décadas de los cincuenta y setenta.

El origen del caos

La mirada perversa de algunos narradores creados por Héctor Galmés resulta seductora al encontrar el lector la humillación, culpa y miedo de los distintos personajes que se hallan ante un relato preconcebido por determinados regímenes narrativos provenientes del canon bíblico. Atravesados por un catolicismo, en algunos casos, bastante ortodoxo, estos se mueven sutilmente en un terreno que se vuelve infértil en cambios y salidas airoas hacia el éxito.

El dogma no es otro que el establecido por la ley divina, en el que la infracción es penalizada por la interrupción de la duda entre pertenecer a los seres normales o convivir con dicha infracción, por lo que queda en evidencia la anormalidad. Todo esto no es más que una reacción psicológica y sentimental que desencadenará otras vicisitudes, haciendo de la mayoría de los personajes galmesianos seres que se encuentran insatisfechos hasta de su propia fe.

Es conocido el vínculo del autor con el canon literario: la Biblia, la *Divina comedia* y *Don Quijote de la Mancha* son parte orgánica y fundacional de su construcción narrativa. El dios escogido aquí es el del Antiguo Testamento, el más implacable. En *Necrocosmos*, encontramos referencias al éxodo del pueblo hebreo, que sugieren la expatriación de los protagonistas de su propia zona de arraigo. La inmersión de estos textos no es inocente, ya que otorga un significado que amplifica la *poiesis* de todo el corpus de su obra. Considero que para un acercamiento más completo al autor es necesario un manejo fluido de la literatura clásica.

Los personajes tienden a una culpa vinculada estrechamente a los tabúes organizados y dirigidos por un pensamiento religioso, ya que siempre están enfrentados a una carencia que debe ser pagada con el castigo otorgado por Dios y, en algunos casos, por la naturaleza. No obstante, ellos se refugian en la oración, o, en algunas circunstancias, el autor, a través de la intertextualidad, los introduce en un vaivén narrativo que oscila entre las Sagradas Escrituras y las peripecias de cada uno de ellos. Este sentimiento es denominado por Rudolf Otto (1998) como «sentimiento de criatura», mediante el cual se anega su individualidad a partir de una prepotencia que caracteriza a Dios, lo que los deja como seres inferiores. Se puede llegar a esta experimentación a partir de lo numinoso. «Es aquello que conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad. Consideremos lo más hondo e íntimo de cualquier conmoción religiosa intensa [...]» (Otto, 1998: 22).

En «La infancia de Adán», el protagonista del Génesis quiere ser un niño, tener una infancia que nunca tuvo. Este relato no aparece en la Biblia, así como tampoco aparecen las palabras de Dante en «Regreso al Aqueronte». La resignificación del canon determina un nuevo encuentro con el relato, sugiere lo desarrollado por Jorge Luis Borges en «Pierre Menard: autor del Quijote». La relectura hace a otra obra, ya que parte de la construcción del relato realizado por el lector. Sin embargo, aquí la escritura abre caminos a un nuevo horizonte de la ficcionalidad, donde la historia es la continuidad de una unidad perenne, como lo es la literatura denominada canónica.

La alegoría es fundamental como una figuración literaria. Predomina en la unión de los dos universos narrativos impuestos por Galmés: «Entendida esta como recurso estético utilizado de diversas maneras en diferentes tiempos históricos [...] es pensada no solo como un recurso estético, sino como un recurso filosófico (Rodríguez, 2013: 1)».

Queda al descubierto la amplitud de esta figura al ser desplazada hacia nuevas narrativas, lo que otorga nuevos cruces. La aparición de la literatura bíblica queda enaltecida ante la duda existencial de los personajes y ante la carencia de una respuesta concreta de su devenir como seres humanos:

La alegoría es un modo de significación específico, una metáfora continua, el transporte de un sentido propio al sentido figurado. Las cosas en tanto significan alegóricamente están sobrenominadas, no hay una fidelidad unívoca entre el significado y el significante al modo simbólico, sino una multiplicidad de sentidos. No hay mediación de ninguna índole, las cosas surgen de su propia confrontación; es en ese límite donde surge lo Otro (Rodríguez, 2013: 4).

La metáfora continua se unifica y proporciona un significado amplio precebido, anterior al relato. La multiplicidad de sentidos ya se encuentra allí, pero no es obsecuente ante la aparición de otro relato que la absorbe y que, sin quitarle el significado —algo imposible de hacer—, le brinda un devenir que acompaña el macrorrelato. Esta tiene lugar desde la intertextualidad o desde la reescritura.

Es indispensable establecer el vínculo entre la alegoría y el relato maravilloso, en el que lo sobrenatural no genera un problema (un conflicto epistémico) en la recepción, así como tampoco en el contenido. De este modo, queda sujetado en la frontera de lo que Ana María Barrenechea (1972) denomina «lo normal».¹ Así, este mundo —el del lector— y el otro —el sobrenatural— mantienen una relación sin darle lugar al *unheimlich* (en español, «lo siniestro») freudiano.

Sin embargo, lo maravilloso se instala en un universo que nos es totalmente desconocido y que no puede reducirse a nuestras explicaciones concretas, a cómo vemos el mundo, dejando al margen lo empírico y la vacilación fantástica. Esto se produce colocando al lector en una ficción que pierde sus lazos con lo *real*. No existe explicación posible con las leyes que determinan el mundo en el que vivimos (Todorov, 1981). La generalidad de lo maravilloso derriba lo particular de lo fantástico. La diferenciación de un mundo totalmente alejado del real y de los detalles particulares, que, con su sola amenaza, se convierte en fantástico.

Galmés se apropia de las alegorías y aprovecha su aparición soslayadamente en su narrativa: en algunas oportunidades, solo otorga una amplitud en las posibles configuraciones de significados, como en las novelas *Necrocósmos* y *Las calandrias griegas*, pero no altera su conexión con la realidad ni su verosimilitud desde lo estrictamente mimético; en otras, los relatos son absorbidos por la alegoría, y como mencioné anteriormente, trasuntan lo maravilloso. Ocasionalmente, lo alegórico entabla una relación a distancia con lo fantástico y lo extraño, con una aparición y un desarrollo inferiores, como en «Sosías» o «La noche del día menos pensado».

1 No genera un conflicto ni en el receptor ni en los personajes.

Rudolf Otto considera que, más allá de un placer estético, desde el plano de la escritura, la religión cumple una utilidad social. Desde su perspectiva, este último criterio se vitaliza a partir del sentimiento de dependencia, el cual es generado por el sujeto en la religión. Los personajes de Galmés lo generan consecuentemente por este vacío. Su temporalidad reflejada en la última dictadura uruguaya convierte a algunos de ellos en devotos infieles que recorren su genealogía a partir de lo que está escrito. El devenir de la humanidad ya existe en el plano literario: lo que hace Galmés es un recorrido de él desde otro ángulo a partir de su contemporaneidad.

El texto bíblico, como tal, es una alegoría, ya que presenta un universo donde lo sobrenatural queda sesgado por la convencionalidad de la realidad. El pacto ficcional se desarrolla desde una visión normalizada de los acontecimientos. El lugar de este en la narrativa es el de una explicación de los hechos presentados, el de protagonizar un entramado del relato o el de una intertextualidad que recorrerá una amplificación del desarrollo del tema. De todos modos, queda preguntarnos qué hace del texto bíblico una connotación fantástica.

De hecho, lo fantástico se establece cuando la dependencia anteriormente planteada está sujeta al miedo de los personajes. La subordinación a la autoridad de Dios es, en definitiva, el temor al castigo de ese ser superior que todo lo ve. Lo no dicho y lo no figurado pertenecen a lo ominoso, ya que no se instalan como lo visible, sino como un miedo primario que se yergue a una forma asignada tanto por el personaje como por el lector. Rosemary Jackson, siguiendo a Georges Bataille, considera que una de las funciones más importantes de la religión es mantener la angustia dentro de nosotros. La aparición del relato religioso queda difuminada por una versión negativa de él: «Sin una cosmología de cielo e infierno, la mente se enfrenta con el exceso puro: el cosmos se convierte en un espacio cargado de amenaza, percibida e internalizada cada vez más como un área sin sentido» (Jackson, 1986: 16).

Es así como lo no cognoscible queda en tensión entre lo divino y lo diabólico. La amenaza de la fuerza negativa del Dios cristiano o los avatares del diablo sumergen ese terreno borroso en lo atemorizante que puede tener la intertextualidad bíblica.

Lo cristiano queda en el margen de lo divino y lo *normal*, mientras que lo diabólico se presenta como anormal y subversivo. Otto refiere a lo tremendo como un devenir del temor, generado por Dios, que adquiere características aterradoras en el Antiguo Testamento. De hecho, considera que este sentimiento es el primero que puede tomarse como religioso:

De este sentimiento y sus primeras explosiones en el ánimo del hombre primitivo ha salido toda la evolución histórica de la religión. En él echan sus raíces lo mismo los demonios que los dioses y todas las demás creaciones de la «percepción mitológica» y de la fantasía que da cuerpo a esos entes (Otto, 1998: 25).

La tensión entre lo extraño y lo fantástico en esta narrativa queda sujeta a la creencia de un dios que se construye desde la necesidad y el castigo, sirviéndose

del temor o de la rebeldía ante los conflictos que lo sobrenatural —desde una entidad superior como ente lequía— demuestra a partir de la visión elaborada por los personajes.

La metonimia de los hombres

Desde la perspectiva de Tzvetan Todorov, lo maravilloso puro carece de delimitaciones debido a que todo acontecimiento sobrenatural no provoca *una reacción particular* en el lector, así como tampoco en los personajes. Sin embargo, en «La infancia de Adán», los límites son atravesados por un discurso que desarrolla la historia bíblica. La necesidad del primer hombre de la Tierra de ser niño queda condicionada a la decisión de otros que se presentan como omnipotentes y dominantes ante los seres que los rodean. El narrador sostiene este relato a partir de ciertos márgenes de la verosimilitud, ya que toma como referencia datos histórico-literarios. La contraposición entre la versión apócrifa del Génesis y la de las Sagradas Escrituras se establece a modo de dar una nueva versión, una más cercana, en la que Adán se presenta como simple mortal a merced tanto de Dios como de Satán, ya que estos, en definitiva, en un comienzo, fueron la misma cosa. Sin embargo, es este último quien accede a concederle su deseo en un acuerdo con Jehová.

Galmés desarrolla en este texto (y en otros como «El puente romano» o «El inimaginable juego de Hermógenes») ciertas referencias vinculadas a otros textos o a la ubicación espaciotemporal de un momento histórico preciso. A partir de las notas al pie, da a conocer esta información con un estilo muy borgeano. Las referencias bíblicas en este cuento son explícitas, no hay un guiño, simplemente nos aclara que este Adán es el mismo que aparece en las Sagradas Escrituras. A su vez, este personaje queda amparado bajo la aparición de otros personajes bíblicos como Job y el Altísimo, a quien podría denominarse el mismísimo Dios.

Todos ellos confluyen en una misma línea narrativa, en la que Adán está cada vez más humanizado: además de darle nombre a las cosas, viaja, tiene ansias de conocer el mundo, duerme, conoce muchas mujeres y concibe una infinidad de hijos. De este modo, Jean Bellemin-Noël sostiene que lo maravilloso «produce sus propias condiciones de funcionamiento, apartado de toda consideración sobre lo real objetivo» (cit. en Roas, 2001: 109). En un principio, Adán se encuentra asegurado por el texto alegórico previo, pero luego, a partir de su deseo, se vuelve un hombre cualquiera. Ante este deseo de vivir una etapa que jamás vivió, se reducirá su tamaño hasta transformarse en algo parecido a una pasa de uva. Una joven la toma y la aprieta en su pelvis y queda embarazada. A partir de allí, crecerá y se convertirá en un hombre común que ni siquiera alcanza a ser un mesías. El cuerpo se disocia de lo que sucede en la Biblia. Como creación de Dios, cae al probar el fruto, que por este se acerca al deseo sexual y a los límites de la desnudez.

Irène Bessièrè considera que hay una ley que rige el relato maravilloso y que, a su vez, es el lugar de lo universal (Roas, 2001). La universalidad de este tipo

de relatos hace de la narrativa de Galmés un tópico dentro de sus creaciones, ya que resguarda la alegoría como tal y decide investirla de otros acontecimientos, dotando a los personajes canónicos de otras facultades más terrenales.

La cosmogonía del Antiguo Testamento encuentra su correspondencia trivial en la hoja en blanco, que en la imaginación de quienes escriben —e, incluso, de quienes quieren escribir— tiene hasta un significado mítico (Timm, 2015: 9).

Las contradicciones y explicaciones elididas que se encuentran en la Biblia, pero particularmente en el Génesis, hacen de estos tramos relatos abiertos de posible intervención. Jackson considera que esta clase de textos presenta elementos yuxtapuestos y realiza combinaciones inesperadas. La niñez de un personaje bíblico que fue adulto converge en una secuencia de hechos relacionados con varios relatos del mismo orden. Su vida se tiñe de algunas funciones de Dios, así como también de Jesús, dándonos a entender que esas recombinações de relatos generan un nuevo relato que, en definitiva, habla de un solo hombre, que puede ser Jehová, Jesús o cualquier otro.

Lo que humaniza a este Adán y lo hace capaz de ser todos los hombres en uno es la facultad corporal, que le permite envejecer, renacer, trabajar y frustrarse ante los conflictos que se le presentan. Este cuerpo ya no es de orden subversivo. Un cuerpo que quedó sostenido en el pecado y el deseo, en este caso, va más allá. Salir de la subversión lo hace pertenecer a lo hegemónico cultural, ya que deja de ser el primer hombre para ser como cualquiera. Y ello se puede ver a partir de la fuerza de trabajo, del deterioro de los años y de la pérdida de la inocencia, que ahora está alejada de la voluntad del deseo, pero está sostenida por el enfrentamiento de ser un hombre común. De acuerdo al marco teórico de Jackson, este discurso, que tendía a convertirse en anárquico por lo contracultural y su visión apócrifa, se deslizará por las normas de nuestra percepción real y quedará ubicado en la amenaza, pero no en la ejecución.

La tradición literaria desde la oralidad queda evidente en todo relato bíblico, ya que sufre fracturas y contradicciones, lo que hace al texto un espacio abierto donde pueden confluír varias explicaciones y múltiples interpretaciones. De hecho, romper con el discurso cristalizado del canon lo expone a sus carencias de base. El «efecto de la cita», categoría propuesta por Bellemin-Noël, alude al uso sustancial de referencias a otros textos que desarticula el orden preestablecido e introduce versiones propias a partir de las rupturas que esos textos generan. En este caso, es evidente cómo Galmés se enfrenta al discurso vacío del texto para implementar otras correspondencias.

Este relato se nutre de lo que David Roas denomina «maravilloso cristiano»: [...] Aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa.² [...] Explica otra de las características fundamentales de estos relatos: la ausencia de asombro en narrador y personajes (Roas, 2001: 14).

2 La explicación religiosa, según Roas, está amparada por el milagro, lo que diferencia este tipo de relatos de aquellos que pertenecen al realismo maravilloso.

En el cuento, la falta de asombro se mantiene debido al pacto ficcional sugerido por la canonización del relato al que hace referencia. Lo maravilloso se posiciona por encima de este acontecimiento religioso, ya que la toma de los personajes en un encuadre totalmente distinto lo desprende de lo cristiano para quedarse en esta categoría. Es importante aclarar que es necesaria la mención del pasado de Adán para realizar una diferenciación entre lo santo y lo pagano. Lo que correspondería a la verosimilitud destinada a las referencias textuales es de orden legal, ya que el Génesis pertenece a esta primera clasificación; sin embargo, lo que acontece más adelante permanece en el segundo orden, debido a que la diferencia establecida de este ser como único en el mundo provoca un desafuero con respecto a las Sagradas Escrituras y debido a que la narrativa como tal se corrompe al igual que el personaje. Es así como Galmés reescribe contenido bíblico para paganizarlo; de este modo, lo hace subversivo, puesto que la interpretación y el ajuste de una escritura que podría denominársela intocable quedan al libre albedrío del consumidor.

El cuerpo inexorable

David Roas sostiene que un relato fantástico debe estar amparado por un mundo realista, donde las leyes de verosimilitud contrastan con el contenido sobrenatural (Roas, 2001). Esa base hace del hecho sorprendente un suceso carente de explicación racional. Cuanto mayor sea el arraigo del lector al horizonte, mayor será el horror. La Ciudad Vieja —precisamente un bar en la calle Sarandí— es el espacio escogido para el inicio de «La noche del día menos pensado». Lo verosímil queda sustentado por lo espacial. Aunque no hay certezas de su existencia, este universo es más que cercano al lector, así como la calle Rivera y la localidad de Yaguarón. Sin embargo, lo que se desprende de esta hermética realidad es la *transmigración*, fenómeno que le ocurre al protagonista a partir de que un hombre al que conoce en un tren le da la posibilidad de vivir la experiencia:

Entonces está preparado para el desprendimiento sutil, para el sueño transmigratorio durante el cual el alma se muda a otro cuerpo. Como no es inmortal, existe mientras tenga la facultad transmigratoria, y volando de cuerpo en cuerpo, fugándose durante el sueño, puede prolongar su existencia durante siglos, pero finalmente cae en la trampa y muere (Galmés, 2011: 527).

Este evento convierte el texto en fantástico, no solo por la trasposición del alma de un cuerpo a otro, sino también por la debilidad y el horror que genera en el personaje. Nunca sabe cuál es el cuerpo que habitará en un futuro, pero esto comienza a horrorizarlo cuando reconoce a una amada y quiere continuar habitando el organismo de su pareja para seguir con ella. Desde el lugar de la recepción, el miedo se establece por las mismas circunstancias, solo que se sabe que un sujeto desconocido le hace esta propuesta luego de mirarlo insidiosamente en el tren, así como también que la mudanza de las almas está derivada de un ser a quien se lo denomina el Altísimo.

Al igual que en otros textos de Galmés, el predominio de los avatares de la Biblia continúa trascendiendo; incluso, este hombre del tren asegura que la única verdad es la que se encuentra en esa escritura. El efecto fantástico se produce a partir del momento en que lo sobrenatural de las Sagradas Escrituras genera miedo desde un despliegue menor, ya que el Altísimo dispone de las almas para hacer de ellas lo que quiera. La omnipotencia deriva en el temor de este personaje al no querer dormirse, ya que no verá más a Margarita. El mandato y vínculo con un ser abstracto fuera del marco material y real ahondan en un despliegue sobrenatural, por lo que, en consecuencia, este texto puede denominarse fantástico, ya que:

Un texto fantástico es aquella producción ficcional en la que se establece un problema o conflicto originado entre lo que para ese texto y las ideologías que lo habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos, es decir, en tanto que factuales de presentación excluyente en el interior de ese mundo ficcional y de representación también excluyente en la proyección sobre mundos a los que históricamente atribuimos estatutos de «realidad» (Benítez Pezzolano, 2014: 12).

La transmigración no está habilitada en el terreno de la ficción: es un suceso sobrenatural que sorprende tanto al lector como al protagonista. Esa ideología no está permitida; de esta manera, esta alma, antes de partir, decide contar todo en una carta a Margarita. Al modo como lo hace Werther, Rodolfo —el cuerpo con este nombre— vuelca toda su historia allí, pero su siguiente cuerpo no lo deja continuar y finalizarla. La ruptura de la lógica de los acontecimientos queda amparada por la supuesta veracidad de la Biblia, la cual logra sustentar la impertinencia del lector que debe fraguar sus conclusiones a partir de lo que sucede y de lo que de la Biblia conoce. Estas escrituras se convierten en una ley inestable en nuestra representación de la realidad y nutren el pensamiento mágico de ese devenir corporal como algo ya escrito, como un destino que evita suspenderse.

Rosalba Campra (2008) considera que el yo se desdobra y que, a partir de ello, se elimina el concepto de identidad. Como sucede con el sujeto, también en lo fantástico, acompañado de esta característica, el tiempo se desprende de nuestra cronología, por lo que los límites del ser se pierden, ya que no se sostienen por nuestra cronología y nuestro espacio, sino por otro tipo de coordenadas. En este caso, esas coordenadas a las que el cuerpo se encuentra sometido escapan a nuestra razón; lo único que sabemos es que el tiempo y el espacio están sostenidos por mandatos divinos. Barrenechea (1972) establece que lo fantástico se da por una violación del orden natural de las cosas. La muerte, en este relato, no es vista como un suceso natural, sino como el destino luego de haber transitado por una vasta cantidad de cuerpos.

El tránsito de un cuerpo a otro rompe con el esquema de unidad de personaje, por lo que queda en evidencia otro prototipo de la literatura galmesiana: la figuración del doble desde el orden fantástico. La dualidad cuerpo/alma es, además, un concepto cristiano, en el que uno es mero material y soporte del otro. Sin embargo, ese binomio se reitera y, en este caso, la unidad se quiebra, ya que

lo conflictivo no solo está en la transmigración, sino también en cómo el narrador percibe a ese Rodolfo que, en definitiva, materialmente es él, pero internamente no. Esquiva los espejos para no enfrentarse a esa imagen que no le pertenece. El espejo como material es un elemento constante en esta narrativa. En *Sosías*,³ cuando Danny Rosen y Humberto Garona se enfrentan (el primero cumpliendo la función de doble del segundo), están rodeados de espejos y ventanales en cuyos vidrios se construye el reflejo, lo que diversifica la multiplicidad de reflejos posibles y brinda la posibilidad de ser otro concreto y existente.

La fragmentación de la personalidad en el *fantasy* deforma el lenguaje «realista» de seres unificados y racionales. El sujeto se vuelve excéntrico, heterogéneo; se despliega en toda clase de contradicciones y (im)posibilidades (Jackson, 1986: 89).

Las contradicciones, en este caso, son continuas, ya que el alma se halla en conflicto con Rodolfo: no lo acepta, pero tampoco quiere desprenderse de él. Ya no le interesa la transmigración, sino quedarse allí, el problema es que no depende de él, aunque haga el intento. Queda en esa lucha que no va dirigida a nadie. Debería derrocar el poder del Altísimo, pero esta posibilidad es inmanejable, por lo tanto, decide no dormir. Sin embargo, es el propio cuerpo designado el que no soporta y es derrocado. La batalla se desliza en esa dualidad en la que el cuerpo decide desprenderse del alma. El poder está en el agotamiento físico del cuerpo, algo que el alma no puede fortalecer.

[...] Lo político se puede entender como una proyección tanto de lo real (el *statu quo*) como de lo irreal (las ideologías sin aparición real). Así, la ideología puede manifestarse como una estructuración del poder con efectos secularizantes, mientras que lo fantástico conllevaría una estructura desecularizada por falta de un poder organizado (Gregori i Gomis, 2007: 221).

La estructura de poder, en este relato, no es corrompida, ya que eso es imposible, no es viable en ningún momento; hay una organización jerarquizada que se respeta. En cambio, el alma pretende la subversión al quedarse en ese cuerpo, derrocar el orden, pero es consciente de que este propósito es imposible.

[...] La forma *transgredir* se refiere al hecho de quebrantar o violar un precepto, ley o estatuto, mientras que *subvertir* tiene que ver con la destrucción o alteración de un orden determinado. [...] Lo subversivo presenta una mayor agresividad y un mayor peligro para el conjunto de la sociedad que lo transgresivo. [...] Lo que entendemos por fantástico representaría lo transgresivo por excelencia, mientras que lo subversivo correspondería a lo maravilloso (Gregori i Gomis, 2007: 227).

La transgresión y la subversión son imposibles. No puede derrocar el poder divino, tampoco el cuerpo asignado. El alma pretende luchar contra ese cuerpo; sin embargo, no coexisten bajo la misma égida: lo material termina por dominar lo espiritual. Hay un intento de transgresión, pero la lucha con lo material no puede llevarse a cabo. Un elemento utilizado para la transgresión son fórmulas

3 Relato integrado a *La noche del día menos pensado* de forma póstuma.

de física. El narrador considera que Margarita, al estudiar ciencia, tiene la respuesta a su problema de que la imagen proyectada no está condicionada por el tiempo. Sin embargo, no logra encontrar una salida.

La fe monstruosa

Al comienzo del relato «El hermano», los protagonistas —siameses— se encuentran rezando, y ya se presenta el doble que despliega dos personalidades diferentes: el que necesita de la oración como resguardo y confesión de sus pensamientos y el que tiene sed de conocimiento del mundo exterior. Se ven dos planos opuestos, no solo en lo que ellos representan, sino en el entorno en el que se encuentran. La mansión en la que viven despliega una belleza que divide lo interior de lo exterior, la fealdad de la hermosura, lo privado de lo público. Los hermanos están vigilados por su madre, quien también vigila el jardín que rodea el lugar donde se ubican estos protagonistas.

Tal como sucede en Génesis III, el jardín del Edén presenta una idealización como si fuera un espacio donde el mal no tiene posibilidad de existir. Ello está presentado en el texto desde un carácter utópico, ya que el entorno carece de necesidades e imperfecciones. Esto nos lleva a los lugares que podemos encontrar en *Utopía* de Tomás Moro o en *Cándido* de Voltaire. Sin embargo, la amenaza y el peligro existen. Así como Dios crea el árbol de la ciencia del bien y del mal, este jardín también tiene su peligro, y este no es más que la presencia del deseo en ellos: el deseo de conocer el mundo exterior y el despertar sexual. La locación va perdiendo vitalidad, así como también esos siameses irán perdiendo la fe en su madre y en lo que ese mundo interior de la mansión les ofrece. «Y otro día habrá rostros de niños sorprendidos, de mujeres curiosas, y se abrirán más ventanas en torno al jardín, para que todos violen nuestra intimidad» (Galmés, 2011: 471). Las plantas se vuelven mustias y la necesidad de romper con la sobreprotección maternal convierte este lugar apacible en una cárcel donde la única forma de escapar es la de evadir la norma materna y cristiana.

La presentación de estos personajes (o este personaje) quiebra la unidad de esta construcción narrativa, además de su carácter, tal como lo plantea Jackson (1986), ya que lo fantástico interpela esta categoría. No estamos ante un yo único y completo, sino que esta es una identidad que se resquebraja, en la que predomina lo incompleto y lo difuso. En este sentido, el doblez no es más que una muestra de una percepción dicotómica, en la que uno de ellos es el Ying y el otro, el Yang. Se rompe con el concepto de personaje desde lo ideológico, ya que la personalidad fragmentada determina un rechazo al orden cultural. En este caso, la deformidad es lo que otorga la irrupción de la unidad. A diferencia de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, no se encuentra la dualidad en un mismo cuerpo, sino que este cuerpo es parte de una deformación que sugiere la coexistencia de dos que, sin embargo, son indivisibles. Ellos son monstruos y se hallan protegidos por un

mundo ideal, que adquiere una capacidad infernal e ingobernable, tal como ellos mismos. Ante esta desviación del yo, no estamos en el plano de lo fantástico, sino de lo extraño, amparado por una visión teratológica del narrador allí presentado. Es importante aclarar que la ruptura de la unidad del personaje queda admitida a partir de que la narración se centra en la percepción de Conrado con algunas intervenciones de Andrés.

El narrador intradieгético consumado por Conrado, el hermano desviado de toda fe cristiana, se focaliza en las apreciaciones de los otros que interactúan con ellos. Quienes frecuentan la mansión pretenden actuar naturalmente, pero fallan. Queda en evidencia el temor de ellos ante la monstruosidad de los siameses. De acuerdo a la óptica de Rosalba Campra (2008), un narrador externo tiene una visión objetiva y reafirma, desde su función extradiegética, la presencia de lo fantástico. Sin embargo, en este caso, es uno de los protagonistas quien determina que la distancia entre la aceptación y el rechazo no es evidente y que, a propósito de esto, no estamos ante un hecho sobrenatural, sino ante un error de una naturaleza que es real. Esta misma teórica comprende que lo fantástico puede desembocar en un yo que puede estar sujeto a lo material o al sueño o la alucinación.

La expulsión del infierno

Queda en último lugar la diferenciación entre lo humano y lo no humano. La descripción de la percepción de los otros está doblegada ante una presencia que pareciera no ser humana, pero que lo es. No es producto de una visión particular, sino que la deformación es parte del universo concreto que allí se presenta. Entonces, al otorgar una categoría a esta desviación que se desprende del cuerpo sano y humano, persiste un deslizamiento a una forma que carece de categorización, y de ahí el temor y su solapamiento de quienes observan a los siameses. La mansión cumple la función de encarcelar y dividir lo normal aceptado de lo anormal encerrado:

Todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos ideológicos y culturales que justifiquen dicha coerción. Las sociedades occidentales cristianas se han servido durante siglos de símbolos como el demonio, las brujas o los seres monstruosos para marginar o expulsar a cualquier miembro considerado indeseable (Cortés, 1997: 17).

Conrado y Andrés carecen de conocimiento del mundo exterior. La presentación de esta narración tiene como eje la descripción del primero sobre la playa y la gente en un día de verano, goce que desconocen por completo. La exclusión tiene lugar en su propia casa, un espacio de encierro y una manera de expulsar lo que se sale de la norma. La forma de mantener el orden social al que hace referencia José Miguel Cortés es la de excluir a estos seres deformes, y, en este caso, su monstruosidad desde estar oculta de los observadores sanos. La impresión de los visitantes de la casa confluye en el miedo generado por ese cuerpo

apartado de la salubridad, que pertenece a otro orden que escapa no solo de la normalidad, sino también de la regla y, por ende, de aquello que está dentro de la construcción social entendida como *bien*. Es así como el miedo no es solo por el contacto con una mala pasada de la naturaleza, sino también por el desplazamiento a lo demoníaco, al terreno del mal.

Según el concepto de «biopolítica» de Michel Foucault (1999), el Estado se apropia de los cuerpos a través de los aparatos ideológicos. De este modo, el cuerpo sano es parte de esta determinación, ya que es sustentable para el trabajo; sin embargo, quedan otros cuerpos al margen. Los que están por fuera, al no tener una función concreta, son excluidos: se los encierra. En un principio, los cuerpos inadaptados pasaban a estar en manos de la ley en la cárcel, pero, en la modernidad tardía, debido a que el Estado no puede gobernarlos desde la represión carcelaria, son introducidos al manicomio. El encierro, en esta narración, se desarrolla en la mansión, hasta que la ansiedad de Conrado por salir lo lleva a él y a su hermano al encierro en un circo.

Este nuevo espacio de encierro queda también sesgado por otro término de Foucault tomado de Jeremy Bentham: el «panóptico». Como seres monstruosos, ya no se encuentran al margen de la observación de los normales, sino que están integrados a esta como forma de entretenimiento. El espectáculo está protagonizado por la deformidad. Ese ser que es excluido pasa a un nuevo encierro que está bajo la vigilancia de los espectadores, y el temor del observador se convierte en una gracia en la que el miedo se disfraza de risa. Así como los siameses, el circo de Salustio está conformado por una bruja, enanos, dos empleados homosexuales y una equilibrista ninfómana, además de los animales. Todos ellos al margen de la sociedad e identificados por el desborde que los aleja de los demás, puestos al mismo nivel que los animales con la sola finalidad de entretener, aunque, en *Final en borrador* (novela inacabada del autor), el dueño del circo afirma que es tanta la desolación del circo de sus componentes que la gente paga para aburrirse.

Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos); otros, las normas sociales y psicológicas, pero ambas se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. La dualidad bondad/maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien/mal, es una fuente de inspiración clásica que también adquiere otras dicotomías como vida/muerte, instinto/razón, orden/desorden, antropomorfismo/bestialidad, naturaleza/ciencia o humano/mecánico. Lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión (Cortés, 1997: 18).

La dualidad aquí señalada es parte de la temática de Galmés: no solo expone la característica de un sujeto que se convierte en dos, en un doble ya sea artificial o natural, sino que también juega con el doble que cualquier ser puede tener, atribuyéndole lo tanático a uno y lo erótico a otro. La pulsión destructiva se encuentra en el narrador, mientras que el equilibrio y el orden están en

el otro. Anteriormente, hice referencia precisamente a que la línea divisora de estos hermanos es la fe cristiana, que distingue el orden de la creencia y el de la desobediencia de la norma. El católico, Conrado, es el preferido por la madre, mientras que Andrés considera que él es el excluido tanto en el ámbito social como en el familiar y afectivo. No es un detalle menor que este último diga: «El destino dispuso que a mi hermano le perteneciera la derecha y a mí, la izquierda» (Galmés, 2011: 475).

Aunque Conrado represente en este binomio la bondad, es quien introduce no solo su radical cristianismo, sino la acusación a su hermano por no creer ni en Dios ni en la palabra de un padre, que solo aparece en el relato a partir del discurso de ellos. Sin embargo, Andrés utiliza la religión con la finalidad de convencer a su hermano de que esta, de otro modo, también es una cárcel. Es así como le propone estrangularse mutuamente o evocar el cristianismo desde un lugar más sádico:

Si creyera en Él y pudiera arrastrarme hasta el borde de su manto, le rogaría que se apiadara de nosotros y enviase a uno de sus ociosos arcángeles a separarnos con un golpe de espada. Entonces, ¿cómo nos amaríamos, Conrado! (Galmés, 2011: 475).

Desde la perspectiva de Jackson, esta ruptura de la unidad de personaje sugiere una ruptura de la *sintaxis del orden cultural*. Estos opuestos unidos en una sola fisonomía quedan desplazados del orden cultural, lo que propone una contracultura desde lo circense. Este espacio será el lugar de subversión de ellos mismos y de otros desplazados por la biopolítica. En la película *Freaks* (de 1932, dirigida por Tod Browning), se desarrolla la historia de artistas de circo caracterizados por alguna malformación o mutilación. Todos ellos conforman una comunidad segregada, pero que, de alguna manera, mantienen una relación violenta con lo normal, ya que, en el desenlace del film, armados, deciden vengarse de la trapezista (una de las pocas *normales* que allí se encuentran), y lo hacen a partir de la deformación de su cuerpo. La exclusión cobra vida a partir de mecanismos destructivos; de ese modo, Conrado intenta aniquilar la pureza cristiana de su hermano, ya que, de otra forma, no podrían escapar de las normas de su madre y del encierro de la mansión.

Otra de las circunstancias por las cuales el cuerpo se ve sometido, más allá de la exclusión y la exhibición, es el deseo sexual. A través del personaje Elisa, conocida solo en unas pocas referencias, Conrado fantasea una proximidad *non sancta* hacia ella:

Esa noche no pude dormir. Cerraba los ojos y veía la luna color cráneo o la muchacha saliendo del mar; por momentos, la imagen de mamá abrazada al notario se superponía a la de otras. Desaparecía para que la muchacha, con las enaguas pegadas al cuerpo y los cabellos al rostro, emergiera lentamente; y al fin prevaleció, y descubrí que su rostro no era el de la estatua, sino el de Elisa, la hija del escribano, que suele acompañar a su padre los domingos. Entonces encontré otro nombre para la estatua: El Deseo (Galmés, 2011: 477).

La madre y Elisa, únicos personajes femeninos en la historia, confluyen en el plano de la fantasía de Conrado: la primera, en la clandestinidad de un amor secreto, y, la segunda, en el trazado de una imagen que va sufriendo algunas mutaciones a partir de su entrada a la fantasía sexual. Es importante aclarar que Andrés se vuelve devoto del cristianismo por razones poco claras, pero que se involucran con esta última. Ella comienza siendo una visita amigable, hasta que entran en la adultez y se vuelve más fría, lo que hace sospechar que la fantasía es una realidad concreta. La lucha entre el deseo y la represión es clara entre ellos: uno es consciente de esto y lo manifiesta a través del lenguaje, mientras que el otro solo puede otorgar silencio. No es casual que ambas mujeres se vean involucradas en la misma imagen, ya que la madre es la única mujer que han conocido de cerca y por la cual mantienen un conflicto, ya que, desde la perspectiva del narrador, ella tiene preferencia por uno. Esta lucha se vuelve más distante y agresiva ante la aparición de esta segunda mujer. Lo reprimido tiene otro lugar, ya que Elisa está en los dos, mientras que su madre, en este plano, aparece con su amante. En primer grado, todo aquello que han visto, primero, con sus padres y, luego, del notario con su madre, es un reflejo de lo que pretenden con Elisa; en segundo grado, dicho reflejo es la construcción erótica y libidinal en su imaginación de esta otra mujer, la única vía femenina a su alcance. Esa clase de imágenes fijadas en detalles femeninos desde una percepción erótica es recurrente en Galmés. En «Suite para solista», los brazos de la bailarina son fuente de excitación en el narrador y en el otro personaje allí instalado, así como también en «Contrabajo solo» los senos de María Celeste son motivo de batalla entre el protagonista y otro músico. Lo erótico femenino queda suspendido en una zona para luego ser modificado a causa de la imaginación o atravesado por otros significantes, como la música en estos dos ejemplos.

No se puede gozar del cuerpo y de la madre a la vez, pero es el significativo *madre* el que determina la función de ese cuerpo y no el cuerpo —en su materialidad— el que determina la función de la madre. Ese cuerpo que se constituye por su ausencia es el anverso de aquellos que el deseo goza por la presencia (García, 1981: 80).

La conjunción de estos dos cuerpos a ser servidos en el plano de la fantasía para el goce sexual y la imagen de la madre determinarán la concreción del acto sexual con Elisa. El cuerpo monstruoso —pero deseante— de los siameses querrá hacer lo suyo a partir de esa identificación entre ellas, de esa imagen que servirá de copia. Solo se remite a la figura paterna mediante la burla que Conrado le hacía a este por motivos de creencia religiosa. Las manos que se encuentran entre los cuerpos inseparables, que parecen putrefactas y que permanecen escondidas para evitar el asco de los observadores, se convierten en una mano capaz de acariciar a esta mujer. Para Germán García (1981), el cuerpo tiene una zona que es inviolable, y, en este caso, las manos ocupan ese terreno que, a simple vista, parece muerto y que ellos preferirían mutilar.

La cosa de la que el psicoanálisis hará una ética se refiere al deseo, la culpa y la muerte: porque solo se es culpable de algún deseo; la muerte del deseo oscila entre la esperanza y la desesperación. La deuda última del deseo se paga con la moneda de la muerte (García, 1981: 86).

En este caso, la muerte queda vedada; sin embargo, los deseos mueren con estas mujeres, ya que deciden escaparse de su cárcel una vez que su madre está con un hombre y Elisa es cada vez más fría, pues teme ser protagonista de sus bajos instintos. El escape es la sepultura de ese hogar femenino y vigilado.

Galmés ha desafiado los posibles acartonamientos, habiendo logrado un estilo particular en el que florecen su erudición y creación, por lo que ha quedado al margen todo tipo de vinculaciones con una literatura facilista y llana. El despliegue de símbolos que perturban la mente del lector y esperan ser descifrados bordea una zona donde un terror incipiente busca ser contemplado desde los lugares más sucios y bajos del ser humano.

Bibliografía

- BARRENECHEA, Ana María (1972). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n.º 80, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio-setiembre, pp. 391-403.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». *[SIC]*, año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre, pp. 8-13.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento.
- CORTÉS, José Miguel (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós.
- GALMÉS, Héctor (2011). *Narraciones completas*. Montevideo: Banda Oriental.
- GARCÍA, Germán (1981). «Estilo cóncavo/convexo». En: BARRENECHEA, Ana María, et al. *La crítica literaria contemporánea*. Vol. II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GREGORI I GOMIS, Alfons (2007). «Lo fantástico *in-between*: de lo estético a lo ideológico». En: MORALES, Ana María, y SARDIÑAS, José Miguel (eds.). *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*. España: Cálamo.
- JACKSON, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- OTTO, Rudolf (1998). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- RAVIOLO, Heber (2015). *Escritos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental.
- ROAS, David (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.
- RODRÍGUEZ, Romina (2013). «La significación alegórica según Walter Benjamin: límites y potencialidades». Ponencia presentada en las IX Jornadas de Investigación en Filosofía, La Plata, del 28 al 30 de agosto.
- TIMM, Uwe (2015). *Del principio y el fin*. Buenos Aires: Unsam.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Seuil.
- VAX, Louis (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Ficciones fragmentarias: una lectura fantástica sobre *La Tumba* de Juan Introini

PABLO ARMAND UGÓN

Juan Introini fue profesor de enseñanza secundaria, egresado del Instituto de Profesores Artigas, y licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, donde ejerció como docente de Lengua y Literatura Latinas, director del Departamento de Filología Clásica y coordinador del Instituto de Letras. Fue miembro de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, autor de traducciones del latín y de variados ensayos sobre literatura clásica, [y] un investigador fundamental en su área en relación con la literatura uruguaya del siglo XIX. Su obra ficcional editada abarca cinco libros: *El intruso* (1989), *La llave de plata y otros cuentos* (1995), *La Tumba* (2002), *Enmascarado* (2007) y el volumen póstumo *El canto de los alacranes* (2013). Entre ellos, se destacan algunas diferencias, a pesar de que mantienen similitudes que habilitan la descripción de características generales dentro del conjunto de su ficción (Armand Ugón, 2016).

La Tumba

Dentro de la narrativa densa y desconcertante de Juan Introini, su libro *La Tumba* es el más complejo de todos, y así parece concebirlo su autor.¹ *La Tumba* es un conjunto de textos que, en un primer acercamiento, está compuesto por dos grupos de relatos diferentes, uno escrito en letra redonda y otro, en cursiva, divididos en cinco fragmentos cada uno, los cuales se intercalan de manera que al primero en letra redonda le sigue uno en cursiva y así sucesivamente hasta el cierre del libro. Los segundos aparecen todos bajo el título —en minúscula— «fragmentos del cuaderno marrón» y cada uno de los del grupo restante bajo títulos diferentes y en este orden: «La Tumba», «Un disfraz para Batman», «New York», «El Monje» y «Olsen».

Tres de estos cinco textos cuentan con un título que refiere al protagonista o a alguno de sus personajes: La Tumba (tanto artículo como sustantivo se presentan en mayúscula), quien también será nombrado Osorio; El Monje, personaje de acento fronterizo (de la frontera entre Uruguay y Brasil), y Olsen, un misterioso empresario que se radica en la zona noreste de Uruguay. «Un disfraz

1 En una entrevista realizada por Mariana Monné, Introini había señalado: «Por el año 2002 publiqué *La Tumba*, quizá mi libro más ambicioso (muchos lo consideran el más logrado)» (MONNÉ, Mariana. 2012. «Vigencia del humanismo». EN LÍNEA. *La Diaria*, 19 de octubre. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/10/vigencia-del-humanismo-clasico/>>. Recuperado el 3 de junio de 2016).

para Batman» puede pensarse como la vestidura de otros dos personajes: Ortazú y un abogado que someten a su tutela, en distintos momentos y bajo sus cargos de «intendentes», a Luciano o Lu —el heredero de una mansión en la que se descubre a un niño asesinado— y a María Pía o Pi —quien se crió junto con Lu desde pequeña.

«New York» es un texto aún más particular que los anteriores, ya que la unión que lo mantiene ligado a los demás relatos es apenas advertida en una o dos páginas, de manera lateral, cuando el personaje que se hace llamar a sí mismo Nobody describe el terror que vio en los ojos de un montevideano —La Tumba u Osorio, a quien se refiere de forma errónea: «Me había sido presentado como Orozco creo, no presté atención» (Introini, 2002: 71)—, terror que lo llevó a no asentarse en ninguna ciudad, a vivir viajando, a ser un ciudadano del mundo globalizado, sin patria y sin identidad.

El problema que suscitan los textos narrativos de Juan Introini con respecto a la clasificación en géneros se vuelve aún más complejo en *La Tumba*. En general, todos los relatos de Introini pueden leerse de forma independiente, a pesar de que mantienen fuertes y sutiles conexiones entre ellos, como también con textos ajenos de distintas latitudes, épocas y géneros; o sea, poseen intertextualidades de origen heterogéneo. Como reflejo de la concepción del autor en relación con lo caótico que pueda resultar cualquier conocimiento que intente abordar la totalidad del universo, se hallan en su obra distintos *fragmentos* intertextuales, por ejemplo: en «New York», de *La Tumba*, la cita de un poema de Alfredo Fressia: «Los aeropuertos son catedrales. Sin Dios» (Introini, 2002: 81); en el relato titulado «Plinio V, 5» de *El intruso*, concepciones del escritor latino que se desprenden de la epístola referida; la obra de Francisco Acuña de Figueroa a lo largo de cada uno de los «fragmentos del cuaderno marrón» de *La Tumba*; el relato «La llave de plata», de *La llave de plata y otros cuentos*, que se presenta a manera de reescritura (o *remake*) de «The silver key» de H. P. Lovecraft, en la que las diferencias con el cuento primitivo permiten encontrar varias características presentes en toda la obra narrativa de Introini;² la recurrencia del personaje El Mudo Benítez, invención de Antonio Dabezies, que tiene dos sutiles menciones en los relatos «La llave de plata» y «New York», y una lista que podría resultar extensa e incompleta.

Además, el relato que abre y da título a este libro había sido publicado de forma independiente.³ Algo semejante sucede al observar el proceso de creación del libro *El canto de los alacranes* que describe Oscar Brando a partir de los correos electrónicos que Introini destinó a su amigo el escritor Alfredo Fressia:

2 Entre otras, pueden mencionarse como algunas de las características de este relato de Lovecraft que se oponen a las concepciones desprendidas de la obra de Introini: el optimismo, la realización de la conjunción del mundo de la infancia con el de la adultez, la posibilidad de comprender el universo y, por consiguiente, la de acceder a una explicación final de lo que ocurre en el relato.

3 INTROINI, Juan (1997). «La Tumba». *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, tercera época, n.º 2, setiembre-diciembre.

El libro reprodujo el orden en que los capítulos fueron enviados, de donde podría deducirse una voluntad «novelesca» en el argumento; al mismo tiempo los envíos parciales y espaciados sugieren la independencia con que cada capítulo pudo haber sido concebido y, eventualmente, puede ser leído (Brando, 2014: 6).

Anteriormente, Brando había advertido, con respecto a *La Tumba* y a *El canto de los alacranes*, que estos son libros «que parecen novelas» (2014: 3).

A esta dificultad se agrega un problema, en segundo grado, que implica la inclusión de los «fragmentos del cuaderno marrón», textos que, como al lector se le informa, pertenecen a transcripciones de voces que ha escuchado el personaje María Pía a través de las paredes o del piso de la mansión donde vive. El narrador, en este caso, omnisciente, en el relato titulado «Olsen», introduce la voz de María Pía a través del estilo directo. Así, incorpora el objeto *cuaderno marrón* al espacio narrativo y los *fragmentos* dentro de la historia principal, de modo que el texto escrito en cursiva se instala en el universo ficcional del resto del libro o, al menos, de este relato final.⁴ Aceptando este planteo, María Pía es quien realiza las transcripciones, comentándole al personaje Ortazú, el exintendente, lo que sigue:

Antiguas voces me llegaban distintas, como en un retumbar desde las profundidades mucho más hondas que el sótano. Al principio no entendía mucho, pero luego, a la luz de una vela, fui anotando lo que aquella voz —porque una sola predominaba recurrente— me decía. Está todo anotado en ese cuaderno —y señaló hacia un cuaderno de tapas marrones que estaba sobre la mesita (Introini, 2002: 139).

María Pía propone su versión del origen de las voces, pero se genera la duda en cuanto a que esos fragmentos podrían ser de su propia invención, ya que cuenta con cierta cultura que permitiría afirmar que conoce sobre la vida y la obra de Francisco Acuña de Figueroa, supuesto dueño de aquella voz recurrente que vendría del *otro* mundo, por lo que María Pía podría ser capaz de producir ese texto (de la misma forma que lo produjo el autor Juan Introini). No debe pasar inadvertido que el poeta Acuña de Figueroa es un referente en ese mundo narrativo, ya que su presencia fantasmal es anunciada por Osorio en un ritual que lleva a cabo en el fondo de su casa en el relato «La Tumba»:

Ya veo tu vieja boca desdentada que me escupe su carcajada sardónica, y te repito, no eres el Poeta de la patria y nunca lo serás; ni el Himno, ni tus odas serviles, ni las toneladas de versos huecos han valido para justificarte (Introini, 2002: 17).⁵

Se debe tener presente, además, la consideración sobre posibles alteraciones psiquiátricas de María Pía, puesto que, cuando se descubre al niño asesinado en la

4 De este modo, el libro parece cobrar características *razyuelescas*, puesto que permite varias lecturas: la lectura individual de cada uno de los diez textos; por un lado, la lectura de los cinco relatos en letra redonda y, por otro lado, la de los cinco en letra cursiva; la lectura lineal completa de comienzo a fin, pero también la duda sobre la inclusión de «New York» al universo del libro completo, como se trabajará más adelante.

5 *La Tumba*, además, comprende una biografía ficcional de Francisco Acuña de Figueroa, cuyo estudio detenido excedería la orientación y el espacio de este trabajo.

mansión, las autoridades sanitarias y policiales la desligan de toda responsabilidad y ordenan inmediatamente que sea internada en un manicomio. Se incluye lo que parece ser, por su lenguaje, un fragmento de un parte policial en «Un disfraz para Batman», en el que se declara con relación a ella: «Su estado emocional motivó que los funcionarios convocaran a una Unidad de Emergencia Móvil que procedió a trasladarla sin demora a un nosocomio siquiátrico» (Introini, 2002: 39). Los discursos provenientes de la *autoridad*, en la narrativa de Introini, siempre se ponen bajo sospecha, o, mejor, la falta de resolución final genera que esas certezas que fueron afirmándose a lo largo de las páginas comiencen a tambalear, como ocurre con el médico narrador de «El intruso», relato del libro homónimo, que no podía comprender que le sucedía al otro protagonista.

En este punto, por un lado, el problema que plantea *La Tumba* es la imposibilidad de establecer si, dentro de su universo narrativo, efectivamente, se han hecho manifiestas esas voces que afirma haber escuchado María Pía o si, por el contrario, ha sido una simple invención de ella. Por otro lado, el lector se debe enfrentar a esos «fragmentos del cuaderno marrón» que el autor-editor ha insertado de forma intercalada entre esos otros cinco textos, lo que genera nuevas incertidumbres además de la duda sobre su origen: ¿se presentan de manera ordenada?, ¿tienen, efectivamente, un orden?, ¿han quedado por fuera más fragmentos?, ¿por qué el título «fragmentos...» se escribe con minúscula?, etcétera.

Estos problemas están relacionados con la figura del *autor*, quien ha sido el que incorporó los textos de forma intercalada; sin embargo, esos fragmentos pertenecen al universo del relato en un segundo grado, por lo que hay diferentes niveles de narración. La forma escogida por Introini, que parece no afirmar ni negar la presencia de esos distintos niveles, sino poner en cuestión los límites de las categorías y estructuras de los relatos,⁶ está vinculada a una concepción sobre la incertidumbre de las causas finales que se observa en todos sus textos. Alfredo Fressia habla de «la *tragedia fantástica* que el autor viene creando» desde sus primeros libros (2002: 6). De allí también que sus textos puedan pensarse a partir de las vacilaciones que producen al enfocarse en un modo de lectura de este tipo, o sea, al abordarlos mediante una lectura fantástica.

6 Me refiero con esto a categorías de diferentes niveles que se pueden observar a lo largo de la obra, por ejemplo: la dificultad de establecer los relatos como novelas o cuentos, dadas las sutiles desconexiones o conexiones que se presentan en unas y entre otros, respectivamente, o el lenguaje poético, denso, con una constante búsqueda de sonoridad de las palabras y, en ocasiones, con ausencia de puntuación, efectos que acercan sus narraciones al género lírico.

Lo posible, lo imposible y lo fantástico

El concepto de vacilación, mencionado en el apartado anterior, es tomado de la definición de Tzvetan Todorov para pensar el abordaje de una lectura fantástica sobre *La Tumba* y, en general, para la obra narrativa de Introini. Cito el famoso pasaje de Todorov:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas [...].

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural (Todorov, 2006: 24).

Según Todorov, entonces, el lector escoge una u otra posibilidad, entre las que oscila su toma de decisión. Como este es un punto individual —el del lector—, no importa aquí cómo llamar los pares de respuestas que se enfrentan: natural/sobrenatural, normal/anormal, etcétera; por una perspectiva que considero más funcional, uso la dicotomía posible/imposible. Este asunto también ayuda a limar los permanentes conflictos generados a partir de la posición en la que se halla cada lector, porque cada lectura dependerá de la ubicación sociocultural, histórica y geográfica en la que se encuentre un sujeto particular. Estos dos pares, en caso de enfrentarse, provocan el choque que propone Rosalba Campra:

Probablemente todo texto narrativo, por su característica de proceso, encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre el otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que los divide es, por definición, superable (social, moral, ideológica, etcétera), en lo fantástico, el choque que reconocemos se lleva a cabo entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber lucha ni victoria (Campra, 2008: 26).

Se puede pensar en estos dos órdenes inconciliables como dos modos de lecturas distintos y excluyentes. Por un lado, el lector concibe una lectura que lo habilita a determinar que los acontecimientos coinciden con las ideas que posee sobre la realidad y a observarlos como hechos que cree posibles o apegados a lo que llama realismo: una lectura de lo posible. Por otro, el lector establece que los sucesos ocurridos no responden a leyes que considera pertinentes a un relato realista: una lectura de lo imposible. Entre estas dos, como propone Campra (2008: 26), no habría «continuidad posible».

Cada una de estas dos lecturas autónomas puede comportarse de modo unilateral sin inconveniente, puesto que ellas son únicas y completas en sí mismas. Sin embargo, cuando el lector las advierte conviviendo, surge el conflicto y se genera una tercera lectura, resultante del cruce de ambas: la lectura de lo fantástico. Por lo tanto, es factible pensar en tres tipos de lectura: la posible, la imposible y la fantástica. De este modo, también se distinguiría el realismo mágico y la ciencia ficción de lo fantástico, puesto que lo maravilloso o mágico puede pensarse como imposible, mientras que la ciencia ficción, como posible en un tiempo futuro o a partir del desarrollo de nuevas tecnologías. En esos casos, se trataría de uno u otro modo de lectura, pero no de ambos a la vez, de forma que no se habilitaría la mencionada tercera lectura.

En Introini, estas dos lecturas inconciliables funcionan como el mito griego de Lelaps y Teumesia. El relato cuenta que la ciudad de Tebas era azotada por la zorra Teumesia, que había sido agraciada por los dioses con el don de que jamás sería cazada. Céfalo ofrece al rey Anfitríon el perro Lelaps para emprender la cacería, ya que a este can otro designio divino le había otorgado la capacidad de no perder nunca una presa. Al observar aquella incongruencia o paradoja, Zeus decidió intervenir convirtiendo en piedra a ambos animales.

Pero en la *tragedia fantástica* de Introini, Zeus ha muerto y Lelaps, que es el macho, el cazador, lo domesticado, lo posible, persigue infinitamente a Teumesia, que es la hembra, la presa, lo indómito, lo imposible. Pero lo imposible nunca se deja asir completamente, porque estas dos lecturas incompatibles tienen cada una su condición. La lectura posible se presenta de forma explícita, apegándose a las normas de lo que el lector reconoce como realismo o a lo que Todorov llama «un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros» (2006: 24). En este punto, todos los teóricos parecen coincidir: se necesita una presentación de un mundo cercano o cotidiano como requisito del relato fantástico; la lectura imposible requiere lo contrario: no ser explícita. De esta manera, esta segunda lectura solo puede sostenerse mediante sugerencias, porque la certeza de que lo imposible se hizo patente eliminaría aquella lectura de lo posible.

En este punto, hay un distanciamiento con el planteo de David Roas (2001) en su artículo «La amenaza de lo fantástico», puesto que el teórico español propone que, a pesar de que se manifieste el hecho imposible (por ejemplo: que se haga patente la corporeidad de un fantasma), un relato podrá considerarse igualmente fantástico. Para la concepción de este estudio y el abordaje de la obra narrativa de Juan Introini, este punto es fundamental, porque ese es justamente el límite que, en general, las narraciones de Introini hacen impermeable.

En una línea semejante a la que vengo proponiendo, Jaime Alazraki parte del ejemplo de dos relatos que Roger Caillois contrapone, calificando a uno como maravilloso y al otro como fantástico. Alazraki, siguiendo a Caillois, sostiene que la estructura de los dos relatos es paralela; sin embargo, entre ambos hay notables diferencias. Del segundo, más moderno, se menciona que, si el

elemento fantástico no estuviera, sería un relato igual, pero sin la sugestión y el miedo que provoca el hecho de que sí esté (Alazraki, 2001: 268 y ss.). Este comentario permite concebir el relato fantástico con un segundo argumento que lo distingue de otros tipos de relatos, de manera que la literatura fantástica admitiría un argumento primario (en el que no está lo fantástico) y un argumento secundario (habilitado por el cruce de las lecturas posible e imposible enfrentadas).

En este sentido y en esta segunda lectura, los elementos fantásticos poseen un funcionamiento interno en el acontecimiento, puesto que, si se eliminan, el segundo argumento no se habilitaría. En relatos que no consideraríamos ni fantásticos ni realistas, los acontecimientos que alteran las leyes que el lector conoce de la realidad cumplen una función subsidiaria en la historia. Sin embargo, quiero plantear un alejamiento de la propuesta de Alazraki. En su teoría, de alguna forma en la línea de David Roas, afirma que lo imposible podría hacerse evidente, pero que, finalmente, se trataría de un hecho metafórico. En este punto, parecen resultar insuficientes tanto la proposición de Alazraki como la de Roas en cuanto a las fronteras entre lo fantástico y lo maravilloso. En el planteo de Alazraki, no resulta claro cuál es límite de la lectura metafórica para determinar si los acontecimientos pertenecen a un mundo cotidiano o no, ya que, si se consideran los hechos como metafóricos, se podrían pensar como fantásticos aquellos relatos que cuentan con una explicación mágica. Algo similar ocurre con la propuesta de Roas, para quien la manifestación concreta de lo imposible igualmente habilita una lectura fantástica. En la noción que expongo aquí, útil para el caso de Introini, no se haría patente lo imposible ni de forma concreta ni metafórica, sino que continuamente es sugerido por los narradores y luego vuelto a encauzar hacia lo posible.

Una lectura fantástica sobre *La Tumba*

Para establecer una lectura imposible de *La Tumba* —o sea, la lectura que perturba a la posible y permite la fantástica—, es necesario encontrar las sugerencias, es decir, esas instancias narrativas en las que el lector ha sido advertido de una inminente exhibición de lo imposible, que, por distintos modos y ya sea inmediatamente en el texto o a lo largo del libro, se desestabiliza aunque queda flotando en el aire como una presencia fantasmal. De allí que el lector vacile en cuanto a la posibilidad o imposibilidad de que la versión contada por María Pía, y, por lo tanto, la manifestación de esas voces, haya ocurrido. A continuación, intentaré rastrear estas sugerencias a lo largo de *La Tumba* y observarlas junto con otros textos de Introini, para mostrar cómo funcionan, en general, en toda su obra ficcional.

En el relato que abre el libro, el periodista Oliveira mantiene una entrevista con La Tumba y el narrador lo muestra de esta manera:

Oliveira recorrió la cara pálida, casi delicada, el mentón voluntarioso, los largos cabellos renegridos que atravesaban la calva, las orejas pequeñas y el ojo duro acerado que lo escrutaba inquisidor. El otro, el de vidrio, parecía ajeno, parecía contemplar algo más allá, una otra dimensión que a Oliveira se le escapaba (Introini, 2002: 8).

Así se plantea, como en toda la narrativa de Introini, una sugerencia a lo *otro* que siempre parece acechar. En la misma entrevista, Osorio le propone al joven periodista un rito de iniciación:

Usted debe decidir ahora mismo si lo que quiere es esa información adocenada sobre fechas, tumbas ilustres, próceres y demás bazofias por el estilo que entrego a sus colegas a cambio de dinero o si aspira a saber más, a conocer lo que realmente importa. Es decir, se trata de determinar si usted es uno de esos que prefiere deslizarse cómodamente como un gusano sobre la superficie insípida, incolora e inocua de las cosas o si elige quebrar la costra, perforar la corteza y asomarse al magma siempre hirviendo y en perpetua ebullición desde donde surgen las amenazantes fuentes de la vida, desde donde succionan los enigmas de la muerte, desde donde los ancestros claman por lo suyo entre el crujir de dientes —el ojo llameante estaba fijo en la boca débil de Oliveira, mientras el de vidrio huía por la ventana (Introini, 2002: 9).

Esta situación es semejante a la del relato «La llave de plata», en la que un «hombre de portafolios negro» le propone a un joven un extraño empleo. Estos ofrecimientos prometen un paso hacia una zona no habituada por el sujeto que se pretende manipular o conquistar, pero no implica necesariamente la entrada hacia lo imposible. Igualmente, estos dos personajes quedan envueltos en una trama de la que no podrán escapar.

En este mismo relato, en «La Tumba», algunas páginas más adelante, Osorio llevará a cabo un ritual en el fondo de su casa, en donde posee, según sus palabras, una reproducción exacta a escala del Cementerio Central y «de un invisible arquetipo subterráneo que ha determinado los senderos» (Introini, 2002: 14). En ese espacio, el narrador cuenta:

La Tumba extrajo un largo cuchillo de hoja afiladísima y mango de hueso y, sacando uno tras otro dos grandes gallos negros de la bolsa, con sendos tajos precisos les cortó el pescuezo. Enseguida dirigió la sangre hacia el pozo, que comenzó a devorársela a borbotones.

Sólo entonces pareció recordar a Oliveira. Se volvió hacia él con la cara convulsionada.

—Oriente el espejo siempre hacia la luna —lo instó con voz asordina— y no lo mueva, pase lo que pase.

De inmediato se arrodilló al borde del profundo agujero y comenzó a bisbisear una especie de quejosa letanía, que de tanto en tanto se empinaba en inflexiones incomprensiblemente agudas.

Unas débiles volutas de humo empezaron a emerger de las profundidades —al menos, eso le pareció a Oliveira [...] (Introini, 2002: 16-17).

Hacia el final de esta cita, el narrador va orientando hacia una lectura de lo imposible. Desde el comienzo de la descripción del ritual que realiza La Tumba, hay un acercamiento cada vez mayor hacia *lo otro* y, finalmente, cuando se observa el humo y se hace patente el acontecimiento, el narrador, inmediatamente, establece la incertidumbre de lo que describió: «al menos, eso le pareció a Oliveira».

Esto también tiene relación con las inseguridades generadas por los narradores de Introini que, en muchos casos, pueden considerarse poco fiables. Esta característica habitual de los textos narrativos del autor puede observarse en el relato «Olsen», nombre del personaje de quien se dice: «Un halo de misterio rodeaba a Olsen y él parecía empeñado en espesarlo. Nadie sabía con certeza de dónde provenía» (Introini, 2002: 131). A partir de allí, el narrador, que se presenta como omnisciente y heterodiegético, comienza a describir las versiones sobre el origen de Olsen, que provienen de personajes del universo ficcional, de esta manera: «Algunos decían que venía de la Argentina», «los más audaces aseguraban que [...]», «hasta aseguraban que [...]», «pero esto último era tajantemente desmentido por los que [...]», «otros sostenían lo contrario [...]», «también estaban los que [...] y los convencidos de que [...]» (Introini, 2002: 131-132), para, finalmente, tomar como su postura la que parece proponerle otro personaje del propio mundo narrativo: «La realidad, hasta donde pudo descubrir Ortazú, parecía más simple» (Introini, 2002: 132). Por lo tanto, en este caso, se trata de un narrador con una aparente omnisciencia que, para resolver ciertas características etopéyicas de uno de los personajes de su propia historia, debe recurrir al conocimiento que han reunido otros personajes. Esta es una de las estrategias, al igual que la mencionada anteriormente del relato «La Tumba», con la que los narradores de Introini hacen que el lector no confíe plenamente en ellos.

En otras ocasiones, como ocurre en «Un disfraz para Batman», la versión que cuenta el narrador, en este caso, homodiegético, genera una convicción y una certeza fuertes en sí mismo, pero el lector, en cambio, y con el paso de las páginas, sabrá que el abogado se ha equivocado, como sucede con la explicación que brinda al investigar la muerte del niño en la mansión donde viven María Pía y Luciano y donde se han reunido con La Tumba, el Monje y Ortazú para crear un coro de castrati. El abogado, investigando y reuniendo sus pruebas, llegará a la conclusión de que en aquella casa no ha ocurrido nada fuera de lo normal, o sea, nada que el lector pueda pensar como imposible, como sí pretende explicar María Pía. Entre sus conclusiones tajantes, el abogado afirma:

En cuanto a ese otro individuo, Osorio, lo visité en su lugar de trabajo. Es un pobre burócrata, con varias deficiencias físicas, arrinconado en una lóbrega oficina. Como buen don nadie se impresionó ante mi presencia y se mostró obsequioso y dispuesto a colaborar (Introini, 2002: 57).

No obstante, el lector puede unir diferentes datos dispersos a lo largo del libro para pensar que Osorio, en oposición a lo que cree el abogado, es el líder de una poderosa organización, con una considerable infraestructura, flota de vehículos,

armamento, rígidas jerarquías, contactos con medios de comunicación y vinculada a diferentes crímenes. El engaño en el que cae el abogado frente a la consideración de que La Tumba es un «don nadie» se produce por la apariencia del personaje. Esta apariencia también es la que despierta sospechas en cuanto a que Osorio se trate realmente del líder de semejante empresa, dados los lugares que frecuenta, la oficina en la que trabaja o la casa en la que vive. Por eso, cuando el lector vuelve a construir las pistas que le han quedado sobre el personaje La Tumba, la seguridad se desestabiliza, porque las garantías sobre su identidad comienzan a diluirse.

Sabíamos que este personaje es el líder de una gran organización porque, en el relato titulado «El Monje», el periodista Bustos, que logra acceder a parte de las instalaciones y comprobar que retienen secuestrada a una persona, desea que lo lleven «ante quien decide» y, entonces, lo encaminan hacia un sitio que el propio Bustos, narrador de este relato, describe así: «doblamos un recodo entre árboles achaparrados y la camioneta se detuvo frente a una casita de frente inmaculadamente blanco» (Introini, 2002: 112). En el relato «La Tumba», cuando el periodista Oliveira junto con La Tumba se dirigen a la casa de este, el narrador omnisciente dice: «Un nuevo recodo entre árboles achaparrados los enfrentó a una casita de fachada inmaculadamente blanca» (Introini, 2002: 11). La semejanza entre estos dos enunciados sugiere que el sitio es el mismo, pero, a la vez, el lector debe sospechar de la extraña similitud con la que se expresan los narradores de ambos relatos, pues, además, uno es homodiegético y el otro, heterodiegético. Se duda nuevamente, entonces, si es la casa del mismo personaje. Quizá tampoco se deba confiar en que Santos finalmente haya accedido a llevar a Bustos a la casa de «quien decide», a pesar de que efectivamente pueda tratarse de la casa de Osorio, o tal vez tampoco se deba pensar que se trata del mismo domicilio, justamente por las desconcertantes semejanzas de ambas descripciones.

Cuando el lector vuelve a reconstruir los datos que han quedado dispersos a lo largo del libro y une aquellos que parecen pertenecer al personaje La Tumba (un ojo de vidrio, un dedo cortado, alguna referencia a una rosa o a un paraguas, una voz aflautada), concibe que esos fragmentos corresponden al mismo sujeto, pero está impedido de armarlo totalmente.

Este mismo recurso de descripciones parciales de personajes, se puede observar, por ejemplo, en dos relatos de Introini: «Plinio V, 5», de *El intruso*, y en el cuarto de los «fragmentos del cuaderno marrón». En ambos casos, se trata de un general que podemos pensar como el mismo personaje para los dos relatos, a partir de las intertextualidades presentes en toda la obra de Introini (como las observadas en el primer apartado de este trabajo). En el caso del texto perteneciente a *La Tumba*, parece resultar más claro que podría referir al sujeto histórico Fructuoso Rivera, dada la relación o el trato que tiene Acuña de Figueroa con él. De ahí que pueda pensarse que este mismo personaje sea el mencionado en el relato «Plinio V, 5», puesto que las características que se le atribuye parecen indicar que no se trataría de otro, a pesar de que las fragmentaciones con las que se lo presenta impiden confirmarlo: otra vez el problema de Lelaps y Teumesia.

El funcionamiento de estas ficciones de Introini se parece a una estructura que, en apariencia, es estable, pero, al detenerse en la observación de las conexiones que forman parte del armazón, esos puntos de contacto son débiles y todo se vuelve inseguro. Esto ocurre también cuando el narrador de «New York» menciona el encuentro con el probable Osorio, que tiene una «voz aflautada» y a quien describe así:

Enjuto, casi calvo, apoyaba sus grandes manos en el mango de un paraguas. Sobre el fondo negro de su vestimenta resaltaban dos detalles: una camisa de un blanco inmaculado y una corbata esmeralda, salpicada de pequeñas rosas color té que hacían juego con la que asomaba desde el ojal del saco. Me había sido presentado como «Orozco» creo, no presté atención (Introini, 2002: 71).

La cuestión de las identidades es uno de los temas que plantea la narrativa de Introini. Como ejemplos de esto, pueden mencionarse distintos recursos. En muchos casos, la identidad se manifiesta de manera fragmentaria: a veces, funcional («el Ingeniero» o «el Arquitecto» en *El canto de los alacranes*); a veces, indicando rasgos (la Ciega en «La llave de plata», como identidad formal que sugiere otras posibles formas de percepción de la realidad). Otras veces, se presentan personajes indeterminados («el hombre» o «la mujer» y «el señor G.» en «Enmascarado» del libro *Enmascarado*). En «El intruso», el narrador se equivoca en el nombre del coprotagonista y lo menciona de seis formas diferentes: Gardini, Gandili, Gambini, Galdini, Gandini y Gasdini. En otras ocasiones, se utilizan nombres similares que generan confusiones en el lector, como Amelia y Amalia en *El canto de los alacranes*. Con relación a esto, Juan Carlos Albarado (2014) dice que «forma parte de un cuestionamiento más exhaustivo a la palabra, a la *arbitrariedad del signo*» (itálicas del original).

Estos detalles identificativos, junto con los demás recursos descritos con respecto a *La Tumba* de Introini, desestabilizan la estructura narrativa y la construcción misma del libro en tanto novela. Esa estructura novelesca ya está afectada por la inclusión del relato «New York», que perturba el argumento del libro y que podría pensarse ahora como un texto definitivamente ajeno, o sea, como un relato que está *desnovelizando* la obra a partir de la insuficiente información en torno al personaje Osorio, que impide la exacta identificación con el Orozco que menciona el personaje Nobody.

Al observar estos puntos de conexión en los que la *novela* comienza a desestabilizarse, es difícil encontrar uno que se convierta en apoyo firme desde el cual poder observar el resto del libro. Esto tiene relación con las diferentes voces narrativas que pueden rastrearse en las ficciones de Introini, no solo en *La Tumba*. Me refiero con esto a los distintos enfoques subjetivos que varían en juicios morales o en diversas perspectivas sobre un mismo acontecimiento, como ocurre en este libro con las diferentes versiones de los hechos dadas por algunos personajes o narradores, al punto que generan vacilaciones en el lector, porque ya no puede afirmarse si Osorio finalmente es un «don nadie» o no.

Al cierre del relato previo al último «fragmento del cuaderno marrón», el narrador sugiere, a través del punto de vista de Ortazú, que aquel *otro* mundo que María Pía había intentado explicar comienza a hacerse material y tangible:

Mientras percibía los primeros ecos de los tambores lejanos, Ortazú se incorporó dolorido pero seguro respecto a lo que debía hacer. Primero se apoderó del reloj de oro, después de un par de pulseras que habían caído al piso y, sin saber por qué, del cuaderno marrón. Metió todo en su bolso, salió precipitadamente de la habitación y se lanzó escaleras abajo corriendo hasta alcanzar la puerta. Cuando salió, el sol ya se había ocultado y el jardín estaba en una semipenumbra en la que se adivinaban difusas siluetas. Recorrió presuroso el sendero, abrió el portón y entonces los vio venir (Introini, 2002: 141).

En este pasaje, debe destacarse el sonido de los tambores que será una conexión entre este penúltimo relato del libro con el del final, el último de los «fragmentos del cuaderno marrón». Comienza el narrador a crear un ambiente en el que el atardecer, por un lado, empieza a dificultar las percepciones y, por otro, genera una inseguridad en torno al espacio en el que se está moviendo el personaje: menciona que el jardín está en semipenumbra, que Ortazú recorrió un sendero y abrió un portón. Finalmente, cierra el párrafo con el contundente «los vio venir», y continúa así:

Ortazú se cruzó la correa sobre el pecho, introdujo su mano en el bolso y palpó hasta encontrar la cuarenta y cinco, le quitó el seguro y empezó a caminar con paso firme hacia la avenida donde había dejado la camioneta. A su lado desfilaron los carros, en medio del estrépito de los tambores y de una confusa marea de figuras danzantes y animales entremezclados (Introini, 2002: 141-142).

En primer lugar, el narrador impide nuevamente fijar con claridad cuál es el espacio en el que se halla el personaje, y esto importa, porque es un dato que podría establecer si lo que está sucediendo es imposible o no. ¿Ha salido ya del jardín? ¿Se encuentra caminando por la vereda? La respuesta a esta pregunta puede determinar la *naturaleza* de esos individuos que parecen abalanzarse hacia él, ya que no será lo mismo que hayan salido del interior que desde el exterior de la mansión. De ahí, el segundo asunto, la extrañeza de esa «marea» que se aproxima, pero que finalmente no deja de ser un hecho posible.

Continúan los dos últimos párrafos del relato, cerrando los textos del primer grupo:

Ortazú los miró desafiantes, provocador, lamentando no tener consigo el fusil ametralladora que había aprendido a manejar en la frontera, decidido a emprenderla a balazos contra aquella chusma ante el menor insulto, ante la menor provocación, pero nadie parecía verlo en aquel vértigo que rodaba, salmodiaba, marchaba, danzaba hacia el jardín. Ortazú, siempre con mirada torva, acarició el reloj de oro y siguió caminando.

Más allá lo esperaba Olsen (Introini, 2002: 141-142).

Esa avalancha de *seres* que describe Ortazú parece sugerir finalmente la superposición de lo *otro* sobre el mundo de lo posible, o sea, tornar el relato hacia

una explicación mágica de los hechos. Sin embargo, y esta es una de las grandes virtudes narrativas de Introini, escribe el término *chusma* para describir aquellos seres que, de esta forma, se convierten inmediatamente en humanos. Y, de nuevo, aparece el problema del espacio y el de la vacilación que impide saber hacia dónde se dirigen, ya que «aquel vértigo [...] danzaba hacia el jardín» (Introini, 2002: 141-142).

Hay un segundo elemento que vuelve a llevar al relato hacia lo posible. El comportamiento y el planteo de Ortazú que muestran la capacidad de atacar a aquellos seres que avanzan, con la «cuarenta y cinco» que porta o con «el fusil ametralladora» que lamenta no llevar consigo. Por lo tanto, estos seres no parecen ser de *otro* mundo, porque si lo fueran, serían imposibles de combatir. Cito a Rosalba Campra:

Al vampiro, si es que existe, se lo puede combatir [...]; [los vampiros] están, al fin de cuentas, sometidos a la debilidad de lo visible: existen reglas para reconocerlos y, por lo tanto, para combatirlos.

El cuento fantástico que instauro el terror gracias a sus propios vacíos juega en cambio con un terror exorcizable. Aquella mínima seguridad tiende a ser suplantada por la ausencia de un enemigo. No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no (Campra, 2008: 136-137).

Aquellos seres a los que se enfrenta Ortazú, según su punto de vista, son combatibles desde lo posible. El personaje no muestra ningún conflicto dentro de la narración. El problema sobre la sugerencia en cuanto a la *naturalidad* de esos sujetos radica únicamente en el lector.

A partir de una clasificación de Gérard Genette en tres tipos de relatos, Rosalba Campra identifica la literatura fantástica con el tercero de los que refiere el teórico francés:

a) Verosímil: «la marquesa pidió el coche y salió a dar un paseo». En este caso, la relación entre las dos acciones es intuible, por lo que la motivación es implícita; b) motivado: «la marquesa pidió el coche y se acostó, porque era caprichosa» o bien «porque, como todas las marquesas, era una caprichosa». En este caso, la relación entre las dos acciones no es intuible, por lo que se especifica su adecuación a un código particular o general, proporcionando una motivación explícita; c) arbitrario: «la marquesa pidió el coche y se acostó». La motivación no es intuible, ni se propone al lector ningún tipo de explicación (Campra, 2008: 129).

De esta manera, Campra sostiene que los relatos fantásticos establecen silencios que producen vacíos en la trama narrativa, los cuales provocan la vacilación que experimenta el lector al verse impedido de determinar con certeza qué ha ocurrido o si los acontecimientos resultaron posibles o imposibles; de allí, la convivencia de ambas lecturas que genera, como consecuencia, la tercera, la fantástica.

Lo fantástico como teoría o metaliteratura

A partir de la propuesta de Alazraki sobre los dos argumentos del relato fantástico y de la postura teórica de Rosalba Campra, se puede decir que la literatura fantástica posee una *conciencia* en torno a la estructuración del relato. En este trabajo, he intentado mostrar puntualmente esa construcción a la que Introini somete sus ficciones, dirigiendo al lector a una lectura de lo fantástico. De esa conciencia, puede decirse que este tipo de literatura se comporta como una teoría.

Un punto relacionado con esto había sido manejado por Louis Vax:

El cuento fantástico [...] constituye a menudo la obra de un gran escritor que se dirige a un público refinado. El hombre común, que ya no quiere creer en fábulas sobrenaturales, se sentiría inquieto, o escandalizado, si hechos extraordinarios no pudieran, al fin, explicarse naturalmente. El público cultivado, en realidad menos crédulo, puede experimentar un goce estético con lo puramente fantástico (Vax, 1965: 12-13).

Volveré a la idea del «goce estético» más adelante en relación con un pasaje de Irène Bessière, pero ahora quiero detenerme en el concepto de teoría o metaliteratura dentro de la propia obra ficcional de Introini. Al asumir que estos relatos se vuelven *conscientes* de su propia construcción, se puede rastrear en ellos elementos teóricos que permitan acercarse a una autoexplicación. La obra de Introini admite claramente este tipo de abordaje. Me voy a detener en dos ejemplos, el primero de ellos del relato «el senador» (escrito en minúscula por el autor) del libro *Enmascarado*.

Este relato presenta una dificultad en cuanto a la indeterminación del espacio narrativo semejante a la que se produce al final de *La Tumba*. En «el senador», el narrador sugiere continuamente la presencia de *otro* mundo que hacia el final parece entrelazarse con el de la realidad, con el mundo que es el nuestro, diría Todorov. Sin embargo, lo que resulta es, nada más ni nada menos, su sugerencia. Así se describe al protagonista, sospechando que pretenden asesinarlo: «En el momento de entrar en la pileta lo alcanzó un nuevo escalofrío, como si alguien hubiera descubierto por un instante una abertura» (Introini, 2007: 20). La sugerencia de la posibilidad del pasaje entre mundos está reforzada por el pronombre indefinido «alguien», por el complemento circunstancial «por un instante» y por la polisemia que afecta a la palabra «abertura»; sin embargo, la construcción «como si» relativiza todo lo dicho posteriormente y genera que el lector no pueda, finalmente, confirmar o desechar las posibilidades sospechadas. Pero si se asume este pasaje como una teoría de las propias ficciones de Introini, resulta interesante, porque los acontecimientos relatados en su obra se presentan exactamente «como si alguien hubiera descubierto por un instante una abertura».

En *La Tumba*, hay otro pasaje muy significativo que tiene relación con el propio desarrollo de escritura. En este caso, se trata de la voz del abogado que intenta explicar los acontecimientos ocurridos en la mansión, advirtiendo la

dificultad de llevarlo a cabo. Esta cita parece confundirse con las voces narrativas de Introini que se han intentado mostrar a lo largo de este trabajo:

Cada día se me hace más difícil armar un relato coherente, discernir entre tantas versiones diversas. Si por lo menos fueran contradictorias, podría utilizar un método de oposición y descarte, pero no, difieren ligeramente entre sí, se corrigen en detalles —a veces relevantes—, vuelven sobre lo mismo para enmendarlo o se adelantan a desviar conclusiones que parecían obvias (Introini, 2002: 40).

Irène Bessière se refiere a esta postulación teórica que propone la literatura fantástica:

El relato fantástico, mediante su propio argumento, exhibe su literariedad, la reducción extrema de la función del texto, y su naturaleza de objeto verbal. [...] En una cultura donde se tiende hacia la especialización de los textos, a cada función cultural le corresponde un género, un tipo de texto adecuado: el relato fantástico parece ser la máquina perfecta para narrar y para producir efectos «estéticos». Su ambigüedad, sus incertidumbres calculadas, su utilización del miedo y de lo desconocido, de datos subconscientes y del erotismo, lo convierten en una organización lúdica (Bessière, 2001: 101).

En cuanto al relato fantástico como organización lúdica según la propuesta de Bessière, *La Tumba* de Introini es un ejemplo muy claro. Dentro del libro, los intentos de María Pía de explicación de los acontecimientos de la realidad mediante una extraña forma de escritura no hacen más que remarcar aquella condición. Así se transcribe uno de los textos que ella le entrega al abogado:

		I								
		N								
N	O	T	A							
		E					C			
		N					A			
B	A	D	A	J	O	S				
E	L	E	M	E	N	T	O			
P	E	N	T	A	G	R	A	M	A	
E	S	T	R	O	F	A				
A	T	E	N	U	A	D	A			
						O				

A partir de estas, sus propias escrituras, María Pía quiere ordenar los acontecimientos y explicar lo ocurrido. Parte de sus razonamientos aparece unas páginas más adelante, donde reflexiona acerca del esquema anterior:

Tres horizontal, tres vertical, tres horizontal, tres vertical, tres horizontal, tres vertical... Cada vez siento más íntimo el eje, el signo T lo confirma, estoy en el sendero de luz, cruce de dos series claves: INTENDENTE y NOTA. El doctor no percibió el encadenamiento vértico-precipitante de los símbolos animados de

la lógica secreta: nota - badajos - elemento - pentagrama - estrofa - atenuada. Las campanas redoblan, las notas cobran vida en los inmemoriales pentagramas, el coro reinicia en tonos atenuados su interminable diálogo de estrofas y antistrofas, de antifonas y secuencias (Introini, 2002: 37).

La voz de María Pía, como una de las voces narradoras de «Un disfraz para Batman», junto con la del abogado y con un fragmento de lo que puede pensarse como un parte policial, son fragmentos de los discursos que hablan de la *realidad* de ese mundo ficcional. El comportamiento de María Pía está vinculado a la organización lúdica del libro y, de la misma manera que este personaje juega a intentar comprender la realidad que lo rodea, Introini juega con el lector; el autor sabe que, si el lector sigue el juego, podría encontrar un sentido final a aquella forma de escritura. Pero, ¿cuál es finalmente el sentido de la respuesta que encuentre? O mejor: ¿tiene importancia que encuentre un sentido si ese sentido es individual? Bessière analiza esta lectura personal que implica estos textos:

El relato [fantástico] se afirma como pura gratuidad: la ruptura de la causalidad y [la ruptura de] la antinomia, que practica casi de forma constante, definen el campo de la libertad del lector, cuya lectura deviene una intervención en el libro, una manera de instituir un orden personal, provisional y, a la vez, tan incierto como las proposiciones del autor, de la narración. El relato fantástico marca el límite de la lectura individual, privada, sin justificación ni función colectiva explícita. Confirma la soledad del lector, circunscribe su libertad al dominio de lo imaginario, y consume la ruptura de la literatura con lo real (Bessière, 2001: 101-102).

Estos comentarios de Bessière importan porque indican la ruptura de la causalidad que se ha rastreado en la obra de Introini y la disolución de las antinomias. En ese sentido, se puede pensar en las dos lecturas, la de lo posible y la de lo imposible, en tanto dos modos que en su insostenible convivencia generan la lectura de lo fantástico. Por eso, como propone Bessière, este tipo de literatura, la de Introini, marca el límite de la lectura individual, se postula a sí misma como teoría y se caracteriza por el goce estético que producen sus relatos.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (2001 [1990]). «¿Qué es lo neofantástico?». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- ALBARADO, Juan Carlos (2014). «Revisión crítica de la obra de Juan Introiini desde los espacios de condena, dolor, vicio, locura y transgresión en su narrativa». Ponencia presentada en el VIII Congreso de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay - Literaturas Infernales, Montevideo, del 8 al 10 de mayo de 2014.
- ARMAND UGÓN, Pablo (2016). «El espacio de la incertidumbre: la narrativa fantástica de Juan Introiini». *Revista Landa*, vol. 4, n.º 2, Universidad Federal de Santa Catarina, enero.
- BESSIÈRE, Irène (2001 [1974]). «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 82-104.
- BRANDO, Oscar (2014). «Genio y figura: la narrativa de Juan Introiini» [EN LÍNEA]. Ponencia presentada en el VIII Congreso de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay - Literaturas Infernales, Montevideo, del 8 al 10 de mayo de 2014. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/244049525/Brando-Oscar-Genio-y-figura-La-narrativa-de-Juan-Introiini-1-pdf#scribd>> [recuperado el 1.º de julio de 2015].
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Editorial Renacimiento.
- FRESSIA, Alfredo (2002). «Intelligenti Pauca». En: INTROINI, Juan. *La Tumba*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, pp. 5-6.
- INTROIINI, Juan (1989). *El intruso*. Montevideo: edición de autor.
- (1995). *La llave de plata y otros cuentos*. Montevideo: Proyección.
- (2002). *La Tumba*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- (2007). *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- (2013). *El canto de los alacranes*. Montevideo: Yaugurú.
- ROAS, David (2001). «La amenaza de lo fantástico». En: Roas, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7-44.
- TODOROV, Tzvetan (2006 [1976]). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- VAX, Louis (1965 [1960]). «Lo fantástico». En: ídem. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 5-34.

La oquedad de Mario Levrero: el nudo fantástico-realista-maravilloso

CECILIA FERNÁNDEZ COSTA

No resulta extraño que Ángel Rama construyera su genealogía secreta de literaturas «raras» nacionales en el último lustro de los sesenta. No sorprende que intentara pensar las nuevas literaturas, alejadas de formas agotadas del realismo dominante, distanciándolas todo lo posible de una categoría de lo fantástico que estaba demasiado asociada por estas tierras a Borges y compañía, en quienes veía evasión en lugar de urgente compromiso.

Pocos años antes, Georg Lukács, marxista y principal defensor de la teoría del reflejo, en su *Significación actual del realismo crítico* (1963), oponía el realismo —vinculado a una ontología del hombre como *zoon politikon* (animal político)— a las vanguardias, en las que encontraba:

[Una] degradación ontológica de esa realidad objetiva, que es el mundo exterior del hombre, y la exaltación correspondiente de su subjetividad [que] conducen necesariamente a tal distorsión, incluso en la estructura dinámica del sujeto (Lukács, 1963: 27-28).

Es que Lukács criticaba de las vanguardias su glorificación de lo patológico, de la perversidad, de la idiotez, cuya premisa, entendía, era la negación de toda racionalidad social en favor de una realidad subjetiva ahistórica y existencial, como si esa fuera la esencia de la realidad. Roger Garaudy, por su parte, poco tiempo después, efectuaba en *Hacia un realismo sin fronteras* (1964) una lectura casi opuesta, en particular de Kafka. Sus procedimientos daban lugar a una ampliación de la mimesis de forma tal de aludir a otras dimensiones de la realidad y así imitar su actividad creadora (1964: 163-168). Donde Lukács interpretaba «alegoría de una nada trascendente» (1963: 66), Garaudy encontraba alegoría de una realidad alienada, fantasmal, que hay que modificar (1964: 161). Desde una visión subjetiva se realizaría el salto hacia una resignificación de lo objetivo.¹ Garaudy parecía entender que el extrañamiento imaginativo, como el juego, es particularmente efectivo a la hora de provocar el reconocimiento y la revelación de lo que sin esa distancia no puede verse. No resulta raro, entonces, que Rama fuera seducido por este «realismo profundo» (1966: 31).²

1 La locura no estaría en quien parece, sino en el discurso de la normalidad (burguesa) que, como el sueño de la razón en Goya, produce monstruos. La *realidad* produce una locura que la locura denuncia. La posición de Garaudy se opone así a la de Lukács, pero con la misma base ideológica, expandiendo sus límites.

2 «Este realismo profundo —o “*sans rivages*” [‘sin fronteras’], como quiere Garaudy— [...]» (Rama, 1966: 31).

Pero también es claro que esta ausencia de orillas para Rama implicaba peligros, acaso los que preocupaban a Lukács. Es así que, si bien manifestaba que esta línea de literaturas imaginativas uruguayas «no elude, sino que reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una *intensa vivencia personal*» (Rama, 1966: 31) (las cursivas son mías), «con un frenesí inventivo en que la *imaginación* puede trabajar muy libre, muy subrepticamente, ya que nada le reclama la corroboración de sus productos con la *realidad corriente, colectivizada, de la vida en común*» (31) (cursivas mías), advertía, poco tiempo después, en «Gelatina» de Mario Levrero y en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi, un «'libertinaje' de la imaginación», en el que hay «[...] libertad excedida y [...] carencia de fiscalización de lo real» (Rama, 1982: 518-519).

Este límite impuesto por *lo real* a la imaginación en este cruce entre lo colectivo y lo individual es, creo, el meollo de las oposiciones entre realismo, literatura fantástica y literatura maravillosa, que intentaré pensar en estas páginas a la luz de una literatura tan singular, heterogénea e híbrida como la de Mario Levrero. Debido a la discusión teórica que me propongo —necesaria para mostrar el *imposible* al que se enfrenta todo abordaje que intente aprehender conceptualmente su poética—, trabajaré sus textos priorizando elementos de su recepción crítica y de forma generalizadora. Busco construir herramientas teóricas que permitan pensar, luego, la singularidad de cada texto sobre el fondo del conjunto, como una cinta de Moebius entre teoría y obra que las resignifique mutuamente.

Entre la percepción y la realidad: los códigos

En *Teorías del realismo literario*, Darío Villanueva (2004) plantea que la mimesis pretendida por el realismo socialista, así como la aristotélica, la que asumieron los críticos del siglo XIX cuando surgió el término *realismo*, y toda otra, constituye un código de representación mediado por una operación de interpretación, en la que, de modo transparente, se movilizan todos los sistemas comunitarios que construyen el sentido de la realidad en cada momento. Hoy, se admite en forma más extendida —según expresa Villanueva—, que «lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino, por el contrario, en una construcción de conciencia tanto *individual* como *colectiva*» (2004: 61) (cursivas mías). Según estos presupuestos filosóficos, que podemos rastrear tanto en Friedrich Nietzsche como en la fenomenología y el psicoanálisis, no existe para el sujeto humano el acceso a una realidad independiente de sus sistemas de pensamiento. Los discursos y prácticas simbólicas preexistentes de nuestra comunidad construyen nuestra percepción mientras nos construyen como sujetos, es decir, determinan en gran medida qué vemos cuando vemos. Así, sujeto y objeto se van constituyendo en forma interrelacionada a través de la cultura. Esto no significa que no exista una realidad independiente del sujeto; significa que el ser pensante solo puede acceder a ella por la mediación de sistemas de

valores, conocimientos, deseos y creencias, o, dicho de otro modo, a través de versiones o modelos que son históricos. Lo que tampoco significa que el sujeto no tenga la vivencia de un resto, una presencia muda que no puede simbolizar por encontrarse más allá de lo pensable, fuera de los límites del lenguaje: eso que hoy solemos llamar *otredad* o *alteridad*. Esta es resabio de un siglo XIX dominado por el positivismo (en el que surgió el realismo como género en oposición al romanticismo), con su separación estricta entre sujeto y objeto —el objeto indiferenciado de la cosa—, entre razón e imaginación, para el cual la realidad era ontológicamente sólida, accesible por una razón que la unificaba tanto como al sujeto, mientras que todo el resto era culturalmente reprimido y el inconsciente aún era impensable.

Literatura y realidad

Villanueva parte de la contradicción entre dos supuestos primordiales para entender el fenómeno literario: la autonomía de la ficción respecto de las determinaciones de la realidad, y las notables relaciones entre obra y realidad, que en el realismo se ven extremadas (2004: 40). Su extenso texto es un intento de pensar la síntesis (una autonomía relativa) desde un punto de vista que conjuga fenomenología y teoría de la recepción. Es así que habla de un «realismo intencional»: un modo de lectura más o menos inducido estructuralmente por el texto, pero que requiere de la actualización del lector para completar los huecos de indeterminación y ambigüedad.

Podríamos asociarlo, a primera vista, con lo que Roger Bozzetto denomina «estrategia metafórica» del texto realista, pues «al no poder el texto decirlo todo ni mostrarlo todo (en ningún texto posible el mapa coincide con el territorio)», crea «la ilusión del “todo representable” de la obra como *analogon*» (2001: 226). De este modo, el texto realista demanda que los huecos de lo no dicho sean rellenos por el lector a partir de una operación analógica respecto a la *realidad*, en la que queda soslayado su carácter de constructo. Desde el mapa, podríamos acceder al territorio sin pérdida de sentido. Otra cosa sucede con el texto fantástico, en el que:

Toda tentativa para dar un sentido tiene como efecto hacer aparecer ambigüedades, incongruencias, rasgaduras en el tejido de los enunciados o entre el enunciado y su instancia enunciativa. Lo fantástico parece construirse para deconstruir toda representación, para callar aquello que se supone que hay que decir (Bozzetto, 2001: 227).

Aquí, lo no dicho no puede ser relleno. Algo en la sucesión de los enunciados se torna impropio (como en un lapsus o en un sueño). Es por ello que Bozzetto denomina «estrategia metonímica» a la que el texto fantástico pone en juego, pues, en la metonimia, «¿qué justifica la contigüidad, la incrustación o la sobreimpresión de dos significantes, sino una especie de “abuso de

autoridad?» (2001: 227). Dos significantes se asocian por algún tipo de cercanía que pragmáticamente les conferimos, y solo allí radica su motivación, ya que en lo semántico resulta arbitraria. Se abre, entonces, la pregunta: ¿qué efecto de significación tiene en el lector esa «estrategia metonímica» en la que el sentido trastabilla? ¿El texto se vuelve autónomo respecto a la *realidad*? ¿Ya no podemos hablar de «realismo intencional»?

Por el contrario, la conjetura de Villanueva es que aquel lector que acepta el pacto ficcional —de suspensión de la incredulidad— que toda obra literaria reclama tenderá a decodificar el texto proyectando su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, incluso en los textos

de carácter más abiertamente alegórico, maravilloso, simbólico, surreal o, incluso, fantástico, pues, detrás de ese complejo sistema de signos que el texto es, hay siempre una referencia, actualizable e intencionable, bien a la realidad mostrenca y aparential, bien a otra profunda, *realidad de esencias* (Villanueva, 2004: 143-144) (cursivas mías).

Si por «realidad de esencias» se entiende la «realidad psíquica» freudiana, su planteo, al menos desde este último paradigma, resulta evidente: solo podemos interpretar o imaginar dentro de los límites de nuestro pensamiento y subjetividad, poniendo en juego nuestra estructuración psíquica, los códigos compartidos, nuestra manera de habitar el lenguaje y la historia de nuestro deseo (que, a decir de Jacques Lacan, es el deseo del otro, por lo que está ligado desde su génesis a la comunidad). Esto incluye nuestro pensamiento inconsciente, el gran resistido. También ese saber no sabido es puesto en marcha y produce sus efectos de lectura. Así, toda hermenéutica moviliza, a la vez que *lo colectivo* y *lo individual*, lo consciente e inconsciente que hay en cada sujeto lector. Por eso, para el lector, también se aplica la *autonomía relativa*.

Pero, entonces, si toda lectura es *intencionalmente realista*, ¿qué *realidad* es la que activa en el lector un texto que socava la posibilidad de un sentido consistente o que construye un mundo de sentido pleno pero regido por otras leyes distintas a las de la realidad empírica?

Lo fantástico y lo maravilloso: subversión y evasión

Una mirada psicoanalítica sobre la función cultural del arte acompaña a Maurice Blanchot cuando dice: «el arte es y no es; es suficientemente verdadero como para convertirse en la vía, demasiado irreal como para llegar a ser obstáculo. El arte es un *como si*» (cit. en Todorov, 1995: 132). Es una práctica social al modo del juego, en la que el sujeto puede escenificar sus fantasías, hacerlas realidad (imaginaria) y así reconocerlas (epifanía) o sublimarlas, desde la distancia de un discurso que no se hace responsable de lo que dice, pues no pretende actuar sobre la realidad (aunque tenga efectos sobre ella). Solo allí reside su verdadera autonomía.

En «Lo “oculto” de la cultura», Rosie Jackson (2001) intenta mostrar cómo la alteridad, producto de lo irracional y del deseo, expresada a través de la fantasía y culturalmente reprimida por una ideología logocéntrica, idealista, teológica, es sublimada como ficción literaria, tanto para servir (lo maravilloso) como para subvertir (lo fantástico e irrupciones en formas extrañas de realismo) esa ideología racionalista dominante desde el siglo XVIII.

Toda fantasía es sustitución de una realidad en la que un deseo está insatisfecho por una compensación que permite imaginarlo como cumplido. En lo maravilloso, establece Jackson, se da una sublimación de ese deseo, se lo trasmuta en idealismo, creando, a partir de los modelos de la religión, la magia y la ciencia, mundos secundarios (los mitos religiosos, las ficciones mágicas, la ciencia ficción) que compensan esa realidad insatisfactoria y la trascienden (2001: 144). Tomando como modelo el cuento popular y el cuento de hadas, varios teóricos conciben el mundo de lo maravilloso como lejano, atemporal, un «mundo autónomo, sin contacto con el real» (Roas, 2001: 26). Esa autonomía parece ser la clave de la diferenciación con lo fantástico, que «se sitúa entre lo “realista” y lo “maravilloso”, como encallado entre este mundo y el siguiente» (Jackson, 2001: 151), en lucha con *la realidad*:

La fantasía ha articulado siempre un anhelo de unidad imaginaria, es decir, un anhelo de unidad en el reino de lo imaginario. En este sentido, la fantasía es idealista por definición. Expresa un deseo de absoluto: un significado absoluto, un sentido absoluto. [...] Mientras que las fantasías emanadas de una forma de pensamiento religiosa o mágica trazan la posibilidad de unión del sujeto y de lo otro, las fantasías ajenas a estos sistemas de creencias no pueden alcanzar la «verdad» o la «unidad» absolutas. Su anhelo de alteridad se percibe como algo imposible, excepto en forma paródica, travestida, horrorífica o trágica (Jackson, 2001: 150-151).

Así, mientras un texto plantea la posibilidad de un mundo con una legalidad que daría sentido pleno, en el que triunfa el deseo —identificado con el bien (la ley de su lado), pues el mal se proyecta fuera, en *el otro*, y, desde el punto de vista de la semántica general, se sublima en ese mundo ideal—, el otro es un campo de tensiones irresolubles.

Si repasamos las definiciones sobre lo fantástico de autores como Tzvetan Todorov³ (1995), Irène Bessière (2001), Rosalba Campra (2001), Susana Reisz (2001), Ana María Barrenechea (1972) y David Roas (2001), aunque difieren en sus alcances y, por tanto, en sus delimitaciones, en todas aparece la idea de confrontación de órdenes en contradicción⁴ y su función pragmática: el

3 Si bien muy discutida, su *Introducción a la literatura fantástica* de 1970 ofreció la primera sistematización sobre el género y sentó las bases para todas las teorizaciones posteriores.

4 «En un mundo que es *el nuestro*, el que conocemos, [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (Todorov, 1995: 24); «yuxtaposición de diversos verosímiles *en contradicción*» (Bessière, 2001: 86); «choque entre *dos órdenes irreconciliables* entre los que no existe continuidad posible» (Campra, 2001: 159); «*confrontación de dos esferas* mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible», en la

cuestionamiento de las certezas colectivas relativas al estatuto de *realidad* extra-textual. En palabras de Roas (2001), «sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica» (26).

La pregunta que surge, y que tendrá suma relación con nuestro escritor, es si, en lo fantástico, la subversión que el texto pone en práctica es respecto a un orden particular, el positivista, que se siente como opresivo, o a todo orden, es decir, al sistema simbólico como tal, que impone un límite al sujeto.

Frente a esta pregunta, Todorov (1995) es ambiguo. Por un lado, parece remitir a lo primero cuando, al intentar descubrir desde un punto de vista estructuralista la tipología de los temas de lo fantástico, dividiéndolos entre los «temas del yo» (relativos a la relación psíquica del sujeto con el mundo exterior) y los «temas del tú» (relativos a la relación del sujeto con su deseo y, por tanto, con su inconsciente), los relaciona con las características de la psicosis y de la neurosis, respectivamente (1995: 118), planteando que la función de lo fantástico era la de burlar la censura social y psíquica del siglo XIX positivista (138). Esto justifica que, en su definición, se requiera un fondo de objetividad plena —razón por la que el texto no puede demandar lectura poética ni alegórica, pues es indispensable producir la identificación del lector penetrado por aquella ideología— para generar la vacilación de la razón. Pero, por otro lado, también parece remitir a la segunda posibilidad, más amplia:

Vemos, entonces, por qué la función de lo social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos, se trata de la transgresión de una ley. Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación (Todorov, 1995: 131).

Sin embargo, si el motor de lo fantástico radica en el deseo humano de transgredir la ley como tal y no solo su encarnación positivista, ¿por qué pensar, como plantea, que el psicoanálisis reemplaza y, por tanto, vuelve inútil la literatura fantástica? (Todorov, 1995: 127). ¿Por qué el psicoanálisis como un reverso del positivismo, que rescata *la otredad* —todo lo que deja fuera la ley de lo simbólico—⁵ de la invisibilidad, habría de eliminar su indagación estética? ¿Por qué no pensar que contribuye, en todo caso, a un viraje en los medios por los que esa indagación se realiza?

que se da la «convivencia conflictiva de *lo posible* y *lo imposible*» (Reisz, 2001: 195); «existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios, y, además, *la problematización* [...] de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*)» (Barrenechea, 1972: 392-393). Todas las cursivas son mías.

- 5 Se volverá a esto en la sección siguiente. Por ahora, se toma la diferenciación que establece Jackson entre lo simbólico y lo imaginario de un modo grueso. Lo simbólico «es visto como “la unidad de competencia semántica y sintáctica que permite la aparición de la comunicación y la racionalidad”» (White cit. en Jackson, 2001: 148), mientras que lo imaginario «sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional» (2001: 148).

Todorov parece quedarse con la primera alternativa. Es que su taxonomía, definida en apego a un concepto restringido de realidad, lo limita a la hora de historizarla. En ese sentido es que habla del «suicidio» de la literatura fantástica en el siglo XX, del que nace una nueva literatura cuyo ejemplo paradigmático es *La metamorfosis* de Franz Kafka (1995: 133-134). De este modo, entiende que «los relatos de Kafka derivan a la vez de lo maravilloso y de lo extraño; son la coincidencia de dos géneros aparentemente incompatibles» (135). *La metamorfosis* no sería un texto maravilloso, porque el mundo que construye no consigue ser *actualizado* o *intencionado* por el lector como otro mundo, pero tampoco sería simplemente extraño, porque los acontecimientos que se producen no son posibles en *la realidad* empírica compartida. Por ello, plantea que «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*» (136) (cursivas mías).

Sin embargo, concordamos con Bessière (2001) en que:

[El relato fantástico] se corresponde [con] la formulación estética de los debates intelectuales de un período, relativos a la relación del sujeto con lo supra-sensible o con lo sensible, y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor (Bessière, 2001: 85).

¿Por qué no pensar que relatos como *La metamorfosis* están mostrando el cambio de esa relación, vinculado a la emergencia de nuevos saberes como las teorías del inconsciente, para las que lo irracional constituye una dimensión de *lo real*? Así, las nuevas literaturas fantásticas del siglo XX posvanguardistas conservarían la función transgresora, pero cambiarían los medios. Ya no requieren de un narrador objetivo fiable, porque lo que muchas de ellas ahora atacan es la separación estricta entre objetividad y subjetividad de la lógica consciente. Cuestionan la idea, aún hoy dominante —la cita de Todorov respecto a *La metamorfosis* es muestra elocuente—, de que, cuando termina el sueño, comienza la realidad, como si, agazapado allí, a la sombra de la razón, no actuara el inconsciente a cada instante en una continuidad que no interrumpe la vigilia.

La aparición de la categoría de lo neofantástico —que busca simbolizar poéticas como las de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Franz Kafka; poéticas que, percibiéndose como fantásticas, no encajan— da cuenta de este viraje. Es que «lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica» (Alazraki, 2001: 276). Es por ello que ya no necesita moverse exclusivamente en el plano de la literalidad de los hechos históricos del argumento. Si «el texto fantástico no puede hablar de aquello de lo que habla, puesto que aquello de lo que habla no está simbolizado» (Bozzetto, 2001: 241-242), el neofantástico se permite apelar a

metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con el que nos manejamos a diario (Alazraki, 2001: 277).

Se trata de metáforas opacas que buscan aludir sentidos oblicuos, por lo que el sentido traslaticio no llega a estructurarse plenamente, no puede simbolizarse más que a partir de su intermedio. Jaime Alazraki, resignificando la expresión acuñada por Umberto Eco, las llamó «metáforas epistemológicas», pues son alternativas (y no complementos) del conocimiento científico. La poética de Levrero puede pensarse en esta línea, aunque extremada, como veremos.

Tal vez, a fin de cuentas, la característica inmutable del texto fantástico a lo largo de su breve historia de algo más de dos siglos sí sea la de realizar una transgresión en acto (no solo en discurso) del orden simbólico como tal, más allá de sus múltiples encarnaciones histórico-culturales, ya sea para solamente agujerear su solidez o para hacerlo trabajar sobre su agujero. Allí parece estar su sentido.

La definición de lo fantástico de Barrenechea (1972)⁶ consigue captar esa característica sin quedar limitada a una concepción determinada de realidad, y, por ello, se torna la más inclusiva de cuantas he abordado.⁷ Según mi interpretación de su planteo, lo esencial es que, en la lectura intencional que el lector realiza, este encuentre la tensión entre un orden acorde a una legalidad que daría sentido pleno (en nuestro mundo o en otro) y algo que lo desmiente, ya sea de modo sutil y solapado o abiertamente, pues sobre esa otredad trabaja. Así, la semántica global del texto conducirá al lector a sentir que se está aludiendo a una verdad sobre la ontología del propio mundo humano en el que vivimos,⁸ ontología de sujetos y de objetos, dos caras agujereadas de la misma moneda. Esta mirada de lo fantástico, que incluye lo neofantástico, será la que utilizaré en más, y también, por oposición, su mirada de lo maravilloso: cuando en la lectura intencional no se percibe en el mundo del texto una legalidad violada.

Ampliada la noción de *realidad* para incluir lo inconsciente y poder pensar los mundos oníricos, el límite se tornará difuso. En lo que sigue, apelaré al psicoanálisis para intentar discriminarlo. Se reducirá a si *la ley* —ya se verá cuál— es burlada con éxito, sin que se perciba o no.

6 Barrenechea discute los problemas que tiene la tipología de Todorov para pensar muchas de las formas de lo fantástico hispanoamericano contemporáneo y propone otra. «Proponemos, para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios, y, además, la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov» (1972: 392-393). Cuando el contraste es problemático, Barrenechea define que estamos en el terreno de lo fantástico. Cuando no lo es, en el de lo maravilloso.

7 Reisz (2001) la retoma, pero en una versión más restringida.

8 Barrenechea discute la clasificación de los temas de Todorov y propone otra, dividida en dos niveles: un nivel semántico de los componentes del texto y uno de la globalidad del texto. En este último, diferencia dos mecanismos: «1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. [...] 2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y, por lo tanto, la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia» (1972: 400-401).

El lugar de *la ley*: entre la opresión y la libertad relativa

El psicoanálisis⁹ establece que es el lenguaje, en tanto estructura simbólica, el que, terciando entre niño y madre, produce al *sujeto*, sustrayendo al ser de la posición omnipotente narcisista de ser *objeto* que completa a la madre.

En términos generales, puede decirse que las teorías posestructuralistas del lenguaje proponen el significado como inestable, agujereado, producido a partir del juego de similitudes y diferencias de los significantes. Es así que un significante (objeto material) está en el lugar (como representante) de un ente de otro orden, exterior, pero al que no puede recubrir completamente (significado y referente no coinciden). Esa falta de completud del lenguaje —esa imposibilidad que tiene de decirlo todo, su polisemia y ambigüedad, su carácter trópico, la contingencia de su significado y de su objeto— solo puede ser vivida como tal por un ser que logró inscribir en su psiquis su propia incompletud. De lo contrario, el lenguaje no es simbólico, sino cosa, literalidad pura, lenguaje privado (como lo viven, dentro de su singularidad, los psicóticos) y, por lo tanto, completud imaginaria.

Un niño que antes de entrar al lenguaje se percibe como un caos de cuerpo y sensaciones ve por primera vez su imagen en el espejo y siente júbilo. En esa imagen, se ve como un todo, unificado. Está capturado en la imagen, en el registro imaginario. *Es* la imagen, que se le torna un doble. La imagen, aunque exterior, no es su representación —aún no puede distanciarse— (la madre también funciona como su otro). Entrará al lenguaje simbólico cuando descubra que esa imagen está agujereada, que no es un doble que lo captura por completo (ya que puede ver todo su cuerpo, pero, al hacerlo, hay una cosa que no puede ver: su mirada). A esta separación por identificación (la imagen es su representación, un significante, lenguaje en sentido amplio, no su ser) el niño no llega si no es obligado por una ley que lo amenaza. Esa ley en Lacan se conoce como ley del padre (en Freud, ley de prohibición del incesto), y es la que separa psíquicamente al niño de la madre, al niño de su imagen y al niño del mundo diádico; la que provoca la herida narcisista, causa del inconsciente. El deseo omnipotente incestuoso de *ser* el objeto que completa a la madre, la madre como parte del *sí-mismo* que le falta, debe reprimirse en virtud de esa ley. Ese objeto imaginario que completaría a la madre (que el niño querría *ser*) se convierte en agujero innombrable que da origen al deseo, en búsqueda incesante de sustitutos que no podrán cubrir nunca completamente esa *falta de ser*. Nace el *sujeto*. Ha

9 Lo que sigue es una simplificación de teorizaciones de Sigmund Freud y de Jacques Lacan que serán necesarias para entender mejor el lugar de la ley de lo simbólico en la constitución del sujeto (en su relación con lo imaginario y lo real). A aquellos lectores que les interese una introducción también simplificadora pero clara y más amplia, les sugiero leer las primeras dos secciones, «El espejo» y «El lenguaje», del primer capítulo «Discurso de Lacan» del libro *Para comprender a Lacan* de Jean-Baptiste Fages (1973). Para un abordaje un poco más preciso, confróntese a «El concepto de narcisismo», «El concepto de falo» y «El concepto de castración» de *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis* de Juan David Nasio (1996).

ingresado en —o ha sido estructurado por— el registro simbólico, en el mundo triádico. Ya no podrá percibir el mundo sin la intermediación del lenguaje (como estructura signifiante). Se ha separado del mundo y de su propio conocimiento por el inconsciente, que lo es radicalmente: por mucho que se ilumine esa oscuridad que nos habita, simbolizándola, quedará siempre resto; jamás habrá un sentido que clausure el hueco (Herrera Guido, 2008: 146-152). Pero, en la misma operación, ingresa al mundo compartido, compuesto por otros *sujetos* deseantes, es decir, incompletos, que también estarán movidos por la misma búsqueda, de los que podrá alcanzar a ser, por tanto, objeto de amor. *La realidad* es estructurada a partir de los discursos de su comunidad. Es capaz de distinguir entre percepciones provenientes del exterior y del interior (sensaciones, pensamientos, sueños, fantasías), entre sueño y vigilia, entre deseo y realidad. Así, se constituye una conciencia que asume la lógica espaciotemporal de la comunidad, su causalidad, su metafísica. La imaginación se subordina al pensamiento racional. Se ha erigido un censor interno que hace cumplir la ley (juzgando los pensamientos de deseo). Ese censor muestra la tensión del sujeto dividido entre dos lógicas. De la inconsciente (paraconsistente), solo puede dar cuenta por sus efectos sobre la realidad consciente: sueños, lapsus, síntomas, fantasías, chistes, o, por ejemplo, en el sentimiento de lo ominoso¹⁰ como un retorno de lo reprimido: aquella creencia infantil de que nuestro deseo es omnipotente y origen de la causalidad general de todas las cosas se ha desterrado al inconsciente en virtud de esa ley, pero cuando la razón trastabilla ante ciertas circunstancias, aflora con su concomitante monto de angustia.

Así, en su devenir sujeto, el ser, primero, se aliena en lo simbólico (lo *imaginariza*), en el discurso de la cultura que restringe su libertad, que le dice lo que está bien y lo que está mal y cómo es el mundo, es esclavo de esa ley que lo castra, para luego —si puede— desalienarse cuando logra ver que ese discurso es contingente, que también está agujereado y que ese doble agujero (el propio y el de todo discurso) constituye su espacio de libertad. Está, por tanto, primero, la pelea contra la ley que lo hiere al arrancarlo del paraíso diádico y, luego, la aceptación de la terceridad, aceptación en la que el sujeto, reconociendo su hueco, buscará completarlo a través de otros; de este modo, se abre el espacio del amor.

El relato fantástico parece trabajar en esa tensión: entre el deseo de unidad imaginaria (derrocar la ley, volver al mundo diádico previo) y su imposibilidad. De cada tipo de relato fantástico dependerá si solo queda en la transgresión, reveladora de la herida narcisista (el hueco en el *ser* del humano y el hueco de *la realidad*), o si la transgresión es punto de partida para resignificar lo simbólico, para volver a él en un sentido liberador: perdido aquel paraíso en el que una vez se creyó estar, al sujeto le resta sondear el hueco buscando objetos de deseo que ocupen, aunque sea parcialmente, ese espacio.¹¹

10 Véase Freud, 1996b.

11 Lo que aplica también para la ciencia: ¿qué otra cosa es el deseo de saber, que mueve los sistemas de pensamiento, que el deseo de completar el agujero de lo simbólico, significándolo?

En otras palabras, si lo simbólico se *imaginariza*, si se torna completud (como en el positivismo), si se forcluye su hueco, entonces, como plantea Rosie Jackson, a propósito de *La metamorfosis*, no se trata de disolver lo simbólico, sino más bien de percibirlo «como represivo y mutilador para el sujeto, y de intentar la transformación de las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico» (2001: 149).

La frase de Todorov, así, cobra un sentido más sutil:

Se comprende ahora mejor por qué nuestra tipología de los temas coincidía con la de las enfermedades mentales: la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla (Todorov, 1995: 127).

Mario Levrero: un desafío a los límites

Los críticos que han abordado la producción textual temprana de Mario Levrero coinciden en señalar el trabajo de su literatura *imaginativa* con «la alteridad de lo real» (Olivera, 2006), «como una apertura hacia la otredad» (Verani, 2006: 125) que abreva de Lewis Carroll, Franz Kafka y el surrealismo, además de «los raros» y de las franjas culturales marginales y degradadas de lo social (Fuentes, 2013: 29), penetradas por la cultura de masas con su peculiar relación entre la imagen y la palabra (Montoya Juárez, 2013: 68-75), y encuentran su *leitmotiv* en la irresoluta tensión alrededor de la escisión-fragmentación del yo entre realidad y mundo interior, que lo lleva a «una radical descolocación y extrañamiento de lo inmediato» (Verani, 2006: 126).

Esta última característica, entre otras, conduce a Hugo Verani a ubicar a Levrero en la tradición posmoderna —como un «fantástico psicológico» (2013: 39-40) lindante con lo neofantástico (47), que podríamos, acaso, pensar en la línea del realismo garaudiano. Luciana Martínez (2010; 2013a; 2013b) discutirá esta operación, pues soslaya la ineludible ascendencia místico-romántica¹² de su literatura. Pero, como veremos, mientras esta autora lo inscribe en un tipo de ciencia ficción mística —de ficción como epistemología— que lo ubicaría en un *realismo otro*, el calificativo *fantástico* suele figurar en una cantidad importante de trabajos; algunos nombran al pasar *lo maravilloso* y otros apelan a la categoría *neofantástico* de Alazraki y lo vinculan a Cortázar.¹³ ¿Cómo pensar este desconcierto categorial?

12 «Problemas ontológicos, sondeo de lo subjetivo, pregunta por lo real... Sí, son cuestiones que pueden leerse desde el problema de lo posmoderno, pero es innegable que se enmarcan en una larga tradición. Siguiendo esta idea, se puede pensar que, cuando Hugo Verani lee la desnaturalización del contorno real, el rechazo del mundo objetivo, la pérdida del sentido del yo y del lugar de la narrativa levreriana en clave de “particularidades posmodernas”, está olvidando una clara tradición presente en Levrero; tradición que es, además, ante todo, un paradigma epistemológico: la mística» (Martínez, 2013b: 172).

13 Para Jorge Olivera, la fragmentación, la disolución del yo, el desdoblamiento y los cambios espaciotemporales sitúan a Levrero en una tradición de *lo fantástico* hispanoamericano,

Una búsqueda de completud que muestra su agujero

Todorov estudió la estructura semántica de los temas de lo fantástico y encontró dos grandes redes de temas reunidos por un criterio puramente formal: los que denominó «temas del yo» y «temas del tú». Y halló que el principio generador de los primeros, a los que también llamó «temas de la mirada» —ya que estructuran la relación del sujeto con el mundo que percibe—, era que «el pasaje del espíritu a la materia se ha vuelto posible» (1995: 92). Es decir, la ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico, la transgresión de un límite que todo adulto no psicótico, ni drogado, ni místico consideraría infranqueable dentro de su concepto (consciente) de realidad. Es que Todorov relacionaba los procedimientos de esta red temática: «la falta de distinción entre espíritu y materia, entre sujeto y objeto, las concepciones preintelectuales de la causalidad, del espacio y de tiempo» (116-117) con la vida psíquica del niño antes del acceso al lenguaje y también con el mundo de la psicosis, la droga y el misticismo (118).

Si atendemos a los procedimientos que Hugo Verani, Pablo Fuentes y Jorge Olivera han señalado en buena parte de la literatura imaginativa levreriana, podemos colocarlos con facilidad dentro de esta red:

- el desdoblamiento del yo —especialmente tematizado en *Fauna*, en *Nick Carter* y en «El rígido cadáver», tratado como tesis en «Precaución» y puesto en práctica en *Desplazamientos*—;
- el trastocamiento perturbador que llega hasta la fragmentación y disolución —literal en «Capítulo XXX»—;
- la despersonalización —en la impasibilidad de los narradores innominados frente a lo que les sucede, que narran y valoran los hechos desde una cierta objetividad (Fuentes, 2013: 35)—, que convierte al narrador en un extraño para sí mismo, así como lo son todos los personajes,¹⁴ lo que produce una suspensión de la conducta previsible y de la causalidad lógica (Verani, 2013: 50) y «una persistente lógica del disparate», que «subraya la irrupción de lo absurdo en lo cotidiano» (2013: 52);
- el procedimiento de montaje en la sintaxis narrativa (Olivera, 2006: 86), que se corresponde con un proceso constante de metamorfización del espacio, las situaciones y las personas (Fuentes, 2013: 33-38), unida a la dislocación del tiempo, en la cual prima un presente atemporal (Verani, 2013: 57) ligado a una búsqueda indefinida como

que, con otros matices, ya está en Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o Felisberto Hernández (2006: 87). Para Hugo Verani, «la irrupción de lo extraño en lo cotidiano» conduce a «territorios ominosos e indefinibles de la otredad», cuyos «insólitos desplazamientos de lo familiar» niegan la presunta estabilidad de un mundo y emparentan a Levrero con «Felisberto Hernández y Julio Cortázar, maestros rioplatenses de *lo fantástico psicológico*» (2013: 39-40). Mientras, para Jesús Montoya Juárez, textos como *El discurso vacío* y *La novela luminosa* «abandonan el *género fantástico o maravilloso* para instalarse en un realismo experimental» (2013: 73). Las cursivas son mías.

14 Por momentos, cómplices; por momentos, enemigos, con escasa caracterización psicológica (Fuentes, 2013: 32).

«escenificación irresoluta» dentro de una realidad laberíntica —vívida como teatral o circense—, en la que, muchas veces, se pierde el sentido de lugar (Verani, 2013: 40-46).

Al trabajar una forma de fantástico que construye mundos plenamente vígiles (en los que puede separarse sueño o alucinación de realidad), Todorov solo puede asociar estos temas y procedimientos a la psicosis, la droga, el misticismo, la vida psíquica del niño prelenguaje, pero también son moneda corriente en el mundo de los sueños, mundo de lo imaginario por excelencia. Ángel Rama (2013), como Todorov con *La metamorfosis*, atiende a lo onírico, pero no puede significarlo:

A diferencia de otros productos surrealistas y emparentados en esto con la lección kafkiana, que es la dominante de la creación de Levrero, sus cuentos se construyen sin que evolucionen internamente, prefiriendo un derivar lateral, trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. Este régimen de acumulación heteróclita es lo que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje de la técnica kafkiana, aunque la superior capacidad religante y significativa del arte de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene, salvo la voluntad caprichosa del autor (Rama, 2013: 248).

Donde Rama ve arbitrariedad, el psicoanálisis buscará motivación. Es que la narrativa levreriana intentará, a través de sus técnicas, prestar voz al deseo inconsciente de sus narradores, alejando al lenguaje de su rol comunicativo para hacerlo significativo de su propia y singular verdad, que, a decir de Lacan, solo puede ser medio dicha, ya que «no está en un estado de plenitud en algún lado [...]» (Herrera Guido, 2008: 148); «adviene en la palabra, pero no hay toda la verdad sobre el deseo [...]» (2008: 153), pues, justamente, «es la naturaleza ambigua del lenguaje la causa del inconsciente» (152).

En sus penetrantes trabajos sobre nuestro autor, Jesús Montoya Juárez aporta un elemento más:

En efecto, como hemos formulado, la búsqueda de la verdad como expresión de un deseo de real, a pesar de la perpetua posibilidad de su posmoderna inexistencia, es una constante básica de la narrativa levreriana (Montoya Juárez, 2013: 74).

¿Qué es ese «deseo de real» en Levrero? Montoya Juárez nos da una pista cuando recorta como elemento central en su poética el trabajo con las imágenes:

Los textos de Levrero de los que nos vamos a ocupar aquí [...] se construyen a partir de imágenes que derivan en nuevas imágenes, llevando a muchos de sus protagonistas de la vigilia al sueño, del sueño a paisajes urbanos, hostiles y a espacios artificiales o de mampostería, teatrales, inclusive en el interior de los *mass media*, sin que las fronteras entre los diferentes ámbitos puedan delimitarse (Montoya Juárez, 2013: 75).

En Levrero —lo sabemos a través de sus entrevistas, pero específicamente a través de sus narradores, que elaboran permanentemente teorías sobre *la realidad*—, en acuerdo con los desarrollos de Carl Jung que lo separan de Freud,

la imagen es simbolismo del inconsciente colectivo, que, siendo en gran medida filogenético, permite el acceso a lo universal, al *sí mismo*, arquetipo de la fusión con el todo, esa que la ley de lo simbólico hiere de muerte.

Los textos levverianos, nos dice Montoya Juárez, «despliegan una poética efrástica [representación verbal de una representación visual], de la que se desprende una teoría de la representación [...]» (2013: 75). Es que esas imágenes serán los significantes de lo inconsciente:¹⁵ allí estará la mimesis primaria en Levrero, en una línea idealista platónica. Lo verbal será mimesis de la mimesis: «[...] la frontera entre lo verbal y lo visual es el espacio de conflicto o el filo de la navaja por el que a la narrativa levveriana le gusta caminar» (129). No es otra cosa que el conflicto entre lo simbólico y lo imaginario que Jackson destacaba.

Tomo un último planteo de Montoya Juárez por su consonancia con el que presentaré. En referencia a «Los muertos», expresa: «La narración puede ejemplificar el funcionamiento del inconsciente como una máquina cinemática de producir deseos obturados por la superposición fractal de imágenes que despliegan sus niveles de realidad» (2013: 95).

A partir de la concepción del inconsciente estructurado como un lenguaje —regido por las mismas operaciones metafóricas y metonímicas que Roman Jakobson establecía para el discurso cotidiano y el poético—, la psicoanalista Rosario Herrera Guido propone hablar de una poética del inconsciente que, en los sueños, libera su pluma: para representar un deseo reprimido como cumplido, y así proteger el estado del dormir, escribe una suerte de narración que deforma valiéndose de la condensación y del desplazamiento (metáforas y metonimias), procedimientos por los cuales una palabra o sintagma (significante), disfrazándose, puede representar significados muy distantes de los codificados por la lengua. Pero, además, el «trabajo del sueño» debe atender a la figurabilidad, es decir, a la posibilidad de traducir en imágenes esos pensamientos siguiendo un cierto hilo conductor, un montaje.

[Y] nunca enuncia si los elementos que ofrece han de interpretarse en sentido literal o traslaticio, ni si es preciso referirlos al material onírico directamente o por mediación de giros lingüísticos intercalados (Freud, 1996a: 347).

Vemos, así, invertido el papel de la imagen y de la palabra en la teoría freudiana respecto a las ideas de nuestro autor, más vinculadas a Jung.¹⁶ En «El trabajo del sueño», Freud (1987) aclaraba:

15 En «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», nuestro autor dice: «La imaginación es un instrumento; un instrumento de conocimiento, a pesar de Sartre. Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos —llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales. Para mí, esos impulsos forman parte de la realidad, o, si lo preferís, de mi “biografía”. Las imágenes bien podrían ser otras; la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima para la cual no existe un lenguaje preciso» (Levrero, 1992: 177).

16 Lacan, continuador de la línea freudiana, «sostiene que el significante puede significar cualquier cosa, gracias a que no significa nada, mientras que no venga otro significante a significarlo. No hay que olvidar que el diferendo de Freud con Jung responde a la imposibilidad de aplicar

El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía, cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según su referencia signante. [...] El sueño es un rebús [...], y nuestros predecesores en el campo de la interpretación de los sueños cometieron el error de juzgar la pictografía como composición pictórica (Freud, 1987: 285-286).

Planteo que la poética levreriana se construye como una suerte de imitación deformada del «trabajo del sueño» que produce formaciones (los mundos ficcionales) en los que una consciencia (la del soñante), desdoblada, percibe sus acciones como comandadas por otro (el inconsciente) y las narra como protagonista-espectador, interrogándose. El escritor es quien crea las imágenes y el mundo ficcional, pero, como un médium en trance hipnótico o un soñante, al mismo tiempo, desconoce lo creado.

«El sueño viste lo siniestro con el ropaje de la belleza. Las pesadillas son los sueños mal elaborados, que al desnudar lo real obligan a despertar» (Herrera Guido, 2008: 64). ¿Qué es aquí *lo real*? Lo reprimido, por asociado, de algún modo, al deseo incestuoso de unidad absoluta; o lo sublimado. *Eso* que los «temas del yo» escenifican y cuyo sentido aparece más o menos disfrazado, *eso* que no reprime el psicótico ni el niño en su etapa previa al lenguaje compartido, *eso* que aflora en el drogado, *eso* que sublima el místico (y Jung).¹⁷ El deseo incestuoso es incompatible con la conciencia. El censor que hace cumplir la ley y el deseo que intenta burlarla son instancias en lucha dentro de la misma psiquis. Si el deseo no se disfraza lo suficiente, el sujeto solo puede angustiarse. Y si está soñando, despertar. ¿No encontramos aquí, entre el sueño placentero y el de angustia, diferenciados tan solo por el grado de ocultamiento de un conflicto, la misma relación que entre lo maravilloso y lo fantástico, tal como los vimos con Jackson y Barrenechea secciones atrás?

Respecto a su proceso de escritura, Levrero contaba, en su entrevista imaginaria, que partía de la recreación de un fragmento de sueño, de una imagen o de un clima perturbador:

Solo que ya no se trata del «inconsciente» actuando como en un sueño, libremente, sino que hay una interacción con la consciencia, la que tiene sus

una clave fija, un arquetipo, no solo porque los significantes no son unidades monolíticas, sino porque marcan el destino de los sujetos de acuerdo con sus deseos» (Herrera Guido, 2008: 69). Es por ello que Freud aclara, contra una lectura literal: «El sueño no es más que una forma del pensar, y la comprensión de esa forma jamás podrá lograrse desde el contenido de sus pensamientos: la apreciación del trabajo del sueño, exclusivamente, lleva a ella» (2000: 63).

17 Freud ve en Jung un intento de sublimación del deseo incestuoso, lo que lo termina apartando de su teoría. «Todas las modificaciones que Jung ha emprendido en el psicoanálisis emanan del propósito de eliminar lo chocante en los complejos familiares, [de Edipo y de la castración,] a fin de no reencontrarlo en la religión y en la ética. La libido sexual fue sustituida por un concepto abstracto [...]» (Freud, 2000: 60). Herrera Guido muestra la diferencia: «El inconsciente de Freud no es romántico: no habita en el palacio de los dioses de la noche, ni es colectivo ni arquetípico como el de Jung [...]» (2008: 78).

exigencias de una lógica vigil, de coherencia con la vigilia. Las asociaciones son, por así decirlo, perturbadas por la consciencia, limitadas, controladas, hasta cierto punto dirigidas o estimuladas (Levrero, 1992: 176).

Esta limitación por y de la conciencia constituye una retórica que se vale de las operaciones del inconsciente para posibilitar una narración *literal y traslaticia a la vez*, como una cinta de Moebius en la que se pasa de nexos conscientes a inconscientes y viceversa en una continuidad nunca discernible y, por tanto, con un sentido que nunca cierra.

De las metáforas epistemológicas del neofantástico, pasamos a metáforas y metonimias inconscientes, imbricadas en forma indiscernible con la literalidad, de las que apenas podemos conservar la evidencia de su carácter trópico por la aparente arbitrariedad en una sintaxis narrativa que se plantea como entregada a los juegos del inconsciente.

Todo esto me conduce a pensar que la ficción imaginativa levreriana demanda una posición de lectura que se instale en una lógica similar a la lógica ambigua de la duermevela, porque imitando esa lógica se construye. Ese momento de transición de la vigilia al sueño o del sueño a la vigilia. Ese en el que el «examen de realidad» comienza a apagarse o a prenderse, y, con él, la operatividad del principio de realidad, y empezamos o acabamos de vivir una película en la que no se sabe claramente qué es realidad y qué fantasía, porque todos los personajes, situaciones y escenas terminan remitiendo a una única psiquis: la del soñante y sus deseos disfrazados, es decir, su verdad. Ese caer en «trance hipnótico», en palabras de Levrero, en el que el escritor cae, los personajes caen, y así se espera del lector, para que pueda leer el texto en clave realista (¿según esa «realidad de esencias» de la que hablaba Villanueva en su «realismo intencional»?). Un mundo alucinado que no es el de la vigilia todoroviana, sino uno donde la pregunta sobre la realidad de los acontecimientos carece de sentido y, sin embargo, allí, enmascarada, está la plena realidad.

Freud mismo introdujo el concepto de *realidad psíquica* (*wirklichkeit*, que en español es «verdad literaria»), para designar la verdad subjetiva, tan real como la realidad objetiva (*realität*), para combatir los ataques del positivismo contra el psicoanálisis (Herrera Guido, 2008: 151).

Pero, entonces, si el lugar de la enunciación es el de una puesta en escena del deseo y de lo fantasmático, con una lógica inconsciente que irrumpe y se despliega, la única herramienta para discriminar entre lo fantástico y lo maravilloso será, como en los sueños, la percepción de un conflicto mal disfrazado.

Si en Levrero la imaginación desplegada «sobrevuela lo real, se enfrenta a él, trata de forzarlo como en una borrasca erótica, trata de adaptarlo a sus exigencias despóticas» (Rama, 1986: 519), entonces, se reconoce un conflicto, solo que parece ser la escenificación de una lucha interior del sujeto: entre someterse a *la ley* —que encarna la prohibición de la completud narcisista y posibilita el mundo compartido— y denegarla.

Recordemos la perpetua valoración de los narradores levrerianos del ser infantil, de la locura o la marginalidad, de los estados hipnóticos similares a la contemplación mística, del ocio frente al mundo del trabajo, del «principio de placer» escupiendo sobre el «principio de realidad» (Levrero, 2005: 526-527). Pensemos, al mismo tiempo, en la crítica lukacsiana a las vanguardias, al lugar de un subjetivismo existencialista que trasciende la nada, contracara del todo. ¿Cuál es la eterna búsqueda imposible de los narradores levrerianos, el *deseo de real* del que hablaba Montoya Juárez? ¿No es acaso trascender la falta de completud encontrando la plena satisfacción hedonista del todo? De ser exitosa, allí estaría lo maravilloso, al modo del sueño feliz bien disfrazado. Pero esa búsqueda, en Levrero, suele ser fallida, deja al desnudo una *angustia difusa* ligada a la transgresión, con la que el mundo compensatorio de lo maravilloso cae. Hay, inevitablemente, un conflicto irresoluble: entre el «principio de placer» y el «principio de realidad» al que los narradores no terminan de aceptar someterse, pero tampoco de derrocar. En esa búsqueda, aparece, reluciente, el agujero que instauró la ley del padre, causa del deseo.

Otra epistemología, ¿otro realismo (sin fronteras)?

Cuando páginas atrás se encontraba en Levrero los mismos procedimientos transgresores que los «temas del yo» ponen en práctica, se omitió observar que esta transgresión no acontece en su mundo dejando atónitos a narradores y personajes, ni es simplemente insólita. Muy por el contrario: es tematizada y defendida a partir de tesis parapsicológicas, científicas, gnósticas, por lo que, desde la razón, sus narradores y personajes ya están posicionados en una noción de realidad que choca con la hegemónica. Pensemos, por ejemplo, en *Fauna* o en *El alma de Gardel*, en las que la telepatía o el trance hipnótico permiten acceder a una verdad suprapersonal. Pensemos en «Los ratones felices», un texto que se ha calificado como ciencia ficción, o en un relato como «Todo el tiempo» cuando el amigo del narrador —a quien, al principio de dicho relato, le saltó un tigre encima y, luego, presume que pudo haber muerto y estar conviviendo con los vivos en alguna otra dimensión de la realidad en la que el tiempo ya no es lineal— dice: «Por supuesto que hay algo por detrás de la materia, y muy pronto la ciencia deberá reconocerlo o será su fin. Y no me hablen de energía. Yo pienso más bien en términos de voluntad, o de deseo» (Levrero, 2009: 121).

¿Por qué Levrero plantea su literatura como realista en desmedro de lo fantástico y de la ciencia ficción?¹⁸ Al pensar en las categorías de lo fantástico, lo

18 En variadas entrevistas, Levrero ha refutado el intento de inscripción de su literatura dentro de la ciencia ficción, de la literatura fantástica e, incluso, de la línea de «los raros», y ha defendido un realismo introspectivo o simbólico (véase Gandolfo, 2013: 24-25; 29; 40; 42-43; 51; 70). Cuando Pablo Rocca se refiere a «Diario de un canalla» como un abandono del canon narrativo fantástico en pro de una suerte de realismo introspectivo, Levrero contesta que esa expresión, «realismo introspectivo», aplica a toda su literatura. Y agrega: «La crítica literaria parece dar por sentadas muchas cosas, entre ellas, la existencia de un mundo exterior

maravilloso, lo realista, solemos ubicarnos en una tradición heredera del racionalismo que concibe la imaginación como subordinada a la razón. Pero si comparamos con Villanueva la idea de que la realidad es una construcción de sentido, tenemos que concluir que nuestras categorías teóricas, que dan cuenta de nuestra *realidad teórica*, también son contingentes. Existen siempre tendencias marginales divergentes en todo campo social, incluido el de las teorías.

En sus esclarecedores trabajos, Luciana Martínez (2010; 2013a; 2013b) rastrea, en nuestro autor, una personal apropiación de una epistemología mística, bajo un personal sincretismo de tesis parapsicológicas y psicoanalíticas —entre ellas, las ideas de Jung a las que se aludió antes—, atravesadas con conceptos de la termodinámica y la cuántica. Para esta epistemología, existe una verdadera realidad total, suprasensible, que se alcanza accediendo al yo interior verdadero, el espíritu, que, en Levrero, será el inconsciente (en su versión jungueana), y alejándose del yo exterior de la vida diaria que está limitado en sus capacidades de percepción por estar estructurado para habitar un universo compartido —al contrario de lo que le sucede al psicótico, según plantea. En esa epistemología —operativa en las cosmovisiones del romanticismo, aunque de manera informe y más abierta—, la imaginación es instrumento de conocimiento y no está separada de la razón, sino unida a ella en una forma de *ironía romántica*, de conciencia que se interroga.¹⁹ Y ese conocimiento es obtenido «por vía narcisista (por una regresión al yo) y mediante la creación de un universo “irreal” de la ficción, proceso en el que se instaura una realidad fantasmática que “desrealiza” la realidad exterior» (Martínez, 2013a: 170).

En Jung, luego de Freud, de acuerdo a lo que señala Jean Starobinski (1974), se presenta un rebrote del romanticismo.

[Con su] teoría de los arquetipos, los símbolos vuelven a ser universales, y la imaginación, a nivel de inconsciente colectivo, [se] torna [...] una actividad de participación en la verdad del mundo [...]. La imaginación, en lugar de ser una modulación individual de nuestra relación con el mundo, se ve atribuir de nuevo la función de una fuerza cósmica. No se considera actividad arbitraria; es un secreto del mundo en el que están iniciados el soñador y el poeta (Starobinski, 1974: 151).

objetivo, y, a partir de allí, señalan límites precisos a la realidad y al realismo, dan por sentado que el mundo interior es irreal o fantástico y tratan de rotularlo todo de acuerdo con esos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos. Yo me pregunto por qué un sueño debe ser menos real que una vigilia, o un pensamiento, un sentimiento, una idea o una vivencia debe[n] ser menos real[es] que una piedra o un poste de teléfonos» (Rocca, 2013: 108).

19 Para el romanticismo: «Nuestra imaginación coincide en parte con la imaginación que configura la trama visible e invisible del mundo, y esta participación se verifica, en lo esencial, de forma inconsciente. Al dualismo racionalista que subordina la imaginación (facultad presa en el cuerpo) a los empeños de la inteligencia, el romanticismo opone un monismo irracionalista, o un dualismo trágico —donde la intuición imaginativa es el acto espiritual supremo, y donde la razón discursiva representa el pecado original, la separación, la desanimación, el principio de muerte» (Starobinski, 1974: 148).

Es esta suerte de convicción gnoseológica la que llevará a Levrero a hablar de realismo para su literatura.²⁰ Y aparecerá más o menos explicitada en sus narradores, movidos por el deseo de saber. Como ya se apuntó: la apreciación magnificada de la lógica de la infancia²¹ y de la locura es característica de sus narradores (que, algunas veces, como en «El sótano» o en «La cinta de Moebius», focalizan y dan voz al niño que fueron antes de pasar a dar voz al adulto del presente de la enunciación, quien se rehúsa a perder la mirada mágica infantil),²² así como de sus personajes (adultos locos, marginales, naifs o idiotas, como Dante en «Alice Springs» o el «primigenio yo infantil» de Flora en *Fauna*); por el contrario, la lógica adulta *normal* es desvalorizada. Las conductas sociales vistas como rituales maquinales carentes de sentido y el sometimiento de los adultos sin que sean cuestionados aparecen a lo largo y ancho de su obra, así como el lugar del trabajo en el entramado social contra el ocio y el lugar de la tarea útil contra la imaginación improductiva. Desde aquí, podría asociarse su literatura a un realismo garaudiano debido a esa función de crítica a la organización social de la realidad, aunque, en Levrero, el realismo parece ser corolario de una crítica más radical, a *la ley* como tal, que cercena el deseado hedonismo narcisista.

Si es cierto que el mundo levreriano busca dar voz a ese primigenio deseo de absoluto de la lógica infantil, no es menos cierto que lo hace erigiéndolo en ideal, racionalizándolo a través de tesis pseudocientíficas. Aquí, redonda el sentido de lo *patológico* y *fantasmagórico*, señalado por Lukács como antirrealista y defendido por Levrero, de acuerdo a lo que señala Martínez, como forma de acceso a la verdadera realidad que «escapa y trasciende al principio de realidad que es, en esencia, negación, amputación de lo real» (2010: 38), aunque esa negación de *la ley* comporte un riesgo «de disolución o extravío de la subjetividad en esa búsqueda» (39).

Este punto vuelve a mostrar el nudo del problema, la tensión entre dos lógicas en pugna: entre el deseo de habitar un mundo compartido y, por tanto, incompleto, sin verdad última, mundo del lenguaje simbólico, y su contrario, el deseo de un mundo en el que el sujeto se disuelve, sin separación, mundo del lenguaje imaginario. Esta irresoluta tensión, que, en algunos textos, se inclinará

20 Se trataría de un realismo para el que la mimesis no sería una representación de la realidad, sino una vía para llegar a ella, con pretensión de un discurso diádico, no intermediado, cuyo referente es el mundo real, pero metafísico. El concepto de verosimilitud es aquí el de la verdad de lo que existe, más allá de la materia y de lo simbolizable.

21 Luciana Martínez se refiere a ella como «la idealidad de un yo puramente interno, anterior a todo condicionamiento externo, es decir, [...] [que atiende] al deseo de entablar un diálogo narcisista en donde rein[a] soberano el principio de placer y se disuolv[e] irrevocablemente aquel constructo denominado “realidad”» (2010: 47).

22 Véase «La cinta de Moebius»: «[...] yo cuento las cosas tal y como sucedieron, y si llegan a chocar incluso con mis concepciones actuales de la vida, las cosas y el tiempo, solo me queda admitir que he envejecido. Brutal e irreversiblemente» (Levrero, 2009: 55). Véase *El alma de Gardel*: «En eso se ha transformado la vida del adulto: un pasar cerca de las cosas sin rozarlas, o rozándolas apenas, pero sin entablar amistad con las cosas, sin intercambios, dar y recibir. Dar de sí, la atención, el tiempo íntimo, uno o todos los sentidos» (Levrero, 2012: 40).

más hacia un lado y, en otros, hacia el otro, nos impide, incluso desde la crítica, cerrar un sentido y ubicarlo categorialmente en un lugar seguro:

[...] La exploración del yo condiciona que sobre los espacios exteriores recaiga una pesada atmósfera surrealista, como si todo lo externo fuera parte de la interioridad a explorar; el espacio se plaga entonces de laberintos y pasadizos que se recorren con el propósito de alcanzar un yo, un espíritu o un eterno femenino que siempre se sustrae, como todo lo perteneciente a la «realidad». No obstante, la «realidad» no puede representarse sino exponiendo esa búsqueda en la que todo objeto es inalcanzable y en la que toda búsqueda misma se encuentra sabidamente frustrada (Martínez, 2013a: 170).

Levrero busca desesperadamente el todo, pero encuentra, una y otra vez, su límite.

Para terminar, no se puede dejar de mencionar el lugar de la ciencia ficción. Luciana Martínez coloca a Levrero en una línea de continuidad con escritores como Aldous Huxley o Philip K. Dick, que también realizan fundamentaciones de la experiencia mística a partir de teorías de la psicología y la ciencia (en ellos, vemos aparecer la exaltación de las drogas para producir las alucinaciones que permiten el acceso a *lo real*, lo que lleva a pensar nuevamente en la caracterización de Todorov de los «temas del yo»). También desplazan la exploración exterior a la interior, lo que hace que Jean Baudrillard adscriba sus escrituras a la práctica de otro paradigma de ciencia ficción, uno que el canónico invisibiliza (2013a: 158-172). Aquí, la literatura, como nos alerta Martínez, desde una epistemología mística, tomando elementos del romanticismo en su afán cognoscitivo y de las vanguardias en la experimentación con nuevas formas de capturar *lo real*, se convierte en ciencia, pero en una que cuestiona la objetividad, pues «evoca un más allá de los sistemas verificables o falsificables» (De Certau cit. en Martínez, 2013a: 157). Una ciencia «que es, ante todo, una experiencia performativa asociada a la escritura y al cuerpo» (2013a: 158), por lo que, desde su cosmovisión, estas escrituras pueden declararse realistas en un movimiento que también les permitiría ocupar un sitio dentro de la ciencia ficción. Porque ciencia, ficción y literatura, aquí, convergen.

Un cierre imposible

Con la expresión «libertinaje imaginativo», Ángel Rama introducía dos significantes claves para pensar la rareza de la literatura de Mario Levrero. Bajo una mirada que intenta leer, en ciertas narrativas uruguayas, la superación de un realismo que ha perdido la capacidad de crítica, la imaginación como alusión oblicua a *lo real* se transforma en instrumento renovador. En esa operación crítica, el realismo se amplía y permite incluir literaturas que tradicionalmente se le distanciaban, como las herederas de las vanguardias, entre las que se incluyen algunas de las fantásticas (alejadas de la línea borgeana).

Pero si los textos levrerianos construyen mundos de aspecto alucinado, en los que se produce un perpetuo derivar de imágenes percibidas por un narrador autodiegético en la alternancia moebiusiana de una lógica consciente y una inconsciente; si narradores y personajes parecen remitir siempre a una misma psiquis: la de un soñante y sus deseos desfigurados; si el sentido no termina nunca de estructurarse, y objetividad y subjetividad se indiferencian, la imaginación corre el riesgo de transformarse en instrumento de evasión.

Con eso en mente, y partiendo de la oposición subversión/evasión con la que Jackson distinguía lo fantástico de lo maravilloso, me pregunto cómo ubicar, desde la teoría, literaturas como la de Levrero, que construyen realidades que no se rigen por la lógica vigil, por lo que el concepto de imposible cae (¿qué no es posible en los sueños?). Con la brújula que proporcionó Todorov respecto al lugar en lo fantástico de la transgresión de una ley, apelé al psicoanálisis en busca de respuestas. ¿Cuál sería la subversión, o su contrario, la evasión, que un texto construido al modo onírico plantearía para poder seguir hablando de fantástico o maravilloso? Como se vio, *la ley* que el sueño intenta con disimulo transgredir es aquella que arrancó al ser del mundo imaginario, de la clausura del todo, haciéndolo consciente de su falta de completud, y si ese deseo incestuoso, motor de la producción onírica, no queda suficientemente enmascarado por el «trabajo del sueño» (a través de un uso trópico del lenguaje y de su posterior figuración), el sujeto se angustia y despierta. Allí parecería estar el único elemento que, en la hermenéutica de la lectura, nos permitiría algún discernimiento entre estas versiones de lo fantástico y lo maravilloso psicológicos: la percepción de una angustia, así sea difusa, señal de un conflicto con aquella *ley*. Se puso esto en relación con la propuesta de Barrenechea, que separa lo fantástico de lo maravilloso de acuerdo a la problematización o no de un contraste que puede darse en forma solapada.

Asimismo, atendiendo a los reclamos de realismo que el propio Levrero efectuaba respecto a su literatura, se señaló que, en su poética, la imaginación se concibe como romántica, instrumento de conocimiento, y la literatura, como una forma de comunicación de una «realidad» que trasciende lo sensible, en la que la razón y la imaginación se imbrican en una continuidad que posibilita que lo fantástico o maravilloso asuman el nombre de un realismo diferente, con mucho de místico, en el que el lugar de la imagen como arquetipo se torna preeminente. Los narradores levrerianos buscan eternamente la clausura imaginaria del todo, pero fallan, mostrando, una y otra vez, su hueco, su incompletud, y encontrando —tras su puesta en escena, bajo el aparente fracaso— fragmentos de su verdad, lo que, al fin de cuentas, constituye su éxito.

Pero, además, como mostraba Martínez, se trataría de un realismo que, en sus especulaciones sobre el conocimiento, en su exploración de la realidad humana que apela a disciplinas científicas y pseudocientíficas —como la cuántica, la termodinámica, la parapsicología, el psicoanálisis jungueano—, también puede recibir el nombre de ciencia ficción (una ciencia ficción apoyada en otras convicciones epistemológicas).

Todo este recorrido permite pensar su literatura como un nudo entre realismo, fantástico y maravilloso, en el que habría que ubicar también la ciencia ficción, que abre las puertas a toda una línea de investigación. ¿Cómo interpela su literatura ese espacio de cruce teórico, ese agujero? Sobre esa pregunta quisiera seguir reflexionando en próximos trabajos.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (2001). «¿Qué es lo neofantástico?». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- BARRENECHEA, Ana María (1972). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» [EN LÍNEA]. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n.º 80, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio-setiembre, pp. 391-403. Disponible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>> [recuperado el 15 de julio de 2016].
- BESSIÈRE, Irène (2001). «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 83-104.
- BOZZETTO, Roger (2001). «¿Un discurso de lo fantástico?». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2001). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.
- FAGES, Jean-Baptiste (1973). *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FREUD, Sigmund (1987). «El trabajo del sueño». En: STRACHEY, James (ed.). *Sigmund Freud. Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte)*. (1900). Tomo 4. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1996a). «El trabajo del sueño (continuación)». En: STRACHEY, James (ed.). *Sigmund Freud. Obras completas. La interpretación de los sueños (segunda parte)*. *Sobre el sueño (1900-1901)*. Tomo 5. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1996b). «Lo ominoso». En: STRACHEY, James (ed.). *Sigmund Freud. Obras completas. De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Tomo 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (2000). «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico». En: STRACHEY, James (ed.). *Sigmund Freud. Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FUENTES, Pablo (2013). «Levrero: el relato asimétrico». En: DE ROSSO, Ezequiel (comp.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 27-38.
- GANDOLFO, Elvio (comp.) (2013). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva.
- GARAUDY, Roger (1964). *Hacia un realismo sin fronteras*. Buenos Aires: Editorial Lautaro.
- HERRERA GUIDO, Rosario (2008). *Poética del psicoanálisis*. México: Siglo XXI.
- JACKSON, Rosie (2001). «Lo “oculto” de la cultura». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 141-152.
- LEVRERO, Mario (1992). «Entrevista imaginaria con Mario Levrero». En: LEVRERO, Mario. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.
- (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- (2009). *Todo el tiempo*. Montevideo: HUM.
- (2012). *El alma de Gardel*. Buenos Aires: Mondadori.
- LUKÁCS, Georg (1963). *Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era.
- MARTÍNEZ, Luciana (2010). «Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance». En: GIORDANO, Alberto (comp.). *Cuadernos del Seminario 1: los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones - H y A Ediciones, pp. 33-58.

- MARTÍNEZ, Luciana (2013a). «Levrero y una genealogía para otro realismo». En: CONTRERAS, Sandra (comp.). *Cuadernos del Seminario 2: realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones - H y A Ediciones, pp. 155-178.
- (2013b). «Mario Levrero, la ciencia y la literatura». En: DE ROSSO, Ezequiel (comp.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 165-190.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- NASIO, Juan David (1996). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- OLIVERA, Jorge (2006). «La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero». *Hermes Criollo. Revista de Crítica y Teoría Literaria y Cultural*, vol. 5, n.º 10, Ediciones La Gotera, pp. 85-93.
- RAMA, Ángel (1966). «Raros y malditos en la literatura uruguaya». *Marcha*, vol. 28, n.º 1319, Montevideo, 2 de setiembre, pp. 30-31.
- (1986). «El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya». En: ídem. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. México: Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana.
- (2013). «En la tangente: fragmentos críticos sobre Mario Levrero». En: DE ROSSO, Ezequiel (comp.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 247-260.
- REISZ, Susana (2001). «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001). «La amenaza de lo fantástico». En: ídem (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7-41.
- ROCCA, Pablo (2013). «Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario». En: DE ROSSO, Ezequiel (comp.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 79-111.
- STAROBINSKI, Jean (1974). «Jalones para una historia del concepto de imaginación». En: ídem. *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Taurus, pp. 137-153.
- TODOROV, Tzvetan (1995). *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Ediciones Coyoacán.
- VERANI, Hugo (2006). «Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad». *Hermes Criollo. Revista de Crítica y Teoría Literaria y Cultural*, vol. 5, n.º 10, Ediciones La Gotera, pp. 125-132.
- (2013). «Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento». En: DE ROSSO, Ezequiel (comp.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 39-60.
- VILLANUEVA, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lo fantástico en el hospital Vilardebó

ESTEFANÍA PAGANO

Introducción

Desde agosto de 2015, se desarrolla, en el hospital Vilardebó, un Espacio de Formación Integral (EFI) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar). El EFI se titula Taller Abierto de Lectura, Interpretación y Creación en torno a Literaturas No Realistas, Insólitas y Fantásticas. El docente responsable es el doctor Hebert Benítez Pezzolano y colaboran el licenciado en Psicología Mattías Bruni, el bachiller Felipe Correa y quien escribe, la profesora Estefanía Pagano. Tiene los siguientes objetivos:

Objetivo general. La idea de este taller consiste en propiciar una actividad en la que se proyecten contenidos de literaturas no realistas, insólitas y fantásticas a partir de las cuales los internos conozcan y experimenten expresiones de una imaginación artística cuya apertura cuestiona ciertas codificaciones de la idea de realidad, al tiempo que consecuentemente se procurará desarrollar sus interpretaciones y la producción creativa en distintas formas.

Objetivos de formación. Acercarse al trabajo interdisciplinario con la psicología, avanzando en la comprensión acerca de cómo la lectura de textos literarios y el trabajo creativo que desencadenan pueden servir como herramientas para dar forma a los discursos personales, analizarlos, cuestionarlos y reconfigurarlos. A su vez, atender a estas interpretaciones como posibles aportes a la interpretación general de los textos.

Objetivos académicos

1. Promover la familiarización con literaturas raras y fantásticas a través de su estudio y la preproducción para los diálogos en las instancias de intercambio.
2. Reconocer y valorar el desafío de las interpretaciones académicas de ciertos textos canónicos por parte de personas que vienen de fuera de la academia y tienen, en muchos casos, bajo nivel educativo formal, cuyo discurso analítico explicativo suele recurrir a hermenéuticas singularísimas de los textos y de los conflictos que en ellos se proponen.

Objetivos de contribución a la comunidad. Los talleres apuntan a tener un efecto terapéutico o, al menos, paliativo, para las psicopatologías que aquejan a las personas internadas en el hospital. Esto incluye la sencilla interacción con otras personas que toman en consideración sus interpretaciones y analizan conjuntamente los problemas. Al tratarse de una población inconstante en su asistencia a los talleres —por la naturaleza transitoria de su internación y por las oscilaciones de sus patologías—, no se pretende alcanzar niveles de perfeccionamiento en la

expresión creativa, pero se busca generar un espacio de apertura imaginativa y de conciencia de necesidad de la expresión, brindando a su vez una ventana para estímulos culturales de distinta naturaleza (Benítez Pezzolano, 2015: 4).

Este EFI se enmarca dentro de Extensión Universitaria que busca caminar hacia una práctica integral:

La extensión concebida como proceso dialógico y crítico debe contribuir a orientar la investigación y enseñanza. Esta concepción implica la consolidación de las prácticas integrales y la natural articulación de la investigación, la enseñanza, el aprendizaje y la extensión en la intimidad del acto educativo (Rodríguez y Tomassino, 2011: 39).

Dicho espacio realiza, entonces, una intervención, así como una investigación cualitativa a partir de la construcción de interpretaciones luego de la lectura de cuentos uruguayos calificados como raros, insólitos, no realistas, fantásticos.

Por intervención se entiende:

Aquello que es digno de transformación, sea hecha a partir de las articulaciones donde participen diferentes posiciones de sujeto, incluyendo quienes están definidos/as como interventores/as, personas afectadas, grupos, asociaciones y organizaciones preocupadas por la temática a tratar, instituciones, etcétera, y en las que sea posible negociar construcciones de lo que puede ser visto desde diferentes posturas [...] como problemático (Montenegro, 2001).

[...] Se presenta como un instrumento de transformación, no solo de las circunstancias donde concretamente actúa, sino también como un dispositivo de integración y facilitación del diálogo entre diferentes lógicas que surgen de distinta forma, tanto en los problemas sociales como en las instituciones mismas.

[...] La intervención muchas veces hace visible aquello que no se visualiza, que se encuentra naturalizado, y, de este modo, se sale de lo establecido. En síntesis, la intervención es un «hacer ver», no agrega, no quita nada de ese «otro» sobre el cual llevamos adelante nuestra práctica cotidiana (Carralada, 2007: 5; 10-11).

Por investigación científica se entiende: «una investigación sistemática, controlada, empírica, amoral, pública y crítica de fenómenos naturales. Se guía por la teoría y las hipótesis sobre las presuntas relaciones entre esos fenómenos» (Kerlinger, 1986: 13). Sabida es la existencia de las investigaciones cuantitativa y cualitativa. Esta última, para Steven Taylor y Robert Bogdan (1987), se distingue por ser inductiva y tener una perspectiva holística y humanista, en la que la interacción del investigador con los sujetos y su entorno es de un carácter «naturalista». Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas, por lo que suspenden o apartan sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones, y consideran que todas las perspectivas son valiosas.

De esta manera, se comprende la extensión desde la integralidad, desde una doble vertiente, de intervención e investigación. Así lo dicen Agustín Cano y Antonio Romano (2015):

No son demasiados los investigadores universitarios que desde diferentes ramas de conocimiento aportan hoy al pensamiento crítico con vocación superadora de los límites del neodesarrollismo capitalista hegemónico. Pero tampoco son pocos. Están por toda la Universidad, en diferentes facultades y áreas de conocimiento. Varios de ellos están en Extensión. Investigan sobre las consecuencias sociales, ecológicas y productivas del modelo de agronegocio dominante; sobre las condiciones de trabajo de los trabajadores de la industria pesquera; sobre las consecuencias sociales y urbanas de los barrios privados; sobre las memorias barriales respecto a las luchas sociales pasadas; sobre las políticas económicas alternativas necesarias para acrecentar el presupuesto educativo; sobre las políticas energéticas y la actual distribución desigual de sus costos entre la población; sobre las implicaciones del proyecto agroindustrial del norte del país y el lugar que en ellos les cabe a los trabajadores; sobre las cooperativas de vivienda; sobre las condiciones de vida y trabajo de los clasificadores de residuos urbanos sólidos; sobre la comunicación en las organizaciones sindicales; sobre los desafíos de la autogestión en las organizaciones sociales; sobre agroecología, cooperativismo, feminismo y sindicalismo (Cano y Romano, 2015).

El espacio de lectura se lleva a cabo en el área de internación del hospital Vilardebó, los lunes a las 10:00 horas en el sector femenino y los martes a las 15:30 horas en el sector masculino.

El hospital, un tercer nivel de atención en salud, no es una policlínica barrial: es el único hospital psiquiátrico público de referencia de pacientes agudos del país. Este se inauguró el 21 de mayo del año 1880 y se ubica en el barrio Reducto de la ciudad de Montevideo, en la calle Millán 2515. El hospital pertenece a la Administración de los Servicios de Salud del Estado (ASSE) y, dentro de esta, depende directamente de la Dirección de Salud Mental y Poblaciones Vulnerables. Recibe a personas de todos los departamentos del país, de ahí que la población que accede a su servicio es de muy variada procedencia, tanto geográfica como en cuanto a su nivel socioeconómico y cultural. En general, las personas internadas en el hospital Vilardebó son denominadas psicóticas. Sigmund Freud (2006b) se refiere a la psicosis como:

La perturbación de nexo entre el yo y el mundo exterior [...]. El yo se crea, soberanamente, un nuevo mundo exterior e interior, y hay dos hechos indudables: que este nuevo mundo se edifica en el sentido de las mociones de deseo del ello y que el motivo de esta ruptura con el mundo exterior fue una grave denegación de un deseo por parte de la realidad, una frustración que pareció insoportable (Freud, 2006b: 156-157).

Posteriormente, Jacques Lacan sostendrá: «es clásico decir que, en la psicosis, el inconsciente está en la superficie, es consciente. Por ello, incluso, no parece producir mucho efecto el que esté articulado» (2015: 23). Establece que la psicosis se instaura alrededor de una falla en lo simbólico, a partir de la imposibilidad de inscripción de un significante (el nombre del padre), que resultaría primordial para la constitución y consistencia de la cadena. Lacan define el fenómeno psicótico como:

La emergencia en la realidad de una significación enorme que parece una nada —en la medida en que no se la puede vincular a nada, ya que nunca entró en el sistema de la simbolización—, pero que, en determinadas condiciones puede amenazar todo el edificio (Lacan, 2015: 124).

Isidoro Vegh (2007) expresa acerca de la psicosis:

En las grandes psicosis —nombraré así a la paranoia, a la esquizofrenia e incluiré a la parafrenia tal como Lacan la presenta—, la falla fundante se encuentra en un fracaso primario en la identificación. La identificación primaria, necesaria como antecedente lógico para que la represión primaria se cumpla, determina el fracaso en las identificaciones siguientes, que se van a resolver en estructuras diferenciables por el modo de restitución (Vegh, 2007: 16).

Espacio de lectura en la parte de mujeres

Lunes por la mañana, 10:00 horas. Se llama a todas las salas para invitar a las pacientes al espacio de lectura. Internas del hospital ven la puerta abierta del Espacio Psicosocial o del corredor de la 23. Es un corredor que se ubica al costado de la sala 23, largo y muy angosto, con mucha humedad, que, cuando llueve, se le suman las goteras. Hace mucho frío en invierno y mucho calor en verano. Algunas saben del espacio de lectura; otras, no. Entran y se sientan como quien se sienta en un ómnibus: muchas pidiendo permiso para llegar al fondo y otras empujando. Así, se anota quiénes son las presentes y se da comienzo al espacio de lectura. Se comenta qué cuento se va a leer, en qué libro está y quién es su autor. De esta manera, el sector femenino del hospital se ve invadido por la literatura rara, fantástica, insólita. Es un taller muy numeroso en el que las mujeres disfrutan de la lectura, del debate posterior, de sus interpretaciones y de sus reflexiones acerca del texto. Se escuchan, se respetan, se relacionan a partir de la literatura. Algunas van y vienen, otras permanecen las dos horas simplemente escuchando, debatiendo o dibujando aspectos del texto. Es un taller que guarda un gran potencial terapéutico, que invita a la formación cultural, al pensar y al sentir singular y colectivo. La literatura oficia de irrupción en el hospital, una irrupción inacabada que busca su completitud con las interpretaciones de sus lectoras.

En el espacio, además de estar las pacientes y los coordinadores, están los estudiantes del EFI, quienes han expresado haber vivido una experiencia intransferible y significativa no solo para su formación académica, sino también para la personal. Han valorado de forma positiva la existencia de un espacio de Extensión en el Departamento de Letras de FHCE que articule conocimiento y vínculo con la sociedad. Dada la experiencia de estos estudiantes, dicho EFI logró un empalme entre la teoría y la práctica. La práctica actuó conectando un punto teórico con otro y la teoría ofició de ensamble que vinculó una práctica con otra. Tal como expresa Michel Foucault: «Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo» (2003: 84).

Lo fantástico en el Vilardebó

¿Qué es lo fantástico en el hospital Vilardebó? ¿Son únicamente los textos que se leen en el espacio de lectura o es el hospital todo? Recuerdo a una estudiante de la licenciatura en Antropología que estuvo en el comienzo del EFI y que preguntó si lo fantástico se aplicaba únicamente a la literatura, pues ella observaba que podía cruzar fronteras, que podía apreciarse en la realidad. Reflexión que se volvió a observar en el informe final de otra estudiante, en este caso, de la licenciatura en Letras. Y creo que sí. Lo fantástico, como Rosie Jackson expone:

Ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura realista (Jackson, 2001: 142).

Lo fantástico, como constructo textual, es:

Aquella producción ficcional en la que se establece un problema o conflicto originado entre lo que para ese texto y las ideologías que lo habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos, es decir, en tanto que factualidades de presentación excluyente en el interior de ese mundo ficcional y de representación también excluyente en la proyección sobre mundos a los que históricamente atribuimos estatutos de «realidad» (Benítez Pezzolano, 2014: 14).

¿Acaso no se observa posibles e imposibles conviviendo en el hospital Vilardebó? Risa y llanto; excesos y defectos; pobreza y riqueza; analfabeto y alfabeto; frío y calor; prohibiciones y libertades; buenos tratos y malos tratos; amor y tortura; tristeza y alegría; real e irreal; locura y razón; vida y muerte. El hospital como manicomio, como asilo, como institución total se establece como un estado de excepción (Agamben, 2009) dentro de la legalidad: «No es la excepción la que se sustrae a la regla, sino que es la regla la que, suspendiéndose, da lugar a la excepción, y, solo de este modo, se constituye como regla, manteniéndose en relación con aquella» (2009: 49). Lo fantástico salta barreras, cruza fronteras e irrumpe en la realidad irreal del hospital. Esa producción ficcional autónoma que vive la convivencia de lo que la historia, el mundo posible creado, considera como posible/imposible, normal/anormal, animado/inanimado, concreto/abstracto; como un conflicto que tiende en general a no resolverse y a subyacer juntas, se observa en el hospital. Freud en «Lo ominoso» (2006a) señalaba:

Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. [...] Solo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso (Freud, 2006a: 220).

¿Acaso este sentimiento de lo ominoso no ocurre tanto en la literatura fantástica como en el propio hospital?

En un comienzo, en el espacio de lectura, se trabajaban textos de corte realista como, por ejemplo, los de Eduardo Galeano, Mario Benedetti u Horacio

Quiroga. La resonancia de los pacientes al escuchar dichos textos no era otra que la del silencio, pues sostenían que se trataban de textos aburridos en los cuales se encontraba todo resuelto. Cuando se comenzó a trabajar autores considerados raros, insólitos o fantásticos, la devolución fue otra. Se hicieron preguntas y se generaron identificaciones; enojos y fascinaciones eran, entre otros, los sentimientos que provocaban dichas lecturas. Lo inquietante es saber por qué. ¿Por qué a los pacientes usualmente denominados psicóticos les seducen más los textos insólitos, raros o fantásticos que los realistas? Sin tener ninguna aseveración al respecto, creo que distintas maneras de ser de estos pacientes acompañan cierto mecanismo del texto fantástico. Pensemos en la esquizofrenia, por ejemplo.

Desde el paradigma psiquiátrico, la American Psychiatric Association (APA), en su cuarta edición del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (DSM-IV), define la esquizofrenia como una alteración que tiene las siguientes características:

Ideas delirantes, alucinaciones, lenguaje desorganizado, comportamiento gravemente desorganizado o catatónico y síntomas negativos. [...] Los síntomas característicos de la esquizofrenia implican un abanico de disfunciones cognoscitivas y emocionales que incluyen la percepción, el pensamiento inferencial, el lenguaje y la comunicación, la organización comportamental, la afectividad, la fluidez y productividad del pensamiento y el habla, la capacidad hedónica, la voluntad y la motivación y la atención (APA, 1998: 279-280).

Según la perspectiva psicoanalítica, lacaniana:

En la esquizofrenia, el fracaso originario no consigue remedio a la fragmentación imaginaria; el déficit yoico deja sin sostén el lugar del sentimiento. Lacan propone llamarlas enfermedades de la mentalidad: es típico, en la esquizofrenia, la imposibilidad del afecto. No son más que manifestaciones del fracaso imaginario (Vegh, 2007: 16).

La esquizofrenia estructura un delirio inherente a la persona, otra realidad, propia, singular, distinta de *la realidad*, pero en conexión con esta. Lo fantástico es una ficción. Tal como expone Lubomir Dolezel (1997a), la ficción es la creación de mundos posibles, es decir, implica un universo aún no realizado, con sus normas, sus reglas y su discurso emparentado o no a la realidad única que vivimos y sentimos como tal. Al no quedar limitada al mundo empírico, la ficción es abierta, ilimitada, incompleta, variada. Mantiene un vínculo con la realidad real porque es accesible desde el mundo real. Accedo a esos mundos de la ficción si tengo conciencia, si vivo y si me permito conocerlos a través de la lectura. Los mundos ficcionales de la literatura son constructos textuales y, por eso, solo son alcanzados a través de la lectura y viven allí, en las palabras, en el texto propiamente dicho. La realidad legitimada y dominante permite que diversas ficciones sean creadas, y así se concientiza la posibilidad de ver otros mundos, otra realidad diferente a la dominante. La literatura no solo puede ser mimética de un particular o un universal (Auerbach, 1950), sino que pasa a ser posibilitadora. ¿No es el delirio otra cosa que una ficción? ¿No actúa de metáfora

para sobrellevar el fracaso imaginario, la forclusión del nombre del padre? ¿No se accede a través de la realidad legitimada y dominante?

Lo fantástico es la creación de un mundo posible subversivo, que no es mimético de una realidad explotadora y dominante. Al decir de Jackson: «Gracias a la utilización de algunas teorías de Freud y de Lacan, ha sido posible señalar que lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un reverso de la formación cultural del sujeto» (2001: 148). Es un texto que expone otra posibilidad, otro mundo que no muestra explicaciones porque, muchas veces, no las tiene, dejando a lo no dicho o al silencio (Campra, 2008) la primacía para entenderlo. Lo fantástico no es otra cosa que palabras creando otra realidad, un mundo textual que se empapa de posibilidades antihegemónicas, que generan lo que Roland Barthes llama efecto de realidad (Campra, 2008), pues remiten al universo extratextual, logrando inquietar, movilizar al lector (esto que pasa en el texto me puede pasar a mí, lo puedo realizar yo, etcétera). Lo fantástico es una isotopía de la transgresión: «la distorsión en el nivel sintáctico, o un uso particular de un elemento del nivel verbal, constituye [...] el índice de lo fantástico» (Campra, 2008: 194). ¿Acaso no sucede algo similar en la esquizofrenia? De ahí una posible respuesta —que no es acabada ni cerrada, dado que dicha vinculación se encuentra en pleno proceso de investigación— a la identificación con lo fantástico y la seducción que provoca en algunos de los participantes del espacio de lectura.

«El puente romano» de Héctor Galmés

«El puente romano», cuento escrito seis veces por el autor y publicado en 1981 en *La noche del día menos pensado y otros cuentos*, versa la historia de un ejército que por orden del Capitán decidió cruzar un puente romano para llegar a la otra orilla. El baquiano no estaba de acuerdo con esa orden, pues se decía que el puente estaba «engualichado». Tres de los hombres quedaron en la retaguardia; los otros cruzaron con el Capitán y el baquiano. Se enfrentaron con unos hombres que lograron matar. Al terminar de cruzar, se percataron de que esos hombres eran los compañeros que quedaron atrás y que el puente, sin percibir cómo, los llevó al mismo lugar. El Capitán, sin comprender, decidió cruzarlo muchísimas veces más hasta que se perdió de sí mismo.

Es claro que el cuento contiene aspectos de lo fantástico alrededor de la imagen del puente. Aspectos que devienen en una actitud literaria del texto. Actitud que comienza en el autor, en este caso, en Héctor Galmés, ya sea consciente o inconsciente de lo que creó. En palabras de Freud:

Es cierto que el autor produce al comienzo en nosotros una especie de incertidumbre —deliberadamente, desde luego—, al no dejarnos colegir de entrada si propone introducirnos en el mundo real o en un mundo fantástico creado por su albedrío (Freud, 2006a: 230).

Actitud que luego se observa en el texto, el cual guarda en sí mismo una resonancia para entender y aceptar que otros mundos, otras realidades diferentes, son posibles: en este caso, la aceptación de la existencia de un puente circular en el que tanto el comienzo como el final de este se encuentran en el mismo lugar. Esta actitud finaliza en el lector, quien, en tanto sujeto de lenguaje, con una realidad singular y particular, completa ese mundo posible fantástico recién leído, dándole significado, tal como ocurrió cuando una paciente expresó rápidamente al culminar la lectura: «terminó enloqueciendo», «perdió la cabeza a raíz del puente». La literatura fantástica, como actitud literaria, una vez leída, se convierte en infinitas actitudes literarias. Esta literatura, entonces, sigue existiendo bajo diversas formas, bajos distintos universos que inquietan al lector, al texto en sí mismo (pues, como entidad autónoma, se inquieta a sí mismo), cuestionando la realidad. Así, «la función de lo fantástico es alumbrar por un momento [...] la incognoscibilidad del entorno y la del lector mismo» (Campra, 2008: 194). En este caso, la incognoscibilidad del entorno y la de las lectoras giró en torno al puente. Cuando se les preguntó sobre el puente y sobre la irrupción de la historia, todo el debate se desarrolló en las interpretaciones de la idea de círculo y de lo cíclico, de los engaños en la *vida real*. Varias fueron las expresiones referidas a la vida real: «esto es la vida misma». Metaforizaron la idea de puente y la asociaron a las variadas situaciones engañosas que les presenta la vida: «Hay muchos puentes engañosos». Una de las pacientes comparó la interpretación con una pintura del Bosco. Otra de ellas expresó: «Ese puente era como una emboscada para quien quisiera cruzar». Se preguntaron en qué momento se puede romper ese puente, cuándo, cómo, qué va a pasar con uno mismo. Asimismo, relacionaron lo cíclico con destruir para construir y viceversa, y observaron lo cíclico en la repetición que viven cuando vuelven a ser internadas. También se mencionó el cruce del puente como posibilidad de cambio, cambio frustrado al volver al mismo lugar; convivencia de lo posible con lo imposible, identificación, ficción devenida en realidad y realidad devenida en ficción. En el debate, se señaló la definición de lo fantástico, según Rosalba Campra (2008), como un modo ficcional de representación de la realidad. Lo real y lo fantástico se vinculan, pues este último se crea a partir de la superación de su frontera con lo real, por su contradicción con lo real, es decir, la contradice y la transgrede (Campra, 2008).

Consideraciones finales

La experiencia del EFI del Departamento de Letras de FHCE que vincula la psicosis con la literatura fantástica está en pleno proceso de construcción. No hay ninguna teorización acabada. Solo tenemos dos certezas: la importancia de la existencia de dicho EFI y de las literaturas raras, insólitas, no realistas, fantásticas uruguayas, que permiten el diálogo con las pacientes del hospital en tanto críticas literarias y no meras pacientes o enfermas psiquiátricas.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.
- American Psychiatric Association (APA) (1998). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV)* [EN LÍNEA]. 4.ª ed. Barcelona: Masson. Disponible en: <http://www.edras.cl/wg/data.edras.cl/resources-files-repository/dsm-iv_castallano-completo.pdf>.
- AUERBACH, Erich (1950). *Mimesis*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2014). «Raros y fantásticos: perspectivas teóricas». [*SIC*], año IV, n.º 10, Montevideo, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, diciembre.
- (2015). Espacio de Formación Integral: Taller Abierto de Lectura, Interpretación y Creación en torno a Literaturas No Realistas, Insólitas y Fantásticas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CANO, Agustín, y Romano, Antonio (2015). «La universidad conservadora. A propósito de un artículo de Ferrer y Bolón sobre la extensión universitaria» [EN LÍNEA]. *Caminos del Buen Vivir*, 2 de noviembre. Disponible en: <<https://caminosdelbuenvivir.wordpress.com/2015/11/02/la-universidad-conservadora-a-proposito-de-un-articulo-de-ferrer-y-bolon-sobre-la-extension-universitaria/>>.
- CAMPRA, Rosalba (2001). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Valencia de la Concepción: Renacimiento.
- CARBALLEDA, Alfredo Juan Manuel (2007). «Problemáticas sociales complejas y políticas públicas» [EN LÍNEA]. *Revista CS*, n.º 1: «Seguridad e intervención social», Universidad ICESI, enero-junio. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4968409.pdf>>.
- DOLEZEL, Lubomir (1997a). «Mimesis y mundos posibles». En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- DOLEZEL, Lubomir (1997b). «Verdad y autenticidad en la narrativa». En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- FOUCAULT, Michel (2003). *Microfísica del poder*. México: Octaedro.
- FREUD, Sigmund (2006a). «Lo ominoso». En: ETCHEVERRY, José Luis (trad.). *Obras completas: Sigmund Freud*. Vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2006b). «Neurosis y psicosis». En: ETCHEVERRY, José Luis (trad.). *Obras completas: Sigmund Freud*. Vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu.
- GALMÉS, Héctor (2013). *La noche del día menos pensado y otros cuentos*. Montevideo: Banda Oriental.
- JACKSON, Rosie (2001). «Lo “oculto” de la cultura». En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- KERLINGER, Fred (1986). *Investigación del comportamiento*. México DF: Interamericana.
- LACAN, Jacques (2015). *Seminario 3: las psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- MONTENEGRO, Marisela (2001). «Otridad, legitimación y definición de problemas en la intervención social: un análisis crítico» [EN LÍNEA]. Ponencia presentada en el I Seminario de Ciencias Humanas Sociales del ICCI, Barcelona, 20 y 21 de abril. Disponible en: <http://www.geocities.ws/seminarioicci/ponencia_24.htm>.

- RODRÍGUEZ, Nicolás, y TOMASSINO, Humberto (2011). «Tres tesis básicas sobre extensión y prácticas integrales en la Universidad de la República». En; Udelar. *Integralidad: tensiones y perspectivas*. Cuadernos de Extensión 1. Montevideo: CSEAM.
- TAYLOR, Steven J., y BOGDAN, Robert (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- VEGH, Isidoro (2007). «Puntualizaciones de un recorrido en el campo de la psicosis». En: ídem (comp.). *Una cita con la psicosis*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Producto de un proyecto de investigación sobre literaturas uruguayas no realistas comprendidas en el período histórico indicado, este volumen plantea una serie de desafíos teóricos y críticos acerca de producciones narrativas tan distintas como las de L. S. Garini, Mario Levrero, Héctor Galmés, Juan Introiini y Tarik Carson. Más allá de la noción de 'raros' con que Ángel Rama procuró fundar una categoría y una tradición literaria nacional, los trabajos aquí reunidos abordan con perspectiva crítica los abigarrados desplazamientos de estas literaturas y sus figuraciones insólitas —a veces fantásticas, otras resistentes a categorías estabilizadas— respecto de diversos realismos hegemónicos. Semejantes divergencias miméticas pautan una crítica profunda de ciertos estatutos de la realidad representada y de los fundamentos sociales que los hacen posibles.

ISBN: 978-9974-0-1563-0



9 789974 015630