Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

El eco de lo sagrado en el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX (1950-1970)

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Laureando

Lorenzo Rosteghin Matricola 820614

Anno Accademico

2018 / 2019

Introducción 3
Capítulo 1 - Lo Sagrado y lo fantástico: presupuestos teóricos 7
1.1 - La amenaza y la transgresión inefable de lo fantástico 7
1.2 - Lo sagrado como experiencia del *Mysterium Tremendum* y como manifestación 23
1.3 - Interacciones entre sagrado y literatura fantástica: la arquitectura de un mundo "profano" y la irrupción de lo sagrado 36
Capitulo 2 - Teofanías inefables 41
2.1 - "La escritura del dios" de Jorge Luis Borges 42
2.2 - "Pablo" de Juan José Arreola 58
Capítulo 3 - Rito y obsesión 74
3.1 - "El ídolo de las Cícladas" de Julio Cortázar 76
3.2 – "El Caos" de Juan Rodolfo Wilcock 91
Capítulo 4 - El regreso del mundo de los dioses 110
4.1 - "Chac Mool" de Carlos Fuentes 111
4.2 - "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro 129
Conclusiones 145
Bibliografia 153

Introducción

El objetivo del siguiente trabajo es individuar y analizar la relación y las afinidades entre lo sagrado y lo fantástico en diferentes cuentos fantásticos, tomando en consideración la definición de experiencia de lo divino según diferentes teorías de la disciplina antropológica. A través de los textos seleccionados, se profundizará la semejanza entre la experiencia mística de lo sagrado y el mecanismo literario de lo fantástico. Será utilizado un método interdisciplinario, que se aprovechará de diferentes teorías literarias y también de distintos estudios de antropología, para comentar el fenómeno de la contaminación entre manifestación de lo sagrado y obra literaria.

Entre los varios textos, serán tomados en consideración los cuentos de dos autores de la década de los años 50, precursores del boom hispanoamericano: "Pablo" (1952) de Juan José Arreola y "La escritura del dios" (1949) de Jorge Luis Borges. A continuación, aparecerán textos de autores "clásicos" del boom como "Chac Mool" (1954) de Carlos Fuentes y "El ídolo de las Cícladas" (1956) de Julio Cortázar, y relatos de autores herederos del boom o que se quedaron a su alrededor: "La culpa es de los tlaxcaltecas" (1964) de Elena Garro, y "El Caos" (1974) de Juan Rodolfo Wilcock. En esta tesis se quiere subrayar el hecho de que en los textos tomados en consideración el elemento fantástico de los cuentos, o sea esa irrupción de algo indefinible e inexplicable, comparte muchas características con la aparición de lo divino, lo que Mircea Eliade define como *hierophanía*, del griego hieros (ἱερός) = sagrado y faneia (φαίνειν)= manifestar. Como afirma el estudioso rumano:

> "El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano […] Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano». (Eliade, 1957:9)

Las palabras de Mircea Eliade destacan la revelación de algo que encaja con los rasgos subrayados por David Roas al determinar las características sobresalientes del texto fantástico:

> "Así, la literatura fantástica nos describe la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad" (2001:9).

Cabe subrayar el hecho de que el intento de esta tesis es lo de establecer un comentario de teoría literaria. Eso debe quedar claro, dado que para analizar las diferentes manifestaciones del fenómeno de lo sagrado en los textos tomados en consideración se emplearán también definiciones y teorías que pertenecen a la ciencia social de la antropología. Sin embargo, el enfoque de este trabajo pertenece al campo de la literatura. Se tratará de definir los diferentes campos de aplicación de la crítica tanto antropológica como literaria, intentando buscar los paralelismos y al mismo tiempo las diferencias entre texto y teoría, entre literatura y antropología, a través de una especie de contrapunteo de ciencias sociales y ciencias literarias.

Antes que nada, es necesario aclarar las premisas teóricas que se utilizarán a lo largo de este trabajo de investigación. Dichas premisas se incluirán el primer capítulo. Como punto de partida hay que establecer las categorías literarias y los rasgos necesarios para poder clasificar un texto como fantástico. Se dejarán de lado los cuentos que pertenecen más a las corrientes literarias del realismo mágico o del maravilloso, para analizar textos tradicionalmente definidos por la crítica como textos fantásticos. Serán tomadas en consideración las definiciones y los marcos teóricos planteados por estudiosos como David Roas (2001), Rosalba Campra (2000) y Roger Bozzetto (1990), entre otros. Se ha elegido la recolección de los diferentes autores recogidos por David Roas en su obra *Teorías de lo Fantástico* (Madrid, 2001).

Luego, en el subcapítulo 1.2 se analizarán las diferentes características y rasgos de la experiencia de lo sagrado según el marco teórico de estudiosos como Rudolf Otto (1917) y Mircea Eliade (1957). Será analizada la definición de Otto sobre la experiencia de lo numinoso o misterioso, un concepto que se relaciona con una experiencia de misterio que puede ser a la vez terrorífica y fascinante. En su obra *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (Título original *Das Heilige*, primera edición 1917) el estudioso alemán enfoca su atención sobre una idea de experiencia religiosa que se queda más allá de lo racional, una incógnita para la razón que él define como *mysterium tremendum*, expresión que recoge tanto la carga emocional de lo santo como su inefabilidad. Además, el trabajo de investigación de Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado* ([1939] 1942) contribuirá a establecer los atributos de la experiencia divina de una manera exhaustiva.

En el subcapítulo 1.3 se intentará dialogar entre diferentes disciplinas, cruzando antropología y literatura, y presentando la idea principal de este trabajo de investigación. Se

planteará la idea de que el concepto de sagrado y profano se relacionan de una manera particularmente estrecha con la arquitectura del "realismo" de un texto y con la repentina manifestación de lo irracional, esa manifestación que coincide con una transgresión, una mezcla y ruptura de diferentes órdenes que Rosalba Campra bien subraya en su obra *Territorios de la Ficción* (2008): "[…] no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión" (2008:180). Los ejemplos prácticos de dicha teoría se analizarán en los siguientes capítulos, tomando en consideración textos fantásticos que se relacionan de diferentes maneras con los conceptos que ya han sido citados.

La selección de los cuentos refleja criterios tanto estilísticos como temáticos. Los textos serán presentados agrupados según un criterio de tipo temático tripartito: el tema general de la investigación que todos los textos comparten es lo de lo sagrado y sus diferentes manifestaciones y efectos en el texto y sobre los personajes de los relatos, pero dichos relatos serán divididos por diferentes motivos del mismo tema. Idealmente, se trata de un camino temático descendente. El capítulo 2 se dedica a la idea de la teofanía, o sea una experiencia evidente por parte de sujetos de una conexión con lo divino o una manifestación directa de lo sagrado. Se trata de algo difícil de expresar, debido a la magnitud de las emociones y las reflexiones experimentadas por los protagonistas de los cuentos. Por eso, se ha elegido el título de "teofanías inefables", para subrayar el hecho de algo divino que se manifiesta desde otro mundo, desde el reino de los dioses, y que al mismo tiempo permanece indecible, inenarrable. Por supuesto, a pesar de la inefabilidad de la experiencia de la comunión con los dioses, maestros del cuento corto del calibre de Jorge Luis Borges en "La escritura del dios" y Juan José Arreola en "Pablo" logran describir de manera magistral los sentimientos de los protagonistas al enfrentarse con el poder y la omnisciencia de los dioses.

El capítulo 3 se focaliza en cuentos relacionados con el rito. Se trata de relatos en los que los personajes intentan procesar la traumática experiencia de lo sagrado a través de la celebración de actos rituales de diferentes magnitud e intensidad. Uno de los rasgos en común entre "El Caos" de Juan Rodolfo Wilcock y "El ídolo de las Cicladas" de Julio Cortázar es seguramente la obsesión y la consecuente locura de los personajes que se enfrentan a revelaciones terribles y aterradoras. Abrumados y totalmente sometidos por epifanías absurdas e irracionales, los individuos que aprenden verdades innombrables se mueven regidos por obsesiones y conductas extrañas y al borde de la locura.

Finalmente, el último capítulo agrupa a relatos que manejan el tema de lo sagrado como expresión del surgimiento de una identidad aparentemente olvidada o reprimida, y que de vez en cuando aparece también en el mundo moderno o en la contemporaneidad de los autores. No es casualidad que en este capítulo aparezcan dos textos de autores mexicanos: aunque los temas del cuestionamiento de la identidad, de la herencia precolombina y del mestizaje aparecen frecuentemente a lo largo de toda la literatura de los diferentes países del mundo latinoamericano, México se enfrenta de manera ejemplar al asunto del sincretismo de su identidad, hecho que se manifiesta de manera evidente en el manejo del tema de lo sagrado y del mundo pagano precolombino. El cuento "Chac Mool" de Carlos Fuentes relata del retorno de un dios del agua y del choque entre el hombre mexicano del siglo XX y la visión pagana mítica de los antiguos indígenas, metáfora de los diferentes tiempos que siguen vivos en México según Fuentes. En "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro, la irrupción de otros tiempos se hace evidente cuando la protagonista experimenta el drama de un amor literalmente sin tiempo con un guerrero azteca. El elemento fantástico de la irrupción del mundo mexica de la caída de Tenochtitlan en el México contemporáneo se cruza con los temas del amor, de la traición y de la rebelión de la protagonista.

El tercer capítulo va a cerrar un camino idealmente descendente que abre su reflexión con la manifestación más alta de la divinidad, la teofanía, luego sigue con la ritualización de lo sagrado y el intento por parte del ser humano de fijar normas a través de gestos simbólicos o formas primitivas de religiosidad. En el último capítulo, el fenómeno de lo sagrado forma parte del conjunto de una cultura y de un pueblo, ya formalizado en prácticas y rituales establecidos, pero olvidados por el hombre moderno, y se manifiesta como expresión de una identidad enterrada que de repente irrumpe en los relatos bajo el mecanismo del cuento fantástico.

Capítulo 1 - Lo Sagrado y lo fantástico: presupuestos teóricos

Los intentos por parte de los estudiosos para definir los rasgos del "género" fantástico han sido numerosos a lo largo de la historia de la crítica, así como los ensayos y los trabajos de investigación sobre el fenómeno de lo sagrado en antropología y ciencias sociales. Este capítulo tratará de resumir diversas propuestas teóricas para subrayar los rasgos más sobresalientes del relato fantástico individuados por diferentes estudiosos, y luego se dedicará a señalar las características más importantes de la idea de lo sagrado según el marco teórico antropológico. Cabe destacar que el intento es lo de desarrollar y exponer los fundamentos teóricos para un trabajo de comparatismo entre literatura y ciencias sociales. De hecho, al final del capítulo se presentará una comparación de los elementos en común entre texto fantástico y fenómeno sagrado, destacando los paralelos y reflexionando sobre la interacción entre fenomenología de lo sagrado y literatura fantástica.

1.1 - La amenaza y la transgresión inefable de lo fantástico

En la introducción a *Teorías de lo fantástico* (2001) David Roas abre su reflexión destacando la multitud de las diferentes aproximaciones teóricas generadas por la crítica a lo largo del estudio de la literatura. El autor afirma que: "[…]contamos con una gran variedad de definiciones que, tomadas en su conjunto, han servido para iluminar un buen número de aspectos del género[1] fantástico;" (Roas, 2001:7). El trabajo de investigación desarrollado por David Roas conjuga diferentes propuestas particularmente interesantes y que, en su conjunto, pueden ser empleadas para contar con un modelo aproximativo de clasificación de una obra

[1] Antes que nada, es necesario aclarar una premisa fundamental. Si bien la distinción entre "género" y "modo" literario ha sido uno de los temas candentes más debatidos entre los diferentes marcos teóricos postulados a lo largo de los estudios literarios, para los fines de este trabajo de investigación no será necesario profundizar dicha controversia. Aunque el autor de este ensayo está al corriente de las diferentes teorías del fantástico como modo literario propuestas por autores como Rosemary Jackson y Remo Cesarani, para la individuación y el análisis del fenómeno de lo sagrado en los textos será suficiente recoger de una manera general los rasgos más sobresalientes que diferentes autores identificaron en el marco teórico de lo fantástico, sea eso bajo la perspectiva de lo fantástico como modo literario o según la idea de lo fantástico como género literario. Por consiguiente, el texto que aparecerá como guía para trazar las pautas de un modelo de clasificación de lo fantástico será el libro *Teorías de lo fantástico,* donde David Roas desarrolla un excelente trabajo de síntesis, resumen y comparación de diferentes posturas frente al fantástico literario.

como fantástica. Entre los diferentes aspectos individuados por el estudioso, los tres términos clave que contribuyen a la clasificación de un texto son los de amenaza, transgresión e inefabilidad. El estudioso catalán en su obra logra recorrer diferentes aproximaciones teóricas que serán particularmente relevantes para los fines de esta investigación.

El aspecto amenazante de lo fantástico es una característica que David Roas subraya aprovechándose de las teorías de críticos antecedentes. Entre otros, recordamos Roger Bozzetto, Roger Caillois e incluso el mismo Tezetvan Todorov, que con su *introducción a la literatura fantástica*, (1982) abrió las puertas para un debate entre los críticos literarios que sigue fecundo hasta hoy en día. A través de su trabajo de síntesis, Roas individua uno de los aspectos fundamentales de la literatura fantástica, la producción del miedo y la necesidad de un acontecimiento sobrenatural que pueda irrumpir en el mundo del texto para llevar inquietud y terror. A pesar de eso, cabe subrayar el hecho de que no es posible afirmar que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural puede ser clasificada como fantástica, así como la simple presencia del miedo no constituye una *condicio sine qua non* de lo fantástico. Para que la presencia de un fenómeno sobrenatural sea considerada efectivamente parte integrante de un texto fantástico es necesaria la construcción de un mundo ordenado y racional, donde lo sobrenatural pueda transgredir las leyes de la realidad y manifestar algo inexplicable, excedente con respecto al mundo del texto. De hecho, David Roas destaca:

> Todo esto nos lleva a afirmar que cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la "realidad"), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad. (ibíd.:10)

De esta manera, es posible también subrayar la diferencia entre literatura fantástica y literatura maravillosa. Si en un cuento lo sobrenatural es presentado como cotidiano y no provoca asombro o miedo en el narrador o los personajes del cuento, cruzamos las fronteras del territorio del maravilloso. Dejando de lado las muchas disquisiciones de los teóricos sobre la diferencia entre *fantasy*, realismo maravilloso y otros géneros, es importante destacar el hecho de que, para clasificar un cuento como fantástico, sería posible postular como requisito un choque entre dos diferentes órdenes y perspectivas. Se trata de fenómenos que aparentemente según la lógica

“del mundo” son inconciliables con el orden racional de las cosas del universo literario. Inevitablemente, al establecer un paradigma o un referente para cualquiera realidad, sea esa ficticia o menos, es necesario resolver el problema de cuáles son los criterios de referencia: ocurre elegir los presupuestos de que tipo mundo y que ambientación rodean los personajes de un texto. Sin desarrollar un análisis y abrir un debate que sería demasiado largo para los fines de esta investigación, cabe dejar claro que en este estudio se tomará en consideración principalmente la perspectiva del mundo textual de los personajes y de la ambientación construida por los autores. Centrarse demasiado en un debate sobre la eficacia de un texto fantástico dictada por las opiniones y las perspectivas de cada lector o autor de una obra significaría entrar en un terreno frágil y ambiguo, alejándose de dos de los puntos clave de la presente tesis: la individuación de lo sagrado en un texto fantástico, y un análisis comparativo entre sagrado y fantástico. Sin embargo, es cierto que separar de una manera total un texto de su contexto de escritura, publicación y lectura, es una empresa casi imposible y hasta inútil. Al fin y al cabo, un análisis completo y valido se desarrolla a través de una doble perspectiva: por un lado, tomando en consideración y explicitando los mecanismos literarios de un texto, por otro lado, analizando y comentando el mundo extraliterario en los momentos de creación y fruición de dicha obra. De hecho, los textos presentados serán comentados, cuando necesario, tomando en consideración los elementos extratextuales más relevantes de cada autor y cada cuento.

Como ya ha sido comentado, la presencia de un elemento sobrenatural no constituye automáticamente un indicio de la cualidad fantástica de un texto. Iréne Bessière, por ejemplo, cita el caso de los cuentos de hadas, en los que:

> El «érase una vez» sitúa los elementos fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro, lo que impide toda contaminación. Por el contrario, el fantasma, la «cosa innombrable», el aparecido, el acontecimiento anormal, insólito, imposible, lo incierto, en definitiva, irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, donde, hasta el momento de la crisis fantástica, todo fallo, todo «deslizamiento» parecían imposibles e inadmisibles. (1974:32)

Otra característica que puede anular el elemento fantástico de un texto es la pertenencia a un orden ya codificado de tipo religioso, dado que la irrupción del elemento “sobrenatural” no es

percibida como fantástica por el lector "puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario" (ibíd.:11). Además, el mismo efecto de invalidación puede ser provocado por eventuales explicaciones científicas dentro de la narración. Otro elemento relevante para los fines del efecto amenazante, es la importancia del contexto sociocultural, hecho subrayado también por Roas:

> Es evidente, por tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte: «realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere». (2001:14,15)

Focalizando su atención sobre la dimensión pragmática de un texto, es posible argumentar que para la existencia de lo fantástico el elemento es también importante la participación activa del lector, por ejemplo, Roas afirma que:

> necesitamos poner en contexto la historia narrada con el ámbito de lo real extratestual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideramos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos. (ibíd.:20)

Para que la amenaza de lo fantástico logre su efecto de cuestionamiento y choque entre diferentes concepciones de realidad y verosimilitud, son necesarios dos elementos: un evento sobrenatural o inexplicable y otro referente. Estudios anteriores, como lo de Ana María Barrenechea, contribuyen a explicitar la importancia de la relación de lo fantástico con los diferentes contextos socioculturales:

> […] pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratestual). Pero además sufre una elaboración espacial en cada obra porque el autor-apoyado también en el marco de referencia especifico de las tradiciones del género- inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual). (1980:45)

Cabe destacar que diferentes autores establecen el nacimiento del género fantástico a mediados del siglo XVIII, cuando surgieron las condiciones necesarias para el choque entre una idea de naturaleza y lo sobrenatural. Hasta ese momento lo fabuloso, lo divino y lo sobrehumano pertenecían al mundo "real" y al horizonte cognitivo de los lectores. Fue durante la época de la ilustración que se produjo, según las palabras de Roas:

> […] un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido a su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. (2001:21)

Dicho rechazo, por un lado, provocó el racionalismo dominante del Siglo de las Luces; sin embargo, por otro, estimuló el lado más irracional y oculto de la cultura y de la literatura. El interés, la excitación producidos por lo misterioso, lo ominoso, no desaparecieron, sino que encontraron un medio de expresión en el mundo de la ficción. De esta manera, apareció el primer ejemplo de manifestación literaria que se destacaba por su manejo de diferentes elementos fantásticos, la novela inglesa *El Castillo de Otranto* (1976) de Horace Walpole. A pesar de su nacimiento en la novela gótica, será con el romanticismo que el género de lo fantástico alcanzará su madurez. En su lucha en contra de las ideas racionalistas y mecanicistas, de la idea de un universo-maquina racional y obediente a leyes lógicas, los románticos se aprovechaban de la intuición y de la imaginación como medios para captar la realidad. La tesis planteada por los autores e intelectuales románticos abrió las puertas de un reino obscuro y amenazante:

> Fuera de la luz de la razón empezaba un mundo de tinieblas, lo desconocido, que Goethe bautizó como lo *demoniaco*: «Lo demoniaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón». Y esa imagen demoníaca «esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender». Así los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. (ibíd.:23)

Este concepto de algo inexplicable que se queda más allá de la razón será comentado con respecto al sentido de la manifestación de lo sagrado tanto en el ámbito antropológico como en los textos fantásticos. En esta primera parte, el elemento sobresaliente que cabe destacar es la

amenaza que David Roas plantea en su ensayo, o sea un ataque en contra de un orden, de una realidad fija y con leyes establecidas. Dicha realidad puede ser la del mundo en el que los autores o los personajes se mueven, aunque cabe recordar que el mundo creado por el autor en muchos casos coincide con el mundo pragmático del lector y de la "realidad" verdadera (contexto extratextual frente a contexto intratextual). De hecho, es posible afirmar que lo fantástico: "[…]está escrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe" (ibíd.:25).

Ahora cabe contestar a un dilema fundamental, el problema de la evidente paradoja de tratar de describir en un texto algo que se queda más allá de lo razonable y de lo humanamente expresable. No se trata de un problema vacío y movido por meros fines filosóficos, sino de una cuestión que David Roas y, anteriormente, Roger Bozzetto, plantean en sus reflexiones. Aquí es posible encontrar el segundo rasgo de lo fantástico más importante individuado por David Roas: su cualidad de ser algo que no es posible describir, es decir una narración de acontecimientos que sobrepasan nuestros marcos de referencia. Lo fantástico entonces se transforma en "la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional" (ibíd.:29). Se trata de una característica que: "[…] plantea un interesante juego entre la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, de la insinuación" (ibíd.). Al profundizar las consecuencias de las transgresiones de lo fantástico, inevitablemente el resultado de un asalto tan radical no puede ser sino el miedo. El término "inquietud" empleado por David Roas al referirse a dicho efecto que los relatos fantásticos buscan producir en los lectores parece particularmente adecuado:

> Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). Y este es un efecto común a todo relato fantástico. (ibíd.:30)

Ahora bien, si la propuesta de David Roas abre interesantes perspectivas sobre un aspecto fundamental de un texto literario, o sea las relaciones intratextuales o extratestuales entre diferentes ideas de realidad, al mismo tiempo dicha definición sufre todos los problemas de una

teoría basada en algo tan subjetivo y lábil. Entre otros autores, Rosalba Campra[2] se interroga sobre la realización de una representación realista y una representación fantástica del mundo, y como dicha definición pueda ser aplicada al mundo de la literatura y de la ficción. Los dos términos –fantástico y realístico– carecen de significado, dado que "¿qué significan estos términos aplicados a un universo que por definición no es real sino imaginario?" (Roas, 2001:154). La autora argentina, aun reconociendo que el mundo textual debe necesariamente relacionarse con el mundo de los lectores, destaca una reflexión interesante, cuestionando una definición de categorías que se apoyan simplemente en nuestra personal concepción de lo que existe o no, dado que una teoría de este tipo reduce las posibilidades de lectura de este tipo de ficciones. La estudiosa crítica las aproximaciones centradas en diferentes ideas de lo real o lo fantástico cuestionando el sentido mismo de las palabras realismo y ficción: "definir el realismo como una reproducción de la realidad no es más que una tautología" (ibíd.). Una posible solución para alejarse del eterno debate entre universo intratextual o extratextual, es profundizar el nivel de la escritura de la ficción. Campra por ejemplo propone otro tipo de "choque" que es posible individuar en un texto fantástico a través de un análisis a nivel del texto y del lenguaje, clasificando el fenómeno de lo fantástico como un hecho de transgresión lingüística que provoca una transgresión hasta escandalosa:

> En el fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. (ibíd.:159)

La propuesta de la estudiosa argentina se desarrolla a través de las categorías sustantivas y predicativas, o sea distintos niveles de la enunciación narrativa de un texto. La superación o meno de la línea de demarcación entre dichos niveles coincide respectivamente con la diferencia entre género fantástico y genero maravilloso. Analizar la perspectiva de las categorías del sustantivo y del predicado y centrarse en el nivel textual del universo narrativo no significa sin embargo prescindir necesariamente de la distinción entre maravilloso y fantástico, y la misma Rosalba Campra coincide esencialmente con Tzetvan Todorov y David Roas: si la presencia de eventos "sobrenaturales" en el texto no provoca asombro o escándalo,

[2] Para los fines de esta investigación, se tomarán en consideración la obra de la autora *Territori della finzione: il fantástico in letteratura* (2000) en la versión traducida y reproducida en *Teorías de lo fantástico*, dado que en dicha publicación se han efectuado, de acuerdo con la autora, algunos ajustes terminológicos e integraciones.

se vuelve al mundo del maravilloso. En cambio, si es posible reconducir la supuesta transgresión a un fenómeno explicable, el género se transforma en extraño. Campra basa su análisis en la organización de los diferentes objetos lingüísticos del texto. En dicha organización, La autora señala oposiciones que remiten a la categoría sustantiva y a la categoría predicativa. En la primera, se encuentran oposiciones que se juegan alrededor del eje de la identidad, del tiempo y el espacio. En cambio, según las categorías predicativas aparecen las oposiciones concreto *vs* abstracto, animado *vs* inanimado, humano *vs* no humano. La transgresión que la autora destaca se juega alrededor de dichos ejes. Entre otros, como ejemplo para ilustrar su teoría, la estudiosa cita el relato "Chac Mool" de Carlos Fuentes (*Los días enmascarados,* 1954). Según Campra, el efecto fantástico de transgresión en el relato de Fuentes se encuentra en la oposición entre animado/inanimado. La autora clasifica como animado todo lo que posee una capacidad de moverse, dotado de voluntad y de una cualquiera forma de vida, humana, vegetal o animal. En cambio, lo que se define como inanimado es sin vida, como inerte. En el "Chac Mool", Fuentes describe la transformación de una estatua del homónimo dios del agua en un ser humano, en carnes y huesos. Por supuesto, existen otros tipos de oposiciones, aunque citar aquí todos los ejemplos sería un trabajo demasiado largo para los fines de esta investigación. En la categoría de la enunciación, se contraponen los ejes de la identidad del sujeto, el tiempo y el espacio. La ruptura obrada por lo fantástico mezcla las diferencias entre el yo y el otro, la oposición entre pasado y futuro, la frontera espacial entre acá y allá. El yo de un personaje puede desdoblarse o anular su identidad. De la misma manera, el tiempo puede perder su sentido, ya que pasado y futuro se mezclan. Campra afirma que: "Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intricado juego sin solución o cuya solución se perfila siempre como catastrófica" (ibíd.:165)[3]. En su reflexión, la autora observa como en el plano semántico del texto es posible proponer como estructura general de un texto fantástico la definición de una esfera A independiente de una esfera B. Se trata de esferas sin posible contacto, (el mundo de la muerte y el de los seres vivientes, los sueños y la vigilia, etc.). El acontecimiento fantástico del texto crea una superposición por la cual A y B coinciden, de manera total o parcial. Entre los requisitos para la realización de dicho efecto fantástico de superposición y transgresión de órdenes, Campra subraya la necesidad por parte de un texto fantástico de afirmar su propia "verdad" y la verosimilitud de su propia existencia. Aquí es posible encontrar la paradoja de lo fantástico, o sea la necesidad de parecer

[3] En los siguientes capítulos de esta investigación aparecerán relatos congruentes con la teoría de Rosalba Campra y que construirán sus órdenes y transgresiones alrededor de los ejes ya mencionados.

real a los ojos del lector y de someterse a las leyes de la verosimilitud: el texto fantástico necesita planear en su arquitectura la misma idea de una realidad aparentemente fija, que luego destruirá con la irrupción de algo inesperado. Cabe subrayar que los conceptos de realismo y ficción, verosimilitud/ inverosimilitud son convenciones temporáneas determinadas por el contexto histórico y cultural. La idea de algo verosímil no puede ser considerada inmutable, y en consecuencia la "realidad" de los textos no corresponde necesariamente a lo real del mundo. La verosimilitud de un relato fantástico se construye dentro de los mismos textos como producto de un discurso de la ficción. La verosimilitud de las condiciones generales del acontecimiento sobrenatural es un factor fundamental, según Campra, para el desarrollo de un texto fantástico. Existen diferentes estrategias que los autores pueden emplear para cumplir con los requisitos planteados por la estudiosa. Uno de los ejemplos del empleo de dicha estrategia es seguramente el vasto arsenal de citaciones, falsos libros, falsos autores y anécdotas empleados por Jorge Luis Borges a lo largo de sus cuentos, o por ejemplo los detalles y descripciones de la "mexicanidad" de las ambientaciones en los cuentos de Carlos Fuentes o Elena Garro. Construida entonces su fachada de verosimilitud, lo fantástico se infiltra como una grieta, como una falla que se abre en la estructura de la narración. El escándalo de dicha irrupción afecta el texto en diferentes niveles, desde la semántica hasta la sintaxis. La autora argentina cierra su reflexión notando que probablemente no existe una respuesta absoluta. La formulación de teorías definitivas que puedan aplicarse a todas las manifestaciones históricas de lo fantástico, parece imposible, pero cabe subrayar que, siguiendo el razonamiento en negativo proporcionado por la autora, es posible afirmar que no existe un texto fantástico sin la presencia de una transgresión. Dicha transgresión puede desarrollarse a nivel semántico, en la superación entre dos órdenes aparentemente incomunicables, sea a nivel sintáctico, como una especie de carencia de funciones, un desfase en sentido amplio. Campra concluye destacando que: "Oposición y transgresión no actúan como un hecho puramente de contenido; se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso, como otros tantos modos de transgresión" (ibíd.:189). La teoría de Rosalba Campra tiene el mérito de intentar alejarse de lo fantástico como mero problema de percepción, intentando centrarse más en el discurso del texto y en los elementos lingüísticos de una obra fantástica. Su idea de escándalo y transgresión de los límites del texto, será útil para analizar los efectos de la presencia de lo sagrado en los diferentes ejes de contraposición postulados por la autora.

Para hablar del aspecto de la inefabilidad de lo fantástico, cabe mencionar en esta primera sección uno de los comentarios más relevantes para los objetivos de esta investigación, y que abrirá elementos de reflexión que serán retomados en consideración en el siguiente subcapítulo.

Se trata de *¿Un discurso de lo fantástico?*, artículo escrito por Roger Bozzetto y publicado en M. Duperray bajo el título original *Du fantástique en littérature: figures et figurations* en 1990. Aquí se empleará la versión traducida y reproducida con el permiso del autor en *Teorías de lo fantástico* de David Roas. La cualidad de la inefabilidad denota algo que no puede ser dicho, explicado, descrito con palabras, generalmente por cualidades excelsas o ambiguas, por ser inenarrable. A pesar de la imposibilidad de expresar lo inexpresable, la ficción fantástica encuentra su esencia en el desarrollo de esa premisa paradójica. Cabe subrayar que profundizar el aspecto inefable de un texto fantástico no significa prescindir de esa problemática de producir un choque entre un universo verosímil o "real" y un acontecimiento irreal, imposible en el texto. Puede ser útil comentar brevemente el origen de lo fantástico y las características de su desarrollo a lo largo de su evolución histórica con respecto a la intención de los autores de ficciones fantásticas. En su interesante argumentación, Roger Bozzetto empieza afirmando que, planteado el hecho de que todo género literario manifiesta una intención precisa y original (como la intención trágica, cómica o lírica), lo fantástico "en tanto que género, infiere una dimensión específica de la relación del hombre con el mundo, más reciente que lo trágico- que data del siglo VI antes de Cristo- dado que nace en el siglo XVIII en Europa" (ibíd.: 223). Esencialmente Roger Bozzetto pone los cimientos para el desarrollo de las teorías de David Roas, afirmando que como requisitos de lo fantástico son esenciales el establecimiento de una idea de narración realista y un referente pragmático de la realidad. La narración novelesca es la manifestación más apropiada de lo fantástico, sin embargo "esto supone, como lo subraya R. Callois, que dicha narración esté ya haya establecida, en su forma más común hoy, la narración mimética, denominada «realista»" (ibíd.). Desde una representación "realista" lo fantástico puede cumplir con su función específica, distinta de la de lo maravilloso, lo insólito, la ciencia ficción, o de lo que Bozzetto define ficción mimética, de la imitación. La intención peculiar del texto fantástico es, según Bozzetto, el cuestionamiento del universo de la representación, que la ficción "realista" presume como una evidencia. Lo fantástico, aprovechándose de las premisas de un universo mimético, cuestiona sus certezas y las subvierte. En dicha subversión, el fin es el de dejar espacio a lo impensable, representable solamente a través de una manera ambigua. Subraya el autor: "Así pues, se erige como el lugar y el medio para una crítica del universo de la representación, instaurando por eso mismo un vértigo de la razón desconcertada" (ibíd.:224). Lo fantástico, en su cualidad de crítica a la idea de una posible representación fiable de lo cognoscible, ataca el concepto de que el mecanismo de la narración puede objetivar el mundo. Al intentar reproducir de manera verosímil el mundo pragmático, el texto se acerca a la pintura clásica y al intento mimético del arte clásico, en intentar ofrecer un modelo fiable de

la realidad. Si el fantástico es el género de la transgresión y del cuestionamiento de una realidad textual aparentemente fija, es necesario construir la misma realidad que a continuación el elemento inesperado arruinará con su intrusión. Según Bozzetto dicha representación pasa por el mecanismo de la analogía. Bozzetto habla de una estrategia metafórica del texto, (que no supone el uso exclusivo de la metáfora, por supuesto). Esto subraya la intención por parte de la obra de producir un mundo referencial, análogo, una transposición. La estrategia metafórica construye, según el autor, un no dicho, una ausencia, y la hace presente. Es decir, el autor deja pistas, indicios, y el lector asume el papel de un arqueólogo, que:

> […] a partir de algunas huellas, reconstruye la civilización, el trasmundo del relato. Se podrá desarrollar en él una intriga. Lo «no dicho» no crea aquí un efecto de fisura; la analogía rellena todas las brechas por las que un efecto de verosimilitud, ante la ausencia de referencias, podría introducirse. (ibid.:225)

Frente al hecho de que el texto no puede ni mostrarlo ni decirlo todo, las elecciones de la escritura son en función de una especie de ilusión realista, es decir, crear mediante el texto la ilusión del todo representable, de la obra como simulacro. Por lo tanto, dicha estrategia metafórica puede producir un «no dicho», o aprovechar la imposibilidad de decirlo todo para dar sin embargo una impresión de totalidad. Es necesario explicitar el concepto del mecanismo de la analogía empleado por los textos miméticos y de la ficción "realista", para comparar y contrastar dicho mecanismo con la estrategia de lo fantástico. Se trata de hecho de dos mecanismos con objetivos diferentes, hasta contrarios, sin embargo, el empleo de la construcción de un universo "real" mimético permite la sucesiva intrusión del elemento fantástico de ruptura en un texto. En su desarrollo, el mecanismo del texto fantástico consiste en construir una retórica de lo indecible, la descripción de la irrupción de algo inenarrable e innombrable:

> En lo Fantástico, se trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la alteridad. Lo «otro posible» ya no es la sugestión, sino la imposible figuración de lo «otro que sin embargo está allí». Para triunfar en esta apuesta, el texto fantástico pone en marcha todo un conjunto de procedimientos: compone un universo tal que el lector no pueda darle un sentido satisfactorio. 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. (ibid.:227)

La identificación de algo innombrable es un rasgo compartido tanto por Bozzetto como por Roas, pero si por un lado este quiere profundizar más las consecuencias de la amenaza de una símil irrupción, Bozzetto, en cambio, quiere detener su análisis en la modalidad exacta de expresión de dicho inexpresable. Profundizar las características de este intento para describir la forma imposible de un "más allá", es un aspecto importante para los fines esta investigación, dado que la experiencia y la descripción de algo elusivo y excedente es un rasgo que comparten tanto la producción literaria fantástica como la cumbre de las experiencias de lo sagrado. Cabe destacar que Bozzetto plantea la idea que dicho "conjunto de procedimientos" se inscribe en el marco de una estrategia metonímica. Si por un lado el mecanismo de la metáfora es claro y estable, y puede emplearse de manera directa en el modo semántico sin la desviación por un referente, en cambio el mecanismo de la metonimia, según Bozzetto: "tiene un estatuto más vago: en efecto, ¿qué justifica la contigüidad, la incrustación, o la sobreimpresión de dos significantes, sino una especie de «abuso de autoridad»?" (ibíd.). La metonimia produce una relación entre imágenes a través de un "rodeo anecdótico" (ibíd.:228). Dicho mecanismo permite la unión de diferentes enunciados heterogéneos, y el relacionar dichos enunciados mediante una especie de abuso de autoridad, con la esperanza de una justificación sucesiva, ocultando las incongruencias. Y es a través de las relaciones heterogéneas generadas por la metonimia que puede mantenerse vivo el efecto de lo fantástico. Estas relaciones por supuesto son lógicamente débiles, inestables, dado que las circunstancias que las unen tienen una fiabilidad incierta. Sería posible resumir el mecanismo de la metonimia y sus consecuencias de la siguiente manera, citando el mismo Bozzetto: "[…] en resumen, lo irracional puede tener lugar bajo el sol" (ibíd.). La metonimia de lo fantástico se aprovecha entonces de relaciones de contigüidad, de desprecio, de señuelo, aproximaciones inmotivadas de series heteróclitas. Bozzetto subraya que, prometiendo una futura explicación, el texto fantástico:

> permite sacar partido de relaciones casuales tan débiles que pueden más tarde ser cogidas en falta, pero con la suficiente apariencia para que el relato pueda proseguirse, puesto que el texto deja percibir que se dará más tarde la razón de esas coincidencias, de esas repeticiones, de esas falsas gradaciones, que constituyen la figura del presentimiento y que contribuyen a una especie de equívoco generalizado. (ibíd.)

La confusión textual producida por lo fantástico entonces procede de la metonimia y de la asociación incongruente de elementos heterogéneos y que lógicamente no deberían estar

relacionados. Se trata de una teoría que se acerca a la idea de un forzamiento de la correlación entre sujeto y predicado subrayada por Campra.

Entre las diferentes estrategias para guiar el lector hasta la revelación fantástica, el escritor puede emplear diferentes medios. Como ya ha sido comentado anteriormente, es posible emplear la estrategia del presentar el mundo del relato según los criterios de un universo literario mimético, y luego romper esa falsa sensación de seguridad. Bozzetto en su artículo clasifica este procedimiento como una especie de acondicionamiento que actúa a lo largo del texto fantástico. El ejemplo tomado en consideración por el autor en este caso es el cuento *El castillo de Otranto*, donde el texto es saturado de signos que se inexorablemente llevan tanto los lectores como los personajes a aceptar lo improbable. A veces la misma estructura y organización de secuencias narrativas puede constituir una trampa para el lector, un mecanismo de realización de lo fantástico. Uno de los ejemplos es el cuento de la "Histoire du Wulkh" de Jean Ray (8 de julio de 1887 – 17 de septiembre de 1964) ya que el texto produce una especie de punto ciego alrededor del cual el relato en su estructura gira de una manera indefinida y sin conclusión, mientras que el lector intenta (en vano) resolver el misterio del relato junto con el protagonista. Lo fantástico se materializa en y por el texto, como un grupo de secuencias encadenadas por simple contigüidad (metonimia). La precognición de un sentido suscita el deseo de saber en el lector, de desvelar la ley del relato. Pero se trata de un engaño, de un señuelo. Bozzetto concluye su digresión sobre la composición del texto fantástico afirmando: "Lo que organiza, a fondo, el relato fantástico, es el proceso de evacuación de un sentido" (ibid.233).

Entre señuelos y espejismos, la "metonimización" de lo fantástico es seguramente uno de los elementos más importantes individuados por Roger Bozzetto, pero cabe analizar de manera detallada las características de ese elemento "innombrable" e indecible, irracional, que ya ha sido mencionado tanto por Bozzetto como por David Roas. En la figuración de un objeto literario que se escapa a los intentos de representación, sin embargo, esa alteridad misteriosa e inefable es una presencia efectiva en el mundo del texto. La originalidad de Bozzetto en este caso se encuentra en su caracterización y enfoque sobre la figura de dicho innombrable y alteridad de lo fantástico, y de hecho se trata de uno de los elementos teóricos más relevantes para la finalidad de esta tesis. En su descripción, el autor afirma que, a través del mecanismo de la metonimia, el texto fantástico dibuja una imagen de la alteridad que "sólo es pensable, representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, de lo fragmentario, del caos"

(ibíd..:234). El autor toma como ejemplo la "Histoire de Thibaud de la Jacquière" de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) por J.Potocki. En su cuento, J. Potocki emplea una voz en el texto para desvelar la identidad de "lo Otro", que afirma: "soy Belcebú". Pero al mismo tiempo, lo único que la víctima del cuento percibe de esa alteridad, son las garras que le aprietan en la espalda. Luego, subraya Bozzetto: "el hecho de que se arriesgue a querer ver, le enfrenta a «una horrible reunión de formas desconocidas y repulsivas». La voz, la garra, la reunión de fragmentos inconexos para la percepción, eso es lo que representa metonímicamente la alteridad y no el nombre de Belcebú" (ibíd.). Citando a Todorov y a Roger Callois, por un lado, Bozzetto destaca que también otros autores ya han individuado la ambigüedad innombrable de lo fantástico, por otro lado, afirma que dichos autores no han profundizado de manera exhaustiva los medios empleados por los textos para anular cualquiera posibilidad de una representación clara y sin ambigüedad. El estudioso subraya una desestabilización textual en diferentes niveles, tanto en el objeto de la descripción, que aparece informe, como en la misma mirada, perturbada y confundida. La confianza en la supuesta estabilidad de la realidad se engaña, y, afirma Bozzetto, nosotros lectores somos seducidos por ese "terremoto de las apariencias" (ibíd.:235). Se trata de ese mismo cuestionamiento en contra de la realidad comentado posteriormente por Roas, esa amenaza que provoca inquietud y nos obliga a poner en tela de juicio la coherencia de las leyes del cosmos racional. En su trabajo, Roger Bozzetto intenta capturar la esencia del elemento irracional y misterioso del texto fantástico, criticando los autores que quedan satisfechos en subrayar solamente las ausencias y los espacios vacíos de los relatos:

> En efecto, fascinados por la desestabilización del punto perspectivo, por los desórdenes de la razón que resultan de ella, parece que los críticos siguen siendo ciegos ante una evidencia: la alteridad, no es sólo la nada, el vacío. Al mismo tiempo que llega a destruir de manera mecánica nuestra relación con el mundo representado, la metonimización instala la alteridad como PRESENCIA. La ceguera de la mirada no implica la presencia de lo vacío, sugiere más bien, a pesar de la imposibilidad de darle forma, la presencia de lo OTRO. (ibíd.)

El estudioso cita como ejemplo un fragmento del relato "Dagon" de Lovecraft, donde Lovecraft escribe: "[…] «no podría describir nunca ese hedor innombrable… no había allí nada que ver», a pesar del final de la frase, lo que se comprueba, es que había ALGO" (ibíd.). Este algo misterioso, según el autor, se deja mirar, pero de una manera borrada, y, sobre todo, empleando los sentidos menos "intelecualizados" como el tacto y el contacto corporal en la "Histoire de

Thibaud". Dichos sentidos, no pueden prestarse a la totalización de la descripción, y dejan sin forma ese "OTRO" citado por Bozzetto: "Es ese OTRO y su territorio los que son reivindicados por el texto fantástico como objeto inconcebible: a la vez dado como real y como engendrado por el proceso de creación ficcional" (ibíd.:237). Por supuesto, las consecuencias de un símil contacto con el otro de lo fantástico, no son ni univocas ni tan simples. Los rasgos ambivalentes incluyen tanto al horror como al placer, y el elemento fantástico del texto puede transformarse tanto en el objeto del deseo como en el horror que condenará a los personajes. Un posible ejemplo de la ambivalencia del objeto del deseo se encuentra en la novela *El Monje,* donde Orlandina, la mujer objeto ideal de placer, se transforma en el elemento destructor del sujeto del relato, convirtiéndolo él mismo en un objeto atrapado por el fantástico. En un primer momento, la respuesta/el objeto corresponde al deseo formulado, conforta al héroe. Cabe subrayar que la transformación del sujeto por parte del fenómeno fantástico es un topos literario individuado también por Rosalba Campra y David Roas, entre otros, y que además comparte esa característica de elemento fascinante que atrae y atrapa de una manera parecida a la fenomenología de lo sagrado. Un autor que ha empleado muchas veces dicha estrategia al revelar el elemento fantástico de sus cuentos es seguramente Arthur Machen. Con respecto, Bozzetto comenta: "Tanto en «Io» como en *El Gran Dios Pan,* la respuesta a la llamada es fuente de felicidad encontrada, de fusión" (ibíd.:239). En su deconstrucción del punto de vista, la alteridad de lo fantástico encuentra diferentes medios para construir su laberinto de ambigüedades. Lo Otro mantiene rasgos ambivalentes, es al mismo tiempo "presente e innombrable, pensable pero no figurable, fascinante, seductor, inmundo y respuesta a un deseo tan profundo que el sujeto ignora en ocasiones que lo lleva en sí mismo y se sorprende cuando se manifiesta" (ibíd.). Bozzetto cita, junto con la locura y la anulación del sujeto, el hecho del suicidio del protagonista del relato fantástico como metáfora de la superación del umbral.

Será profundizado, en los siguientes capítulos, como la locura, la muerte o incluso el suicidio coincidirán con las consecuencias del encuentro entre lo sagrado y los personajes de los cuentos seleccionados. Antes de cerrar esta digresión, cabe comentar las palabras de Bozzetto sobre la imposibilidad de un discurso fantástico. Ya que lo fantástico, al fin y al cabo, es texto, tiene el lujo de no ser obligado a explicitar su ambigüedad (a diferencia de la realidad, donde, aunque puedan existir momentos de incertidumbre, esos no duran). El texto fantástico existe en el inefable instante de dicha ambigüedad. El arte, afirma Bozzetto citando a Lefebve:

> Tiene la posibilidad de hacer que dure ese instante ambiguo bajo la forma de un estado, de un texto, de una maquinaria cuyos engranajes- por muchos que hayamos desmontado- siguen funcionando, lo que explica que podemos leer y releer textos fantásticos y seguir fascinándonos con ellos. (ibíd.:241)

Bozzetto destaca que, gracias a su inefabilidad y su naturaleza ambivalente, junto con la fascinación que provoca en los hombres, lo fantástico comparte con lo sagrado dos dimensiones: lo *fascinans* y lo *tremendum*, conceptos postulados por Rudolf Otto en su obra *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios.* Dicha afirmación será por supuesto relevante a lo largo de este trabajo y puede establecer una premisa apta para abrir las reflexiones que se desarrollarán en el siguiente subcapítulo. Sin embargo, Roger Bozzetto sigue en su argumentación sin profundizar esta analogía entre antropología y literatura. La tarea de Bozzetto es exponer la problematicidad de un discurso de lo fantástico, mejor dicho, su efectiva imposibilidad. Si entre los requisitos para la fiabilidad de un discurso se necesita de las leyes de la racionalidad, la ausencia de lógica, las asociaciones metonímicas e irracionales de lo fantástico no permiten una dimensión discursiva coherente. Aunque ese "más allá" de los textos fantásticos sigue fascinándonos, sin embargo, dicho más allá sólo puede representárselo sin explicitarlo. Si por un lado el texto mimético encuentra un compromiso entre la imposibilidad de poder representar la totalidad de la realidad y el deseo de explicitar todo, por otro lado el texto fantástico "[…] no puede hablar de aquello de lo que habla, puesto que aquello de lo que habla no está simbolizado […]. Entonces sólo puede repetir, por su misma naturaleza, esta imposibilidad de decir." (ibíd.: 241,242).

Llegando a los límites de la enunciación, sin embargo, lo fantástico no es un intento que mira al vacío o al absurdo de un texto sin sentido, por el contrario, deja percibir algo que a pesar de su inefabilidad, está allí, ejerce una influencia a lo largo del texto, atrae y atrapa a los desafortunados protagonistas de los acontecimientos, aunque a veces la verdadera respuesta y solución al enigma de un cuento se encuentre más allá del umbral metafórico del universo mimético. El elemento fantástico de un texto, en cuanto ataco y escándalo en contra de la razón, puede provocar el pánico, la locura o la disolución del sujeto. La expresión de "continente negro" excogitada por Roger Bozzetto, bien expresa los territorios ambiguos de lo fantástico en los que se mueven los personajes y los acontecimientos de textos que no dejan de ejercitar su poder de fascinación sobre autores, lectores y críticos, y a pesar de las diferentes propuestas teóricas:

> […]estas interpretaciones, por sutiles y argumentadas que sean, sólo remiten a un discurso secundario SOBRE lo fantástico. No pueden sustituir el «continente negro» de lo fantástico en el marco de un discurso que sería el suyo. (ibíd.)

Aquí se han resumido los rasgos más relevantes que pueden trazar las pautas para una clasificación de los relatos fantásticos. Se trata de características que serán relevantes y que aparecerán en los diferentes análisis de los textos propuestos en los siguientes capítulos. David Roas, Rosalba Campra y Roger Bozzetto han individuado en sus teorías elementos significativos dignos de mención, ya que el mecanismo de lo fantástico requiere, en síntesis, el establecimiento de un paradigma de mundos gobernados por leyes que no se pueden romper, la delimitación de unos límites que es imposible cruzar, luego el consiguiente escandalo al transgredir las leyes que el mismo texto ha postulado, y, finalmente, el miedo y la amenaza en contra de la representación de lo real. En los textos seleccionados, será posible analizar y comentar la articulación de la amenaza y la inquietud postuladas por David Roas, así como la construcción de ese "escándalo" y transgresión de ejes subrayados por Rosalba Campra, y el empleo de diferentes estrategias de metonimización para dar forma a esa presencia innombrable e irracional de un otro misterioso individuado por Roger Bozzetto.

1.2 - Lo sagrado como experiencia del *Mysterium Tremendum* y como manifestación

En su obra *Das Helige* (1917), palabra traducida en español como "Lo santo" o "Lo sagrado", el teólogo alemán Rudolf Otto expone su teoría sobre lo sagrado que incluye conceptos y definiciones que han sido influyentes a lo largo de toda la historia de la teología y en el ámbito del estudio comparativo de las religiones. El paradigma desarrollado por Rudolf Otto fue sucesivamente criticado por otros estudiosos de ciencias sociales y de las religiones, pero, a pesar de eso, *La idea de lo sagrado* sigue siendo uno de los libros más relevantes en el ámbito del estudio comparativo de las religiones e, incluso, en filosofía. Entre los diferentes pensadores y estudiosos influenciados por el pensamiento de Rudolf Otto, cabe recordar el filósofo y teólogo Paul Johannes Tillich (uno de los teólogos protestantes más influentes del siglo XX), la filósofa y ensayista española María Zambrano Alarcón y el historiador de las religiones y filósofo rumano Mircea Eliade, que en su obra *Lo sagrado y lo profano* (1957) cita Rudolf Otto como punto de partida para su teoría acerca de lo sagrado. *Lo santo, racional y lo irracional en la idea de Dios* expone elementos teóricos que se relacionan de una manera particularmente

estrecha con los conceptos destacados por los diferentes autores recogidos en *Teorías de lo fantástico*. Enfocar la propuesta elaborada por Rudolf Otto será útil para la identificación y clasificación de las características más sobrealientos del fenómeno de lo sagrado en un texto fantástico.

En su disertación, Rudolf Otto empieza criticando una visión demasiado racionalista y "humanizada" de la idea de Dios y de la experiencia religiosa. Reflexionando sobre la idea teísta de Dios, el estudioso afirma que los predicados, o sea los atributos de la divinidad, pueden ser establecidos con rigurosa precisión. Entre dichos predicados Rudolf Otto individua el espíritu, la razón, una voluntad inteligente y buena, la omnipotencia, la unidad de sustancia, la sabiduría. Estas características subrayan "predicados que corresponden a los elementos personales y racionales que el hombre posee en sí mismo, aunque en forma más limitada y restringida" (Otto, [1917] 2005:9). En efecto, afirma el autor, los predicados y los conceptos contenidos en la idea de Dios son accesibles al pensamiento y a la clasificación de la razón humana, y entonces los atributos que caracterizan a la divinidad desvelan una esencia racional que contribuye a una idea lógica de la religión. Sin embargo, Rudolf Otto rechaza con firmeza la idea de que solamente los atributos racionales puedan definir con precisión la divinidad: "[…] hay que salir al paso de un equívoco que puede conducir a una visión parcial e incorrecta, y es la idea de que los predicados racionales- los indicados y otros semejantes- apuran y agotan la esencia de la divinidad" (ibíd.:10). Según Otto, a pesar de la aparente clareza y racionalidad de los atributos de Dios, dichas características no logran definir completamente la esencia divina, dado que se trata de un concepto fundamentalmente irracional. A continuación, Otto subraya como la propia mística se opone a la idea de una divinidad totalmente incomprensible, aun cuando define esa inefabilidad *árreton* (del griego antiguo ἄρρητος, o sea inefable, indecible o indefinible. El teólogo alemán individua la piedra angular del problema de la divinidad, capaz de desvelar el misterio de su esencia, en las manifestaciones más emocionales e "rudimentarias" de las religiones, normalmente ignoradas o subestimadas incluso por los filósofos religiosos o los teólogos más racionalistas. Otto cierra su introducción con una especie de exhortación:

> ¡Ojalá sirva de saludable acicate el observar que la religión no se reduces a enunciados racionales! Si aislamos en su mayor pureza los dos elementos para establecer en seguida su recíproca relación con toda exactitud, acaso de esta manera la religión se haga luz sobre sí misma (ibíd.).

Luego, Otto centra su atención en profundizar el sentido de la palabra *Heilige,* lo "santo" o lo sagrado, palabra que, a su juicio, se acerca al concepto de *árreton* mencionado anteriormente, o sea algo que queda inaccesible a la compresión por razonamientos o predicados lógicos. Tomando en consideración la calidad de inefabilidad de lo sagrado, Rudolf Otto deja a un lado el significado moral de la palabra, intentando acercarse más al sentido que él considera como más primigenio. A pesar de que *santo/sagrado* suele generalmente aplicarse como predicado moral en un sentido absoluto, ejemplo de bondad perfecta y suma, el autor subraya que *santo* designa en realidad un sentido de excedente de significación: "La palabra santo, o al menos sus equivalentes en hebreo, latín, griego, y otras lenguas antiguas, designaba ante todo ese excedente de significación; pero no comprendía en absoluto, o no comprendía, desde luego, y nunca exclusivamente, el sentido moral" (ibíd.:14). A través de este razonamiento, el autor expone su personal propuesta para aclarar el sentido de santo que quiere emplear a lo largo de su obra, y para expresar la idea de "lo santo menos su componente moral, y- añadimos a renglón seguido- menos cualquier otro componente racional" (ibíd.). En su propuesta Rudolf Otto quiere rechazar cualquier juicio de valor o contenido ético, como la supuesta bondad contenida en el término *santo.* Así, el estudioso introduce los lectores a su personal concepto, destinado a influenciar buena parte de la sucesiva historia de las religiones: lo *numinoso*. Rudolf Otto comenta así la etimología de dicho artificio intelectual: "Pues si de *omen* se forma *ominoso,* y de *lumen, luminoso,* también es licito hacer con *numen, numinoso*" (ibíd.:15). En su acepción, la palabra numinoso pertenece a una categoría tanto explicativa como valorativa, que también subraya una disposición del ánimo. Sin embargo, debido a su naturaleza de termino *sui generis,* el teólogo alemán observa que no es posible definir su sentido exactamente y sin ambigüedades. La única manera para facilitar su comprensión es un procedimiento de aclaración progresivo y de señalación de los análogos y los contrarios que más se parecen a lo numinoso en otras esferas más familiares y conocidas. Destaca Rudolf Otto:

> Únicamente puede facilitarse su comprensión de esta manera: probando a guiar el oyente por medio de sucesivas delimitaciones, hasta el punto de su proprio ánimo en donde tiene que despuntar, surgir y hacérsele consciente […]. Quiere decirse, en suma, que nuestra incógnita no puede ensenarse en el sentido estricto de la palabra sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu. (íbid.)

En seguida, de acuerdo con esta premisa esencial sobre la dificultad en individuar el verdadero sentido de lo numinoso, Rudolf Otto procede en su disertación definiendo y explicitando sus

diferentes aspectos. El primer aspecto presentado por el autor es lo que él define como "sentimiento de criatura". Se trata de un sentimiento de absoluta dependencia de la divinidad experimentado por el hombre al enfrentarse a lo divino. Se parecen a eso los sentimientos "de gratitud, de confianza, de amor, de seguridad, de rendida sumisión, de resignación. Pero ni ninguno ni todos juntos expresan íntegramente el momento religioso" (ibíd..:17). Se trata, de toda manera, de una aproximación del sentido que quiere expresar Otto. El autor describe una sensación definida como "de criatura" porque se refiere a un sentimiento de una criatura che frente a una entidad que est sobre todos los seres vivientes, se anega y se hunde en su propia nada, casi desaparece frente a dicha potencia ultraterrena. Otto destaca entonces un sentimiento dual del hombre frente a la manifestación de la divinidad: por un lado, el percibir la propia nulidad, por otro, el percibir la infinita potencia (u omnipotencia) de algo fuera del sujeto. Por consiguiente, concluye el autor:

> El sentimiento de criatura es más bien un momento *concomitante*, un efecto subjetivo; por decirlo así, la sombra de otro sentimiento, el cual, desde luego, y por modo inmediato, se refiere a un objeto fuera de mí. Y este, precisamente, es el que llamo lo numinoso. (ibíd.:18)

Después de haber explicado el sentimiento de impotencia de un sujeto y la percepción de una otredad externa y omnipotente, Rudolf Otto centra su atención en lo que en específico el sujeto puede encontrar fuera de sí mismo, o sea la esencia propia de lo numinoso. Rudolf Otto abre su examen de los rasgos de lo numinoso afirmando que para analizar su esencia es necesario identificar el reflejo sentimental que dicho fenómeno provoca en los ánimos humanos. Subraya el autor que en este sentido lo numinoso es algo que aprende y conmueve el ánimo con diferentes tonalidades. La tarea de Rudolf Otto es la de individuar la exacta tonalidad sentimental, utilizando similitudes o comparaciones entre otros sentimientos afines. En su análisis, el teólogo busca a lo que "puede agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora(ibíd.)". La expresión elegida por Rudolf Otto para identificar este sentimiento violento es la de *mysterium tremendum.* Al explicitar el sentido de este concepto, el autor destaca:

> El *tremendo misterio* puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahíla y tiembla, y al fin se apaga, y deja

> desembocar de nuevo el espíritu en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobo, al éxtasis. (ibíd.:22).

En su ser polifacético, el *tremendo misterio* individuado por Otto puede presentarse por medio de diferentes modalidades y niveles. Se trata de manifestaciones o grados que abarcan desde los sentimientos más bárbaros y toscos, llegando hasta los más puros y transfigurados, desde el temblor, el miedo hasta la mudez de la criatura ante un indecible misterio que se eleva sobre todas las criaturas. En su explicación de dicho concepto, en primer luego el autor quiere definir el aspecto de lo tremendo. Analizando la etimología de la palabra *tremor,* Otto subraya como el propio término no es en sí otra cosa que temor, un sentimiento que el autor describe como natural y bien conocido por los demás. Sin embargo, en seguida nos advierte que la aparente semejanza y analogía con el temor es simplemente una aproximación, y en definitiva el aspecto del tremendo es algo "muy distinto del atemorizarse" (ibíd.:23). El estudioso habla de un terror "de intimo espanto, que nada de lo creado, ni aun lo más amenazador y prepotente, puede inspirar" (ibíd.:23). Curiosamente, Otto individua en eso un eco del miedo a los fantasmas, y afirma que de este sentimiento salieron las primeras manifestaciones de la religiosidad en el ánimo del hombre primitivo. En esta fase primigenia de lo tremendo, el teólogo subraya el hecho de que no existe diferenciación entre las entidades divinas percibidas por los hombres: "En él echan sus raíces lo mismo los demonios que los dioses y todas las demás creaciones de la «apercepción mitológica» (Wundt) y de la fantasía que materializa y da cuerpo a esos entes" (ibid.24). Dicha primera percepción de un temor innatural desestabilizante es el primer acercamiento del sujeto al misterio de lo numinoso. Se trata, según Otto, de una categoría que no reside o refiere a objetos naturales, de un sentimiento que "[…] constituye la verdadera nota distintiva de la llamada «religión de los primitivos», en donde se presenta en forma de terror demoniaco, de una primera conmoción, ingenua y sin desbastar" (ibíd.). Más tarde, afirma Otto, dicho pavor es superado (en las formas más evolucionadas de la religión) y los fantasmas y los temores de esa manifestación primigenia son abandonados. Sin embargo, cabe destacar que aun en los casos de evolución superior y depuración de dicho sentimiento, las características primarias del temor pueden volver a perturbar el espíritu de los hombres. La demonstración de la posibilidad del retorno de lo numinoso y de la fascinación que este sentimiento aun ejerce sobre los almos humanos, según Rudolf Otto se encuentra en el encanto perdurable que sigue a ejercer el miedo en los cuentos de espectros, duendes y monstruos, aun en los estadios superiores de la cultura sentimental y literaria. Cabe subrayar que, a pesar de la sofisticación, de la elevación y la evolución de las religiones:

> Aun allí donde la creencia en demonios se ha elevado, desde mucho tiempo atrás, a la forma de creencia en dioses siempre conservan los dioses, por cuanto son númenes, algo de su primer carácter fantasmal; a saber, ese carácter propio de lo que desasosiega y amedrenta, que se completa y perfecciona en su sublimidad o se esquematiza en ella. (ibíd.:27)

Lo mismo pasa aun cuando la religión llegue al estadio que el estudioso juzga como el más alto, o sea el cristianismo, por ejemplo, a través de la Ira de la divinidad abrahamítica, dado que en la cólera bíblica de Dios refulge el aspecto más irracional, que produce un espanto y un horror que sigue perturbando a los seres humanos indefensos. Dicho aspecto del tremendo del numen según el autor subraya la característica de la inaccesibilidad absoluta del numinoso.

Otro aspecto que Otto individua en su análisis es la componente de la omnipotencia de lo numinoso, ya anticipada en su explicación de la anulación del sujeto al enfrentamiento con la divinidad. Para subrayar este elemento de potencia, poder e incluso prepotencia, el estudioso emplea el nombre de *majestad.* Al percibir este elemento de prepotencia absoluta, responde como correlativo en el sujeto un sentimiento de anonadamiento, del ser nada o ceniza, y que constituye el fundamento de lo que se define humildad religiosa. En la búsqueda religiosa, el misticismo intenta reproducir y experimentar esa desvaloración del propio ser, transformándola en una verdadera exigencia. El aniquilamiento del yo: "[…] lleva a valorar el objeto trascendente de referencia, como lo absolutamente eminente, por su plenitud de realidad; frente al cual el yo percibe su propia nada" (ibíd.:31). Al admitir y reconocer la propia nulidad, el hombre encuentra la identificación con lo transcendente. Citando a Récéjac, en su *Essai sur les fondements de la Connaissance Mystique* (París, 1897), Otto destaca: "El misticismo comienza por el sentimiento de una *dominación* universal *invencible* y después se convierte en un deseo de unión con quien así domina" (ibíd.:33). La pérdida de la identidad del sujeto y su identificación con la divinidad son ejemplificadas en los fragmentos citados por Rudolf Otto en su obra. El autor cita la obra de William James *Las variedades de la experiencia religiosa* (1902), donde es posible encontrar algunos ejemplos de emoción religiosa:

> El perfecto sosiego de la noche sobrecogía el ánimo con su solemne silencio. La oscuridad envolvía una presencia con tanta más fuerza sentida cuanto que no se la veía. Yo no podía dudar de la presencia de Dios, como no dudaba de la mía. Sí: yo me sentía, si ello es posible, el *menos*

> *real* de los dos […]. Yo estaba solo con Él…No le buscaba, pero sentía la perfecta unión de mi espíritu con el suyo. […] Tenía la sensación de que había perdido mi proprio yo. (ibíd.:33,34)

El tercer aspecto que Otto define es lo de la energía de lo numinoso, la cual se percibe con gran intensidad en la cólera de la divinidad, y según el autor "evoca expresiones simbólicas, tales como vida, pasión, esencia, afectiva, voluntad, fuerza, movimiento, agitación, actividad, impulso" (ibíd.:34). Dicha energía puede manifestarse tanto en el amor de la divinidad como en lo que Otto define la "*orgé*" devastadora. Según algunos místicos: "El amor […] no es más que cólera extinguida" (ibíd.:35).

A continuación, el estudioso trata de explicitar el sentido del *misterium tremendum*, analizando dicha dualidad, y subrayando que hay casos en los que el sentimiento del misterio prevalece sobre el tremendo y viceversa:

> En su esencia, misterioso y tremendo son dos aspectos y dos sentimientos del numen, claramente diferenciados; y, en efecto, a veces el misterio prepondera y se manifiesta con tal pujanza en el primer plano, que el otro retrocede y casi se extingue. […] Incluso ocurre en ciertas ocasiones que el sentimiento provocado por uno de los dos aspectos colma todo el volumen del espíritu, sin que el otro tenga entonces entrada. (ibíd.:37)

El misterio, subraya el autor, se designa con mejor exactitud por el término *mirum* o *mirable.* Dicho concepto se relaciona con la idea de "asombrarse" y "sorprenderse", y entonces, buscando una palabra para definir la reacción provocada por el misterio en los ánimos de los hombres, Otto emplea la palabra *stupor*. Sin embargo, al trazar el paralelo entre este aspecto de lo numinoso y su reflejo humano, el estudioso quiere destacar que no se trata exactamente del mismo sentimiento natural del hombre:

> […] el misterio religioso, el auténtico *mirum* es- para decirlo acaso de la manera más justa- lo *heterogéneo en absoluto,* lo *thateron, anyad, alienum,* lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro. (ibíd.:38)

Esta manifestación de intenso asombro no necesita formas exactas o marcos pragmáticos de referencia, como por ejemplo lo de los mitos sistematizados, de la escolástica o de la mística desarrollada. Incluso las ideas de los espíritus, de las almas u otros elementos análogos, son

racionalizaciones posteriores del sentimiento originario. El autor afirma que el estupor absoluto ante algo totalmente diferente, heterogéneo, puede llamarse de diferentes maneras, como espíritu, demonio, dios, *deva,* dado que las definiciones humanas no perjudican ese estupor primordial. No es necesario nombrar dicho estupor, y de su ambigüedad se aprovechan los seres fabulosos producidos por la fantasía a lo largo de la historia de la humanidad. El estupor provocado por el misterio es un sentimiento ambiguo y lábil según Otto, dado que "No hay tránsito gradual del estupor natural al estupor demoníaco" (ibíd.:39,40). Es curioso notar cómo Otto encuentra un paralelo en las historias de fantasmas, aunque bautizado como "hijo apócrifo, caricatura del sentimiento numinoso" (ibid.:40). El espectro de los cuentos de terror ejerce un encanto que es un *mirum, adjetivo* latín que significa maravilloso, extraordinario, algo asombroso y que entonces suscita curiosidad y estupor en los lectores. Pero este elemento no atrae la atención por ser largo y blanco, inmaterial espíritu, sino por ser algo totalmente prodigioso y alejado de la realidad del sujeto o del lector. Es un sinsentido, no pertenece a nuestro mundo y provoca un interés irrefrenable en nuestros ánimos. Dichos rasgos, por supuesto, se encuentran en el pavor demoniaco del misterio tremendo. La sensación de percibir algo ajeno a nuestro mundo sin poder expresarlo por conceptos claros, según Otto, experimenta una transformación de grados: el de sorpresa, el de paradoja y el de antinomia. Entonces, afirma el estudioso, este aspecto del numen se convierte en algo que parece totalmente irracional e que va contra la razón. El *mirum* es inaprehensible para nuestras categorías, y pone en peligro la razón, dado que se trata de algo definido por atributos contrarios, que pueden contradecirse excluyéndose. A pesar de su inaccesibilidad, el contenido cualitativo de lo numinoso, presentado bajo la forma de misterio, está constituido en su cualidad tanto por lo *tremendum* que amenaza a través de su *majestad,* como, de otra parte, por el fascino, algo que atrae y capta al sujeto. El autor define como una armonía de contraste esta dualidad. Este contraste es el hecho más singular y notable de la historia de la religión por Rudolf Otto, que afirma:

> En la misma medida que el objeto divino-demoniaco pueda aparecer horroroso y espantable al ánimo, se le presenta otro tanto como seductor y atractivo. Y la misma criatura, que tiembla ante él en humildísimo desmayo, siente a la vez el impulso de reunirse a él y apropiárselo en alguna manera. (ibíd.:49.50)

A pesar de que es posible esquematizar y racionalizar los paralelos de esta sensación con el amor, la misericordia y la piedad divina, esta bondad que fascina contiene elementos irracionales. Siempre hay, según Otto, algo más. Este algo más es ese "pavor demoniaco" de

los primeros estadios de la evolución de las religiones. Dicho de otra manera, aun en las cualidades de bondad o gracia de lo divino, su fascinación, se esconden los miedos del *tremendum*, del temor. A favor de esta tesis el estudioso cita los verbos relacionados con la idea de "honrar, venerar religiosamente", que en sus sentidos originarios significaban conciliar o calmar la cólera de la divinidad. Este es, por ejemplo, el sentido primigenio de *aparadh* en sánscrito. Dicho pavor demoníaco evolucionó en un conjunto más complejo, donde el hombre puede entrar en contacto o posesión de lo numinoso y apoderarse del numen, llenándose de él en la exaltación y el éxtasis. Aquí la evolución del fenómeno de lo sagrado se purifica y modifica llegando a los estadios más altos de la mística, donde la experiencia de lo numinoso se puede entender solo a través de la experiencia directa de la beatificación. Sobre dichas etapas del sentimiento religioso, Otto afirma:

> Por muy distintos que estos estados, desde los más elementales a los más depurados, sean entre sí, todos muestran, sin embargo, un rasgo común, y es que en ellos se percibe y siente el misterio en su realidad positiva y conforme a su íntima cualidad como algo que proporciona la beatitud, pero sin que se pueda expresar ni concebir, sino solamente experimentar, "vivir", y en este lo misterioso consiste propiamente la beatificación. (ibíd.:52)

En *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* encontramos una de las consideraciones de Otto que más se relaciona con la idea de lo fantástico. En el capítulo titulado "Correspondencias" el autor afirma que para explicitar el sentido de *mysterium* ha sido necesario este elemento que él define como absolutamente fascinante. Otto destaca que en esta esencia tanto horrible como infinitamente admirable, es posible encontrar el doble contenido paradójico percibido que el sentimiento percibe en el *mysterium*. Dicha armonía de contraste, nota el estudioso, se puede sugerir, aunque de una manera remota, por una analogía que pertenece a la esfera de la estética. Se trata, por supuesto, de un paralelo que sólo existe como pálido reflejo del verdadero sentimiento percibido en el *mysterium tremendum* de lo numinoso, y, además, se trata de algo de difícil análisis en sí mismo. Se trata de la categoría estética de lo sublime. El autor cita a Kant, subrayando que lo sublime es un concepto que como el de numinoso no se puede desarrollar, y que es posible encontrar algunos rasgos que se repiten en los objetos sublimes. Además, lo sublime según Kant se escapa de nuestras clasificaciones y nuestra facultad de comprensión, y es una amenaza que puede sobrepasar nuestra razón de manera dinámica o matemática, debido a una poderosa manifestación de fuerza o por su magnitud espacial. A pesar de dichas aproximaciones, la verdadera esencia de lo sublime, el

concepto mismo queda sin desarrollar, rasgo que comparte con lo numinoso. En segundo lugar, destaca Rudolf Otto:

> El objeto sublime opera también sobre el ánimo una doble impresión retrayente y atrayente a la vez. Abate, humilla y, al mismo tiempo, encumbra y exalta. Restringe y coarta, ya a la vez ensancha y dilata. De un lado provoca un sentimiento parecido al terror, y de otro lado proporciona felicidad. Por virtud de estos caracteres, lo sublime se aproxima mucho al concepto de lo numinoso, y es muy propio para suscitarlo y asimismo para ser suscitado por él, y para que cualquiera de ellos pase y se mude en el otro. (ibíd.:65)

Esta fusión de espantosa terribilidad y suma santidad, se observa de manera evidente según el autor en ciertas representaciones de dioses indios, como la de Durga, la "gran madre" de Bengal. Dicha diosa "cuyo culto puede estar rodeado de una verdadera nube de devoto horror, es en su representación canónica una verdadera caricatura de diablo" (ibíd.:89). El mismo fenómeno del milagro, según Otto, se parece al sentimiento de lo inefable, inexpresable y misterioso. Sobre todo, "cuando además de ser incomprensible es horroroso y potente; porque entonces encierra una doble analogía con lo numinoso; a saber, de un lado con su aspecto misterioso, de otro lado con el *tremendum"* (ibíd.:91). El autor sigue en sus argumentaciones encontrando diferentes ejemplos de afinidades entre numinoso y sublime a lo largo de la historia de la religión en los varios cultos, religiones, deidades, misticismos, etc.… sin embargo, para los fines de este trabajo, este pequeño resumen bien subraya los rasgos más sobresalientes de este fenómeno.

Cabe cerrar aquí esta pequeña reflexión sobre la fenomenología de lo sagrado, retomando algunas consideraciones desarrolladas por uno de los herederos intelectuales más influenciados por las ideas planteadas por Otto Rudolf. Algunos de los conceptos propuestos por el estudioso rumano Mircea Eliade serán útiles para explicitar una clasificación interdisciplinaria del fenómeno de lo sagrado en los textos fantásticos. Los elementos más relevantes en la teoría propuesta por Mircea Eliade son el fenómeno de la hierofanía, de la manifestación de lo sagrado como algo completamente diferente del mundo profano que se encuentra alrededor del ser humano, y la distinción entre sagrado y profano. En su obra *Lo sagrado y lo profano* Mircea Eliade destaca la relevancia de la obra del estudioso alemán "Después de cuarenta años, los análisis de R. Otto conservan aún su valor; el lector sacará provecho leyéndolos y meditándolos" (1957: 9). En sus premisas teóricas, Eliade coincide con

Otto en la idea de un sagrado terrible e inefable, una "otredad" que no pertenece a este mundo y que posee un poder enorme:

> Otto había leído a Lutero y había comprendido lo que significaba para un creyente el «Dios vivo». No era ni el Dios de los filósofos, el Dios de un Erasmo; no era una idea, una noción abstracta, una simple alegoría moral. Se trataba de un *poder* terrible, manifestado en la «cólera» divina. (ibíd.:8)

Más adelante, el estudioso rumano subraya la característica de lo sagrado de ser algo que se escapa de las leyes y las categorías naturales. Eliade afirma que la idea de lo profano individuada por Rudolf Otto se centra en un *ganz andere*, algo que no se puede expresar:

> El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum, o* la *maiestas,* o el *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresas lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella. (ibíd.:8,9)

Según Mircea Eliade, el hombre entra en conocimiento de dicho *mysterium tremendum* de lo sagrado cuando se manifiesta algo totalmente diferente de lo profano. Efectivamente, la premisa fundamental en el trabajo del estudioso rumano es la clara demarcación entre sagrado y profano. La aparición de lo sagrado en el mundo profano es definida por Eliade como *hierophanía*:

> […] no expresa algo más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*. Podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras. (ibíd.)

La manifestación es siempre la manifestación de algo completamente ajeno a nuestra realidad, como afirma el estudioso de las religiones, se trata de: "[…] una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»" (ibíd.). El fenómeno de la hierofanía puede aprovecharse de cualquier objeto, animal, lugar o contexto para manifestarse en el mundo, dado que, al mismo tiempo, al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se transforma en otra cosa, algo diferente, sin dejar de ser él mismo, ya que sigue participando del mundo circundante. Al enfrentarse a dichas hierofanías, la realidad

sagrada se transforma en la realidad más deseada por el ser humano. Este fenómeno es más evidente en las sociedades definidas primitivas o rudimentarias. Destaca Eliade:

> El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible *en* lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia es comprensible: para los «primitivos» como para el hombre de todas las sociedades pre-modernas, lo *sagrado* equivale a la *potencia y*, en definitiva, a la *realidad* por excelencia. (ibíd.:10).

El mundo sagrado, según el autor, es el mundo de la potencia, de la eficacia y de la perennidad. El mundo profano, en cambio, es un mundo sin relevancia, vacío y despojado de esa energía primordial. Es interesante notar como el estudioso afirma que la idea de un mundo totalmente profano y desacralizado es un descubrimiento reciente de los seres humanos. Sin profundizar de una manera exhaustiva dicha afirmación, el estudioso concluye sus premisas subrayando que:

> Baste únicamente con dejar constancia aquí del hecho de que la desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no-religioso de las sociedades modernas; del hecho que, por consiguiente, este último se resiente de una dificultad cada vez mayor para reencontrar las dimensiones existenciales del hombre religioso de las sociedades arcaicas. (ibíd.)

A pesar de su postulación, en el capítulo titulado "Lo sacro y lo profano en el mundo moderno" Eliade cierra su reflexión abarcando problemáticas y temas que no solo interesan al historiador de las religiones, al etnólogo, al sociólogo, sino también al historiador, al psicólogo y al filósofo. Intentando encontrar los rasgos de lo que el estudioso define hombre arreligioso, Eliade reconoce que solo en las modernas sociedades occidentales dicho hombre se ha desarrollado de manera plena. Para este hombre, no es posible aceptar modelo de humanidad fuera de las categorías y las condiciones humanas, y rechazando la magnitud del fenómeno de lo sagrado, considera el mundo de los dioses y sus manifestaciones un obstáculo que amenaza a su libertad. Sin embargo, a pesar de la voluntad "desacralizadora" del hombre moderno arreligioso, él "No puede abolir definitivamente su pasado, ya que él mismo es su producto. Está constituido por una serie de negaciones y de repulsas, pero continúa obsesionado por las realidades que abjuró" (ibíd.:125). En realidad, aunque rechazando el comportamiento que le había precedido, el hombre arreligioso reactualiza de otras formas un sentido religioso

permanente, en lo más profundo de su alma. Subraya Eliade: “Hay más: el hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada y de numerosos ritualismos degradados” (ibíd.). Entre los varios ejemplos, Eliade menciona las celebraciones que acompañan el año nuevo, y también la instalación en una nueva casa. Dichos fenómenos, según el estudioso, presentan formas laicas de rituales de renovación. De la misma manera, la celebración ritual puede manifestarse con el nacimiento de un niño, o las fiestas celebradas por el matrimonio o la obtención de un nuevo empleo. En el ámbito de la ficción, Eliade considera el cine como una “fábrica de sueños” (ibíd.:126), donde es posible asistir a la celebración de los eternos motivos míticos del hombre héroe en lucha con el monstruo, los combates y las pruebas iniciáticas y las figuras míticas del mundo antiguo. Más relevante para el ámbito de esta investigación, es el hecho de que el estudioso rumano incluye también a la literatura en su argumentación:

> Incluso la lectura comporta una función mitológica: no sólo porque reemplaza el relato de mitos en las sociedades arcaicas y la literatura oral, todavía viva en las comunidades rurales de Europa, sino especialmente porque la lectura procura al hombre moderno una «salida del Tiempo» comparable a la efectuada por los mitos. Bien se «mate» el tiempo con una novela policiaca, o bien se penetre en un universo temporal extraño, el representado por cualquier novela, la lectura proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra «historia». (ibíd.)

Antes de proceder, en resumen, es posible afirmar que lo sagrado es, en su esencia, algo prodigioso y poderoso, en cambio el mundo profano carece de significado y de posibilidad. Al enfrentarse con la manifestación de lo sagrado, el hombre queda fascinado y busca relacionarse lo más posible con dicha realidad. Al contrario, el hombre moderno y ateo se aleja de este fenómeno y rechaza su manifestación en el cosmos, desacralizando la totalidad de la realidad. A pesar de este tentativo de desacralización y de huir de los rituales y comportamientos sagrados, el hombre moderno “sin religión” comparte aún pseudorreligiones y mitologías degradadas. En los textos recogidos en los siguientes subcapítulos, será posible encontrar diferentes ejemplos de personajes “religiosos” y “arreligiosos”, y serán empleadas también las reflexiones propuestas por Mircea Eliade para examinar las reacciones de dichos personajes al enfrentarse con las manifestaciones de lo sagrado en diferentes textos fantásticos.

1.3 - Interacciones entre sagrado y literatura fantástica: la arquitectura de un mundo "profano" y la irrupción de lo sagrado

En los apartados anteriores se ha intentado trazar los rasgos teóricos para plantear un modelo de clasificación (aun aproximado) de lo que en literatura es posible definir como cuento fantástico, y además resumir los elementos más sobresalientes de una de las teorías sobre lo sagrado más influyente en el estudio de la historia de las religiones. Se trata, por supuesto, de operaciones obligatoriamente resumidas y de aproximaciones teóricas. Evidentemente la complejidad de teorías sobre lo fantástico y lo sagrado merecerían adecuadas profundizaciones que excederían los límites y las tareas de esta tesis. Con la finalidad de desarrollar un análisis de tipo literario, centrado en diferentes textos fantásticos que pertenecen al panorama literario de Hispanoamérica, a pesar de las diferencias fundamentales entre los diferentes marcos teóricos y disciplinas de humanidades, son evidentes algunos paralelos entre las características identificadas a través de diferentes autores en los subcapítulos precedentes.

El elemento más evidente y que sobresale tanto en lo fantástico como en lo sagrado es un sentimiento o sentido de algo "inexpresable" y que se escapa a todas las categorías racionales o de cualquier clasificación. Sin embargo, tanto en literatura como en la fenomenología de las religiones, dicho "inefable" e indecible ha encontrado diferentes medios de expresión. El elemento que acomuna tanto a los textos fantásticos como a las manifestaciones de lo sagrado identificadas, es indudablemente lo innombrable, que, a pesar de su calidad inefable, *está allí*. La amenaza definida según el paradigma establecido por Roas comparte diferentes características con lo sagrado elaborado por Otto y Eliade. Se trata de algo que escapa da las categorías racionales y de los intentos de clasificación por parte de las leyes científicas. Tanto el acontecimiento sobrenatural postulado por el crítico español como las hierofanías propuestas por Eliade a partir de la teoría de Otto son hechos que no pertenecen ni a las leyes racionales ni a los sentimientos "naturales" del ser humano: se trata de "otredades" ajenas y que se presentan a los ojos de los hombres como mundos totalmente diferentes. En eso, la idea de fantástico como "continente negro" postulada por Bozzetto comparte muchas de sus características con la manifestación de lo sagrado en el mundo, como por ejemplo la imposibilidad de ser definido según la lógica racional del pensamiento o la esencia inefable de su naturaleza contradictoria.

En su intento para distinguir lo fantástico de lo maravilloso y de sus derivados, Roas, retomando conceptos ilustrados por Tzetvan Todorov y Roger Caillois entre otros, afirma que

el simple acontecimiento sobrenatural no es suficiente para definir un texto como fantástico, y añade que la presencia de un orden ya codificado, como un referente de tipo religioso, anula el elemento fantástico de un texto, dado que el referente pragmático coincide con el referente literario y no existe choque amenazante entre diferentes órdenes. Si la manifestación de lo sagrado se refiere de toda manera a un fenómeno de la evolución del sentido religioso del hombre, y representa los primeros pasos primigenios para desarrollar un sistema de creencia y referentes religiosos, sería posible argumentar que la presencia de lo sagrado en un texto fantástico interfiere en el mecanismo de ruptura de órdenes del cuento fantástico. Sin embargo, la fenomenología de lo sagrado postulada tanto por Otto y por Eliade se refiere a un sentimiento, una idea y un fenómeno de algo que *a priori* queda fuera de cualquiera racionalización y sistematización de tipo religioso, mitológico, racional o místico. El *arreton* numinoso individuado por Otto no tiene ni forma, ni nombre ni referente pragmático bien definido. De hecho, en los comienzos primigenios del fenómeno de lo sagrado, la manifestación de la otredad divina no tiene distinción entre hadas, demonios, dioses y otras entidades misteriosas. Los nombres de los dioses, la caracterización de algo o alguien por ser manifestación del diablo o de un ángel, las cualidades de un dios justo y bondadoso o de un dios malvado y cruel son intentos por parte de la razón humana de cautivar, clasificar, racionalizar y antropomorfizar las manifestaciones de lo sagrado en el mundo. Dicha característica se explicita también en la ausencia de un sentido moral o de rasgos humanizados en lo sagrado según el filósofo alemán, quien rechaza la idea de lo santo como un atributo de tipo moral o racional. Es posible afirmar entonces que la manifestación de lo sagrado en los comienzos de la experiencia religiosa del hombre no representa un referente pragmático suficientemente desarrollado para constituir una antítesis a lo fantástico. En efecto, lo sagrado comparte con lo fantástico las características de ser algo que está fuera de las categorías humanas y de sistemas de creencias establecidos, sean esos de tipo religioso, filosófico o teológico. Es decir, independientemente de los paradigmas culturales o religiosos sucesivos que los seres humanos construyen a partir de una experiencia religiosa, la repentina aparición de algo sagrado abre las puertas del mundo de lo inexpresable y de lo irracional, aún por sujetos "creyentes" o que desarrollarán sucesivamente un conjunto de creencias. Esta observación sirve además para contestar, al menos en parte, a la segunda objeción legítima que se encuentra en el hecho de establecer si los personajes ficticios de un texto fantástico comparten o no la visión religiosa y la perspectiva que caracteriza al "hombre religioso" o "hombre arcaico de las sociedades primitivas" según Otto y Eliade. El acontecimiento sobrenatural, que en los textos seleccionados en este trabajo, coincide con la manifestación de lo sagrado en el mundo, en efecto, influencia con su temor demoníaco tanto

a los hombres arcaicos como a los hombres modernos y desacralizados. Aun teniendo en cuenta, por supuesto, que los personajes ficticios o los narradores de un texto fantástico no coinciden exactamente con las tipologías de seres humanos analizados y clasificados según el marco teórico de la antropología moderna, se trata (en la mayoría de los casos, por lo menos en los textos citados en este trabajo) de personajes que actúan, se expresan y desarrollan sus reflexiones según categorías y lógicas puramente humanas. En resumen, es posible afirmar que el enigma perturbador de lo sagrado, actuando en el texto fantástico, permite ese ataque y amenaza en contra de la realidad y la aparición de algo inenarrable e inexpresable según las características individuadas por Bozzetto y Roas. Será posible profundizar, en los siguientes capítulos, cómo el hombre religioso de Otto y el hombre moderno arreligioso de Eliade se reflejan en los personajes que actúan y reaccionan en diferentes textos fantásticos al enfrentarse con la aparición de una otredad sagrada.

Otro elemento que brilla por su semejanza entre sagrado y fantástico es la indudable dualidad y ambigüedad que caracteriza tanto a lo numinoso como al elemento fantástico de los cuentos. A partir de esta calidad casi "oximorónica" de repulsión y atracción, el mismo Bozzetto traza la semejanza entre el *mysterium tremendum* postulado por Otto y la duplicidad de lo fantástico. Dicha característica de ser algo al mismo tiempo terrible y fascinante es compartida también por lo *demoniaco* de nombre Johann Wolfgang von Goethe y por la idea de sublime de Edmund Burke e Immanuel Kant y retomada y subrayada por Otto[4]. Dentro del panorama literario hispanoamericano, en la literatura fantástica del siglo XX, se desarrolla esta misteriosa dualidad que a la vez asusta, atrae o alterna momentos de placer y horror.

Por supuesto, una característica interesante y que acomuna la experiencia de lo sagrado y los cuentos fantásticos seleccionados es esa atracción que el fenómeno misterioso e inefable ejerce sobre el alma de los hombres y de los personajes de los textos. Se trata de la fascinación por el misterio postulada por Otto, que encuentra su reflejo literario en la atracción hacia el elemento sobrenatural o irracional por parte de los personajes ficticios de un relato fantástico. Sin embargo, cabe destacar aquí otro elemento que será subrayado en los cuentos fantásticos

[4] En efecto, el pavor demoníaco de lo sagrado y su fascinación se manifiestan, por ejemplo, en textos citados tanto por David Roas como por Roger Bozzetto. H.P. Lovecraft, maestro del cuento fantástico y del horror, construye buena parte de sus cuentos alrededor de un encuentro con dioses terribles y manifestaciones sagradas aterradoras, que, sin embargo, a pesar de sus rasgos terroríficos, ejercitan sus efectos de majestad sobre la víctima protagonista de los relatos, fascinando y cautivando la razón y el deseo de verdad del sujeto.

de los siguientes capítulos: la capacidad del elemento fantástico (y, en este caso, del elemento sagrado) de atrapar a los individuos (ficticios o reales) e incluso de anular la identidad de los sujetos implicados. Si, por un lado, Roas, Campra y Bozzetto subrayan la posibilidad de la perdida de la identidad por parte del sujeto víctima de los mecanismos de lo fantástico, (dañando su salud mental y llegando, en casos extremo, al suicidio o a la muerte), por otro lado, Otto individúa en la anulación del sujeto y en la comunión con la divinidad la cumbre de toda la mística religiosa. Esta aniquilación tiene por supuesto diferentes consecuencias y finalidades si se refiere a un ámbito pragmático de la evolución de las religiones o al ámbito teórico ficticio de la literatura. La destrucción de la identidad de un sujeto, totalmente desestabilizada por la irrupción de algo imposible e irracional, se desarrolla a través de ese "sentimiento de criatura" (Otto, 2009:16) que caracteriza la naturaleza de lo numinoso. En efecto, las manifestaciones de lo sagrado en los textos fantásticos aquí recogidos resuenan con la majestad y el sentido de omnipotencia descrito por Otto en su disquisición sobre los atributos de lo sagrado.

Es necesario cerrar primer capítulo con una consideración general sobre los temas presentados en este capítulo. Considerando las teorías y las afirmaciones hasta aquí recogidas por diferentes autores, es posible afirmar que tanto el mecanismo de lo fantástico como la manifestación del fenómeno de lo sagrado comparten una premisa fundamental, y dicha premisa es la de un choque entre diferentes ejes u órdenes de existencia. Se podría afirmar, de alguna manera, que ambos existen y pueden desarrollarse de manera exhaustiva solo a través de una contraposición de referentes. Por un lado, desde una perspectiva literaria, el texto fantástico construye su efecto de amenaza y de escándalo estableciendo un referente o una idea de algo que tiene leyes, límites bien establecidos y coherencia. Se trata del efecto de verosimilitud comentado por Roas y por Bozzetto, y del establecimiento de una esfera A y una esfera B postulado por Campra. Establecidas las reglas y las fronteras, lo fantástico, a través de un "abuso de autoridad" produce un escándalo, cruza las reglas supuestamente ya establecidas, e yuxtapone las diferentes esferas que hasta entonces se creían independientes. Dicha transgresión, como ya se ha expresado, produce terror, desconcierto e inquietud en los sujetos implicados, pero al mismo tiempo ejerce una atracción casi irresistible, una fascinación obscura que a la vez atrapa al sujeto y lo lleva al otro lado del umbral metafórico de la razón y de la realidad.

Por otro lado, analizando la fenomenología de lo sagrado, Eliade establece la distinción entre sagrado y profano, subrayando que la realidad sagrada es algo totalmente diferente, tanto

filosóficamente como espiritualmente, de la realidad profana. Si el mundo profano se presenta como vacío, desacralizado y (en su acepción moderna) privo de cualquiera posibilidad transcendente, el mundo de lo sagrado que de repente se manifiesta antes los hombres se convierte en la realidad de la potencia y de la posibilidad. Afirma Eliade: "Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad *y* eficacia" (1957:10). Cabe subrayar aquí el rasgo en común de una evidente contraposición entre mundos y modalidades de percibir y actuar en el mundo y en la realidad. En ambos casos, lo fantástico y lo sagrado necesitan el establecimiento de dos límites infranqueables, y en seguida la transgresión de dichos límites. Sería interesante analizar la hipótesis de una arquitectura de un mundo profano en los textos fantásticos. Se trata de una posibilidad abierta para futuras reflexiones o trabajos de investigación, y que probablemente merecería ulteriores profundizaciones. Por supuesto, cabe subrayar el hecho de que la yuxtaposición entre los rasgos de lo fantástico y de lo sagrado tiene sus problemas y no está exenta de contradicciones, como por ejemplo las diferentes consecuencias de la irrupción de algo irracional en el mundo desacralizado moderno de los seres humanos o en el mundo "verosímil" del universo mimético literario. El desarrollo de una mística y de una consiguiente racionalización de la experiencia sagrada, por un lado, y la locura de los personajes o la muerte de las víctimas de un texto fantástico, por otro, son evidentes diferencias inconciliables y nos recuerdan la necesaria distinción entre ciencias literarias y ciencias sociales. Antes de proceder, hay que dejar claro que en el siguiente trabajo de análisis no se quiere necesariamente afirmar que cada expresión de lo que se ha definido como texto fantástico coincide con la manifestación de una hierofanía sagrada. Existen, seguramente, paralelos interesantes y ejemplos de cuentos donde los acontecimientos sobrenaturales coinciden con las diferentes características individuadas por Otto o Eliade, pero, al mismo tiempo, diferentes autores han claramente manejado el modo literario fantástico sin necesariamente aprovecharse del mecanismo de lo sagrado para lograr el efecto de una irracional ruptura de la realidad. Sin embargo, es innegable la semejanza entre los rasgos distintivos de lo sagrado y muchas de las características subrayadas por diferentes críticos. El ejemplo más evidente es el análisis desarrollada por Bozzetto, autor que reconoce esta conexión entre sagrado y fantástico. Para los fines de esta investigación, los cuentos seleccionados se relacionarán de una manera estrecha con el tema principal de lo sagrado, tema que cada cuento explorará según diferentes motivos. En los siguientes capítulos se explicitará la individuación del fenómeno de la hierofanía en diferentes cuentos fantásticos, intentando dejar hablar los mismos textos y demostrando la posibilidad de una manifestación de lo sagrado en el mundo literario de la ficción fantástica.

Capitulo 2 - Teofanías inefables

En este capítulo serán analizados los cuentos “La escritura del dios” (1949) de Jorge Luis Borges y “Pablo” (1952) de Juan José Arreola. Los relatos serán tomados en consideración profundizando el sentido de las teofanías que aparecen en dichos textos, y al mismo tiempo se comentarán las afinidades entre fantástico y sagrado, según diferentes teorías literarias y antropológicas. El título de “Teofanías inefables” contiene ya en sí mismo una redundancia desde una perspectiva semántica, una repetición de significados que quizás los estudiosos de ciencias sociales o incluso de literatura podrían considerar como superflua. El diccionario de la Real Academia Española define la palabra teofanía explicitando también su etimología:

> “Manifestación de la divinidad de Dios”, del latín tardío theophanīa, y este del gr. θεοφάνεια theopháneia, de θεός theós 'dios' y -φάνεια -pháneia 'manifestación'. (2001)

Dejando de lado, por lo menos temporáneamente, el debate entre manifestaciones divinas politeístas y monoteístas, es evidente el hecho de que el significado de la teofanía tiene parentesco (y en un cierto sentido representa su sinónimo) con el fenómeno de las hierofanías postulado en la obra de Eliade *Lo sagrado y lo profano*. Retomando en cuenta las características señaladas según el marco teórico establecido por Eliade y Otto, es posible notar que los estudiosos están de acuerdo en afirmar que la manifestación de lo sagrado en el mundo (sea esa de tipo cristiano, pagano, budista etc.) coincide, en su esencia, en la aparición de la divinidad o de la otredad sagrada en un mundo o una realidad consideradas profanas. Entre los diferentes rasgos explicitados por los dos estudiosos de religiones anteriormente presentados, sobresale la idea de que los atributos de la divinidad y de los fenómenos sagrados son tan excesivos y fuera de las categorías humanas, que llegan a ser, como ya se ha comentado en el precedente capítulo, algo indefinible e irracional. De aquí el vocable inefable, que puede aplicarse tanto a lo numinoso planteado por Otto como a la irrupción del elemento fantástico en un texto individuada por Roas y Bozzetto. Los cuentos de Jorge Luis Borges y Juan José Arreola presentados en este capítulo se desarrollan alrededor de un acontecimiento inexpresable según el lenguaje de las categorías humanas: la manifestación de la potencia divina, la comunión y el éxtasis con la divinidad por parte del ser humano. Sin embargo, a pesar de la dificultad en procesar esa experiencia religiosa cumbre de la mística, los personajes protagonistas de los cuentos relatan de una manera detallada las emociones, los pensamientos y las sensaciones perturbadoras al enfrentarse a los dioses. El tema de lo sagrado aquí encuentra su motivo en la

experiencia del poder y de la omnisciencia de la divinidad. Los dos cuentos emplean diferentes concepciones y referentes pragmáticos de creencias o ideas sobre la divinidad que es posible encontrar en momentos históricos lejanos: si, por un lado, Borges relata los esfuerzos y las vicisitudes de un mago indígena pagano capturado por los españoles, por otro lado, Arreola empieza su narración describiendo la irrupción del Dios monoteísta (probablemente cristiano) en la monotonía de la cotidianidad de un empleado del Banco Central. El vasto e intricado arsenal de dos escritores tan cultos permite el empleo de herejías, creencias y referencias históricas a veces obscuras o marginales. Sin embargo, a pesar de las distancias culturales entre los dos relatos (tanto en los acontecimientos como en los personajes, así como en los elementos textuales y los contextos culturales intertextuales y extratextuales de los dos autores) ambos comparten la premisa fundamental de la teofanía y de la experiencia sagrada, con todas sus inefables consecuencias.

2.1 - "La escritura del dios" de Jorge Luis Borges

En una cárcel profunda y oprimente se encuentra encerrado un hombre llamado Tzinancán, presentado como mago de una pirámide destruida por los españoles invasores. La cárcel está dividida por una pared: de un lado está el cautivo, del otro hay un jaguar. Una larga ventana con barrotes corta la pared central, a ras del suelo. Todo se encuentra envuelto en las tinieblas, pero cada día a medio día un carcelero abre una trampilla en el techo y emplea una roldana de hierro para bajar la comida para los cautivos, cántaros de agua y trozos de carne. En ese instante, la luz entra y el mago puede ver el jaguar. Para pasar el tiempo, en solitud el mago recorre con su mente todo lo que sabe, sus recuerdos y conocimientos. En dichas reflexiones, Tzinancán trae a la memoria una de las tradiciones de Qaholom, el dios de su pirámide. Se trata de una formula, una especie de "sentencia mágica" (Borges, [1942] 2012: 146) que la divinidad escribió al principio del mundo, y que ocultó en la creación para conjurar los males en el fin de los tiempos. En su reflexión, considerando el hecho de ser el último de los sacerdotes de su dios, Tzinancán trata de averiguar si él mismo ha sido elegido para acceder al secreto divino. Intentando catalogar todas sus nociones e interrogándose sobre los posibles escondites para la magia del dios, el mago se da cuenta de que la escritura secreta del dios ha sido escondida en las manchas de los jaguares, animales sagrados de Qaholom. Se dedica entonces a aprender el orden y la distribución de las manchas del animal, aprovechando de los fugaces instantes en los que el carcelero ilumina la ventana de la celda abriendo la bóveda del techo. Un día (o una noche) el mago supera una prueba mística altamente cargada de contenidos simbólicos en un

sueño en el que casi se ahoga en la arena, y al despertarse ocurre algo increíble e inesperado: el sacerdote experimenta la comunión con la divinidad y entiende la escritura secreta del dios, una fórmula de catorce palabras. Al unirse con el dios, Tzinancán experimenta también su potencia, se da cuenta de que él podría fácilmente pronunciar la fórmula y ser todopoderoso. Sin embargo, él ya no se acuerda de su identidad o deseos, y decide dejarse morir en la oscuridad de la celda, guardando el secreto del dios, dado que el ser humano que ha experimentado la omnisciencia y la omnipotencia de los dioses, no puede volver al mundo mortal y preocuparse en las triviales desventuras de los vivientes.

Se podría afirmar que en "La escritura del dios" Jorge Luis Borges recorre, casi de una manera especular, las diferentes etapas de desarrollo de la experiencia sagrada según el marco teórico propuesto en *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios* de Rudolf Otto. En este texto, el fenómeno de la hierofanía experimentado por el protagonista del relato de Borges se manifiesta a través del mecanismo literario de lo fantástico, y considerando los rasgos expuestos en el primer capítulo de este trabajo, es posible encontrar paralelos relevantes. Antes de empezar el análisis y profundizar eventuales paralelos o puntos de contacto entre dicha hierofanía mesoamericana y diferentes teorías de las ciencias sociales, cabe comentar el primer párrafo que introduce a los lectores en los acontecimientos del texto y dibuja el mundo y el contexto en los cuales actúa el protagonista del relato.

Es posible dividir el cuento de Borges en tres partes, que corresponden de hecho a tres etapas ideales capaces de resumir una experiencia de lo sagrado. En primer lugar, la narración empieza por un punto de partida "profano", donde se establecen los personajes del cuento y la ambientación, se dibuja un mundo, se define la colocación de los hechos narrados en un espacio y un tiempo definidos, y, elemento sobresaliente, se trata de un mundo sin potencia sagrada ni transcendencia (de hecho, serán comentados a continuación en el análisis los rasgos de falta de vitalidad y poder en la descripción inicial). Luego el mago indígena, *homo religiosus*, intenta recorrer todo su conocimiento y se interroga sobre la divinidad, reflexionando sobre los atributos del dios y sobre la escritura secreta que un elegido encontrará en el fin de los tiempos. Desarrollando su mística e invocando el mito del dios, el sacerdote se enfrenta finalmente a las pruebas iniciáticas del estudio de las manchas del jaguar y en seguida del sueño infinito. La experiencia mística del personaje llega a su cumbre y accede a la comunión con la divinidad, éxtasis supremo y revelación sagrada por excelencia. Finalmente, en la tercera parte y conclusión del relato, el sacerdote de Qaholom experimenta la perdida de la identidad y la

anulación de sus deseos, incluso el de la libertad, dejándose morir en el éxtasis y contemplación de la omnipotencia del dios.

El empleo de la primera persona como voz narradora en este cuento permite a Borges describir la experiencia religiosa de una manera muy elocuente y personal, explicitando los pensamientos y las emociones probadas por el mago con muchos detalles. Otro elemento textual interesante es el hecho de que todos los acontecimientos relacionados con las vicisitudes y las reflexiones sobre la deidad son relatados por el mago en el tiempo verbal del perfecto: "Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía" (ibíd.:146), luego:" Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas" (ibíd.:147). Los hechos relacionados con la hierofanía son referidos como ya establecidos, ya la revelación del dios se ha manifestado, y el cuento se cierra retomando el presente indicativo que abre el relato: "Por eso no pronuncio la formula, por eso dejo que me olviden los días […]" (ibíd.:150). Según el clásico estilo borgeano del cuento moderno, a través del mecanismo de la narración preactiva[5] es posible cerrar el círculo del relato y volver a la descripción inicial del sacerdote que, exhausto, se deja morir de inanición. Sin embargo, cabe subrayar que a pesar de que el elemento principal del cuento se encuentra en una revelación todopoderosa de magnitud inexpresable, no hay señales de este prodigio en la introducción del texto. Esto contribuye a la estrategia del mecanismo de lo fantástico planeada por Borges, que a continuación será analizada, sin embargo, el hecho que cabe señalar en este momento es que a pesar de que los hechos narrados ya ocurrieron (la memorización de las manchas, el sueño y la prueba, la revelación del dios etc.), el narrador va enfrentándose a la narración simultáneamente con el lector, así que la irrupción de lo sagrado y del elemento fantástico alcanzan el máximo efecto.

La estrategia de Borges para producir un choque lo más eficaz posible se aprovecha por un lado de la descripción de un mundo oprimente y desolador despojado de poder y de posibilidad, y por otro lado de la repentina aparición de una otredad divina omnipotente. Desde

[5] La yuxtaposición o narración preactiva, es una figura retórica que consiste en una extensa narración o retrospectiva al pasado, que luego va progresando hasta llegar al momento inicial de la reminesciencia, al punto de partida de la historia. Al emplear dicha técnica, Borges efectivamente aumenta el elemento sorpresa del texto, o sea la improvisa manifestación del elemento fantástico y sagrado, dado que al íncipit del relato no hay traza de una revelación sagrada todopoderosa o del adquirimiento de poderes sobrenaturales.

las primeras líneas del texto, Borges trata de rodear el desafortunado mago de Qaholom de elementos desoladores para producir una atmosfera claustrofóbica:

> La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. (ibíd.:145)

La mención del tiempo de la cautividad y la resignación por parte del sacerdote indígena contribuyen a dibujar una condición desesperada y que pronto llevará al sujeto del relato a la muerte:

> He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses. Con el hondo cuchillo de pedernal he abierto el pecho de las víctimas y ahora no podría, sin magia, levantarme del polvo. (ibíd.)

Al pintar este retrato desconsolador de un cautiverio cruel y sin esperanza, Borges se aprovecha de uno de los otros mecanismos más conocidos y utilizados en la arquitectura de un texto fantástico. Se trata del empleo de anécdotas y referencias a datos histórico reales y ficticios al mismo tiempo. Al presentarse con su nombre al lector, el cautivo indígena describe la disposición de la celda y afirma: "Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinancán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió […]" (ibíd.). La mención del nombre del conquistador español Pedro de Alvarado, y de la conquista del pueblo maya coincide con acontecimientos históricos reales y aumenta la "legitimidad" y la verosimilitud del cuento. Además, la descripción de la destrucción de los templos paganos y de la tortura de los indígenas por parte de los españoles corrobora esta verosimilitud histórica basada en la conquista de los pueblos mesoamericanos:

> La víspera del incendio de la Pirámide, los hombres que bajaron de altos caballos me castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido. Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios, pero éste no me abandonó y me mantuve silencioso entre los tormentos. Me laceraron, me deformaron y luego desperté en esta cárcel, que ya no dejaré en mi vida mortal. (ibíd.: 145,146)

El nombre del dios Qaholom se encuentra en el libro de mitos mayas del *Popul Vuh*, y se refiere a una divinidad primordial que pertenece a los dioses creadores del cosmos y de los seres vivientes, elemento que se agrega al conjunto de nociones socioculturales empleadas para crear un efecto de credibilidad histórica o cultural. Es posible afirmar, entonces, que la primera sección del cuento tiene una doble intención: por un lado, comunicar una sensación de desesperación, sufrimiento y cautiverio, por otro, establecer (según el paradigma de la ficción mimética comentado por Roger Bozzetto) un contexto verosímil de ambientación, colocando el cuento en un tiempo y un espacio definido e históricamente admisible. La escasez de los dados no invalida la técnica anecdótica borgeana, y la mención del soberano del imperio mexica al final del cuento, se añade a los medios empleados por el autor para alcanzar ese efecto de verosimilitud: "Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinancán, regirías las tierras que rigió Moctezuma" (ibíd.:150).

Adentrándose en la parte más "mística" del relato, que llevará al protagonista a experimentar la hierofanía del dios Qaholom, Borges elige narrar a través el sacerdote maya una serie de pensamientos y actos simbólicos extremadamente relevantes desde una perspectiva tanto literaria como antropológica. La estructura del relato y las descripciones sugieren una metáfora entre la condición de cautivo del mago y la prueba metafísica que le permitirá descubrir el poder del dios: se trata de un hombre despojado de todo su poder, de su libertad y de su condición de ser humano. La deshumanización del personaje sigue a lo largo de todo el relato, y una frase explicita bien este sentido de condena y perdida de la libertad: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la firma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado" (ibíd.:149). Es evidente además el contraste entre la alternancia luz/tinieblas experimentada por el personaje y la búsqueda de la metafórica iluminación divina. Antes de profundizar las pruebas iniciáticas del viaje místico del sacerdote maya, cabe subrayar que el protagonista del cuento, de una manera casi casual, encuentra la mención de la sabiduría perdida del dios en el recorrido de la suma de todos sus recuerdos:

> Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui debelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío. (ibíd.:146)

Sería posible afirmar, de hecho, que el esfuerzo para recordar todo por parte del mago es un esfuerzo por parte de un individuo para utilizar la razón y el pensamiento racional con la tarea de definir su identidad, para, como expresa Borges, entrar en posesión de lo que ya está en nuestro interior de seres humanos "[…] fui entrando en posesión de lo que ya era mío" (ibíd.). Sin embargo, en la tradición del mago es posible encontrar la sabiduría mística capaz de cruzar el umbral de lo definible y de las leyes de la materia, de la racionalidad. Al acercarse al recuerdo sobre el mito del dios, el sacerdote subraya: "Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre" (ibíd.). Es decir, el mago de Qaholom presagia que lo que va lentamente surgiendo de sus pensamientos es un recuerdo diferente, algo especial y que se destaca de los otros recuerdos puramente profanos, como pueden ser los elementos de la naturaleza o de la arquitectura: "Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal" (ibíd.). El cuento llega entonces a la narración del mito del dios: "Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males" (ibíd.). Empieza la búsqueda mental del escondite de la sentencia del dios, y, cuando el narrador centra su atención en las disertaciones del sacerdote, el lector puede darse cuenta de que los verdaderos límites que detienen al cautivo indígena no son las paredes de la celda, sino las limitaciones de su mente, verdadera prisión delimitada y condicionada por los límites humanos del lenguaje y del pensamiento. Finalmente, el narrador descarta diferentes posibilidades, elementos de la naturaleza considerados indignos porque demasiado lábiles y sujetos a transformaciones:

> Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río se suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, mas invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. (ibíd.: 146,147)

Al final, recorridas las posibilidades del mundo profano, Tzinancán encuentra la respuesta en uno de los atributos de Qaholom: "En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios" (ibíd.). Retomando uno de los rasgos culturales compartidos tanto por los pueblos mexicas como por los mayas, Borges cita el jaguar como animal símbolo del dios Quaholom y efectivamente, el aspecto del jaguar era un símbolo ampliamente utilizado en el

mundo precolombino, un animal sagrado vinculado con el poder político y las practicas chamánicas. En lengua maya, *Balam* significa 'brujo', 'mago', o 'jaguar' (que puede ser también un dios jaguar); se utiliza también como patronímico y toponímico, y denota cargos de poder, liderazgo, poder, sabiduría mágica y fuerza[6]. La imagen (y sobre todo la presencia) del jaguar adquiere los rasgos de una hierofanía, mejor dicho, se trata del símbolo/trámite a través del cual es posible acceder a la realidad sagrada del dios. Cabe subrayar el hecho de que el jaguar nunca deja de ser él mismo, y, sin embargo, se consagra, transformándose en el avatar del divino en el mundo profano de la celda del cautivo.

A continuación, aparecen las pruebas mentales y místicas que el sacerdote de Qaholom tendrá que superar para obtener la escritura divina. El enigma del estudio de las manchas y de su decodificación se presenta como un trabajo largo y extremamente arduo: "Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban del pelaje amarillo" (Borges, 2012:147). El esfuerzo del chaman no está exento de momentos de desánimo: "No diré las fatigas de mi labor. Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto" (ibíd.). El problema arcano del aprendizaje de las manchas del jaguar provoca ulteriores preguntas en Tzinancán, que afirma: "Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta?" (ibíd., 147, 148). El narrador entonces compara el lenguaje de los humanos con el posible lenguaje de un dios. El sacerdote concluye su reflexión afirmando que el lenguaje de un dios es algo que la mente humana no puede comprender, y que abarca el infinito de un cualquier número de significantes, algo inconmensurable:

> Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciones y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*. (ibíd.)

[6] Sobre la etimología y el significado cultural de la palabra *Balam* y la figura del jaguar en el mundo precolombino maya, véase (Anónimo), *Los libros del Chilam Balam* (2011)

Tras las digresiones intelectuales desarrolladas en pleno estilo borgeano sobre conceptos como significantes, enunciados, límites del lenguaje y diferentes órdenes de infinitud, el narrador expone la distancia y la diferencia evidentes entre la racionalidad humana y el *mysterium tremendum* del divino. El mago subraya las limitaciones del lenguaje y de las categorías humanas frente a un exceso de magnitud provocado por lo sagrado. Se trata de una versión borgeana de la disquisición sobre los atributos de Dios planteada por Otto, en la que lo divino se manifiesta como algo demasiado grande para las delimitaciones racionales del lenguaje: "[…] hay que salir al paso de un equívoco que puede conducir a una visión parcial e incorrecta, y es la idea de que los predicados racionales -los indicados y otros semejantes apuran y agotan la esencia de la divinidad" (Otto, 1956:10).

Después de darse cuenta de la imposibilidad de definir un posible lenguaje divino, el mago se enfrenta con el sueño de la arena y de las infinitas falsas vigilias. Se trata de una verdadera prueba iniciática que comparte muchos rasgos con el proceso de otorgamiento de los poderes mágicos de los chamanes, fenómeno desarrollado por el estudioso Mircea Eliade en su obra *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, publicado en 1951. Describiendo las diferentes pruebas que un chamán tiene que superar, Eliade titula el segundo capítulo de su enorme obra "Enfermedades y sueños iniciáticos". En la introducción a dicho capítulo el autor observa:

> Las enfermedades, los sueños y los éxtasis más o menos patológicos, son, como hemos visto, otros tantos medios de acceso a la condición de chamán. En ocasiones estas singulares experiencias no significan otra cosa que una "elección" venida de lo alto y no hacen más que preparar al candidato para nuevas revelaciones. Pero, casi siempre, las enfermedades, los sueños y los éxtasis constituyen por sí mismos una iniciación; esto es, consiguen transformar al hombre profano de antes de la "elección" en un técnico de lo sagrado. (Eliade, 1951: 20)

A continuación, el estudioso rumano subraya que las pruebas iniciáticas, sean esas a través de una enfermedad o un sueño, recalcan el mismo esquema: "[…] todas las experiencias extáticas que deciden acerca de la vocación del futuro chamán asumen el esquema tradicional de una ceremonia de iniciación; sufrimiento, muerte y resurrección" (ibíd.:20). Sería posible aquí trazar un paralelo particularmente relevante entre el sueño del mago de Qaholom y las teorías de Eliade sobre los sueños iniciáticos, y efectivamente las vicisitudes experimentadas por Tzinancán que lo llevarán a transformarse en un "técnico de lo sagrado" recuerdan el esquema

individuado por Eliade. Al multiplicarse los sueños y de los granos de arena, que van aumentando cada finta vigilia, el mago empieza a morir bajo la multitud de arena:

> Volví a dormir; indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. (Borges, 2012:148)

Entre las posibles pruebas y rituales iniciáticos enfrentados por un aspirante chamán, Mircea Eliade cita también el descenso a los infiernos, los sueños hipnóticos y la inhumación simbólica. Tzinancán sufre también, a través el círculo narrativo del relato, una muerte y una resurrección simbólica. Tras la amenaza de una voz desconocida, (quizás la misma voz del dios Qaholom), el sacerdote se queda desesperado:

> Alguien me dijo: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente». Me sentí perdido (ibíd.: 148,149).

A pesar de la dificultad de la prueba, el sacerdote logra despertarse y, de algún modo, resolver el acertijo de los sueños infinitos:

> La arena me rompía la boca, pero grité: «Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños». Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros. (ibíd.:149)

La superación de la prueba coincide, metafóricamente, con la llegada repentina de la luz en medio de las tinieblas, símbolo también de la renovación y del nuevo nivel de comprensión del sacerdote. Superada la prueba y resuelto el enigma, el hombre regresa al mundo de los vivos (en este caso del mundo de los sueños al mundo de la vigilia) y puede finalmente acceder al poder y al mundo de lo sagrado. Es interesante notar como la condición de omnipotencia del mago de Qaholom se produce también a través de las pruebas y sobre todo de las condiciones físicas y mentales del sacerdote del dios. Es decir, las condiciones ascéticas y difíciles del personaje actúan como un precio necesario para el otorgamiento de los poderes mágicos y del conocimiento todopoderoso. La idea de que el ascetismo y la mortificación del cuerpo sean

medios para llegar a un estadio superior de transcendencia o conocimiento, no es una novedad en el campo de los estudios antropológicos. El estudioso Roger Caillois en su *El Hombre y lo Sagrado* (1942) destaca que:

> En efecto, se sabe que el ascetismo es la ruta misma del poder. […] cada renunciamento se re-encuentra en el mundo mítico inscrito en su actio, y le asegura un margen igual de posibilidades sobrenaturales. Se ha adquirido en lo imposible y lo prohibido un más-allá reservado a él sólo y que corresponde exactamente al más acá que había abandonado en lo posible y permitido. Pero este intercambio constituye en el fondo la más ventajosa de las inversiones, porque lo que desdeñó en lo profano, lo recobra en lo sagrado. (Caillois,1942:22)

La llegada al momento culminante de la narración, coincide tanto con la cumbre del mecanismo fantástico como con el apogeo de la experiencia sagrada. Desde las primeras líneas de la descripción de la hierofanía experimentada por Tzinancán, Borges subraya la imposibilidad de expresar lo que percibe el sacerdote: "Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)" (ibíd.). La imagen a través de la cual se manifiesta la divinidad es la de una rueda: "El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino e todas partes, a un tiempo" (ibíd.). La rueda es un símbolo místico antiguo muy importante, tanto en Occidente como en Oriente, basta pensar por ejemplo en los cultos solares de los antiguos europeos, en la rueda del carro de Dios en la teología cristiana, o en la rueda sagrada de los calendarios maya y azteca. Las hipérboles descriptivas empleadas por Borges denotan los atributos divinos irracionales de lo sagrado y que solo pueden expresarse a través de metáforas y similitudes humanas o limitadas por el lenguaje y la razón humana. La característica más sobresaliente de la rueda descrita por el sacerdote maya remarca una descripción paradójica y antitética de dos principios contrarios: se trata de una rueda infinita hecha de agua y fuego: "Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita" (ibíd.). Los símbolos del agua y del fuego en los mundos precolombinos tenían también un valor simbólico y sagrado:

> En las culturas mesoamericanas prehispánicas, se manifestaban y se conjugaban de diversas maneras, según los contextos específicos y los apoyos materiales de su expresión. Desde las más sencillas y consuetudinarias tareas domésticas hasta los rituales propiciatorios mágico-religiosos

> más trascendentales, pasando por una red intrincada de relaciones mitológicas, la integración o la "des-integración" del agua y del fuego tuvieron un valor cosmológico. (Johansson, Patrick, "El agua y el fuego en el mundo náhuatl prehispánico", Arqueología Mexicana núm. 88, pp. 78-83)

Siguiendo en su descripción del éxtasis místico y de la comunión con la divinidad, Tzinancán exclama: "¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!" (Borges, 2012:149). La exclamación del sacerdote de Qaholom recuerda la felicidad de los versos de Dante en la *Divina Comedia*: "Oh, quanto è corto il dire e como fioco al mio concetto! E questo, a quel ch'io vidi, 'e tanto che non basta a dicer poco" (Alighieri, 1972: 423.). La experiencia de lo numinoso es algo inefable, como ya se ha comentado, y que escapa a una descripción exacta, sin embargo, Borges, aprovechándose de los instrumentos de su escritura, logra dar voz a la inefabilidad de lo divino. El empleo de las hipérboles y de las paradojas por parte de Borges es una estrategia para narrar lo que no es narrable, para ir más allá del umbral de la razón postulado por David Roas y Roger Bozzetto. La imagen elegida por Borges de una Rueda fantástica se transforma entonces en la metáfora perfecta que puede representar, si bien de una manera visual y simbólica, el sentimiento de lo numinoso de la experiencia religiosa. En sus calidades, dicha Rueda posee rasgos divinos que no se pueden medir. El elemento de la Rueda sagrada abarca todas las cosas concebibles por la mente humana, todos los hechos de todos los tiempos, algo infinito:

> Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastada ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. […]. Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. (Borges, 2012:149,150)

La mención de los diferentes mitos y elementos culturales precolombinos corrobora la ya mencionada estrategia mimética empleada por Borges: aquí es posible encontrar referencias al substrato mítico del pueblo Maya, se trata de mitos contenidos en el ya mencionado libro sagrado del *Popul Vuh,* también definido como el "libro del consejo" o "libro del común de los Quichés". La descripción de los primeros hombres, las tinajas que atacaron a los seres vivientes

y los perros que destrozaron a los hombres son todas referencias mitológicas a la creación cíclica del mundo, creencia compartida por mayas y aztecas.

Al comprenderlo todo en el éxtasis divino, Tzinancán revela también una felicidad escondida detrás de los infinitos destinos y significados "Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad […]" (ibíd.). Dicha emoción encaja con el dúplice sentimiento paradójico de lo sagrado postulado por Otto. En su comparación entre sublime y numinoso, el autor alemán destaca que dicho sentimiento: "Abate, humilla y, al mismo tiempo, encumbra y exalta. Restringe y coarta, y a la vez ensancha y dilata. De un lado provoca un sentimiento parecido al terror, y de otro lado proporciona felicidad. Por virtud de estos caracteres, lo sublime se aproxima mucho al concepto de lo numinoso […]" (Otto, 2005:65).

Finalmente, en la tercera parte del cuento, Tzinancán ha entendido la fórmula del dios, compartiendo en efecto el poder del dios Qaholom. La comprensión del éxtasis tiene como consecuencia la de existir por parte del sujeto en el mundo de la potencia, de la posibilidad y de la energía divina: "Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso" (Borges, 2012: 150). Mircea Eliade bien destaca el sentido de este concepto, llegando a afirmar que, para el hombre cautivado por el fenómeno de la hierofanía, el mundo de lo sagrado se transforma en la realidad más importante y eficaz. En las sociedades arcaicas, los hombres que pueden experimentar la comunión con el dios, tratan de vivir y acercarse lo más posible a la fuente de todo lo que es sagrado, eficaz y que merece veneración. La coincidencia entre potencia, posibilidad y sagrado es un elemento fundamental desde una perspectiva religiosa y mística de la existencia, lo sagrado, en su esencia, es saturado de poder. Dicha saturación de ser y de omnipotencia lleva el chamán a recorrer todas las posibilidades de sus nuevos poderes:

> Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en los pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinancán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. (ibíd.)

A pesar de la nueva condición de hombre todopoderoso, el mago de Qaholom afirma que ya sabe que nunca va a pronunciar las palabras mágicas. El narrador retoma el presente y cierra la narración explicitando el sentimiento de total perdida de la identidad:

> Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinancán. Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios de universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o descenturas, aunque ese hombre sea él. (Borges,2012:150)

Por medio de la voz narradora del mago de la pirámide, Borges reproduce un perfecto ejemplo de lo que Rudolf Otto define como el "sentimiento de criatura", la sensación de anulación frente a la manifestación divina: "Busco también un nombre para él, y le llamo «sentimiento de criatura», es decir, sentimiento de la criatura de que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas" (Otto, 2005: 18). Al experimentar la propia nada, y percibiendo solo el mundo sagrado de la potencia como verdadero y digno de atención, el ser humano olvida las desgracias y las vicisitudes del mundo profano, ya que ese mismo hombre no se acuerda ni siquiera de sus deseos: "Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa de la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, sí él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad" (Borges, 2012:150).

En esta sección se ha tratado de resumir, utilizando fragmentos del texto y de las teorías antecedentemente exploradas, los elementos más sobresalientes y que comparten evidentes paralelos con lo sagrado. En la primera parte del cuento, y también en otros fragmentos sucesivos, Borges cumple con los requisitos necesarios planteados por David Roas y Roger Bozzetto en la descripción del modelo narrativo: el establecimiento de un mundo "real" e históricamente determinado. Al enterarse del nombre del mago, y a través de las menciones de diferentes acontecimientos históricos junto con otros elementos socioculturales, el lector puede reconstruir o darse una idea, aún parcial, del mundo que rodea al personaje protagonista del cuento. La descripción del espacio obscuro y claustrofóbico de la celda, la destrucción de la pirámide de Qaholom y las torturas sufridas por Tzinancán confieren materialidad y verosimilitud a la condición de cautiverio del mago indígena. Establecido un referente cultural verosímil, la irrupción del elemento fantástico en el texto se desarrolla alrededor de dos estrategias: la primera según el mecanismo de acondicionamiento de un texto fantástico señalado por Roger Bozzetto, o sea la construcción de un universo aparentemente mimético coherente que gradualmente lleva los protagonistas y los lectores al cruzamiento de limites invalicables, la segunda coincide con la ruptura sin solución de órdenes y la aparición de una

otredad innombrable, fuera de la lógica. La verosimilitud y la fiabilidad del relato empiezan a vacilar con la descripción del sueño místico del sacerdote, y la imposibilidad de despertarse de una serie de fintas vigilias infinitas:

> El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente». (ibíd.: 148,149)

En cierto modo, se podría afirmar que el tema de lo onírico y los motivos del sueño infinito y de la imposibilidad de despertarse son elementos omnipresentes a lo largo de la mayoría de la producción literaria de Jorge Luis Borges. Se trata en efecto de la rescritura de un género de cuentos que fascinaron a Borges, y que el maestro argentino incluirá en su *Antología de la literatura fantástica.* En la mencionada antología, aparecen otros relatos relacionados con episodios fantásticos de fintas vigilias o cruzamiento de las fronteras entre real y onírico: "El espejo de viento y luna" y "El sueño infinito de Pao Yu" contenidos en *El sueño del aposento rojo* de Tsao Hsue-Kin. El relato del autor chino Chuang Tzu, "El sueño de la mariposa", será retomado también por Borges en la compilación de su ensayo *Nueva refutación del tiempo* publicado en la recolección *Nuevas inquisiciones.* En "La escritura del dios", el motivo del sueño infinito aparece empleado como prueba iniciática del mago de Qaholom.

La experiencia del sueño es el preludio a la manifestación de lo sagrado y a la verdadera grieta fantástica del texto, la comunión con el dios por parte de Tzinancán. El lector experimenta en primera persona, a través del narrador y protagonista del cuento, la sensación de enfrentarse al *mysterium tremendum y fascinans*. La inefabilidad del Otro, así como su presencia, son definidas a través de descripciones paradójicas, hipérboles lógicas y afirmaciones que desafían cualquiera idea de razón, incluso según las categorías de la mente de un hombre religioso del mundo precolombino: "Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad […]" (ibíd.). Empieza así la exposición de los atributos de la hierofanía por parte del mago, donde abundan los infinitos y los oxímoros. Antes que nada, la Rueda rompe las reglas del espacio y del tiempo, siendo al mismo tiempo en todos los lugares, infinita y formadas por todas las cosas del pasado, del presente y del futuro. Su misma substancia es una contradicción, ya que es hecha de agua y fuego. La visión permite también acceder a la verdad sagrada de los mitos, y asistir a las origines míticas de los seres humanos. Como ya ha

sido subrayado, la cumbre del relato de Borges se desarrolla alrededor de un sinsentido, de un "discurso imposible", para retomar la expresión de Roger Bozzetto, y sin embargo es posible encontrar las consecuencias de este encuentro entre racional e irracional, entre sagrado y profano. Al cruzar el umbral de lo definible, Tzinancán ya no pertenece a la existencia de este mundo, y su voluntad queda totalmente atrapada por el elemento fantástico de la visión divina, dejándolo indiferente e discapacitado. Se trata de una transgresión sin solución y que logra su efecto de ruptura a través de contradicciones que se encuentran en la enunciación de un sin sentido. La estética de lo fantástico se aprovecha y coincide en el texto borgeano con los rasgos distintivos de una manifestación sagrada. En la descripción de la teofanía, Tzinancán contrapone y cruza los límites del eje del espacio, del tiempo y de la identidad postulados por Rosalba Campra. La superposición de órdenes en el nivel del lenguaje, de la enunciación, aquí se vuelve medio de expresión de lo que es inexpresable. La "solución catastrófica" mencionada por Rosalba Campra que se perfila en la "escritura del dios" coincide de hecho con la perdida de la identidad del sujeto y, a continuación, con la probable muerte del protagonista por inanición. De alguna manera, la experiencia todopoderosa y omnisciente de Tzinancán anula su voluntad y su parte más racional, incluso su instinto de conservación.

Un instrumento teórico interesante para entender las diferentes metáforas de lo numinoso empleadas por los autores en un texto, y que puede contribuir a explicitar el significado de "La escrutura del dios" es seguramente la propuesta de Umberto Eco en *Obra abierta* ([1962) 1992), la idea de "metáforas epistemológicas", un concepto retomado también por estudiosos como Jaime Alazraki al profundizar el problema de clasificar los textos de Borges y Cortázar. Según el estudioso italiano, dichas metáforas aluden a la condición de las obras de arte de ser complementos del conocimiento racional o científico tradicional del cosmos, y en consecuencia no podían demonstrar nada que no estuviera ya demostrado por la ciencia, canal privilegiado para el conocimiento del mundo. A medida que la ciencia y las investigaciones del siglo XX cuestionaban el Orden antiguo aristotélico y Newtoniano de un universo coherente, medible y ordenado, los artistas y los autores trataban de trasladar las crisis del conocimiento y la exploración de las nuevas fronteras de lo conocible al mundo de la ficción. La aparición del psicoanálisis y la crisis de la supuesta unidad del hombre, de su identidad y percepción, abren nuevas perspectivas sobre el mundo desconocido del inconsciente y del onírico. De este modo, el arte (en todas sus manifestaciones, desde la pintura hasta la literatura etc.…) trata de encontrar una solución a la crisis de los órdenes tradicionales, se trata de un "[…] desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna; la ruptura

de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo" (Eco, 1992:24). La solución que los autores manejan se encuentra en las obras bajo la forma de metáforas que ofrecen diferentes complementos a las interpretaciones del mundo, que: "[…] constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación" (ibíd.).

Lo sagrado en el cuento de Borges se transforma en un instrumento de la metáfora epistemológica, y "la escritura del dios" en realidad es relacionada con la idea de la escritura sagrada del *aleph* judío, idea que da el título a la colección de relatos. La producción literaria de Jorge Luis Borges abunda de una infinidad de metáforas epistemológicas[7], y entre dichas metáforas encontramos también la palabra/idea que titula el libro donde es posible encontrar "La escritura del dios": *El Aleph.* La obra toma el nombre del símbolo matemático que señala el tamaño de conjuntos infinitos, representa la infinita multiplicidad del universo. Según el misticismo judío el aleph era la raíz de todas las letras y contenía todos los elementos del lenguaje humano, de hecho, se trata de la primera letra del alfabeto hebreo. Además, *el aleph* representaba la voluntad divina, símbolo del universo entero, la única letra que los seres humanos escucharon de la voz de Dios. Este símbolo es la metáfora epistemológica que guía todos los cuentos de la homónima recolección borgeana, y en efecto, la "escritura del dios" es un texto en el cual Borges se acerca al sentido de la esencia divina y de su infinitud, su inefabilidad, la paradoja de su manifestación en un mundo que aparentemente parece tener sentido, y que, sin embargo, revela su complejidad y contradicción al confrontarse con la infinitud, concepto profundizado en el texto a través del manejo de los temas de lo divino y de lo irracional. En este texto, Borges elije representar la complejidad de todos los tiempos y los destinos posibles a través de la rueda metáfora de la hierofanía experimentada por el sacerdote de Qaholom. Utilizando las formas y los conocimientos de un *hombre religiosus* de los tiempos precolombinos, el maestro argentino logra explorar en su cuento las posibilidades ofrecidas por

[7] Es posible encontrar otros ejemplos del empleo de metáforas epistemológicas en la escritura de Borges, entre los más evidentes recordamos la biblioteca como metáfora del universo en el cuento "La biblioteca de Babel" contenido en la obra *Ficciones* (1944). Jaime Alazraki en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* de 1983, edito por Gredos en Madrid, dedica un entero segmento al empleo de la metáfora epistemológica como clave de lectura de las obras borgeanas, se trata del capítulo titulado "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas".

las teorías más avanzadas sobre la complejidad y la infinitud del tiempo y de los universos posibles[8].

En este apartado se ha demostrado cómo en el cuento de Borges es posible individuar la manifestación de lo sagrado como medio de expresión de lo fantástico, y como efectivamente la interacción entre el género/modo literario de lo fantástico y las características de la teofanía pueden interaccionar para conseguir un efecto de ruptura de órdenes a través del *mysterium tremendum* del fenómeno numinoso. Aquí la teofanía se refiere a la manifestación de la potencia divina de una deidad pagana, filtrada a través de un sistema sociocultural de creencias de un hombre precolombino, pero a pesar de los intentos de categorización humana, la esencia inefable de la revelación religiosa queda intacta, así como el efecto fantástico del texto. El cuento "La escritura del dios", en consonancia con su titulo, desarrolla una teofanía a través del arte de la escritura, y la maestría de Borges permite esta imposible coincidencia entre sagrado y fantástico. En este caso, los rasgos distintivos de la manifestación de lo divino son tomados por el autor argentino y utilizados para crear una ruptura en el texto, la irrupción de una realidad "otra" sagrada, cumple con los requisitos de los textos fantásticos.

2.2 - "Pablo" de Juan José Arreola

En un día igual a todos, en la monotonía de una oficina del Banco Central, un cajero de nombre Pablo recibe la visita de la gracia divina y la esencia de Dios llena su espíritu. De ese momento, el empleado experimenta un cambio radical en su vida, en sus pensamientos y en su manera de ver y de relacionarse con el mundo. De pronto, le parece que el mundo está poblado por infinitos Pablos, y que todos convergen en su corazón. Pablo ve a Dios en el principio y asiste a la creación del universo. Entiende también el sentido de la creación de los hombres, creados por la infinita solitud de Dios, que buscaba a alguien capaz de amarlo. Entonces Pablo se entera de la calidad divina del hombre, único ser en el creado que contiene la chispa de Dios. En la revelación de Pablo, la divinidad decidió descomponerse en miles de partículas, escondidas en los hombres, para que un día, después haber recorrido y experimentado todas las formas posibles de existencia, se reuniesen, volviendo a la forma original de Dios. Al salir de la oficina, Pablo ve el mundo trasfigurado, con otros ojos. Mira a los otros hombres y ve la huella del divino en cada pecho, y desde ese día, juzga la maldad de la humanidad como una dosis

[8] sobre la sorprendente cercanía y los paralelos entre los temas de la cuentística borgeana y las teorías de la física cuántica, véase Rojo (2013)

incorrecta de virtudes. Pablo siente una inmensa piedad para todos los hombres, entiende que la humanidad busca incesablemente ese arquetipo de una unión perdida, y mientras que los santos y los sabios hacen renacer la esperanza, los grandes criminales y pecadores la frustran. Desde el momento de la revelación, Pablo experimenta una vida diferente, sin las preocupaciones o los afanes pasajeros del mundo material, y vive en un estado aparente de perpetuo éxtasis, la sucesión habitual de los días y del tiempo parece haber cesado para él. En la contemplación de su éxtasis, Pablo entiende que su condición debe permanecer un secreto, es algo que no se puede manifestar ni transferir a los demás. No comunica a nadie sus experiencias, y se encierra en una soledad sin contacto humano. A veces Pablo se llena de espanto, asistiendo al impulso frenético del ser humano para sostenerse y multiplicarse. Pablo experimenta emociones y pensamientos contradictorios, vacilando entre la esperanza que un día existirá entre los hombres el ser final unificado, y la idea opuesta de que quizás Dios nunca se recobrará, y quedará para siempre disuelto. En la desesperación, empieza a percibir su cualidad de ser espectador y devorador del mundo, es decir que, al contemplar el mundo, su sed de conocimiento lo devora Se siente capaz de todo, puede recordar cada detalle de cada vida de todos los hombres. En su recorrido de los infinitos recuerdos humanos, una anécdota sobresale y lo lástima. Se trata de la historia de un pastor que convence a los vecinos de ser la encarnación de Dios, pero al final es sacrificado. Un día hermoso, Pablo, gozando de sus momentos de beatitud, casi es descubierto por un desconocido por la calle. El acontecimiento obliga Pablo a ser más cuidadoso y a pasear por los parques en las primeras horas de la noche. Trata de no hacer nada y ser impasible, pero la omnipotencia pesa sobre su espíritu. En su omnisciencia extática y empatía sin límites, Pablo sufre por cada ser viviente y por cada acontecimiento del mundo. Decide suicidarse en una mañana nublada, un día desolador, con un viento negro que parece borrar todo como un preludio a la destrucción final. Pablo se encierra en su cuarto y se quita la vida, y el sol vuelve a brillar en el cielo otro día.

En el cuento de Juan José Arreola la manifestación del elemento sagrado toma la forma de une verdadera teofanía en un sentido cristiano o más bien monoteísta del término. El dilema de la existencia del dios cristiano y de las herejías siempre han sido presentes a lo largo de la producción literaria de Juan José Arreola. En su artículo titulado "Lo sacro en la obra de Juan José Arreola", Vicente Preciado Zacarías[9], autor de *Apuntes de Arreola en Zapotlán* comenta:

[9] Periodista y Maestro emérito de la Universidad de Guadalajara, Vicente Preciado Zacarías nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, el 12 de mayo de 1937. Fue amigo personal de Juan José Arreola y dedicó parte de su producción académica al estudio y la divulgación de la obra y el pensamiento del escritor de Zapotlán. Es autor del libro

> En comunicación personal, Juan José se consideraba maniqueo, gnóstico y panteísta. Maniqueo como el San Augustín anterior al *Tolle lege*. De hecho, había una especie de traslación de su persona, primero angustiosa, luego redentora, hacia la personalidad mundana de este santo escritor, luego obispo de Hipona, autor de *Confesiones*, laprimera autobiografía en la literatura, que Arreola sabía de memoria. (2012: 19)

La idea de una esencia panteísta del cristianismo en José Arreola procedía de San Pablo: "El panteísmo arrancaba en él desde el propio San Pablo visitando el areópago y absorto ante el ara del dios desconocido y de un Plotino acotado por Porfirio" (ibíd.:20). Entre las diferentes influencias sobre la investigación religiosa de Juan José Arreola es posible encontrar estudiosos ya citados en este trabajo de investigación: "Su angustiosa búsqueda lo llevaba a cursar teólogos como Rodolfo Otto, Urs von Baltasar, Dietrich von Hildebrant, Romani Guardini, Ladislaus Boros, Teilhard de Chardin, Danielou, Rops y Eliade […]" (ibíd.). Retomando las consideraciones propuestas por Vicente Preciado Zacarías, se puede afirmar que los temas de lo numinoso y de la relación entre Dios y los hombres han sido manejados en diferentes textos de Juan José Arreola: "Pablo" y "El silencio de Dios", en *Confabulario,* o"Starring all people" en *Palindroma* (1971), son cuentos que se ocupan de la idea de Dios y de lo sagrado, y también en la novela *La Feria* (1963) es posible encontrar una teofanía "[…] y esta aparece reflejada en un espejo, como dicha por una tercera persona. Es Jesús de Nazareth el que habla […]" (ibíd.:24).

En efecto, cabe subrayar que la mayoría de la producción literaria de Juan José Arreola está caracterizada por esa búsqueda irrequieta e inexorable de un sentido de la idea de Dios. En el desarrollo de su investigación mística y filosófica, el autor abarca y se aprovecha de las más disparatadas tradiciones religiosas, procedentes de nociones tomadas de un verdadero arsenal de filosofía y teología. Dicho proceso, por supuesto, se desarrolla a través de una estrategia parecida a la manera borgeana de emplear artificios y falsas referencias, citaciones de autores u obras inexistentes, en un intricado laberinto que se compone por un lado de espejismos literarios, y por otro de auténticos conocimientos académicos. En la mezcla de ficción e historicidad, el elemento que sobresale es seguramente la genuina cultura del autor mexicano.

Apuntes de Arreola en Zapotlán publicado en 2004, una colección de largas entrevistas realizadas entre mayo de 1983 y enero de 1991

Entre los diferentes cuentos que más destacan por sus profundizaciones del problema religioso, encontramos "Un pacto con el diablo", "En verdad os digo", o, en su conflictivo escenario moderno, "El Silencio de Dios". En algunos de los relatos del maestro jalisciense los dilemas teológicos y de conciencia desembocan en lo que tradicionalmente la iglesia católica ha juzgado como herejía. Se trata de teorías sobre lo divino, el bien y el mal, el sentido del mundo o de los hombres, que desafían al dogma católico, y que resonaron con el espíritu inquieto de Juan José Arreola. En "Pablo", Arreola escenifica un drama sagrado a partir de una antigua doctrina que profesa la idea de que los elementos divinos han sido aprisionados en el mundo de la materia, y que los iniciados tienen que esforzarse para liberarlos de su prisión material. El autor adapta libremente diferentes concepciones frutos del gnosticismo y del maniqueísmo. Según la definición de Mircea Eliade, el meollo del misticismo gnóstico radica en el hecho de colectar, salvar y enviar al cielo los fragmentos, chispas divinas de la luz sepultada en la materia viva, sobre todo en el cuerpo de los hombres[10]. San Agustín, en sus digresiones sobre diferentes errores y creencias heréticas, explicita el dogma de una doctrina de Mani que podría haber sido fuente de inspiración para el cuento de Arreola. Al enfrentarse con la heresía del maniqueísmo, el santo habla de una mezcla entre fragmentos divinos y la substancia de los males, y afirma que dichos fragmentos pueden ser, según los maniqueos, recuperados y purgados desde cualquier parte del mundo. Dicho proceso de selección de las partes escondidas de Dios en el mundo podrá ser desarrollado por un grupo de elegidos, que soltarán la esencia de la divinidad para purificarla de sus contaminaciones terrenas.[11] El drama de Pablo entonces se construye alrededor del problema místico de la división y de la recuperación de los fragmentos divinos en el mundo, asunto que el Dios maniqueo trata de resolver excogitando diferentes planes[12]. La escatología maniquea afirma que al fin del mundo, la luz aprisionada en la materia será reunida por el Requerimiento y la Obediencia, y el Gran Pensamiento divino la reunirá con su propia alma. El empleado mexicano del Banco Central del texto de Arreola se transforma entonces en el personaje que involuntariamente será heredero de una larga tradición teológica y que se verá obligado a vivir en primera persona el asunto de un Dios misterioso dividido en la infinita

[10] Sobre la idea de la divinidad como luz escondida en el interior de los hombres y de la posibilidad de recuperar la comunión ancestral con Dios según diferentes creencias, véase Eliade (1971)

[11] Sobre el ataque de Agustín de Hipona en contra de la doctrina maniquea véase *De natura boni contra Manichaeos* XLIV; *PL* XLII, col. 567; Véase también *De haerisbus* XLVI, *PL* XLII, col. 34-38, recogidos en Migne *Patrologia Latina* (1877-1890)

[12] Véase: Magris (2000), pág. 203, donde es descrito el plan de Dios para "recuperar" la luz, cfr. Bighin (2018), pág. 81

muchedumbre de seres que pueblan el mundo. Explicitar el hipotexto teológico "herético" del texto de Juan José Arreola permite entender de manera mejor toda la complejidad y la riqueza temática de un autor tan atormentado por los dilemas de la fe y de la doctrina religiosa.

Para comentar la construcción de un mundo profano en "Pablo" y la sucesiva revelación sagrada, cabe destacar antes que nada como el autor nos introduce a la ambientación y al personaje protagonista de la teofanía que se desarrollará a lo largo del texto. A pesar de su brevedad, el fragmento inicial proporciona a los lectores palabras y adjetivos que subrayan un sentido de vida ordinaria, de una monotonía y de la ausencia de imprevistos: "Una mañana igual a todas, en que las cosas tenían el aspecto de siempre y mientras el rumor de las oficinas del Banco Central se esparcía como un aguacero monótono, el corazón de Pablo fue visitado por la gracia" (Arreola, [1952] 2015:103). Las palabras empleadas por Juan José Arreola no son casuales: construyen la idea de un mundo profano, regido por las leyes de la cotidianidad y de la monotonía de los empleados de una oficina mexicana (el Banco Central es una probable referencia al banco central de México: los adjetivos "igual", "monótono", la expresión "aspecto de siempre", remarcan la intención del autor para dibujar un mundo ordinario). Las primeras líneas del relato cumplen con dos requisitos fundamentales. Por un lado, establecen en el nivel del texto unos referentes miméticos que contribuyen a la construcción de un mundo verosímil. Las palabras del texto empiezan a describir, aunque de una manera rápida y por supuesto no exhaustiva, un referente en el cual el acontecimiento fantástico puede llevarse a cabo a través de una transgresión de diferentes órdenes. Por otro lado, desde una perspectiva de ciencias sociales y según los marcos teóricos antecedentemente establecidos, dichas líneas constituyen los fundamentos de la realidad profana, estéril, distinta de lo sagrado. Se trata de una pequeña visión del mundo moderno postulado por Mircea Eliade donde el hombre arreligioso se mueve en un contexto cotidiano y desacralizado. Dicha contraposición entre mundo desacralizado y revelación sagrada será uno de los elementos principales alrededor del cual Juan José Arreola desarrollará su cuento, y, de hecho, la descripción de un mundo consuetudinario, regido por rutinas y días iguales se repite en diversos fragmentos del texto:

> Y la clave del plan a que obedecía su existencia le fue confiada a Pablo durante una mañana cualquiera, que no llegó precedida de ningún aviso exterior, en la que todo era igual que siempre y en la que resonaba el trabajo, dentro de las extensas oficinas del Banco Central, con su mismo acostumbrado rumor. (ibíd.:105)

A diferencia del cuento de Borges, Juan José Arreola en "Pablo" introduce el fenómeno fantástico de la teofanía de manera repentina. Cautivado por la fulminante aparición divina: "El cajero principal se detuvo en medio de las complicadas operaciones y sus pensamientos se concentraron en un punto. La idea de la divinidad llenó su espíritu intensa y nítida como una visión, clara como una imagen sensorial" (ibíd.:103). Empieza así el lento proceso de anulación de la identidad de Pablo. Inicialmente la teofanía se presenta a Pablo como un evento feliz y de placer elevado: "Un goce extraño y profundo, que otras veces había llegado hasta él como un reflejo momentáneo y fugaz, se hizo puro y durable y halló su plenitud" (ibíd.). En su goce místico, Pablo accede a la llamada beatitud y experimenta el aspecto más fascinante de lo numinoso, su lado más cautivador. Sin embargo, a continuación, el personaje experimentará también los lados más obscuros e aterradores del *mysterium tremendum*, representados bajo las dudas sobre el destino de los hombres y el exceso de empatía en el alma de Pablo. El protagonista del cuento vive en persona la contradicción del aspecto dual del fantástico. La ambigüedad ambivalente del *mysterium tremendum* de lo sagrado se expresa en las reflexiones personales de Pablo, donde es evidente una alternancia experimentada por el sujeto entre visiones de beatitud universal y visiones catastróficas sobre el destino de la humanidad y de Dios. Pablo espera en una unificación final de la humanidad en el ser supremo primigenio, y prefigura el escenario de esa posibilidad: "El género humano, limpio de todos sus males, reposará para siempre en el seno de su creador. Ningún dolor habrá sido baldío, ninguna alegría vana: habrán sido los dolores y alegrías multiplicados de un solo ser infinito" (Arreola, 2015:109). En contraste con esta perspectiva idílica, fuente de serenidad y esperanza para el protagonista, la posibilidad opuesta provoca emociones perturbadoras en el alma de Pablo:

> A esa idea feliz, que todo lo justifica, sucedía a veces en Pablo la idea opuesta, y lo absorbía y lo fatigaba. El hermoso sueño que tan lúcidamente soñaba, perdía claridad, amenazaba romperse o convertirse en pesadilla. Dios podría quizás no recobrarse nunca y quedar para siempre disuelto y sepultado, preso en millones de cárceles, en seres desesperados que sentían cada uno su fracción de la nostalgia de Dios y que incansablemente se unían para recobrarlo, para recobrarse con él. (ibíd.)

Las consecuencias de estas consideraciones son nefastas para Pablo hasta lo más extremo, y producen en él una gran desanimo: "En estas circunstancias, Pablo era presa de la desesperación. Y de la desesperación brotó la última certidumbre, la que en vano había tratado de aplazar" (ibíd.:110). El alejamiento del mundo humano por parte de Pablo se hace, si posible,

aún más radical: “Desconoció en los hombres a sus prójimos; su soledad comenzó a agrandarse hasta hacerse insoportable” (ibíd.). Sobre el sentido ambiguo y contradictorio del sentimiento de lo numinoso, subraya Otto: “Es el hecho más singular y notable de la historia de la religión. En la misma medida que el objeto divino-demoníaco pueda aparecer horroroso y espantable al ánimo, se le presenta otro tanto como seductor y atractivo” (1956:49,50).

Así como en “La escritura del dios” el sacerdote maya de Borges comparte la omnisciencia de Qaholom, en “Pablo” el empleado del Banco Central descrito por Juan José Arreola accede, en su comunión con el Dios cristiano, a la visión de todas las posibilidades de la creación e incluso a la imagen de Dios: “Pablo vio a Dios en el principio, personal y total, resumiendo dentro de sí todas las posibilidades de la creación” (Arreola,2015: ibíd.:113). Entre las infinitas posibilidades, Pablo asiste también a la separación de Dios en partículas que luego se establecerán en el alma de cada ser humano. Se podriía afirmar entonces que, en efecto, después de su teofanía, Pablo puede encontrar un fragmento de lo sagrado en cada ser humano, aun en su forma durmiente: “Y Dios, después de una larga espera, decidió vivir sobre la tierra; descompuso su ser en miles de partículas y puso del germen de todas ellas en el hombre […]” (ibíd.). En el siguiente párrafo, el autor hace una descripción paradójica y que bien ejemplifica el contraste entre la existencia y el aspecto profano de Pablo y la magnitud radical de su revelación, hecho que perturbará toda su vida de ahora en adelante:

> Perdido en la corriente del tiempo, gota de agua en un mar de siglos, grano de arena en un desierto infinito, allí está Pablo en su mesa, con su traje gris a cuadros y sus anteojos de carey artificial, con el pelo castaño y liso dividido por una raya minuciosa, con sus manos que escriben letras y números impecables, con su ordenada cabeza de empleado contable que logra resultados infalibles, que distribuye las cifras en derechas columnas, que nunca ha cometido un error, ni puesto una mancha en las páginas de sus libros. (ibíd.)

Este pasaje, a través de sus metáforas sobre la pequeñez y la insignificancia de Pablo, contribuye a expresar ese “sentimiento” de criatura individuado por Rudolf Otto que ya se ha mencionado y que aparece también en el cuento “La escritura del dios”. Poco a poco, la identidad de Pablo va anulándose, deshaciéndose frente a la majestad de Dios y de su contemplación, se trata de un proceso que avanza junto con las consideraciones y las visiones de Pablo alrededor de la divinidad y del destino de la humanidad. Por otro lado, la descripción del aspecto del protagonista contribuye a remarcar ese sentido de cotidianidad ya subrayado

anteriormente, y los "resultados infalibles", las columnas de cifras sobre las que trabaja Pablo, acentúan el carácter más racional y terreno del personaje, en contraste con la manifestación ultraterrena que el personaje guarda en secreto. En su inmersión en lo sagrado, Pablo reconoce su naturaleza de ser alguien que se pone más allá del bien y del mal: "Pablo no es bueno ni es malo. Sus actos responden a un carácter cuyo mecanismo es muy sencillo en apariencia;" (ibíd.:105) y en esto comparte una de las características principales de lo sagrado según la teoría propuesta por Otto, la de ser algo más allá de las categorías morales o valorativas. Al salir de la oficina, Pablo, completamente trasfigurado por la experiencia del descenso de Dios, no puede volver a mirar el mundo de la misma manera: "Cuando salió de la oficina, Pablo vio el mundo con otros ojos. Rendía un silencioso homenaje a cada uno de sus semejantes. Veía a los hombres con el pecho transparente, como animadas custodias, y el blanco símbolo resplandecía en todas" (ibíd.). Después de su teofanía, Pablo efectivamente se transforma en un *homo religiosus*, y no puede sino permanecer en el mundo a través de una visión sagrada de la realidad y de lo que lo rodea. Parece casi que Pablo en su goce místico, rechaza aún de manera inconsciente o involuntaria, la idea de la profanidad y de los elementos mundanos o vacíos de sacralidad. Cada calle, cada planta y cada elemento que se encuentra alrededor de su camino, se vuelven en imágenes resplendentes y sacras. En su estudio, Roger Caillois bien expresa el sentimiento de fuerza y de posibilidad de encuentro de lo sagrado en la vida de un hombre afectado por la potencia divina:

> Por muy perfecta o primitiva que se la imagine, la religión implica siempre el reconocimiento de esta fuerza con la que el hombre debe contar. Todo lo que él juzga puede ser su receptáculo, le parece sagrado, temible y precioso. Y todo lo que no lo es, se le antoja, por el contrario, inofensivo, pero también impotente y desprovisto de atracción. Sólo se puede desdeñar lo profano, mientras que lo sagrado dispone para atraer de una especie de fascinación. (1947:15)

De hecho, es posible notar que a lo largo del cuento el lado más mundano de Pablo sigue apagándose cada página, y, al mismo tiempo, las consecuencias de sus reflexiones metafísicas sobre el sentido de Dios se transforman en verdaderas obsesiones que afectan su vida privada y pública. El texto subraya el cambio esencial en la vida de Pablo:

> Desde el día de la revelación, Pablo vivió una vida diferente. Cesaron para él las preocupaciones y afanes pasajeros. Le pareció que la sucesión habitual de los días y las noches, las semanas y los

> meses, había cesado para él. Creyó vivir en un solo momento, enorme, detenido, amplio y estático como un islote en la eternidad. (Arreola, 2015:106)

Dicho cambio radical entonces anula las categorías temporales profanas y desacralizadas del tiempo cronológico racional. El protagonista vive en el eterno instante contemplativo de lo sagrado. Como consecuencia, Pablo empieza a vivir siguiendo pequeños rituales y prácticas dedicadas a la contemplación y la meditación:

> Consagraba sus horas libres a la reflexión y a la humildad. Todos los días era visitado por claras ideas y su cerebro se iba poblando de resplandores. Sin que pusiera nada de su parte, el hálito universal lo penetraba poco a poco y se sentía iluminado y trascendido, como si un gran golpe de primavera traspasara el ramaje de su ser. (ibíd.: 106,107)

La distancia entre el estado extático de Pablo y el mundo material es cada vez más evidente:

> Su pensamiento se ventilaba en las más altas cimas. En la calle, arrebatado por sus ideas, con la cabeza en las nubes, le costaba trabajo recordar que iba sobre la tierra. La ciudad se transfiguraba para él. Los pájaros y los niños le traían felices mensajes. Los colores parecían extremar su cualidad ye estaban como recién puestos en las cosas. (ibíd.)

En un pequeño párrafo, el Pablo "trasfigurado" compara la vida de antes (la vida profana, desacralizada del hombre empleado moderno) con la vida del Pablo religioso participe de lo numinoso: "Comparó su vida de antes con la de ahora. ¡Qué desierto de estéril monotonía! Comprendió que si alguien hubiera venido entonces a revelarle el panorama del mundo, él se habría quedado indiferente, viéndolo todo igual, intrascendente y vacío" (ibíd.). Es interesante notar la insistencia del autor en el adjetivo "monótono" para subrayar un sentido de impotencia y profanidad estéril.

En su búsqueda para la contemplación y la comunión total con el Dios, Pablo actúa como un "ermitaño" moderno, aislándose cada vez más y alejándose de la mundanidad:

> A nadie comunicó la más pequeña de sus experiencias. Vivía en una propicia soledad, sin amigos íntimos y con los parientes lejanos. Su carácter retraído y silencioso facilitaba la reserva. Sólo temió que su cara pudiera revelar la transformación, o que los ojos traicionaran el brillo interior. (ibíd.: 107,108).

Pablo se retira gradualmente en un aislamiento hierático contemplativo, pero al hundirse en las consideraciones metafísicas sobre la divinidad, se enfrenta finalmente a la otra cara de la dualidad característica del *mysterium tremendum*. Se trata de una emoción perturbadora y que, debido a la magnitud heredada del pavor demoniaco del fenómeno numinoso, provoca temor y asusto:

> En ciertos momentos, la partícula divina parecía tomar en el corazón de Pablo proporciones desacostumbradas, y Pablo se llenaba de espanto. Recurría a su probada humildad, juzgándose el más ínfimo de los hombres, el más inepto portador de Dios, el ensayo más desacertado en la interminable búsqueda… (ibíd.:108)

En este fragmento, se pueden encontrar dos elementos dignos de mención: por un lado, el protagonista se espanta frente a las proporciones efectivamente exageradas de lo sagrado que se anida en su alma. Hablando sobre la evolución del sentimiento de lo numinoso que parte del simple pavor demoníaco de los dioses paganos para llegar hasta las cumbres de la mística cristiana, Rudolf Otto subraya que esta componente sentimental del temblor:

> Ha perdido aquella potencia que conturbaba los sentidos; pero conserva la indecible potencia de sobrecogernos. Ha quedado convertido en místico temor, y da suelta, como reflejo concomitante en el sujeto, al ya descrito «sentimiento de criatura» de propia nulidad y anonadamiento ante lo espantoso que se experimenta. (1956:27)

Por otro lado, dicho "sentimiento de criatura" se manifiesta de manera evidente en la actitud del protagonista del relato de Juan José Arreola. Pablo, reaccionando frente al espanto del temor divino, se retira en un sentimiento de nulidad bajo el mecanismo de la humildad, y no se considera digno frente a la majestad divina de Dios.

A continuación, aparece uno de los elementos que comparten los protagonistas del cuento "Pablo" y de "La escritura del dios": se trata de ese sentimiento de omnipotencia y de poder al experimentar de una manera profunda la comunión con la divinidad y su omnisciencia. Al darse cuenta de la posibilidad de retroceder con la memoria recorriendo toda la historia del mundo, Pablo viaja hasta las regiones más remotas del tiempo donde puede encontrar a su forma espiritual:

> La memoria de Pablo comenzó a retroceder velozmente. Vivió su vida día por día y minuto a minuto. Llegó a la infancia y a la puericia. Siguió adelante, más allá de su nacimiento, y conoció la vida de sus padres y de sus antepasados, hasta la última raíz de su genealogía, donde volvió a encontrar su espíritu señoreado por la unidad. (ibíd.)

La llegada de Pablo a la unidad con el divino coincide con un sentimiento de potencia ilimitada: "Se sintió capaz de todo. Podría recordar el detalle más insignificante de la vida de cada hombre, encerrar el universo en una frase, ver con sus propios ojos las cosas más distantes en el tiempo y en el espacio, abarcar en su puño las nubes, los árboles y las piedras" (ibíd.). Las expresiones que aparecen en el cuento de Juan José Arreola se parecen a las hipérboles empleadas por Borges al describir el sentimiento de omnipotencia del mago de Qaholom en "La escritura del dios". Las fronteras temporales y espaciales se anulan. Pablo puede ver cualquier evento en cualquier época, y hasta tomar en su puño los elementos de la naturaleza (nubes, árboles y piedras). En contraste con el drama mistérico que lo persigue sin descanso, Pablo elige una actitud imperturbable: "Su espíritu se replegó sobre sí mismo, lleno de temor. Una timidez inesperada y extraordinaria se adueñó de cada una de sus acciones. Eligió la impasibilidad exterior como respuesta al activo fuego que consumía sus entrañas. Nada debía cambiar el ritmo de la vida" (ibíd.). El esfuerzo del protagonista para esconder su condición de elegido por la gracia produce efectivamente dos Pablos diferentes, un pablo profano y moderno imperturbable, y el verdadero Pablo cautivado por el numinoso de la teofanía:

> Había de hecho dos Pablos, pero los hombres no conocían más que uno. El otro, el decisivo Pablo que podía hacer el balance de la humanidad y pronunciar un juicio adverso o favorable, permaneció ignorado, totalmente desconocido dentro de su fiel traje gris a cuadros, protegida la mirada de sus ojos abismales por unos anteojos de carey artificial. (ibíd.110,111)

Arreola emplea otra vez de manera magistral el contraste entre elementos sagrados y profanos en Pablo: si por un lado el interior perturbado del personaje sería capaz de evaluar y juzgar la entera humanidad, por otro lado, el aspecto exterior y mundano esconde su esencia todopoderosa bajo una máscara de indumentos modernos, un "fiel traje gris a cuadros" (ibíd.) y "unos anteojos de carey artificial" (ibíd.) son los sigilos que guardan el secreto del Pablo trasfigurado por la comunión con Dios.

Arreola se acerca ahora a la conclusión del relato, donde el torbellino de pensamientos y sentimientos encontrados llevarán a Pablo al gesto extremo del suicidio. Los episodios que preceden la escena final del relato son extremadamente significativos y llenos de simbolismos. Cabe comentar primero la anécdota aparentemente privada de importancia mencionada por Pablo y que de hecho preludia a la trágica fin del empleado del Banco Central:

> En su repertorio infinito de recuerdos humanos, una anécdota insignificante, que tal vez había leído en la infancia, sobresalía y lastimaba levemente su espíritu. La anécdota aparecía desprovista de contorno y situaba sus frases escuetas en el cerebro de Pablo: en una aldea montañosa, un viejo pastor extranjero logró convencer a todos sus vecinos de que era la encarnación misma de Dios. Durante algún tiempo, gozó de una situación privilegiada. Pero sobrevino una sequía. Las cosechas se perdieron, las ovejas morían. Los creyentes cayeron sobre el dios y lo sacrificaron sin piedad. (ibíd.)

La anécdota retomada por Pablo produce en él una inquietud que logra afectar, aún de manera superficial, su espíritu, y por supuesto a continuación se descubrirá ser reveladora del destino del personaje. A diferencia del pastor protagonista del recuerdo, Pablo, quizás presa de sentimientos de culpa y de inadecuación frente a la revelación divina, elegirá el auto-sacrificio.

El segundo episodio que cabe comentar representa una especie de grieta en la máscara de indiferencia cuidadosamente construida por Pablo para esconder su condición de contemplación ultraterrena. Un día, paseando por las avenidas céntricas de la ciudad, un extraño reconoce algo diferente en Pablo y de repente se para. Escribe Arreola: “Un individuo se detuvo de pronto, a la mitad de la acera, reconociéndolo. Pablo sintió que un rayo descendía sobre él. Quedó inmóvil y mudo de sorpresa. Su corazón latió con violencia, pero también con infinita ternura” (ibíd.). Pablo experimenta en cierto modo una pequeña hierofanía al ser casi descubierto, y decide finalmente abrirse y dejar que el mundo sepa de su condición: “Inició un paso y trató de abrir los brazos en un gesto de protección, dispuesto a ser identificado, delatado, crucificado” (ibíd.). El desconocido, turbado, murmura una excusa y sigue caminando, reconociendo una equivocación. Pero el gesto de despedirse por parte del extraño sin nombre ni cara no pone en tela de juicio el sentimiento de Pablo, que reconoce en este pequeño acontecimiento una señal clara del derrumbe de su farsa: “Comprendió que su rostro comenzaba a denunciarlo y redobló sus cuidados. Desde entonces prefería pasear solamente en crepúsculo y visitar los parques que las primeras horas de la noche volvían apacibles y umbrosos”

(ibíd.:112). El episodio deja profundamente turbado a Pablo, que se esfuerza de una manera aún más enérgica para ocultar sus emociones: "Se propuso no entorpecer en lo más mínimo el curso de la vida, ni alterar el más insignificante de los fenómenos. Prácticamente, anuló su voluntad" (ibíd.). La expresión empleada por el escritor mexicano no deja espacio para ambigüedades: se trata de un verdadero aniquilamiento se la identidad de Pablo. Lo sagrado ya acabó definitivamente con la esencia de Pablo, abrumándolo: "Trató de no hacer nada para verificar por sí mismo su naturaleza; la idea de la omnipotencia pesaba sobre su espíritu, abrumándolo" (ibíd.). Reencontramos la ya mencionada omnipotencia típica de la experiencia de lo sagrado, pero aquí la experiencia de lo sagrado para Pablo se vuelve insoportable. A Pablo le parece que el mundo entero converge en su corazón, en una especie de inundación de sensaciones que él no puede detener: "El universo penetraba en su corazón a raudales, restituyéndose a Pablo como un ancho río que devolviera todo el caudal de sus aguas a la fuente original. De nada servía que opusiera alguna resistencia; su corazón se despliega como una llanura, y sobre él llovía la esencia de las cosas" (ibíd.).

En este exceso de percepción, Pablo empieza a sufrir, realizando que su sed de conocimiento y de beatitud coincide con una especie de desecación del mundo, dado que al gozar de la realidad y de sus joyas, Pablo involuntariamente la agota dejándola vacía:

> En el exceso mismo de su abundancia, en el colmo de su riqueza, Pablo comenzó a sufrir por el empobrecimiento del mundo, que iba a vaciarse de sus seres, a perder su calor y detener su movimiento. Una sensación desbordante de piedad y de lástima empezó a invadirlo hasta hacerse insufrible. (ibíd.)

La magnitud de los sentimientos contradictorios, la perturbación de la experiencia sagrada y el sentimiento de culpa son demasiado para el protagonista del cuento: "Pablo decidió que el mundo viviera, y se comprometió a devolver todo lo que le había ido quitando" (ibíd.:113). La escena final del suicidio se abre con una descripción apocalíptica y desoladora:

> Una mañana nublada, en la que el mundo había perdido casi todos sus colores y en la que el corazón de Pablo destellaba como un cofre henchido de tesoros, decidió su sacrificio. Un viento de destrucción vagaba por el mundo, una especie de arcángel negro con alas de cierzo y de llovizna que parecía ir borrando el perfil de la realidad, preludiando la última escena. (ibíd.)

Empleando nuevamente descripciones hiperbólicas, el ángel nefasto es dibujado como un elemento totalmente aniquilador: “Pablo lo sintió capaz de todo, de disolver los árboles y las estatuas, de destruir las piedras arquitectónicas, de llevarse en sus alas sombrías el último calor de las cosas” (ibíd.). La aparición espantosa del ángel y la descripción de las sensaciones experimentadas por Pablo recuerdan las características de lo que Otto definió pavor demoniaco, ese temor aterrador del ser humano y mortal que se enfrenta a una potencia ultraterrena y terrible. Vencido por la emoción, Pablo se dispone a morir, cerrándose en su cuarto, quitándose la vida de una manera anónima e íntima: “De modo cualquiera, como un ínfimo suicida, dio fin a sus días antes de que fuera demasiado tarde, y abrió de par en par las compuertas de su alma” (íbid.: 113,114). Compartiendo las consideraciones de Pablo sobre los seres humanos y Dios, el narrador comenta: “La humanidad continúa empeñosamente sus ensayos después de haber escondido bajo la tierra otra fórmula fallida. Dese ayer Pablo está otra vez con nosotros, en nosotros, buscándose” (ibíd.114). Volviendo al tiempo presente, el texto se cierra con una frase casi esperanzada, en contraste con el trágico acontecimiento que acaba de cumplirse: “Esta mañana, el sol brilla con raro esplendor” (ibíd.). La muerte (suicida en este caso) puede también ser interpretada como una decisión extrema para lograr la verdadera y última transcendencia hacia lo divino. Roger Caillois comenta algunas páginas de Santa Teresa en las que la religiosa describe sus éxtasis, afirmando que es evidente la paradoja de lo sagrado, fenómeno que se presenta al mismo tiempo tanto vivaz, fecundo y vivo, como mortífero y aniquilador. El estudioso nota:

> Lo sagrado es lo que da la vida y lo que la arrebata, la fuente de donde mana, el estuario donde se pierde. Pero es también lo que en ningún caso podría poseerse plenamente al mismo tiempo que ella. Sólo lo profano puede existir para sí y perseverar en su ser. No hay ninguna consagración que no se realice del todo en la muerte, mediante ese rayo que en los mitos sirve a los dioses para hacer que desaparezca de la superficie del mundo aquél a quien llaman junto a ellos o al que precipitan en los infiernos. (Caillois,1942:159)

En la obra de Rudolf Otto es posible encontrar una frase que bien podría resumir el cuento de Arreola, subrayando el sentido del desarrollo del creciente sentimiento numinoso del protagonista: “Todo misticismo es, en esencia -bien que realizado en grados distintos-, identificación con lo trascendente” (Otto, 1956:33). Efectivamente el núcleo del cuento de Arreola se encuentra en la descripción de la progresiva e inexorable identificación de Pablo con lo sagrado que se ha manifestado de repente en su oficina, rompiendo la monotonía de su vida

de empleado. Como ya se ha comentado, el establecimiento de un ambiente cotidiano, de una vida aburrida y de un aspecto ordinario y urbano contribuye al mecanismo de lo fantástico que generalmente necesita instaurar el mismo mundo y las mismas reglas que en seguida serán destruidas por un acontecimiento irracional. La inquietud postulada por David Roas aparece también en el texto de Juan José Arreola, y se traduce en la emoción ambigua experimentada por el personaje, en esa especie de "vértigo" que cautiva a Pablo, presa de visiones apocalípticas o utópicas sobre la humanidad: "[…] y Pablo se llenaba de espanto" (2015:108). De hecho, es posible afirmar que, a causa de la tempestad de emociones provocadas por la continua hierofanía de Pablo, el personaje se verá obligado a considerar y actuar la hipótesis del suicidio. Las consecuencias de la teofanía de Pablo no se encuentran sólo en un plan metafísico o en las disquisiciones teológicas del personaje, sino que la vida entera de Pablo será afectada por las intuiciones hijas de la omnisciencia divina, alterando la totalidad de sus rutinas y su manera de relacionarse con el resto de la humanidad. Además, cabe recordar que en su goce extático el personaje obtiene también la capacidad de visitar lugares y asistir a acontecimientos remotos o míticos (hasta la misma creación del mundo). Las fronteras del tiempo, del espacio e incluso la distinción entre el mundo del pensamiento y el mundo material no son límites insuperables para el Pablo trasfigurado por la gracia divina. Puede recorrer toda la historia de la humanidad, escrudiñar la memoria de cada ser humano, e incluso examinar el alma y las virtudes de un sujeto simplemente mirándolo: "Veía a los hombres con el pecho transparente, como animadas custodias, y el blanco símbolo resplandecía en todas" (íbid.:105). La transgresión del cuento abarca entonces también las fronteras entre espacio y tiempo y entre mundo interior "espiritual" y mundo exterior material, y se trata de una evidente transgresión de tipo sustantivo, según el marco teórico propuesto por Campra. Junto con la destrucción de límites considerados insuperables, la anulación de la identidad de Pablo comparte los rasgos individuados por la estudiosa y los otros autores ya analizados en el capítulo precedente. El intento por parte de Pablo de analizar la majestad de la teofanía y sus consecuencias "lógicas" solamente podrán fracasar, corroborando la imposibilidad postulada por Roger Bozzetto de expresar de una manera coherente y lógica el sentido del acontecimiento fantástico de un texto. Si bien todo el texto se parece a un intento por parte del pensamiento humano de representar y concebir la idea panteísta de una divinidad desplazada en infinitas partículas en el mundo, el final del relato cierra el drama de Pablo de la única manera posible según los rasgos de lo fantástico: el cruzamiento del umbral coincide con la fusión con el elemento fantástico por parte del sujeto. Dicha fusión se traduce en el gesto extremo cumplido por Pablo para reunirse totalmente con la divinidad. Vicente Preciado Zacarías subraya en su artículo que "Todo el cuento gira en

derredor de una frase de Max Scheler: «un Dios manifiesto en todas sus criaturas»" (2012:21). Además, el estudioso afirma que el génesis de este cuento se encuentra en una carta destinada a su psiquiatra: "Hubo varias versiones: inicialmente era una carta a su psiquiatra y el original estaba escrito a lápiz" (ibíd.). En las notas al texto, Vicente Preciado Zacarías subraya que "Pablo y el viejo pastor anecdótico sufren, a la luce de un examen psicopatológico, según Binnet, citado por von Muralt [Zurich, 1946 pp.249-50] de «paranoia con crisis hebefrénica juvenil»"(ibíd.).

Sin profundizar demasiado una posible interpretación psicopatológica del relato de Arreola, es posible afirmar que la progresiva inmersión de Pablo en el mundo de lo sagrado coincide con el descenso a los abismos de la locura y un aislamiento cada vez más radicales y sin posibilidad de salida. El elemento irracional de la hierofanía guía cada acto y cada pensamiento desde el momento de su manifestación. La frenética búsqueda y atracción del elemento fascinante de lo numinoso y de lo fantástico en el texto se revelarán de hecho irresistibles para la débil voluntad de Pablo. El *arreton* inexpresable de Pablo, si bien presente en todos los lugares y en todos los humanos a través de la concepción panteísta de la divinidad, se revela, al fin y al cabo, demasiado complejo y aniquilador para la mente del protagonista. Al final del relato, Pablo se reúne a su fuente de verdad y de sacralidad, cumpliendo de una manera exagerada ese acto cumbre de la mística postulado por Rudolf Otto, la total anulación de la identidad y la identificación con la divinidad. Juan José Arreola emplea el instrumento del tema de lo sagrado para explorar diferentes doctrinas sobre la divinidad cristiana, y entre los elementos más relevantes de su texto seguramente se encuentran características afines entre sagrado y fantástico. El protagonista del relato se transforma en el sujeto de una teofanía procedente de creencias cristianas heréticas, y la experiencia de Pablo bien representa el drama dual de la experiencia sagrada provocado por la visita de una gracia divina tanto fascinante como aterradora.

Capítulo 3 - Rito y obsesión

El presente capítulo se ocupará de analizar los textos "El ídolo de las Cicladas" recogido en *Final del Juego* (1956) de Julio Cortázar y "El Caos", relato de la homónima colección de cuentos *El Caos* (1974) de Juan Rodolfo Wilcock, a la luz de la idea del rito como celebración de una experiencia sagrada. El análisis se desarrollará teniendo en cuenta las semejanzas entre literatura fantástica y fenomenología de lo sagrado, y dichas afinidades serán subrayadas y comentadas.

Entre los varios motivos que es posible encontrar alrededor del tema de lo numinoso, el rito es seguramente un concepto que se acerca y se relaciona de manera estrecha con la idea de una revelación y una comunión primordial con la divinidad. Se podría afirmar que, efectivamente, los actos rituales son un medio empleado por los hombres de las sociedades religiosas para canalizar e incluso evocar y revivir la experiencia de la comunión con lo sagrado. Existe una multitud de definiciones y teorías por parte de diferentes estudiosos acerca del sentido del rito y sobre su función; sin embargo, lo que parece más relevante para los fines de esta investigación es el hecho de que el rito y la ceremonia se manifiestan como intentos por parte de los hombres de procesar y entender la manifestación de lo sagrado en el mundo. En *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Rudolf Otto subraya:

> Pero nunca podrá explicarse de esa suerte por qué razón lo numinoso es buscado, solicitado, apetecido. Apetecido, no sólo en virtud de los auxilios y beneficios naturales que de él se esperan, sino también por sí mismo, solicitándole, no sólo por un culto racional, sino por medio de esos extraños métodos de comunión, ritos y acciones sacramentales con que el hombre pretende entrar en contacto o posesión de lo numinoso. ([1917] 2005:51)

Si por un lado Otto afirma que los actos rituales permiten entrar en comunicación con lo numinoso, por otro lado, Mircea Eliade profundiza la postulación de Rudolf Otto afirmando que el rito permite el acceso al tiempo sagrado, el tiempo mítico "[…] creado y santificado por los dioses a raíz de sus gestas, que se reactualizan precisamente por la fiesta" (Eliade,1957:43). En su digresión, el estudioso rumano afirma:

> Como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos del Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe,

> por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero por medio de ritos, el hombre religioso puede «pasar» sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado. (ibíd.)

En *Mito y Realidad*, Eliade retoma este concepto afirmando, además, que el rito, vinculado al concepto del mito, es concebido como la verdadera fuerza dinámica que puede reactualizar el tiempo mitológico de las origines. Si por un lado el hombre "histórico" y moderno vive en el tiempo cronológico del mundo desacralizado y profano, para el hombre de las sociedades arcaicas, por el contrario, "lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos" (Eliade, [1963] 1991:10). Por supuesto, será posible encontrar a lo largo del análisis de este aspecto de lo sagrado muchos de los rasgos que ya han sido subrayados en los capítulos precedentes, como la dificultad de expresar o describir la experiencia de lo numinoso por parte de los sujetos y el intento por parte de los personajes de vivir lo más posible en el tiempo y el espacio sagrados.

En los cuentos que aparecerán en este capítulo, el manejo del tema de lo sagrado y del elemento del rito por parte de Julio Cortázar y Juan Rodolfo Wilcock se centrará en diferentes aspectos de la experiencia sagrada y de la ritualidad generada por el sentimiento religioso del hombre. En "El ídolo de las Cícladas", Cortázar retoma muchos conceptos y planteamientos teóricos acerca de lo inexpresable, del "otro" más allá de la razón y del tiempo o del espacio, mientras que Wilcock profundiza el sentido más litúrgico y celebrativo de la revocación del tiempo sagrado traducido como fiesta y organización de un culto y de actos rituales colectivos. A pesar de sus diferencias, ambos los textos comparten la característica de la obsesión excesiva por parte de los personajes cautivados por el elemento fantástico de la hierofanía. En su *Diccionario de Psicología* Umberto Galimberti define la obsesión como una condición irresistible frente a la cual el sujeto no puede resistir, y que se relaciona con la idea del rito:

> El término, que se deriva del latín *obsidere*, que significa asediar, bloquear, ocupar, describe la condición de quien está obstaculizado por la necesidad irreprimible de cumplir determinados actos o de abstenerse de otros, o está obligado a ocuparse de pensamientos o ideas particulares que no es posible evitar, repitiendo indefinidamente esta obligación de la que no logra separarse y de la que tampoco obtiene satisfacción. Aunque el sujeto está consciente de la insensatez de sus actos o de sus ideas obsesivas, no puede evitar reproducirlas en una especie de ritual que, actuado para calmar la ansiedad, se vuelve autónomo, transformándose en un mecanismo repetitivo que

> no difiere de los rituales mágicos de los niños, mágico-religiosos de los primitivos, y supersticiosos de los adultos. (2002: 759)

En los textos presentados en este capítulo ambos los protagonistas experimentan una perturbación terrible y, como consecuencia de dicha experiencia de lo numinoso, actúan de una manera obsesiva, participando en o incluso creando actos rituales para evocar o celebrar el fenómeno de lo sagrado.

3.1 - "El ídolo de las Cícladas" de Julio Cortázar

Tres amigos se encuentran en el archipiélago de las Cícladas. Se trata de una expedición hija de una locura romántica "nacida en una terraza de café del bulevar Saint-Michel" (Cortázar, [1956] 2019:78). El grupo es compuesto por Morand y Therése, pareja de franceses parisienses, y Somoza, argentino apasionado de arqueología. El grupo viaja a las islas en búsqueda de restos arqueológicos artefactos del mundo antiguo. El trío encuentra una estatuilla de un ídolo, se trata de una escultura femenina representante una diosa probablemente relacionada con un culto de la fertilidad. A pesar de la felicidad compartida por el grupo después del afortunado hallazgo, la hipótesis de una rivalidad amorosa secreta entre Morand y Somoza amenaza arruinar la harmonía entre los tres. Somoza manifiesta desde el principio su rara obsesión por el artefacto, y empieza a confesar a Morand su secreta esperanza para establecer un contacto con la divinidad de la estatuilla sin los instrumentos de la razón y de la ciencia. Los días siguientes, Morand sorprende una mirada sospechosa de Somoza mientras el grupo baja a la playa. Morand habla con Thérèse y ambos deciden volver lo más antes posible a Paris, para no hacer sufrir Somoza frustrando su deseo secreto hacia Thérèse. En París Morand y Somoza siguen frecuentándose, casi siempre por razones profesionales y sin la presencia de Thérèse. Morand deja la estatuilla en las manos de Somoza, tienen que esperar alrededor de dos años para venderla, debido a un acuerdo con un posible cliente. Somoza pregunta en la primera cita por Thérèse, luego parece no importarle. El argentino parece obsesionado por la estatuilla, y sigue en sus diálogos exagerados con Morand, empieza también a producir réplicas de la estatuilla. En su última visita, Morand encuentra a Somoza en un evidente estado de locura. Rodeado por réplicas del artefacto, abandonadas en las estanterías, Somoza afirma que finalmente ha establecido un contacto con la divinidad, cuarenta y ocho horas antes del encuentro con Morand, en la noche del solsticio de junio. Intentando calmar al amigo, Morand se acuerda que antes de llegar a la casa de Somoza, había telefoneado a Thérèse para pedirle que viniera a visitarlos en el taller

del arqueólogo enloquecido. El amigo francés intenta pedir explicaciones sobre el supuesto contacto de Somoza con la divinidad de la estatuilla. En cambio, Somoza contesta con afirmaciones sin sentidos o que se quedan afuera de la razón y del lenguaje. Luego, Somoza menciona la necesidad de un sacrificio y empieza a despojarse, saca un hacha de piedra y se acerca al amigo parisiense. Somoza ataca a Morand, que se defiende y logra desarmar y matar al argentino. Disgustado y angustiado, Morand piensa en avisar la policía y explicar todo lo sucedido, para demostrar su legítima defensa. Sin embargo, al tocar la cara y el pelo del muerto, se moja las manos de sangre, y toma el hacha hundida en la cabeza de Somoza. Morand empieza a desnudarse. Su mente ya se encuentra en la misma alucinación de Somoza, y al oír el ruido del taxi y la voz de Thérèse, oye también el sonido de unas flautas. Al final, Morand se esconde detrás de una puerta y apaga la luz, esperando a Thérese con el hacha en la mano, listo para cumplir el rito del sacrificio.

En este relato, Julio Cortázar logra producir un efecto fantástico jugando con los elementos del sacrificio y de la revelación sagrada, juntos con las ambigüedades de la locura y de los celos de amor. Evidentemente, el clímax del texto se construye alrededor de la escena final y del sacrificio no cumplido de Morand, que de víctima se transforma en futuro verdugo de la inocente Thérèse.

Cabe destacar que en la misma palabra y noción de sacrificio se encuentra el concepto principal profundizado en este trabajo de investigación: en su etimología, sacrificio procede de dos palabras latinas, *sacer* (sagrado)+ *facio* (hacer, producir), expresión que literalmente significa “hacer sagrada las cosas”. Galimberti define así el concepto de sacrificio:

> Sacrificio (al. Opfer; fr. sacrifice; ingl. sacrifice; it. sacrificio) Ofrecimiento de un objeto, que en el acto de la oferta se vuelve sagrado (v.), al establecer una mediación entre el hombre y la divinidad. El objeto primero es “puesto en medio” entre los dos y después “quitado de en medio” mediante su destrucción, para crear una comunión inmediata. El sacrificio se distingue de la magia (v.) porque, mientras esta última tiende a forzar a la divinidad para que conceda sus favores, el sacrificio tiende en cambio a crear una situación de comunicación o comunión. (2002:980)

La idea de una comunión o comunicación con la divinidad de las Cícladas es repetida a lo largo de todo el relato, tanto por boca del personaje de Somoza como por las repentinas intervenciones de descripciones y pensamientos incoherentes en la mente de Morand.

Antes de profundizar la modalidad y los efectos de la irrupción de lo sagrado en el cuento de Cortázar, cabe analizar las estrategias empleadas por el escritor argentino para preparar el terreno del mundo en el que se verificará la manifestación fantástica. Los medios empleados por Cortázar son, por supuestos, tácticas ya empleadas por los autores antecedentemente comentados. El establecimiento de una ambientación y de un mundo narrativo "real" y verosímil es corroborado a través las numerosas referencias al mundo cicládico y al hallazgo del ídolo. Los artefactos recuperados en el archipiélago de las Cícladas pertenecen al periodo de la cultura cicládica, una cultura arqueológica de la Edad del Cobre y del Bronce en el Mar Egeo, y que abarca aproximadamente del 3000 a.C. al 2000 a.C. Entre las diferentes islas, dispuestas de manera circular en torno a Delos, aparece también Paros, lugar mencionado en el cuento de Cortázar: "[…] unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros […]" (2019:76).

Las estatuillas cicládicas son esculturas datadas entre el 2500 y el 2000 a.C., de mediano y pequeño tamaño. Se trata de obras antropomorfas, sin detalles marcados, de líneas suaves, de mármol. Se encuentran en su mayoría en tumbas de cista, y en general miden no más de 30 cm. Muchas de las estatuillas representan figuras femeninas desnudas, con los brazos cruzados y los senos y el triángulo púbico bien marcados, elementos que parecen referirse a un culto a las diosas de la fertilidad. Existen diversas teorías acerca del uso de las estatuillas, entre estas cabe mencionar la función de protectoras de los muertos o amuletos para los difuntos. Otros estudiosos afirman que se puede tratar de sustitutos de sacrificios humanos o representaciones de *psychopompoi*, entidades portadoras de almas[13]. Julio Cortázar remarca su conocimiento sobre dichos artefactos mencionando en el cuento el Flautista de Keros, una estatuilla de mármol que se encuentra en el museo arqueológico nacional de Atenas "[…] La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas" (ibíd.:83). Empleando entonces el medio de las referencias a hallazgos arqueológicos reales, Cortázar dibuja un mundo verosímil según la estrategia mimética. Además, el establecimiento de un referente pragmático procede por los escenarios de la ambientación del relato: la mención de las islas de las Cícladas, junta con la vuelta a París y la alusión al Boulevard Saint-Michel reafirman la intención de Cortázar para situar los acontecimientos en el contexto de un grupo de amigos que viajan a Grecia buscando hallazgos del mundo antiguo.

[13] Véase Storch de Gracia (1999).

Establecido un mundo coherente y creíble, Cortázar puede proceder con la lenta pero inexorable irrupción de elementos irracionales y perturbadores en el texto. Ya desde el principio del cuento, cuando los dos amigos se encuentran para discutir el contacto establecido por Somoza con la divinidad de la estatuilla, el dialogo entre ellos expresa un sentido de incomunicabilidad y también el sospecho de una creciente locura: "Morand se sobresaltó como si regresara bruscamente de muy lejos. Recordó que antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza se estaba volviendo loco" (ibíd.:75). La imposibilidad de entenderse procede también de la dificultad para expresarse por parte de Somoza: "Sí, no hay palabras para eso-dijo Somoza-. Por los menos nuestras palabras" (ibíd.). Es posible ver desde las primeras líneas la diferencia fundamental entre las perspectivas de los dos hombres: a un lado se encuentra Morand, que representa el lado más racional y lógico del hombre moderno europeo, escéptico y desilusionado, al otro lado está Somoza, argentino soñador quizás un poco romántico, totalmente atrapado por el elemento fantástico de la estatuilla. Dicha hipótesis es confirmada por el mismo Cortázar en sus *Clases de literatura* de 1980:

> Tengo la impresión de que cuando escribí ese cuento (ya no me acuerdo demasiado de cómo, ni por qué, ni dónde lo escribí) el hecho de que uno de los personajes fuera francés y el otro latinoamericano tenía su importancia en la medida en que el francés ve todo lo que sucede desde un punto de vista de una civilización racional que todo puede y quiere explicarlo: alucinación, locura, fantasía. En cambio Somoza, que es el hombre que irracionalmente ha creído posible entablar un contacto con un mundo arcaico y salvaje donde los sacrificios a los dioses son perpetuos como en tantas otras civilizaciones, afirma haber llegado allí y Morand no le cree. ([1980] 2013:81)

Volviendo al texto, se puede notar como las explicaciones de Somoza son incomprensibles para el hombre civilizado moderno de Paris, ya que se desarrollan en un nivel distinto de la razón: "Se miraron un segundo, y Morand fue el primero en desviar los ojos mientras la voz de Somoza se alzaba otra vez con el tono impersonal de esas explicaciones que se perdían enseguida más allá de la inteligencia" (ibíd.). Desviando los ojos, Morand contempla la estatuilla y empieza la primera analepsis del texto, donde el narrador relata el episodio del hallazgo del artefacto cicládico. La voz de Somoza se transforma en el puente entre pasado y presente:

> [..] era como si ahora la voz de Somoza, reverberando monótona en el taller de escultura casi vacío, le llegara también desde aquella noche, formando parte de su recuerdo, cuando él le había insinuado confusamente su absurda esperanza y él, entre dos tragos de vino resinoso, había reído alegremente y lo había tratado de falso arqueólogo y de incurable poeta. (Cortázar, 2019:76).

Cortázar remarca la imposibilidad de entenderse entre Morand y Somoza:

> […] y la noche había girado lentamente mientras Somoza le confiaba su insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia, mientras el vino y el tabaco se mezclaban al dialogo con los grillos y el agua del torrente hasta no dejar más que una confusa sensación de no poder entenderse. (ibíd.:76.77)

La conversación entre los amigos cambia temporáneamente de tema y Morand comenta las condiciones de vida de Somoza, maravillándose del estado de incuria y miseria que rodea el argentino. Sin embargo, Somoza ya no parece preocuparse por los afanes de la vida material y cotidiana: "[…] Casi no me he movido de aquí en los últimos meses. Al principio venía una vieja a arreglar el taller y a lavarme la ropa, pero me molestaba" (ibíd.). Preocupado, Morand intenta cuestionar Somoza, pero el argentino contesta sin interés: "-Parece increíble que se pueda vivir así en las afueras de París. El silencio… Oye, pero al menos bajas al pueblo para comprar provisiones. -Antes sí, ya te dije. Ahora no hace falta. Hay todo lo necesario, ahí" (ibíd.). Somoza señala a Somoza los restos de yeso, piedra y polvo debidos a la obsesiva producción de réplicas de la estatuilla.

La imagen de un trapo sucio en el suelo lleva nuevamente Morand a los recuerdos de los dos años pasados desde el viaje a las Cícladas: "[…] esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo, con un trapo sucio que era como todo lo que no se habían dicho y que quizás hubieran debido decirse" (ibíd.:78). Entre lo que no ha sido posible decirse, está seguramente el sospecho del deseo amoroso de Somoza:

> […] llegó el día en que Morand sorprendió una mirada de Somoza mientras los tres bajaban a la playa, y esa noche habló con Thérèse y decidieron volver lo antes posible, porque estimaban a Somoza y les parecía casi injusto que él empezara-tan imprevisiblemente- a sufrir. (ibíd.)

Reflejando sobre el tiempo transcurrido, Morand entonces encuentra la razón secreta de dicho silencio en la atracción inconfesada de Somoza hacia Thérèse. Sin embargo por su parte,

Somoza parece centrar toda su atención y esfuerzos en el estudio del artefacto cicládico e ignorar la ausencia de Thérèse:

> Nunca se habló de que Somoza visitara alguna vez a los Morand, como tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo eran siempre Thérèse. A Somoza parecía preocuparle únicamente su idea fija, y si alguna vez invitaba a Morand a beber un coñac en su departamento no era más que para volver sobre eso. (ibíd.:78,79)

Subrayado el elemento ambiguo de lo no dicho entre los dos amigos, la sombra de una rivalidad de amor y la dificultad para entenderse, hay que profundizar ahora la modalidad de expresarse y la conducta del arqueólogo atrapado por el elemento fantástico de la estatuilla. Es interesante notar como Somoza emprende un camino que lo llevará a perder totalmente su identidad y a llegar a identificarse con el mundo sagrado de las visiones provocadas por el artefacto cicládico. Dicho proceso es subrayado también por Morand en sus reflexiones: "Vista desde Morand la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz" (ibíd.:79). Desde el principio del cuento, el personaje de Somoza es asociado a una especie de rechazo de la racionalidad y de las costumbres considerados "aceptables" por parte de los europeos cultos representados por los personajes de Morand y Thérèse, característica remarcada también por los diálogos entre la pareja de Paris:

> Más tarde, cuando Somoza se fue a su tienda llevándose la estatuilla y Thérèse se cansó de estar sola y vino a acostarse, Morand le habló de las ilusiones de Somoza y los dos se preguntaron con amable ironía parisiense si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil. (ibíd.:77)

A pesar de la evidente imposibilidad de comunicación, el texto proporciona al lector descripciones y fragmentos de diálogos que aluden a la experiencia del *mysterium tremendum* vivida por parte de Somoza, y que actúan según los rasgos ya anteriormente comentados. De manera gradual, a lo largo de las páginas, Somoza se acerca al comportamiento y a la actitud de un hombre religioso, incluso en su manera de expresarse. Morand comenta:

> […] Nada muy extraordinario, después de todo Morand conocía demasiado bien los gustos de Somoza por ciertas literaturas marginales como para extrañarse de su nostalgia. Sólo lo sorprendía el fanatismo de esa esperanza a la hora de las confidencias casi automáticas y en las que él se sentía como innecesario, la repetida caricia de las manos en el cuerpecito de la estatua

> inexpresivamente bella, los ensalmos monótonos repitiendo hasta el cansancio las mismas fórmulas de pasaje. (ibíd.:79)

Las palabras empleadas por Cortázar subrayan un sentimiento de ritualidad y se utilizan términos normalmente empleados en ámbito religioso. Además, es significativo notar que el supuesto contacto divino de Somoza tuvo lugar en la fecha simbólica del solsticio de junio, hecho que contribuye a remarcar la alusión a elementos rituales relacionados con acontecimientos religiosos. En su anulación gradual de la identidad, el mismo trabajo manual que ocupa la vida diaria de Somoza desde su vuelta a París, llega a ser el rito personal del argentino apto para conseguir su comunión con lo sagrado:

> Ya por entonces había empezado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla; Morand alcanzó a ver la primera antes de que Somoza se fuera de París, y escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre la reiteración de los gestos y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (no eran sus palabras, pero de alguna manera tenía que traducirlas Morand cuando, más tarde, las reconstruía para Thérèse). (ibíd.)

La investigación de Somoza comparte muchas de las características de la concepción de búsqueda mística según las ideas de Rudolf Otto y Mircea Eliade; el argentino es un verdadero hombre religioso que rechaza la realidad del mundo desacralizado moderno, para entrar totalmente en ese mundo mítico primordial revelado por el hallazgo del ídolo. La conversación entre Somoza y Morand, hasta el final del cuento, es una especie de duelo entre dos visiones diferentes del mundo. Por un lado, Morand pide explicaciones y al mismo tiempo intenta encontrar justificaciones racionales aceptables para el comportamiento de Somoza, por otro lado Somoza trata inútilmente de explicar la experiencia inenarrable de lo sagrado: "-Sí- admitió Morand, encendiendo otro cigarrillo-. Pero me gustara que me explicaras por qué estás tan seguro de que… Bueno, de que has tocado fondo" (ibíd.:80). La pregunta de Morand no consigue una respuesta coherente o aceptable: "-Explicar… ¿No lo estás viendo? - Otra vez tendía la mano a una casa del aire, a un rincón del taller, describía un arco que incluía el techo y la estatuilla posada sobre una fina columna de mármol, envuelta por el cono brillante del reflector" (ibíd.). Cortázar remarca la insensatez de las argumentaciones de Somoza también a través de la puntuación del diálogo: "No podía ser que no ocurriera-dijo casi puerilmente

Somoza-. A cada nueva réplica me acercaba un poco más. Las formas me iban conociendo. Quiero decir que… Ah, necesitaría explicarte durante días enteros…y lo absurdo es que ahí todo entre en un… Pero cuando es esto…" (ibíd.). El comentario de Morand es directo y seco, una frase que intenta restablecer la "normalidad" y la racionalidad en la conversación: "-La verdad es que has llegado a convertirte en un escultor-dijo Morand, oyéndose hablar y encontrándose estúpido-. Las dos últimas réplicas son perfectas. Si alguna vez me dejas tener la estatua, nunca sabré si me has dado el original" (ibíd.). La inadecuación de la explicación de Somoza es aparente incluso para él mismo. El argentino comenta afirmando que lo único que él hubiera querido es que Morand y Thérèse estuvieran con él cuando fue establecido el contacto con la divinidad. A la mención del nombre de Thérèse, Morand confirma en su miente que el amigo aún no se ha olvidado de ella y sigue enamorado:

> Era la primera vez desde hacía casi dos años que Morand le oía mencionar a Thérèse, como si hasta ese momento hubiera estado muerta para él, pero su manera de nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana en que habían bajado a la playa. Pobre Somoza. Todavía. Pobre loco. (ibíd.:80.81)

Se llega aquí a un pasaje importante del texto. Hasta ese momento, sería posible afirmar que la actitud y los diálogos surreales de Somoza son frutos de un episodio de locura y de obsesión, debido a la frustración del deseo hacía Thérèse (explicación compartida también por Morand). Sin embargo, el texto abre una grieta y provoca una falla en el sistema coherente del mundo mimético. El narrador externo centra su atención de repente en los pensamientos de Morand, y sucede lo inesperado: Morand empieza a dudar de sí mismo, de su conducta y de su racionalidad. Además, el texto proporciona imágenes y descripciones que parecen evocadas directamente de la mente alterada de Somoza:

> Pero aún más extraño era preguntarse por qué a último momento, antes de subir al auto después del llamado de Somoza, había sentido como una necesidad de telefonear a Thérèse a su oficina para pedirle que más tarde viniera a reunirse con ellos en el taller. Tendría que preguntárselo, saber qué había pensado Thérèse mientras escuchaba sus instrucciones para llegar hasta el pabellón solitario en la colina. (ibíd.:81)

El hecho de haber llamado a Thérèse sin aparente motivación inquieta a Morand, ya que normalmente, como subraya el texto, es una persona muy meticulosa: "Morand maldijo en

silencio esa manía sistemática de recomponer la vida como restauraba un vaso griego en el museo, pegando minuciosamente los ínfimos trozos […]" (ibíd.). Al mirar otra vez la estatuilla, el narrador aparentemente externo describe escenarios antiguos y evocadores. Las manos de Somoza, que se agitan en el aire indicando el ídolo, obligan Morand a mirar el artefacto:

> […] obligando a Morand a mirar una vez más contra su voluntad ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación, el rostro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de las orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas. (ibíd.:81,82)

La serie de referencias a ceremonias religiosas y elementos de la espiritualidad de los pueblos primitivos llevan Cortázar (y por supuesto, Morand) a mencionar y explicitar el hecho de que se trata de visiones relacionadas con los ritos del tiempo sagrado, la vuelta a los antiguos orígenes. La duda sobre su misma salud mental es explicitada en la siguiente página por el francés: "Era realmente para creer que también él se estaba volviendo imbécil, como si ser arqueólogo no fuera ya bastante" (ibíd.:82). El amigo trata una última vez de pedir más informaciones y entender la aparente locura de Somoza: "¿No podrías hacer un esfuerzo para explicarme aunque creas que nada de eso se puede explicar? En definitiva lo único que sé es que te has pasado estos meses tallando réplicas, y que hace dos noches…" (ibíd.). Otra vez, la respuesta de Somoza frustra los intentos por parte del hombre razonable de reconstruir la verdad:

> -Es tan sencillo- dijo Somoza-. Siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero haba que desandar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los egeos, fueran culpables de ese error. Pero nada importa ahora. *Mira, es así.* (ibíd.)

Somoza pronuncia las palabras acariciando el cuerpo de la estatuilla, es interesante notar como el texto quiere subrayar incluso visualmente el énfasis en ese comando insensato del argentino. La imagen de la estatuilla, por la segunda vez, inspira en Morand visiones ancestrales de ritos y civilizaciones olvidadas:

> […] Morand oyó hablar a Somoza con una voz sorda y opaca, un poco como si fuesen sus manos o quizás esa boca inexistente las que hablaban de la cacería en las cavernas de humo, de los ciervos acorralados, del nombre que solo debía decirse después, de los círculos de grasa azul, del juego de los ríos dobles, de la infancia de Phok, de la marcha hacia las gradas del oeste y los altos en las sombras nefastas. (ibíd.).

Aquí también la infiltración de un elemento inexplicable y perturbador amplia la grieta en la supuesta racionalidad y fiabilidad de Morand:

> Se preguntó si llamando por teléfono en un descuido de Somoza, alcanzaría a prevenir a Thérèse para que trajera al doctor Vernet. Pero Thérèse ya debía de estar en camino, y al borde de las rocas donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Haghesa. (ibíd.)

Se repiten, por supuesto, todas las referencias a prácticas religiosas de ritos y sacrificios paganos, e incluso Cortázar añade nombres ficticios de deidades o atributos divinos ("la Múltiple, Phok, Haghesa").

Cortázar llega finalmente a la escena final donde el rito del sacrificio traslada del mundo de las alucinaciones y de las hipótesis al mundo real concreto. Morand invita a Somoza a tomar algo, pero el argentino rechaza, ya que debe ayunar antes del sacrificio. Morand pide explicaciones, y Somoza habla del sentido del rito que tiene que realizar:

> -El de la unión, para hablar con tus palabras. ¿No los oyes? La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas. El sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. La discordia es también la vida para Haghesa, pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada. Y los flautistas se llenarán la boca de sangre y soplarán por la caña de la izquierda, y yo untaré de sangre su cara, ves, así, y le asomarán los ojos y la boca bajo la sangre. (ibíd.:83)

La descripción que Somoza hace del rito de Haghesa y su gesto sucesivo de quitarse los pantalones preocupan a Morand, que remarca su hipótesis sobre la locura de Somoza: "Cuando vio que se desabotonaba los pantalones, Morand se dijo que había hecho mal en permitir que

se excitara, en consentirle esa explosión de su manía" (ibíd.). Desnudo, Somoza actúa como un individuo delirante: "[…] pareció perderse en la contemplación de un punto del espacio. De la boca entreabierta le caía de saliva […]" (ibíd.:83,84). Cuando el argentino saca un hacha de piedra como instrumento del sacrificio, Morand explota y grita a Somoza: "Era previsible-dijo, retrocediendo lentamente-. El pacto con Haghesa, ¿eh? La sangre va a donarla el pobre Morand, ¿no es cierto?" (ibíd.:84). Aún perturbado y asustado, Morand trata de hablarle a Somoza por última vez y de explicitar el verdadero sentido racional del rito: "-Si realmente me quieres matar- le gritó Morand, retrocediendo hacia la zona en penumbra- ¿a qué viene esta *mise en scène*? Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de que te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?" (ibíd.). Los últimos intentos del hombre moderno parisiense razonable para calmar al amigo fracasan y los dos se enfrentan, y, como ya se ha anticipado, Morand mata a Somoza. En la última página del relato, Morand, devastado por la trágica muerte del amigo y por del drama que se ha consumado, después de haber vomitado, toma un trago de whisky y piensa en llamar a la policía: "[…] pensó que no le sería difícil demostrar que había obrado en legítima defensa. Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura" (ibíd.:85). Sin embargo, ya el mecanismo del fantástico va desarrollándose, y esa "locura" de un mundo primordial y de la necesidad del sacrificio ha penetrado definitivamente en la mente de Morand. El francés toma el hacha sopesándola, y empieza a desnudarse. En las últimas líneas del relato, el texto describe la mente de un hombre ya atrapado por la influencia sobrenatural de la estatuilla: "Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas" (ibíd.).

Sería posible afirmar que, en su esencia, el cuento de Cortázar es construido alrededor de diferentes elementos ambiguos, algo no dicho o que, de toda manera, no se puede o no se debe expresar de manera explícita. Entre dichos elementos se encuentran el dialogo entre Somoza y Morand que precede la primera escena del relato, los celos y deseos prohibidos de Somoza hacia Thérèse, y finalmente, la revelación sagrada, ese contacto divino establecido por el argentino con la diosa. Dicha ambigüedad sobre lo no dicho intensifica el deseo por parte del lector de entender el sentido de la conducta rara y obsesiva de Somoza. Y en esta ambigüedad de algo no dicho desemboca el fenómeno de lo sagrado, y, sobre todo, sus consecuencias. Si los cuentos anteriormente comentados de Borges y Arreola centran la atención en el fenómeno de la teofanía por excelencia, es decir el exacto momento de la revelación del dios, Cortázar en "El ídolo de las Cícladas" prefiere profundizar las posibles consecuencias de dicha aparición de una manera diferente, centrándose en la obsesión y el deseo homicida bajo una forma ritual

de sacrificio posterior al momento de la aparición sagrada. El verdadero contacto se verifica fuera de la narración, es relatado por un personaje como un hecho que ya tuvo lugar. Sin embargo, la influencia de ese fenómeno y sus consecuencias, la esencia de lo sagrado, penetra lentamente en el mundo desacralizado del presente. El narrador externo en tercera persona permite una narración de los acontecimientos aparentemente neutra y distante, sin embargo, la técnica de la focalización interna empleada por Cortázar permite acceder a los pensamientos y opiniones de Morand.

El enigma del comportamiento de Somoza concuerda con la idea de fantástico de Bozzetto, che considera el "proceso de evacuación de un sentido" (Roas, 2001:233) como requisito de los textos fantásticos. La simple relación de contigüidad, el encuentro y el dialogo con Somoza, juntos con la visión de la estatuilla, son suficientes para que Morand comparta la misma aparente locura del amigo argentino. En este elemento es posible reconocer un ejemplo de la estrategia metonímica comentada por Bozzetto, dado que la contaminación de la mente del hombre francés por parte de la diosa Haghesa actúa a través de una relación ilógica de causa y efecto. El punto ciego de "El ídolo de las Cícladas", o sea la verdad sobre el misterio de la supuesta revelación divina experimentada por Somoza y sobre el amor prohibido por Therése, tormenta también al mismo Morand, que intenta sin suceso resolver el enigma, e, irónicamente, al final se encuentra atrapado por su sin sentido. El elemento irracional y que transgrede las leyes de la lógica es seguramente la improvisa locura de Morand; sin embargo, es evidente una presencia innombrable y que ejerce su influencia a lo largo de todo el relato, y que se parece a esa presencia "otra" que aparece en las teorías propuestas por David Roas y Roger Bozzetto sobre la cara indescriptible del elemento fantástico. Se trata de la estatuilla y, sobre todo, del mundo y del significado ancestral detrás de su simple aspecto de artefacto sin rasgos finamente trabajado. La estatuilla de la diosa se transforma para Somoza en el objeto representativo de una verdadera hierofanía según las teorías de Mircea Eliade. Desde el momento de su revelación, Somoza quiere vivir totalmente en el mundo sagrado del tiempo mítico evocado por Haghesa, y, asumiendo totalmente el papel de un hombre religioso primitivo, quiere cumplir con los requisitos establecidos por la divinidad para la revocación ritual del tiempo primordial.

La imagen de la otredad en el cuento de Cortázar, así, como afirma Bozzetto "sólo es pensable, representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, de lo fragmentario, del caos" (ibíd.:234). Sin embargo, a pesar de la ambigüedad, de la mirada confundida y de la descripción caótica parecida a la locura propuesta por Somoza, es innegable la presencia

inquietante en el texto cortazariano de “algo”, una presencia que aparece en el texto en cada fragmento donde se introduce una voz rara, casi ajena, en los pensamientos racionales y aparentemente razonables de Morand. La supuesta neutralidad del narrador externo, a lo largo del texto revela su verdadera función de instrumento para dar voz y hacerse eco de la influencia del elemento fantástico de la diosa Haghesa. Al final del relato, la pequeña grieta en la mente de Morand se transformará en un verdadero agujero o hueco a través del cual el mundo de pesadilla de la estatuilla se introducirá y acabará con la salud mental del francés. De hecho, es interesante notar como el testimonio principal de la irrupción del elemento fantástico es Morand, que contribuye con sus pensamientos e hipótesis tanto a corroborar el universo verosímil del cuento, como a desmantelarlo sucesivamente con la perdida de la razón.

Morand representa el hombre moderno desacralizado y que quiere investigar y entender todo a través de la lógica del mundo, intento que por supuesto fracasará al enfrentarse a la *majestad* y a la influencia de Haghesa. Somoza por lo contrario quiere volver a ese contacto primigenio, a la presencia de lo sagrado, hecho que se ha vuelto en obsesión para él. En su obra, Mircea Eliade bien expresa las dos diferentes perspectivas:

> Como lo hemos señalado anteriormente, ese deseo del hombre religioso de retroceder periódicamente hacia atrás, su esfuerzo por reintegrar una situación mítica, la que había al comienzo, puede parecer insoportable y humillante a los ojos de un moderno. Nostalgia semejante conduce fatalmente a la repetición continua de un número limitado de gestos y de comportamientos. Hasta cierto punto se puede incluso decir que el hombre religioso, sobre todo el de las sociedades «primitivas», es por excelencia un hombre paralizado por el mito del eterno retorno. Un psicólogo moderno sentiría la tentación de descubrir en un comportamiento de esa índole la angustia ante el riesgo de la novedad, la negativa de asumir la responsabilidad de una existencia auténtica e histórica, la nostalgia de una situación «paradisíaca» precisamente porque es embrionaria y está insuficientemente desligada de la naturaleza. (1957:57).

La amenaza postulada por David Roas en contra de nuestras leyes y que pone en tela de juicio la idea misma de una realidad fija y congruente, toma cuerpo en los delirios de Somoza que luego se manifiestan, sin aparente explicación lógica, en el personaje de Morand. La fiabilidad del mundo racional y explicable es bajo ataque a través de los ojos y la gradual locura del hombre profano parisiense. Por otro lado, son evidentes la actitud religiosa en los gestos, en las

referencias, en las palabras y la determinación de Somoza, y también es evidente la inefabilidad de la experiencia vivida por el argentino en su comunión con lo divino.

Las palabras y las categorías racionales no son suficientes para Somoza para poder realmente expresar lo que ha vivido, los atributos irracionales de la presencia de Dios según Rudolf Otto encuentran aquí una resonancia con la actitud de Somoza. Si bien desde una perspectiva externa, indirecta, lo sagrado, lo sobrenatural actúa en el mundo profano e intenta atrapar a los personajes del cuento. A diferencia de los textos de Borges o Arreola, aquí se desarrolla del paso sucesivo de la experiencia sagrada: al entender los atributos de dios, al participar en comunión con la divinidad y asistiendo a la potencia y la fascinación del *mysterium tremendum*, el sujeto (en este caso Somoza), no puede sino tratar de reactualizar la comunión con lo sagrado a través de los medios de la religión y del culto. o. Somoza experimenta dicha comunión en un momento significativo (el solsticio) pero no es posible encontrar en el texto una descripción directa de dicho encuentro, o la explicitación de las emociones experimentadas personalmente por el sujeto y sus pensamientos. Esta elección encaja con la estrategia narrativa empleada por Cortazar, ya que los tres elementos clave del texto que aquí se entrecruzan y se mezclan (el amor, la locura, el sacrificio) no pueden sino dar como resultado una mirada oscura y ambigua. El celo de Somoza y la frustración de su amor no correspondido podrían explicar toda la repentina locura y la supuesta farsa del sacrificio ritual, de la revelación de la diosa fruto del hechizo de la estatuilla. Somoza se transforma en un verdadero *homo religiosus* y actúa como un sujeto totalmente atrapado por la experiencia mística: se aísla y vive en un estado de pobreza, desorden y miseria, rechaza el mundo material, el mundo cotidiano y racional de los demás, se dedica cada día a una actividad ritual a la manera de un moderno ermitaño. Su capacidad de comunicación está condenada al fracaso, ya que su mente y su alma no se encuentran en el reino de este mundo. El elemento fantástico ya ha anulado la identidad del sujeto, transformándolo en un objeto fantástico. Se cumple aquí una transgresión de la categoría de la enunciación, según el eje establecido por Rosalba Campra. El yo de un sujeto está bajo ataque influenciado por un elemento fantástico, irracional y también inanimado. Al final, el umbral del mundo irracional ya será cruzado por Morand, que se transformará en el nuevo adepto del culto de la diosa sangrienta de las Cícladas. En conclusión, es posible afirmar que el cuento de Cortázar es un buen ejemplo de un texto que representa las consecuencias prácticas de una aparición divina, experiencia inenarrable que es traducida también a través de la adopción de comportamientos religiosos y que denotan un estado alterado de la conciencia y de la psique humana.

Se ha comentado el paralelo entre ritualidad y obsesión, subrayado por Galimberti en su *Diccionario de psicología.* El rito, entrelazado en el texto con la idea de obsesión, es el instrumento a través del cual Somoza puede establecer la comunión sagrada con lo numinoso a través del acto terrible del sacrificio, que literalmente representa el "acto de hacer algo sagrado". En el texto de Cortázar, la escenificación del rito se hace medio de expresión para el sentimiento religioso de Somoza, personaje totalmente atrapado por el elemento fantástico de la estatuilla. A pesar de sus contradicciones y rasgos alucinantes, la actitud y los razonamientos de Somoza, así como la preparación del rito a la diosa, son trágicamente coherentes tanto por una perspectiva psicológica como por una explicación místico-religiosa. Durante su visita, Morand asiste al comportamiento y a los gestos de un individuo evidentemente perturbado por un episodio de psicosis, atrapado por un ciclo obsesivo de actos rituales (la producción de réplicas de la estatuilla). Desde la perspectiva del mundo de la razón y del psicoanálisis, Somoza encuentra una solución a la frustración de su amor imposible en la ritualidad religiosa de un culto parido por el sentimiento de impotencia y el desiderio de venganza en contra de Morand. Por otro lado, desde una perspectiva mística, el personaje es efectivamente influenciado por el hechizo maligno de la diosa antigua de las islas griegas, y no puede sino cumplir con su voluntad sangrienta. El elemento que inclina la balanza a favor de una explicación sobrenatural y que implica la intervención de lo sagrado es la contaminación de las visiones y del pensamiento religioso y ritual en la mente de Morand. Desde el momento de la irrupción de la diosa en la psique de Morand, el francés será inevitablemente el nuevo adepto, el enésimo instrumento para la celebración del rito del sacrificio.

A pesar del pasaje de las visiones producidas por la estatuilla, el elemento central que sigue siendo medio de comunicación entre el mundo de lo sagrado y la realidad profana de sus víctimas, es el rito, el sacrificio necesario para establecer finalmente una comunión total con la divinidad. Jugando entre la sutil diferencia entre rito, comportamientos rituales y obsesión, Cortázar produce un texto donde, si bien la manifestación de lo sagrado se encuentra relatada a través de una mirada indirecta, confundida y poco fiable, la hierofanía actúa con eficacia y logra atrapar a los personajes del cuento, llevando ambos los desafortunados mortales a cruzar el umbral de la razón y del mundo profano, para poder finalmente ingresar al reino de un culto antiguo olvidado y regido por la sangrienta práctica del sacrificio.

3.2 – “El Caos” de Juan Rodolfo Wilcock

Un miembro de la aristocracia, apasionado de filosofía y metafísica y afectado por diferentes impedimentos físicos, sigue obsesionado por el problema de la verdad última de la existencia y de la finalidad del universo. Decide entonces atender a una noche de Carnaval, asistido por sus sirvientes. Se hace transportar en su literita y depositar en un nicho de la fachada de una catedral, y en seguida es abandonado por sus lacayos. Alrededor del noble deforme se forma un grupo de curiosos, que empiezan a reírse y a burlarse de él. Los desconocidos colocan en la cabeza del filósofo un gorro adornado con cascabeles y lo ensucian de miel y plumas, lo golpean y lo arrastran por la plaza en una especie de ritual carnavalesco grotesco, con gran hilaridad.

El príncipe filósofo desmaya, y cuando despierta se encuentra rodeado por un grupo de gitanos que quieren cocinar y comer al noble y lo están asando. Luego, una horda de cerdos salvajes baja de la montaña y atraviesa el parque donde se encuentran los gitanos, derribando todo lo que encuentran. El desafortunado noble es encontrado el día siguiente por los emisarios de unas sus tías. Encerrándose nuevamente un aislamiento aún más radical, el filósofo decide dedicarse a una nueva hipótesis: la posibilidad de llegar a la verdad a través de la contemplación mística de la religión. Se traslade a un monasterio en la costa, para vivir una vida simple de meditación y de éxtasis místico. Todas las tardes, los monjes lo transportan hasta un promontorio que sobresale los acantilados de la costa, y allí lo dejan solo en contemplación del crepúsculo. Un día, mientras el noble filósofo se encuentra en una contemplación serena de la naturaleza, un desgarramiento repentino del promontorio provoca su caída y su desmayo al impactar con las rocas del acantilado. Cuando recupera la conciencia, se encuentra rodeado por cangrejos negros que se acercan para atacarlo. Sin embargo, otra vez un grupo de animales salva al noble filosofo. Se trata de un grupo de águilas marinas, atraídas por los cangrejos, la más grande de ellas lo aterra por el cinturón y lo levanta por los aires. El águila lo lleva su nido, en una cavidad a unos metros sobre el nivel del mar. En el nido, el noble experimenta una revelación trascendental, la verdad definitiva, y dicha verdad es que el verdadero dueño de los destinos de los hombres y del universo es simplemente el caos absoluto, la ausencia de sentido total. Luego el protagonista es rescatado por una barca de pescadores con varios monjes a bordo.

Desde el momento de su revelación, la vida del aristocrático es totalmente dominada por la obsesión del desorden, y entonces decide aprovechar de su condición económica y

política para transformarse en una especie de sacerdote del culto del caos. Las fiestas organizadas por el noble en su palacio se transforman en la celebración de la casualidad absoluta, en un caos creciente que llega a niveles paradójicos de sin sentido: trampas, piezas de bailes que se vuelven demasiado lentos e imposibles, comida asquerosa y artificios obscenos o incluso peligrosos. Tratando de sumir la totalidad de las personas y de la existencia en el caos total, más allá de las fiestas, el noble filosofo organiza un grupo de conspiradores que derriban al gobierno, convirtiendo el dueño de las fiestas en el líder *de facto* del país.

Todos parecen convertirse en adeptos del caos, y la religión del sin sentido se difunde entre el pueblo. Sin embargo, un día, el tirano del país, delante de un famoso fresco representante la danza de la muerte, se da cuenta de que la mascarada de su nueva religión no tiene sentido, dado que el caos siempre era y había sido lo mismo, con o sin las inversiones de papeles y la casualidad forzada de sus fiestas. Realizando la paradoja de la futilidad de toda su filosofía y culto, el noble filosofo decide retornar al estado precedente de normalidad, verdadero caos del mundo. Nadie protesta y lentamente el estado de fiesta se convierte en estado de normalidad. Finalmente, el dictador se convierte en un gobernante justo y progresista.

El texto de Wilcock representa quizás el cuento más hibrido desde el punto de vista genérico y experimental de la presente investigación. La escritura de Juan Rodolfo Wilcock emplea diferentes recursos del grotesco, de la hipérbole, del fantástico y del absurdo para crear un mundo confuso, sorprendente e inquietante al mismo tiempo. Fantástico y absurdo son ámbitos literarios que ya han sido comentados por el terreno común que comparten, como subraya por ejemplo Gerard Torres Rabassa en su ensayo *Otra Manera de Mirar:*

> Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de realidad, su problematización del orden establecido […] Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda. (2015:189)

Absurdo y fantástico se esfuerzan a través de estrategias parecidas de ir más allá de lo “real”, por representar fisuras que aparecen casi como grietas en la idea tradicionalmente fija de la realidad, ambos modos literarios intentan plantear la posibilidad de otras formas de existencia, de otras lógicas conceptuales. Se trata, en ambos casos, del desarrollo de una crítica

epistemológica a la noción de una realidad establecida. Son dos ejemplos de literatura-límite, que, a pesar de sus diferencias, comparten un objetivo común y unos medios de actuación parecidos. Cabe destacar por supuesto que este tipo de literatura a mitad entre fantástico y absurdo puede conducir a la exclusión de los cuentos de *El Caos* de la literatura fantástica, dado que muchas veces lo que asombra el lector es la falta casi absoluta de sorpresa con que el narrador presenta los hechos del texto, y la naturalidad con la que los protagonistas o los personajes del cuento asumen lo irracional, lo absurdo y lo imposible. Sin embargo, como señala Rebassa, es precisamente mediante esta falta radical de extrañamiento que: "[…] lo fantástico contemporáneo sorprende doblemente al lector: por el acontecimiento sobrenatural en sí mismo, y por la naturalidad con que este es asumido por el orden textual" (ibíd.:192). La representación de una realidad contaminada por el absurdo y la ambigüedad de la falta de asombro por parte de los personajes de un cuento fantástico son también rasgos individuado por Jaime Alazraki en su análisis de algunos textos de Julio Cortázar[14]. Acercándose a la literatura del absurdo, Wilcock presenta una forma nueva de narrar lo imposible, influenciada decididamente por el pensamiento posmoderno donde cada certidumbre es cuestionada y todo parece carecer de significado en la realidad. Rebassa destaca que se trata de una nueva manera de manejar lo fantástico, y que:

> […] lo fantástico contemporáneo se acerca decididamente a la literatura del absurdo, cuyo principal rasgo definitorio es precisamente el presentar sin rodeos ni aspavientos retóricos una estructura de lo real que se desmorona anta la aparición de lo no racional. De este modo, la literatura del absurdo pone en tela de juicio el supuesto sentido inmanente del que presume la realidad, así como la casualidad de sus acontecimientos, el significado pleno de sus elementos, y, en última instancia, la razón de ser de lo humano. (ibíd.)

Dicho proceso creativo se caracteriza en la producción de Wilcock también por un sutil humor negro, una especie de ironía que impregna el texto de una manera paradójica y que no busca confortar sino incomodar a su receptor. Cabe mencionar, aunque de manera rápida, el aspecto paródico de la colección de cuentos *El Caos* de Wilcock, elemento que algunos estudiosos ya han subrayado en investigaciones anteriores, interpretando la metáfora del caos del universo de Juan Rodolfo Wilcock como una crítica al gobierno de Juan Domingo Peron en Argentina[15].

[14] Véase Alazraki (1983)

[15] Véase Balderston (1986)

Si entre las diferentes teorías sobre lo fantástico es posible encontrar también la idea de lo fantástico como una transgresión de las normas o de las leyes del mundo, sería posible afirmar entonces que en "El caos" representa un verdadero asalto a las mismas ideas de realidad y de coherencia, un ataque que cuestiona la posibilidad de una representación del mundo inteligible. Juan Rodolfo Wilcock es un escritor heredero de largas e importantes tradiciones literarias, seguramente influenciado por la producción literaria fantástica rioplatense (entre sus amistades figuran escritores como Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares). Sin embargo, la escritura de Wilcock se apropia de los instrumentos y de las estrategias de lo fantástico transformándolo, llevándolo hasta sus consecuencias más extremas y paradójicas. Lo grotesco, el absurdo y el humor negro se combinan en la poética de Wilcock creando mundos literarios donde parece dominar la negación casi total de cualquier orden. Sin embargo, la presencia de diferentes referentes al mundo pragmático del lector obliga por lo menos a reflexionar sobre la ambientación construida por el autor argentino, que parece al mismo tiempo construir y desmantelar la fiabilidad de sus fundamentos. Manejando los instrumentos de lo fantástico y de lo absurdo, Juan Rodolfo Wilcock escribe sobre cuentos y personajes ambiguos, rodeados por una realidad inestable, y que sin embargo inquieta porque es posible reconocer algunos rasgos de nuestro mundo en ellos. El efecto producido por Wilcock, más bien, podría definirse una sensación de extrañamiento según los rasgos individuados por Víktor Borísovich Shklovski, dado que expresa una nueva visión de la realidad, la presenta en contextos diversos a los acostumbrados, y emplea los medios de la exageración, del grotesco y del absurdo[16].

El momento cumbre que desvela la clave de lectura tanto del significado de la existencia del protagonista como del mensaje del texto se encuentra en la revelación del protagonista sobre el sentido de la existencia. Dicha manifestación, a pesar de su paradójica cuanto terrible verdad (toda la vida y el cosmos son regidos por la ausencia de un significado), comparte las características de una verdadera revelación sagrada según los requisitos postulados por los estudiosos ya anteriormente mencionados. Se explicitará en el siguiente análisis cómo es posible vislumbrar los rasgos de una hierofanía del caos en el relato de Wilcock, y cómo dicha manifestación sagrada mueve el protagonista a establecer una verdadera religión y culto organizado, llevando hasta el extremo los motivos literarios del rito y de la obsesión.

[16] Sobre la tecnica del extrañamiento véase Shklovsky (1965)

Examinando el texto, es posible ver como Wilcock configura su asalto en contra de lo verosímil y de la credibilidad a partir de la construcción del protagonista. En él se encuentran, coherentemente con el estilo del autor, una mezcla de elementos racionales e irracionales, de rasgos grotescos y al mismo tiempo características que denotan un personaje extremamente lógico. El príncipe filosofo sin nombre, voz narradora del texto, abre su presentación con una frase significativa: "Desde muy chico me atrajo la filosofía" (Wilcock, 1974:5). En efecto, la búsqueda del personaje empieza, inicialmente, por premisas lógicas y filosóficas. Se trata de un hombre rico, descendiente de una de las familias más prestigiosas del país, y que desde siempre se ha dedicado al estudio de la filosofía:

> Último descendiente de una familia que otrora fue la más ilustre del país, el árido y sobre todo tortuoso sendero de esta ciencia era en efecto el camino que mi natural aristocracia había elegido para reafirmar con nuevas conquistas espirituales el predominio de nuestra estirpe, jamás discutido hasta ahora en los demás campos. (ibíd.)

Aprovechándose de su condición privilegiada, el noble protagonista puede dedicarse al ocio en el sentido latino del término, y aclara desde el principio del cuento que la tarea última de su búsqueda filosófica se encuentra en el campo de la metafísica: "A pesar de todo, mis investigaciones filosóficas se caracterizaban en esa época por una asiduidad y una seriedad poco comunes. Mi verdadera pasión ha sido siempre la metafísica" (ibíd.). Pero el dominio de la metafísica aparece demasiado amplio para el rico filósofo, y de hecho especifica pronto el objetivo de su investigación:

> Aunque no basta decir que me ocupaba de metafísica para definir el carácter de mis preocupaciones, ya que la metafísica abarca demasiadas ramas de estudio, demasiados problemas, demasiadas posibilidades. En realidad, a partir de cierta edad podría decirse que sólo un problema me interesó, y a él decidí dedicar toda mi actividad filosófica. Me refiero al viejo problema teleológico: ¿cuál es el verdadero sentido y cuál la finalidad del universo? (ibíd.)

La condición de alejamiento y desinterés hacia el mundo material y la sociedad de los hombres no es sólo una decisión dictada por los intereses filosóficos del personaje, sino que se trata también de una situación afectada por el estatus del mismo, que sufre de diferentes impedimentos físicos e incluso de enfermedades debilitantes:

> Debo confesar que padezco de algunos impedimentos físicos —por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos, lo que entre otras cosas me impidió aprender el piano, como hubiera sido mi deseo. (ibíd.).

Dicha circunstancia contribuye a una vida dedicada al estudio, libre de las distracciones de los otros adolescentes, pero al mismo tiempo constituye también una limitación: "[…] por otro lado constituía una seria traba para mi perfeccionamiento espiritual, ya que estos impedimentos míos me dejaban, por así decir, a la merced del mundo exterior" (ibíd.). Además de estar a la merced del mundo, los impedimentos físicos del personaje limitan también su capacidad de aprendizaje:

> […] soy extremadamente bizco de nacimiento, lo que me obliga a leer de costado, es decir, con el libro casi al nivel de las sienes, y en esa posición —como cualquiera puede comprobarlo haciendo la prueba— el puente de la nariz constituye un obstáculo a menudo insalvable para la lectura. (ibíd.).

El defecto del estrabismo se agrega a otras enfermedades que afectan la ya difícil condición del protagonista, como por ejemplo la falta de un ojo: "El izquierdo lo perdí cuando niño, mientras jugaba al histórico juego de Guillermo Tell y la manzana con el príncipe mi padre, que según dicen descendía del famoso guerrillero suizo" (ibíd.). La visión no es el sólo sentido afectado por los defectos físicos, ya que el noble filosofo sufre también de sordera: "Sin contar que desde la edad de nueve años he perdido casi completamente el uso del oído, lo que también contribuía a mi aislamiento" (ibíd.). A sumarse al largo listado de enfermedades y deformidades físicas aparece también la epilepsia:

> Basta decir que sufro de frecuentes ataques de epilepsia (durante los cuales los ojos se me ponen en blanco, la lengua se me sale de la boca, todo el cuerpo se me cubre de manchas violáceas, y hasta en algunos casos se me quedan las manos, durante días y días, torcidas para adentro). (ibíd.)

Todos los elementos citados sirven para dibujar el retrato de un personaje contradictorio y bien representativo de la dualidad y ambigüedad del texto entre géneros producido por Wilcock: por un lado, se trata de un personaje profundamente racional, amante de la filosofía y de familia aristocrática, miembro de la clase dominante, dedicado a encontrar la verdad y el sentido último del universo. La imagen de un personaje racional y moderno en búsqueda de un

sentido o de la verdad y que se enfrenta a acontecimientos y fenómenos sobrenaturales o irracionales es uno de los topos literarios de lo fantástico. Por otro lado, la descripción de la condición física del individuo esboza los rasgos de una figura caricaturesca, criada a través de las lentes del grotesco. Se trata de un personaje bizco, sin un ojo, deforme, sordo, epiléptico. En su condición de intelectual aislado y medio monstruoso, el protagonista de "El caos" se encuentra en una posición privilegiada de observador externo del mundo, hecho que ha permitido el desarrollo de una metafísica en búsqueda del sentido último de la existencia.

Para averiguar su tesis, el hombre decide salir de su aislamiento y lanzarse en medio de la muchedumbre:

> […] y de ese modo comprobar, de la manera más violenta pero más eficaz posible, si era cierto o no que sólo de la manera más violenta pero también más eficaz posible, si era cierto o no que sólo por medio de la comunicación con mis semejantes me sería dado llegar a alguna especie de verdad. Y para ello elegí una noche de Carnaval. (ibíd.:6)

El aristocrático entonces ordena a sus lacayos que lo lleven a la plaza de una catedral sin nombre en el texto, para asistir a las manifestaciones y a las mascaradas del Carnaval. Llegado a la plaza, los sirvientes dejan su amo en un nicho de la fachada de la Catedral, y a pesar de su sordera, el caos de la plaza es abrumador:

> El estruendo debía ser tan ensordecedor que yo casi lo oía; por los menos una especie de zumbido me oprimía las sienes, como una vez que por un capricho se me había ocurrido sentarme debajo de la Catarata del Arcoiris, en el hueco que la naturaleza ha formado entre la roca y la lámina de agua de la cascada. (ibíd.:7)

Antes de seguir con el análisis, cabe subrayar dos elementos relevantes para los fines de esta investigación. El primer se encuentra en los referentes pragmáticos del universo mimético que aparecen en el texto. Las menciones de Guillermo Tell y de la Catarata de Arcoiris sirven para advertir el lector que, de una manera o de otra, el mundo aparentemente sin sentido en el que el personaje actúa, tiene parentesco con el mundo más verosímil y real del lector. El nombre de un verdadero personaje del mundo extratextual, junto con la mención de un lugar geográficamente identificable, irrumpen en descripciones y escenarios que aparecerían, en sí

mismas, totalmente absurdas o alejadas del mundo. Más adelante en el texto, es posible encontrar una expresión que deja entender algún tipo de relación con la historia del mundo real:

> Demasiado se ha visto que la frustración, ya sea ésta de origen económico o simplemente sexual, conduce al marxismo; que el odio a los valores sociales o la afirmación de estos valores dependen casi siempre de los sentimientos que en nuestro subconsciente infantil han sabido suscitar nuestros padres o nuestros familiares. (ibíd.:11)

La mención del marxismo es también un indicio de una referencia a la sociedad y al mundo del lector, o per lo menos sugiere que existe un parentesco, si bien insinuado de forma rápida y ambigua, con una apariencia de un mundo donde es posible encontrar la ideología de Karl Marx y donde pueden existir nociones generales de psicología. La tarea de Wilcock no es simplemente la de crear y describir mundos ajenos y absurdos, sino de crear la posibilidad de un universo capaz de cuestionar y hacernos reflexionar también sobre nuestra "verdadera" realidad.

El segundo elemento que llama la atención es la elección del carnaval como ocasión de contacto por parte del protagonista con el mundo exterior y de la sociedad. Es interesante notar que en el momento de investigación y descubrimiento directo para confirmar sus teorías, el personaje protagonista se encuentra en una situación ambigua y caótica, y que muy pronto dicha situación revela su peligrosidad. La confusión es debida tanto a la efectiva celebración excesiva por parte de los enmascarados, como a los impedimentos físicos del personaje, y el espectáculo no es placentero para el protagonista:

> En efecto, la tumultuosa visión de toda esa gentuza que a la luz de innúmeras linternas y antorchas se entregaba al desenfreno, dando rienda suelta a los instintos contenidos durante todo un año, no era en verdad tan placentera como mis amigas me habían asegurado. (ibíd.:7)

El protagonista elige el espacio y el tiempo del carnaval para comprobar sus teorías, pero se trata de un espacio que en sí mismo representa el revés del mundo. Esta elección es significativa, ya que empieza a vislumbrar el sentido de la búsqueda del noble filósofo y también la respuesta que él logrará obtener a lo largo del texto. La elección del tiempo del carnaval no es una casualidad y remite a la estrategia narrativa de Wilcock. Realizando con terror que sus lacayos lo han abandonado, el filósofo se encuentra a la merced de la multitud:

> mientras tanto, se iba formando a mi alrededor un grupito de curiosos, que después de un rato de muda contemplación empezaron a aclararme, o tal vez a gritarme improperios; no era fácil, en realidad, deducir de sus viles expresiones qué diablos estaban gritando. En pocos minutos el grupo se convirtió en una multitud; los que estaban más cerca de la iglesia, tomándose por las manos, se pusieron de pronto a cantar, con horribles manifestaciones de alegría, una canción probablemente alusiva. (ibíd.)

El caos pronto se transforma en una verdadera agresión en contra del desafortunado filosofo protagonista: después de reírse, cantar e insultarlo, lo coronan de una manera grotesca y lo ensucian de miel y plumas. El protagonista comenta lacónico: "Pero era Carnaval, y todas las locuras estaban permitidas" (ibíd.:9). Luego, la masa aparentemente enloquecida golpea al noble y lo arrastra por el suelo:

> […]y así tirando me arrastraron por toda la plaza, con grandes muestras de hilaridad; sé que a continuación me echaron en la pileta de la fuente del Reloj, y allí seguramente perdí el sentido, porque cuando volví en mí me encontré en un lugar completamente desconocido. (ibíd.)

Las desventuras del personaje no terminan con la grotesca coronación de rey del carnaval, ya que él despierta en una especie da parque o jardín, rodeado por gitanos que quieren asarlo y comerlo:

> En el centro de este jardín miserable habían instalado una especie de asador de esos que hacen girar a mano con una rueda o manivela, para asar pollos y lechones; y allí estaba yo, rigurosamente atado con alambres al fierro transversal del aparato. Para colmo, completamente desnudo, como un lechón cualquiera. (ibíd.)

Si ya hasta aquí la "verosimilitud" de los acontecimientos narrados había llegado a agrietarse, revelando una especie de principio absurdo en el mundo del relato, el siguiente acontecimiento contribuye al cuestionamiento de la realidad supuestamente coherente del cuento de Wilcock:

> Las llamas crepitaron, y ya estaban por alcanzarme, con las consecuencias que fácilmente son de imaginar, cuando una verdadera horda de cerdos salvajes, que impelidos quizá por qué misterioso instinto habían aprovechado justamente ese momento para bajar de la montaña, atravesó el parque

> del restaurante, dispersando a los gitanos y derribando todo lo que encontraban a su paso, asador incluido. (ibíd.:10).

El protagonista es milagrosamente salvado por la misteriosa intervención de un grupo de cerdos selváticos, y después puede volver a su casa, rescatado por los familiares que lo estaban buscando. Sin embargo, no se tratará del único acontecimiento increíble y relacionado con el mundo de los animales, ya que, a continuación, el protagonista tendrá que defenderse de un grupo de cangrejos y será fortuitamente salvado por un águila marina. A capo En esta serie de acontecimientos extraordinarios se esconde el mecanismo al mismo tiempo absurdo y fantástico del texto de Wilcock. No se trata de una irrupción singular y aislada de un elemento irracional en el texto, sino de un continuo cuestionamiento de la realidad a través de los salvamientos milagrosos y juegos del azar que rodean e intervienen en la vida del personaje. En efecto, todo el texto es *un crescendo* de acontecimientos absurdos y fantásticos. Tras las descripciones grotescas de la coronación del rey del carnaval, el terror de la antropofagia y las intervenciones milagrosas de los animales, es posible individuar el mecanismo del acondicionamiento del texto, postulado por Roger Bozzetto: el cuento cruza inexorablemente el umbral de la credulidad para ingresar al reino de la locura y del absurdo, de lo inexplicable. Se trata, de hecho, de un relato que recorre la gradual aceptación, por parte de un hombre aparentemente racional, de la única verdadera filosofía que puede justificar todas las circunstancias que se han sucedido, o sea la ley del caos, una locura organizada y sistematizada.

Es interesante notar como la iluminación del personaje llega sólo después de su decisión para dedicarse a una vida religiosa de contemplación y de meditación. Decepcionado y herido por las experiencias traumáticas de su contacto con el mundo exterior, el personaje elige la solitud de un monasterio como nuevo terreno para sus estudios:

> […] decidí un día renunciar francamente no sólo a los placeres del mundo material, como hasta ahora había hecho, sino también a los placeres del pensamiento sistemático, para sumergirme en los calmos y abiertos lagos de la pura contemplación. Con este propósito —no había pasado un año todavía del episodio antes mentado— me trasladé a un monasterio de la costa, un tranquilo asilo suspendido en la ladera boscosa de unos montes que descienden casi a pico hasta el mar, eternamente agitado por los vientos contrarios característicos de la región. (ibíd.:12)

Desde la perspectiva de las ciencias sociales y la psicología, el personaje ha parcialmente asistido al fracaso de sus filosofías y teorías sobre la comunidad social y el contacto entre hombres como medios para llegar a la verdad, y decide entonces explorar un nuevo camino, el sendero del misticismo:

> En pocas palabras, se trataba de la posibilidad de llegar al sentido recóndito de las cosas por medio del éxtasis místico; si la divinidad era, como decían mis tías princesas, la única fuente de verdad, pues entonces lo mejor que podía hacer era tratar de comulgar con la divinidad. (ibíd.:12)

El *locus amoenus* elegido por el filósofo, ahora convertido en místico, es un promontorio alto sobre los acantilados de la costa, y efectivamente parece un lugar especialmente adecuado para la meditación y la contemplación que puedan aludir a un momento de iluminación:

> Nervioso y difícil de carácter como soy por naturaleza, no puedo decir que el magnífico espectáculo de ese mundo virgen me concediera inmediatamente la posibilidad de comulgar con su infinita calma, la calma grandiosa de todo lo que se mueve sin obedecer ni a directivas ni a finalidades; pero de todos modos debo confesar que en ninguna parte me había sentido más cerca del anhelado éxtasis contemplativo que en ese promontorio sólo habitado por las águilas marinas. (ibíd.:13)

El *locus amoenus* se transforma repentinamente en *locus horridus* cuando se verifica un desprendimiento que provoca la caída del promontorio. Irónicamente, el accidente se verifica en los momentos que parecen preceder a una revelación mística:

> Es más: extasiado en la serena intemporalidad de ese crepúsculo inmóvil, una especie de presentimiento, incapaz sin embargo de expresarse en palabras, parecía anunciarme que por fin estaba por producirse en mí la soñada transfiguración, la revelación de la Verdad. (ibíd.)

Un elemento digno de nota es la alusión a una revelación tan radical y divina que las palabras humanas no pueden alcanzar a definirla y que, será el preludio de la hierofanía del caos. Las sensaciones corporales y el estado de ánimo del personaje subrayan los rasgos típicos de un encuentro con el numinoso o lo sagrado que se han comentado en las teorías de Rudolf Otto o Mircea Eliade:

> La sangre empezaba a hervir en mis arterias, el pulso se me aceleraba, el vaivén de las olas se hacía cada vez más lejano e indistinto; y no me habría asombrado si me hubieran dicho que en vez de estar sentado en mi sillita con ruedas en realidad estaba flotando sobre una nube. (ibíd.)

Sin embargo, apropiándose de las características de un preludio a una experiencia sagrada, Wilcock simbólicamente elige una caída desastrosa para frustrar el intento de contemplación del personaje. La ironía y el grotesco del autor son evidentes en una escena entre el trágico el cómico, se trata de la parodia de una elevación mística destinada a precipitar en el abismo. Después de caer del promontorio y de luchar en contra de unos cangrejos entre las rocas, el filósofo protagonista es atrapado por un águila marina, y aquí también es posible apreciar una descripción grotesca y casi tragicómica del volo del águila y de su esfuerzo para no perder su presa humana:

> Evidentemente, aunque soy más bien pequeño de proporciones, yo pesaba demasiado para el ave, porque de cuando en cuando descendíamos hasta rozar las olas; pero con un supremo esfuerzo de sus anchas alas el águila negra conseguía recuperar la altura perdida. De este modo me salvé varias veces de caer al mar, lo que me colocaba en la curiosa situación de tener que rezar porque a la infame bestia no le faltaran las fuerzas antes de tiempo. Por suerte llegamos en seguida a la gruta donde vivía el ave marina (ibíd.:15)

El protagonista no deja de intervenir en la narración con sus reflexiones y anécdotas irónicas, acentuando la sensación de lo grotesco y de la paradoja. Meditando sobre su condición y el hecho de que probablemente el águila lo había llevado a su gruta para comerlo, el narrador comenta:

> […] destino que al fin de cuentas no debía sorprenderme, ya que mis antepasados habían tomado parte en muchas aventuras y combates con águilas, algunos de ellos hasta habían adoptado los orgullosos apodos de «Águila» y de «Hijo del Águila»; y un águila también campeaba victoriosa en el escudo de mi familia. (ibíd.)

Es precisamente en el nido de dicho animal que finalmente experimenta en pleno la revelación anteriormente interrumpida en el promontorio:

> Y en ese momento, delante del mar de mercurio que la luna y la espuma adornaban con superior distracción, vigilado por un águila, suspendido entre el cielo y los escollos en una gruta que hedía

> desesperadamente a pescado podrido, me pareció entrever una especie de verdad, una vislumbre de verdad, un pliegue por así decir de la túnica transparente de la Verdad que hasta entonces me había eludido. Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia. Ante esa inmensidad de la nada, ni siquiera el águila marina era importante, ni siquiera el mar, ni siquiera la roca, ni siquiera la luna. Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica. (ibíd.:16).

El sentimiento de criatura experimentado en presencia del caos absoluto es la sensación imperante que domina el personaje en el momento de la manifestación de una terrible verdad, que se podría más bien definir como verdad al revés, una anti-verdad. A pesar de ser, en sí misma, una hierofanía al revés, o sea conceptualmente una manifestación desacralizadora, (dado que dicha "verdad" profesa la absoluta non existencia de un sentido o una verdad en el cosmos), la revelación que perturba al protagonista lo llevará incluso a desarrollar una personal religión y culto dedicado al caos. Aquí se encuentran los motivos literarios guía de este capítulo: obsesión y rito desembocan en las fiestas colectivas organizadas por el noble filósofo, donde el misticismo caótico puede ser celebrado de manera adecuada. De este modo, como ya ha sido subrayado en los capítulos precedente, los sujetos que experimentan una revelación sagrada viven una experiencia tan fuerte que toda la vida es impactada como consecuencia, ya no pueden volver a la existencia profana de antes. Así, el protagonista del caos experimenta su transformación también y no puede sino volver continuamente a la verdad sagrada el cosmos le ha entregado:

> Lo poco que de la realidad del universo me había sido dado entrever en la cueva del águila, me había impresionado como una revelación total. Ha dicho un poeta que nadie puede soportar demasiada realidad; con un atisbo solamente, todo mi mundo metafísico se había subvertido. (ibíd.:17)

La iluminación del personaje, a pesar de ser una especie de grotesca y paradójica parodia de una experiencia sagrada, subraya diferentes características que se pueden encontrar en las propuestas teóricas de Otto y Eliade, y es un ejemplo claro de ese elemento numinoso todopoderoso y terrible, del desvelamiento de una realidad o verdad ultraterrena.

Retomando algunos de los conceptos subrayados por Roas y Bozzetto, también en "El Caos" de Wilcock esa "otredad innombrable" e inefable actúa e influencia los acontecimientos

del relato, confirmando del hecho de que algo existe y está allí. Se trata de una verdad que en el texto es subrayada con una letra "v" mayúscula. Comentando sus primeros intentos de organizar fiestas celebrativas del caos, el protagonista subraya que efectivamente puede existir una oculta voluntad y finalidad capaz de influenciar los actos humanos:

> En realidad, estos inocentes e imprecisos intentos no eran más que una preparación; ni siquiera yo sabía en el fondo cuál era la verdadera intención que me impelía a obrar así. Porque muchas veces procedemos obedeciendo a impulsos no formulados, y sólo cuando nos detenemos a pensar en los motivos de ciertos actos nuestros, al parecer inexplicables, logramos —aunque no siempre— vislumbrar la secreta finalidad que nos induce a cometerlos. (ibíd.:18)

La finalidad secreta, la misteriosa potencia que guía el protagonista desde las primeras líneas del relato y que gobierna el azar de los acontecimientos grotescos del texto, se revela en la misión sagrada que el noble filosofo decide cumplir:

> Hasta que un día comprendí: mi profunda fe teleológica, desde aquella noche en que me había sido revelada la verdad, se había convertido en una especie de religión del Caos, del cual yo ahora, con el poder de mis riquezas y el prestigio de mi casa, me sentía algo así como supremo sacerdote. Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misionero el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino. (ibíd.)

Es posible afirmar, entonces, que el elemento irracional del caos, que provoca una revelación sagrada en el personaje, se transforma en el elemento dominante de su vida, e incluso se vuelve una obsesión. Dado que el hombre que ha asistido a una manifestación de lo sagrado no puede sino seguir buscando esa experiencia mística, y dado que ese individuo quiere vivir lo más posible en la realidad sagrada y transcendente vislumbrada a través de la hierofanía, el personaje filosofo del cuento de Wilcock decide celebrar su sentimiento religioso creando un rito y un templo dedicados al verdadero dios y dueño de la existencia, el caos. El cuento llega a la organización de las fiestas en el rico palacio del protagonista: "Fue entonces cuando me decidí a organizar mi primera fiesta realmente caótica" (ibíd.).

El tema de la fiesta como momento ritual es un elemento que no representa solamente la cumbre de la evolución de la experiencia religiosa del personaje, sino que se reconecta al sentido del grotesco carnaval de la primera parte del cuento. En el texto de Wilcock se

encuentra, si bien esbozada a través las lentes del grotesco y de la hipérbole, la idea de la fiesta como un evento sagrado o más bien impregnado de un sentido religioso. En su obra *El hombre y lo sagrado* ([1939] 1942), Roger Caillois subraya que la fiesta es una actualización del período creador, un periodo mítico caótico en el que es posible encontrar un estado de vigor fecundo del que ha salido el mundo presente. Celebrando la fiesta y evocando ese tiempo primordial, el mundo puede regenerarse:

> Renaciendo, por lo tanto, impregnándose en esa eternidad siempre actual, en esa fuente de Juventa de aguas siempre vivas, es como tendrá probabilidades de rejuvenecerse y encontrar de nuevo la plenitud de vida y de robustez que le permitirá afrontar el tiempo para un nuevo ciclo. Esa es la función que ejerce la fiesta. (1942:122)

El autor afirma que en el contexto de la ritualidad del carnaval es posible vislumbrar la herencia de las celebraciones sagradas del tiempo creador, del caos primordial de los comienzos mitológicos evocado por los pueblos antiguos. En algunas formas de fiestas rituales examinadas por Roger Caillois, la figura del Rey de los locos, o Rey bufo, es esencial. La coronación y el sucesivo abuso sufrido por el personaje de Wilcock retoma esta concepción, y sigue desarrollándose según esa idea de que la participación del rey como chivo expiatorio contribuye a la regeneración del mundo:

> En efecto, el rey es esencialmente un Conservador, cuyo papel consiste en mantener el orden, la medida, la regla, principios todos que se desgastan, envejecen y mueren con él, y que al mismo tiempo que decrece su integridad física, pierden su fuerza y su *virtud eficaz*. Por eso su muerte inicia una especie de interregno de la *virtud eficaz* inversa, es decir, del principio de desorden y de exceso, generador de la efervescencia, de la cual renace un orden nuevo y regenerado. (ibíd.:132)

Hablando sobre la coronación de un rey durante los desenfrenos de la fiesta romanas de las saturnales, Caillois nota que:

> Algunos datos hacen suponer que el falso rey tenía en épocas anteriores un fin trágico; todos los desenfrenos, todos los excesos le estaban permitidos, pero se le sacrificaba sobre el altar del dios-soberano, Saturno, a quien había encarnado durante treinta días. Ya muerto el rey del Caos, todo se reintegraba al orden, y el gobierno usual dirigía de nuevo un universo organizado, un Cosmos. (ibíd.:140)

La idea del sacrificio del rey como acto de renovación es mencionada por el mismo personaje del cuento, confirmando el trasfondo ritual y sagrado de todas las vicisitudes del protagonista. Despertando en el parque rodeados por los gitanos que quieren comerlo, el noble filósofo menciona una tradición antigua y cruenta, una especie de rito:

> […]bastante difundido entre ciertas tribus salvajes, que una vez al año se comen a su rey para fortificarse y purificarse mágicamente incorporando en sus viles organismos las preciosa entrañas, testículos y demás adminículos del soberano. (Wilcock,1974:10).

Manejando los componentes religiosos y culturales del rito creador, de la idea de un caos primordial como antecedente al orden, Wilcock crea un texto donde dicho desorden afecta todos los acontecimientos y personajes del cuento, y que finalmente encuentra un digno sacerdote en el protagonista, hombre deforme intelectual en busca de la verdad. Examinando las características de las grandes fiestas celebradas por el protagonista en el interior de su villa, es posible ver cómo a partir de una manera casi infantil de bromear y burlarse de los invitados, se desarrolla una serie de exageraciones y reglas cada vez más absurdas y excesivas, llegando incluso a peligros reales y que pueden amenazar a los participantes. Es interesante destacar el paralelo entre los elementos rituales de la fiesta individuados por Roger Caillois y la descripción grotesca de los libertinajes del texto de Wilcock. En la sección de su obra *El hombre y lo sagrado* titulada "Función del desenfreno" el estudioso francés subraya:

> Este entreacto de confusión universal constituido por la fiesta aparece así realmente como la duración de la suspensión del orden del mundo. Por eso se permiten entonces todos los excesos. Lo importante es obrar en contra de las normas. Todo debe efectuarse al revés. (Caillois,1942:130)

En el listado de desenfrenos compilado por Roger Caillois, se encuentran "Sacrilegios alimenticios y sexuales" (ibíd.:133), "excesos fecundos" (ibíd.:137) de orgias e ingestión de bebidas y alimentos, y la "parodia del poder y de la santidad" (ibíd.:139), elementos que la maestría de Wilcock maneja poniendo en escena una parodia grotesca pero eficaz de la exageración sagrada del rito de la fiesta:

> En un rincón del gran salón se exhibía una multitud de jóvenes desnudas que se ofrecían graciosamente a los caballeros, y también a las damas; en otro rincón, los más fuertes y hermosos mocetones de la ciudad, vestidos con ropas deportivas, e igualmente promiscuos o accesibles, competían en atracción con las mencionadas jóvenes. (Wilcock,1974:20)

Luego, aparecen parodias o exageraciones de elementos religiosos asociados con comidas y refrescos: "A continuación surgía una especie de capilla, donde los concurrentes podían recibir los consuelos de varias religiones al mismo tiempo, y sin solución de continuidad seguía un comedor espléndidamente provisto de manjares y licores" (ibíd.). El "trastorno del orden social" (Caillois,1942:139) es otro elemento que el cuento de Wilcock comparte con las celebraciones rituales del caos de los pueblos antiguos. Durante las fiestas en el palacio del protagonista, cada persona puede cambiar su papel y arquetipo social, según un juego caótico de metamorfosis:

> Uno de los primeros resultados de esta liberalidad fue que, por lo menos mientras se encontraba en mi casa, nadie era lo que había sido hasta el momento de entrar: los más eminentes políticos se volvían peluqueros de señora, los actores de teatro salían al jardín a jugar a la pelota con los cocineros, las famosas libertinas resolvían problemas de ajedrez. Naturalmente, esta transformación no tenía lugar en seguida: porque si bien es cierto que nadie es lo que quisiera ser, también es cierto que son muy pocos los que saben lo que realmente quisieran ser. (Wilcock, 1974:20)

Con el tiempo, junto con la popularidad de sus fiestas, aumentan también el prestigio y el poder del protagonista, hasta el día en que el noble filósofo llega a ser el dictador del país. Aquí la locura de la filosofía del caos y las fiestas del protagonista adquieren proporciones alarmantes y totalmente exageradas, sin límites, y la revelación del personaje sobre la verdad de la existencia se propaga por el país como una verdadera religión:

> No en vano he hablado de una religión, la religión del caos; porque en efecto sólo podría dar una imagen adecuada de lo que ocurría recordando la curiosa observación de una de mis viejas tías: que, tarde o temprano, todos se convertían a mis fiestas. Sin excluir, por supuesto, al pueblo. (ibíd.:21)

Hacia el final del cuento, la fiesta se vuelve permanente y se extiende a todo el país, según un decreto: "[…] la fiesta permanente que pocos días antes un decreto mío acababa de extender —

respondiendo a los innumerables pedidos de los pobladores— a todo el perímetro metropolitano […]" (ibíd.:22). La toma de poder no es el único resultado producido a partir de la institución del culto del caos, ya que el personaje parece gozar de buena salud:

> Por suerte, y en esto me parecía advertir la mano de la Providencia, desde la noche terrible en que había tenido la visión del caos universal en la gruta del águila marina, mis ataques epilépticos habían cesado completamente, y ya no era tan fácilmente presa de resfríos como antes. Gozaba, para decir verdad, de una salud de hierro. (ibíd.:21)

Todos los elementos destacados parecen hacer coincidir la eficacia y el poder con la celebración y la aceptación de una revelación sagrada, rasgo que subraya la afinidad con las teorías sobre lo sagrado anteriormente consideradas. Sin embargo, a pesar de la sensación de potencia y el delirio literal por parte del protagonista y la muchedumbre de adeptos invitados a sus fiestas, un día el noble filosofo (ahora dictador) tiene una importante revelación mientras observa el cuadro de "la danza de la muerte". Meditando sobre el paralelo entre la imagen macabra del baile medieval imaginada por el pintor y las fiestas celebradas en el palacio, el dictador filósofo afirma:

> Hasta ese día había creído ser yo el que conducía la danza, pero ¿quién me aseguraba que no fuera en realidad una presencia invisible, como tal vez lo era la muerte en el fresco medieval? ¿Acaso no era yo también una figura del fresco? ¿Quién, si no yo, era ese rey sentado en un trono al borde del abismo, a punto de precipitarse en el vacío, empujado por la misma multitud de sus cortesanos enloquecidos? (ibíd..22)

En una paradójica realización filosófica, el protagonista entiende que en realidad entre caos y orden ya no existe diferencia: "El caos era siempre el mismo; el viejo orden sólo se había llamado orden porque al hombre le encanta usar esa palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos." (ibíd.:23). El personaje entonces decide abandonar el propósito de guiar las fiestas, dejando que todo vuelva a la (aparente) normalidad, y la sociedad del país no parece ni siquiera darse cuenta de que el estado de' fiesta permanente se convierte inexorablemente en la nueva norma. El protagonista finalmente, cierra el cuento afirmando que se ha resignado a desempeñar el papel de un gobernante "[…] justo, laborioso y progresista" (ibíd.). Wilcock elige cerrar su relato con un final que bien subraya el mensaje de una idea paradójica de realidad y que al mismo tiempo remarca el sentido paródico del texto de

“El Caos” insinuando que, al fin y al cabo, lo caótico puede volverse en orden, y que en la normalidad ya está intrínseca la posibilidad del caos.

En este cuento, la metáfora epistemológica propuesta por Umberto Eco toma la forma de la celebración grotesca de una fiesta caótica eterna. La fiesta de los comienzos y de la vuelta al Caos primordial de la creación es la metáfora que simboliza el desorden y el sinsentido de la existencia en los mundos de Wilcock, y los temas y los motivos literarios empleados por el autor remarcan esta idea y guían su elección sobre las imágenes que aparecen en el texto: desde el Carnaval y la coronación del rey bufo de los locos, pasando por las fiestas del neo-dictador, hasta llegar al cuadro de la danza de la muerte. Ya han sido comentadas las similitudes entre fantástico y absurdo, y el texto de Wilcock es un ejemplo del intento en común de subversión y cuestionamiento de la realidad que ambas literaturas comparten. El mensaje al mismo tiempo escondido y evidente en el cuento es lo de la insensatez de la existencia humana y del aparente orden que rodea a los seres humanos y que en realidad es un verdadero caos permanente. Sin embargo, las contaminaciones del grotesco, del absurdo y de la mezcla entre fantástico y otros ámbitos literarios no invalidan el momento de la revelación sagrada, su efecto sobre el protagonista y las consecuencias en la vida del sujeto, repentinamente perturbada por la irrupción del elemento sagrado. A pesar de los intentos de parodia o del empleo del grotesco, el cuento de Wilcock es un ejemplo de cómo es posible encontrar la manifestación y las consecuencias de la experiencia de lo sagrado en un texto híbrido, bajo la forma de un ritual de masa, una verdadera liturgia sagrada dedicada al dios del sinsentido. Aún en realidades aparentemente ajenas y filtradas por las lentes del extrañamiento, la hierofanía, o sea la aparición de una verdad trascendental, mantiene su eficacia y sus rasgos distintivos, llevando el sujeto de la ficción a actuar según las características de un hombre religioso dedicado a difundir el verbo del caos a través de la celebración de ritos colectivos.

Capítulo 4 - El regreso del mundo de los dioses

En el presente capítulo, el elemento de lo sagrado se transforma en una expresión marcadamente cultural, vinculada a una identidad de pueblo y de cultura. Si en los capítulos precedentes el tema de lo sagrado ha sido profundizado como un artificio intelectual, más o menos caracterizado, de la irrupción de una otredad ajena y sobrenatural en el mundo, aquí las hierofanías toman matices folklóricos, relacionadas con un pasado que aún no se ha cerrado completamente, y que sigue influenciando el mundo de hoy en día de una manera tanto sutil como problemática. Se trata del problema de la identidad mexicana (más bien, sería correcto hablar del problema y del cuestionamiento de las diferentes identidades hispano o latinoamericanas). Hay que señalar, por supuesto, que dicho problema es un topos literario común a toda Hispanoamérica, y que sigue presente como problemática literaria hasta hoy en día. Como subraya Alejo Carpentier: "América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías, debido a sus connotaciones históricas y tradiciones que se asocian con ella, ésta representa un enorme potencial" ([1939] 2005:11). En el presente capítulo se ha elegido tratar el asunto tomando en consideración dos cuentos de autores mexicanos: se trata del "Chac Mool" (1954) de Carlos Fuentes y de "La culpa es de los tlaxcaltecas" (1964) de Elena Garro.

Cabe subrayar el hecho de que a lo largo de su historia literaria México ha sido un país que bien ha desarrollado, explorado y explicitado el tema de la problematicidad de la identidad mestiza mexicana. Hijos de un sincretismo entre pueblos conquistados y herederos de una nueva fe evangelizadora, los mexicanos desde siempre tuvieron que enfrentarse a las preguntas sobre sus orígenes y sus antepasados, sobre el sentido de la conquista, y sobre las consecuencias del mestizaje y del catolicismo, fenómenos que a continuación se desarrollaron y se volvieron en las características más sobresaliente del pueblo de Nueva España. Entre los iconos más representativos de la controvertida idea de mexicanidad recordamos por ejemplo la Virgen de Guadalupe, imagen sincrética a mitad entre devoción católica y heredad indígena, un culto que es posible encontrar a lo largo de todo el país mexicano[17]. Otra figura que bien expresa el sentimiento ambiguo y de una relación problemática con el pasado de la conquista es el personaje de la Malinche, indígena aliada y amante de Cortés, comúnmente considerada "traidora", ya que el mismo término "malinchismo" subraya una actitud que rechaza lo propio y más bien para favorecer lo extranjero. En este escenario tan complejo y contradictorio, pero

[17] Véase León Portilla ([2000] 2018).

también fecundo e imaginativo, se inscribe el tema de lo sagrado, elemento que muchas veces es asociado al mundo precolombino y a su identidad religiosa.

Los dos autores mexicanos que aparecen en este capítulo manejan y se aprovechan del elemento sagrado como componente de ruptura en el mundo aparentemente desacralizado del México más moderno. La aparición de un "otro" en el texto, esa repentina intrusión de algo sobrenatural, algo irreal o que desafía a las leyes de la racionalidad y del conocimiento científico, coincide también con la otredad incomoda de la identidad mestiza; se trata de una de las herencias de la historia mexicana que reaparece y trae el caos a la realidad aparentemente coherente, sólida y profana del universo del texto.

Por un lado, Carlos Fuentes en "Chac Mool" transforma el hallazgo y la compra de una pieza antigua de escultura en la verdadera resurrección de un dios antiguo del agua, hecho que sacude al desafortunado Filiberto, hombre mexicano moderno, que tendrá que enfrentarse con el horrífico espectáculo de la vuelta del mundo de los dioses precolombinos en el sótano de su casa en Ciudad de México. Por otro lado, Elena Garro en "La culpa es de los tlaxcaltecas" reescribe el mito de la Malinche[18] jugando con las transgresiones de orden temporal, en un cuento donde la mujer protagonista puede finalmente decidir sobre su verdadero destino, gracias a la irrupción del mundo de los aztecas y de la conquista en su vida cotidiana. Ambos cuentos exploran las posibilidades y las consecuencias del repente regreso del mundo precolombino y de lo sagrado al mundo profano de México moderno: el regreso del mundo de los dioses provoca el cuestionamiento de la realidad y de la sociedad mexicana contemporánea y moderna, y vuelve a proponer el dilema aparentemente eterno sobre la identidad de los hombres y las mujeres mexicanas.

4.1 - "Chac Mool" de Carlos Fuentes

En el cuento de Carlos Fuentes, el narrador abre su relato rememorando la muerte de su amigo Filiberto, fallecido en Acapulco durante la Semana Santa, ahogado. El amigo abre el cartapacio de Filiberto, encuentra un cuaderno barato y se aventura a leerlo. Aquí empieza la narración de los acontecimientos a través del diario de Filiberto. El difunto relata en su primera entrada de la visita a un café que solía frecuentar y recorre los recuerdos de la juventud, después Filiberto

[18] Véase Glantz (2006)

relata del encuentro con su amigo Pepe, que le propone su teoría personal sobre los mexicanos, los aztecas y la evangelización. Conociendo la pasión de Filiberto para el arte indígena mexicano, Pepe le informa de un lugar en la Lagunilla donde venden un Chac Mool de piedra barato, la réplica de una estatua que Filiberto buscaba desde hace tiempo. Filiberto encuentra el Chac Mool en una tienda, y decide comprar la pieza a pesar de las dudas sobre su autenticidad. Luego, tuberías descompuestas y las lluvias de Ciudad de México provocan la inundación del sótano, y al secar el departamento, Filiberto descubre que la estatua se está lentamente transformando en carne. Desde la siguiente entrada, la escritura de Filiberto se vuelve más tórpida, confundida, como la de un niño o de un hombre casi enloquecido. Después de tres días, el cuento procede con la descripción de la transformación del Chac Mool y su completa animación. Aterrorizado, Filiberto se convierte en un esclavo del dios. Es obligado a satisfacer todas las necesidades del monstruo, incluso la exigencia del Chac Mool de bañarse constantemente, la casa de Filiberto es constantemente inundada. Asustado, exhausto y temiendo por su vida, Filiberto decide huir a Acapulco, a la pensión Müller (donde lo encontraron ahogado). Terminada la lectura del diario de Filiberto, el amigo llega a casa de Filiberto para llevar su féretro. Alguien abre la puerta al amigo de Filiberto, y aparece un indígena feo, maquillado, en bata de casa. Filiberto pide perdón, ya que no sabía que alguien estaba en casa. El indígena afirma ya de saber todo, e invita los hombres a llevar el cadáver de Filiberto al sótano.

El cuento de Fuentes sigue la estrategia mimética de la creación de un mundo coherente para la repentina irrupción de un elemento fantástico, o sea la estatua animada de un dios del agua, hecho simbólico que representa también el regreso del mundo de los dioses y de lo sagrado. En los siguientes párrafos se comentarán las señales premonitorias y el preámbulo a la manifestación del ídolo, su efecto sobre la identidad y el personaje de Filiberto, la desacralización del ser divino al entrar en contacto con el México civilizado del siglo XX, y finalmente la trágica conclusión del choque entre pasado y presente.

El relato emplea una de las estrategias clásicas utilizada por diferentes autores de otros géneros al organizar la arquitectura de un cuento, es decir el recurso a la narración de un diario. Dicho procedimiento metaficcional favorece el mecanismo de la analepsis, las páginas del diario secreto de Filiberto arrojan luz sobre la muerte del ex empleado y al mismo tiempo transportan el texto y el lector a los acontecimientos del pasado que llevarán el protagonista de la tragedia a su triste epílogo. En su manejo del instrumento del diario y por los temas horríficos

evocados a través de una presencia inquietante "otra" que perturba el autor del diario, el "Chac Mool" parece inspirarse en el relato corto *El Horla*, cuento de horror de Guy de Maupassant, publicado originalmente el 23 de octubre de 1882, en el periódico *Le Gaulois.*[19]

Cabe comentar la elección de Fuentes de emplear el elemento de una réplica del Chac Mool al escribir un texto fantástico. Dicha preferencia permite antes que nada el establecimiento de un referente pragmático del mundo "real" compartido también por el lector, y se trata de un instrumento eficaz para crear una ambientación fiable y verosímil. El Chac mool es un tipo de escultura mesoamericana precolombina, que empieza a aparecer al principio del periodo posclásico, y que es posible encontrar en diferentes áreas arqueológicas de México. Se trata de una figura humana reclinada, con la cabeza girada, las piernas encogidas y un recipiente circular en su vientre. El nombre con el cual se le conoce es Maya, fue acuñado por el explorador británico Augustus le Plongeon, autor del descubrimiento del hallazgo arqueológico en 1875. En Maya yucateco, *chaac* o *chaak* es el nombre de un Dios de la lluvia, y el estudioso británico lo bautizó con ese nombre para subrayar la supuesta conexión con el agua y la lluvia[20]. Sin embargo, sobre su origen, su función y su significado existen diferentes teorías. En el caso de los Chac Mool encontrados en Ciudad de México, por ejemplo, existe una estrecha relación con el dios Tláloc, el dios azteca de la lluvia. El recipiente circular se relaciona probablemente con una función de contenedor de sangre o de ofrendas para los dioses. La anécdota que inspiró Carlos Fuentes en su escritura del cuento fue explicitada por el mismo autor:

> Se llama "Chac Mool" en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Esto se vio claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente. Se hizo famoso el hecho, y, por ejemplo, campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chailot, que se ponían en el estómago de

[19] A pesar de las afinidades estilísticas y temáticas, son evidentes también las reorganizaciones y las diferencias entre los dos autores y textos. Si en el texto del autor francés la presencia otra es etérea e invisible, una criatura del horror mental inexpresable, en el cuento de Fuentes el Chac Mool toma forma concreta y sólida, actúa de una manera concreta, incluso violenta y mortífera para su víctima. Entre las innovaciones introducidas por el maestro del cuento mexicano, es posible apreciar también el empleo de un doble narrador, ya que el diario de Filiberto es leído por su amigo anónimo, que llevará su cuerpo a Ciudad de México y que al final del cuento abre la puerta y descubre la transformación final del Chac Mool.

[20] Véase Desmond (2001).

> Chac Mool, y llovía en ese valle después de cincuenta años. Cruzó el canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto. Este fue el origen del cuento. (Luis Harss,1971: 349)

En segundo lugar, cabe destacar que al elegir como recurso fantástico la transformación y la animación de una estatua precolombina en el México moderno, Fuentes produce un texto altamente simbólico donde se pone en escena el cíclico conflicto de identidades de su país. En este sentido, la casa de Filiberto se transformará en una especie de arena donde se enfrentarán dos mundos. El empleo de un importante hallazgo arqueológico en el panorama mesoamericano es seguramente el referente pragmático más fuerte y significativo en el cuento de Fuentes, sin embargo, el autor a lo largo del texto utiliza diferentes medios para crear un mundo verosímil y caracterizarlo por una "mexicanidad" muchas veces irónica. El cuento se desarrolla entre Ciudad de México y Acapulco, junto con otros lugares bien conocidos del país mexicano como Playa de Hornos o Tierra colorada. Las menciones de nombres conocidos y referentes geográficos no son los únicos medios para reforzar la idea de una ambientación verosímil espejo de la realidad mexicana.

Se podría afirmar, de hecho, que una de las fuerzas y originalidad del cuento de Fuentes se encuentra en su habilidad para dibujar una ambientación que, a pesar su brevedad, logra expresar en sus descripciones el alma y el sentido de un pueblo, sus contradicciones, sus problemas y sus deseos, todo a través de una sutil ironía que impregna la mayoría de los segmentos del relato. Ya desde el comienzo, el texto comunica en sus detalles un humor casi negro, alternando entre elementos simbólicos relacionados con la muerte y lo sagrado, mezclándolos con características humorísticas. Entre las referencias a lo sagrado y al catolicismo encontramos símbolos e imágenes vinculadas a la figura de Cristo. El cuento se abre con la muerte de Filiberto, que simbólicamente se verifica en la Semana Santa: "Hace poco tiempo, Filiberto murió en Acapulco. Sucedió en Semana Santa" (Fuentes, [1954] 2017: 9). De esta manera, la muerte de Filiberto se asocia alegóricamente a la muerte de Jesús, y además el texto hace referencia a la fe católica, largamente difundida entre los mexicanos. Por supuesto, entre los segmentos más notables del "Chac Mool", cabe mencionar el fragmento del diario de Filiberto donde el empleado mexicano encuentra a Pepe, el amigo que en seguida lo informará del lugar donde es posible comprar una réplica del Chac Mool. La escritura de Fuentes logra producir una excelente representación del sentimiento religioso e identitario de México, explorando el sentido de su sincretismo y de la contaminación entre creencias precolombinas y

catolicismo. En la conversación entre Pepe y Filiberto, Pepe cuestiona la devoción religiosa católica de Filiberto, y expone su teoría sobre la evangelización de México:

> Él es descreído, pero no le basta: en media cuadra tuvo que fabricar una teoría. Que si no fuera mexicano, no adoraría a Cristo, y- NO, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida? (ibíd.:13)

A continuación, el amigo profundiza la afinidad entre la figura de Cristo y la importancia del sacrificio en el mundo azteca:

> Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (ibíd.:13,14)

La cuestión de la identidad, del sincretismo y de la herencia precolombina del México contemporáneo han sido topos literarios explorados por Carlos Fuentes también en otras obras. Por ejemplo, en *Todos los gatos son pardos* (1970), Fuentes expresa su juicio sobre la conquista de México, afirmando que: "[…] la historia de México es una segunda búsqueda de identidad, de la apariencia, una búsqueda nuevamente tendida entre la necesidad y la libertad: más que conceptos, signos vivos de un destino que, una vez, se resolvió en el encuentro de la pura fatalidad y el puro azar" (1971:15).

La escritura de Fuentes entonces maneja diferentes referentes al mundo sagrado, y a través de dicha operación el escritor mexicano se aprovecha también de un proceso de desacralización o parodia de los símbolos religiosos y de la muerte. El dueño de la pensión donde Filiberto alojaba, por ejemplo, no permite que se vele el cadáver, por lo contrario, decide de organizar un baile, invirtiendo el sentido de fiesta y de luto, el desafortunado difunto entonces: "[…] esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida" (ibíd.:9,10). El traslado del cuerpo de Filiberto se transforma también en una ocasión de humor negro,

mencionando la superstición que Fuentes detecta entre el pueblo mexicano. Al legar a vigilar el embarque del cadáver, el amigo de Filiberto encuentra el difunto sepultado grotescamente bajo los cocos: "Cuando llegué, temprano, a vigilar el embarque del féretro, Filiberto estaba bajo un túmulo de cocos; el chofer dijo que lo acomodáramos rápidamente en el toldo y lo cubriéramos de lonas, para que no se espantaran los pasajeros, y a ver si no le habíamos echado la sal al viaje" (ibíd.).

El sarcasmo de Fuentes afecta también al mismo ídolo cruel precolombino, ya que el vendedor de la escultura, en un probable intento para aumentar la autenticidad de la estatua, elige ensuciar el Chac Mool con salsa de tomate: "El desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga para convencer a los turistas de la autenticidad sangrienta de la escultura" (ibíd.:15). La desacralización de la estatua del dios, junta con la falta de respeto del cadáver de Filiberto, la ausencia de una vela, subrayan el sentimiento irónico de la escritura de Fuentes.

En "Chac Mool" es evidente que el texto trata el tema de la problematicidad del sincretismo mestizo mexicano no solo a través de una perspectiva sobrenatural, con la animación de la estatua de un dios antiguo, sino también mediante las disquisiciones filosóficas de los protagonistas del cuento. El comentario sobre el enfrentamiento cultural e histórico entre un pasado turbulento y un presente contradictorio no sirve simplemente para aclarar el mensaje del texto de Fuentes, sino que se transforma, desde una perspectiva de teoría literaria, en instrumento para reforzar la verosimilitud de la ambientación mexicana del cuento. Esta transformación es relevante también para los fines de esta investigación, dado que lo sagrado en el texto de Fuentes se vuelve instrumento para expresar este conflicto de identidades y de tiempos sincréticos de México.

Desde una perspectiva costumbrista y realista sobre la realidad mexicana, Fuentes emplea acontecimientos y expresiones que contribuyen a subrayar la mexicanidad del cuento. Cuando la tubería de la casa de Filiberto se descompone, el sucesivo comentario en su diario sobre la ineptitud de las oficinas del Distrito Federal contribuye a dibujar un retrato realista y un mensaje de crítica en contra de los organismos estatales: "El plomero no viene, estoy desesperado. Del Departamento del Distrito Federal, más vale no hablar" (ibíd.:16). Otro ejemplo que subraya el intento. al mismo tiempo humorístico y costumbrista, de Fuentes se

encuentra en la expresión empleada por Filiberto al enterarse de que alguien ha pintado de rojo el agua de la oficina:

> Un guasón pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina, con la consiguiente perturbación de las labores. He debido consignarlo al director, a quien sólo le dio mucha risa. El culpable se ha valido de esta circunstancia para hacer sarcasmos a mis costillas el día entero, todos en torno al agua. Ch…! (ibíd.:14).

Entre los elementos que preceden la aparición perturbadora de lo sagrado bajo el aspecto de un ídolo sangriento, cabe subrayar también los rasgos del protagonista como víctima de la hierofanía, Filiberto. El personaje se presenta como el representante del México del siglo XX, supuestamente civilizado, católico y culto. Se trata de un burócrata, empleado, de clase media y heredero de una buena casa en Ciudad de México. Entre sus características es posible reconocer, a través de su diario, una tendencia a la abstracción y la reflexión sobre la realidad que lo rodea. En la entrada precedente al dialogo con Pepe, Filiberto entra en un café, y al encontrar unos viejos compañeros de la universidad, empieza a recordar de manera melancólica los años de la escuela: "Yo sabía que muchos (quizás los más humildes) llegarían muy alto, y aquí, en la escuela, se iban a forjar las amistades duraderas en cuya compañía cursaríamos el mar bravío. No, no fue así. No hubo reglas" (ibíd.:11). La vista de algunos compañeros aumenta el sentimiento de extrañamiento probado por el hombre: "Con el café que casi no reconocía, con la ciudad misma, habían ido cincelándose a ritmo distinto del mío. No, ya no me reconocían, o no me querían reconocer" (ibíd.:12). El aspecto filosófico y racional de Filiberto, junto con su fe católica, contribuirá a producir un choque más fuerte al momento de la resurrección del antiguo dios precolombino, ya que, a través del recurso del diario, será posible asistir al cambio radical de la psique del personaje.

Es posible afirmar que Fuentes prepara el terreno para la irrupción de lo sagrado en su cuento, introduciendo señales premonitorias que aluden a las ideas de muerte y sacrificio. Entre ellos se destacan el comentario sobre los dioses y los hombres de México en el dialogo con Pepe, los sacrificios aztecas. El presagio más evidente y que en su simbolismo dual resume el drama que pronto padecerá Filiberto, es la broma de un compañero del trabajo, que pinta de rojo el agua de un garrafón en la oficina. Al rojo, color simulacro de la sangre y entonces relacionado con el sacrificio y la muerte, es asociada también el agua, fuente simbólica de vida y al mismo tiempo elemento sagrado del Chac Mool.

Hay que señalar que cada característica empleada por Fuentes al retratar el estilo de vida y los acontecimientos relacionados con Filiberto tiene un significado preciso. Se trata de asuntos que se desarrollan alrededor de una continua subversión de los roles entre Filiberto y el Chac Mool. El enfrentamiento entre el hombre moderno y la divinidad maya es evidentemente una lucha desigual, como destaca Gutiérrez García en su obra *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes*: "Cuando Chac y Filiberto entran en contacto, simbólicamente se enfrentan el pasado prehispánico mexicano y el presente sincrético. La lucha, claro está, confronta a dos oponentes desiguales, a la divinidad maya y al hombre de la clase media, burócrata mexicano." (Gutiérrez, 2000:35). El escenario de la batalla entre lo civilizado y lo precolombino es la casa de Filiberto, edifico que representa la decadencia porfiriana de parte de la historia mexicana, y que es herencia de los padres del empleado: "Pero no puedo dejar este caserón, ciertamente muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana, pero que es la única herencia y recuerdo de mis padres" (Fuentes, 2017:17).

En este trasfondo, la lucha entre el hombre civilizado y el dios salvaje antiguo termina con una subversión espacial que simboliza el ascenso y la vuelta del dios al mundo contemporáneo y al mismo tiempo la caída y la derrota del hombre mexicano moderno: el Chac Mool a lo largo de su ascensión, subirá del sótano hasta la cámara de Filiberto, destituyéndolo de su autoridad, y, al final del relato, será Filiberto, ya muerto ahogado, matado por la potencia divina del Chac Mool, a trasladarse al mundo subterráneo de su casa porfiriana. Inicialmente, Filiberto deja la estatua del Chac Mool en el sótano, en la oscuridad: "Pero ya está aquí, por el momento en el sótano mientras reorganizo mi cuarto de trofeos a fin de darle cabida. Estas figuras necesitan sol, vertical y fogoso; ese fue su elemento y condición. Pierde mucho en la oscuridad del sótano, como simple bulto agónico, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz" (ibíd.:15). El sótano a continuación inundado se transformará, tras la tubería descompuesta y las lluvias, en una especie de cueva primordial metáfora del vientre materno, como destaca la estudiosa Gutiérrez García:

> Cuando principia un ciclo natural, una estación, Chac Mool llega al aislamiento, obscuridad y humedad del sótano que reproducen un medio ambiente comparable al seno materno. Material y súbitamente, las condiciones favorables combinadas provocan la transformación de la piedra, puesto que la temporada de lluvias hace descender a su dios (cuyo signo es, por supuesto, el agua). (Gutierrez, 2000: 36)

El conflicto entre Filiberto y el Chac Mool se desarrolla en niveles diferentes: espacial, (entre bajo y arriba), metafísico, (entre hombre y divinidad), sobrenatural (animado frente a inanimado) y religioso (catolicismo frente a paganismo).

Para describir la irrupción del dios en el mundo y la animación de la estatua, Fuentes emplea modalidades típicas de la novela de horror, herencia de los cuentos de fantasmas. La proximidad con el elemento del agua, fuente de vida para el dios, provoca el despertar del Chac Mool, que al mojarse empieza a transformarse en carne. El primer contacto de Filiberto con el ídolo es indirecto y siniestro: "Desperté a la una: había escuchado un quejido terrible. Pensé en ladrones. Pura imaginación" (Fuentes, 2017:16). A continuación, los lamentos siguen y Filiberto ya no encuentra una explicación lógica: "Los lamentos nocturnos han seguido. No sé a qué atribuirlos, pero estoy nervioso. Para colmo de males, la tubería volvió a descomponerse, y las lluvias se han colado, inundando el sótano" (ibíd.). Los lamentos misteriosos recuerdan el tintinear de cadenas de los espectros de los cuentos góticos, señales de algo amenazante que procede de otro mundo. Además, el contacto indirecto con el "otro" oculto del texto a través de una mirada o una percepción perturbada, concuerda con las características individuadas por Roger Bozzetto al analizar el texto fantástico, una desestabilización textual en diferentes niveles, tanto en el objeto de la descripción, que aparece informe, como en la misma mirada, perturbada y confundida. Esa percepción aturdida sigue manifestándose mientras Filiberto intenta limpiar la lama que se ha formado en la superficie del Chac Mool:

> Secaron el sótano, y el Chac Mool está cubierto de lama. Le da un aspecto grotesco, porque toda la masa de la escultura parece padecer de una erisipela verde, salvo los ojos, que han permanecido de piedra […]. Fui a raspar la lama del Chac Mool con una espátula […] fue labor de más de una hora, y sólo a las seis pude terminar. No era posible distinguir en la penumbra, y al dar fin al trabajo, con la mano seguí los contornos de la piedra. (ibíd.:17)

Poco a poco, la figura del Chac Mool empieza a ser libre de la lama y la terrible realidad de la transformación de la estatua se manifiesta ante los ojos de Filiberto. Inicialmente, influenciado por la perspectiva del hombre mexicano moderno, Filiberto expresa incredulidad ante la metamorfosis sobrenatural, e intenta encontrar una explicación racional: "No quise creerlo: era ya casi una pasta. Este mercader de la Lagunilla me ha timado. Su escultura precolombina es puro yeso, y la humedad acabará por arruinarla" (ibíd.:18). Las palabras empleadas por Filiberto

siguen en manifestar desconfianza e asombro: “Increíble […]. No quiero escribirlo: hay en el torso algo de la textura de la carne […] (ibíd.:18). Al enfrentarse con la evidencia de que algo inexplicable va manifestándose, Filiberto empieza a sufrir el escalofrío del contacto con algo irreal. Su rendimiento en el trabajo padece, es nervioso e incluso sospecha la locura:

> Esto nunca me había sucedido. Tergiversé los asuntos en la oficina; giré una orden de pago que no estaba autorizada, y el director tuvo que llamarme la atención. Quizá me mostré hasta descortés con los compañeros. Tendré que ver a un médico, saber si es imaginación o delirio o qué, y deshacerme de ese maldito Chac Mool. (ibíd.)

A pesar de la intención de Filiberto de deshacerse del ídolo, ya es demasiado tarde: el sagrado irrumpe prepotentemente en el mundo moderno y profano de la casa del burócrata mexicano. La intervención del amigo de Filiberto, el descubridor del diario que sigue los eventos junto con los lectores, marca un cambio radical en la actitud de Filiberto:

> Hasta aquí, la escritura de Filiberto era la vieja, la que tantas veces vi en memoranda y formas, ancha y ovalada. La entrada del 25 de agosto, parecía escrita por otra persona. A veces como niño, separando trabajosamente cada letra; otras, nerviosa, hasta diluirse en lo ininteligible. Hay tres días vacíos, y el relato continúa. (ibíd.:19).

Fuentes emplea una doble estrategia al describir el cambio de personalidad de Filiberto. Por un lado, da la palabra a un lector externo y supuestamente neutro, que puede informar al lector de un cambio en la escritura del amigo, por otro lado, la misma sintaxis y ortografía empleados por Fuentes cambian en la sucesiva entrada del diario: “todo es tan natural; y luego, se cree en lo real… pero esto lo es, más que lo creído por mí. […] …Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano … ¿entonces qué…?” (ibíd.). El cambio en la escritura es el primer signo de la profunda perturbación de Filiberto. En la entrada que parece escrita por otra persona, finalmente, el autor admite la realidad imposible que sigue manifestándose ante sus ojos: el Chac Mool es vivo.

Aquí el texto de Fuentes produce un claro ejemplo del pavor demoníaco postulado por Otto, ese terror que tiene parentesco con las historias de fantasmas. El mundo de Filiberto es totalmente perturbado, sacudido por acontecimientos que no tienen una explicación racional:

> Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol. Hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy: era movimiento, reflejo, rutina, memoria, cartapacio. (ibíd.:19,20)

Las palabras empleadas por Filiberto no dejan duda sobre las terribles sensaciones y los pensamientos experimentados el empleado. Se trata de una subversión total, un acontecimiento sobrenatural que él no puede justificar y que de hecho abre una grieta en toda su visión del mundo. El autor del diario habla claramente de otra realidad que se manifiesta prepotentemente: "Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente" (ibíd.:20). Los diferentes significantes comunican una sensación de ansiedad, terror y perturbación, ya el Chac Mool ha resucitado transformándose en carne. Y se trata de una perturbación debida a la irrupción de algo de otro mundo, inesperado.

La metamorfosis de la divinidad es gradual: "Creía, nuevamente, que era imaginación: el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche; amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un Dios, por ahora laxo, con las rodillas menos tensas que antes, con la sonrisa más benévola" (ibíd.). A pesar de los intentos de explicación, del justificar con la imaginación lo que pasa, Filiberto admite: "Y ayer, por fin, un despertar sobresaltado, con esa seguridad espantosa de que hay dos respiraciones en la noche, de que en la oscuridad laten más pulsos que el propio. Sí, se escuchaban pasos en la escalera. Pesadilla. Vuelta a dormir…No sé cuánto pretendí dormir" (ibíd.). En estas líneas Fuentes emplea nuevamente algunos instrumentos tradicionalmente asociados a la novela negra como la oscuridad, los ruidos siniestros, el olor de sangre, una mirada misteriosa entre las tinieblas: "Cuando volví a abrir los ojos, aún no amanecía. El cuarto olía a horror, a incienso y a sangre. Con la mirada negra, recorrí la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas. Casi sin aliento encendí la luz" (ibíd.).

El aspecto del ídolo animado es terrible, bestial y amenazante. En la descripción monstruosa del Chac Mool cabe subrayar dos elementos interesantes. La apariencia inquietante avala la estrategia literaria horrífica de Fuentes, y al mismo tiempo esa descripción se acerca a

la idea de un aspecto espantoso y terrible en la divinidad, según la idea de divino subrayada por Otto. Al analizar los cultos de algunos antiguos dioses paganos como la diosa Durga, el estudioso la defino "en su representación canónica una verdadera caricatura de diablo" (Otto,2005:89). Aquí aparece el aspecto más *tremendum* de lo numinoso del Chac Mool:

> Allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaban los dos ojillos, casi bizcos, muy pegados a la nariz triangular. Los dientes inferiores, mordiendo el labio superior, inmóviles; sólo el brillo del casquetón cuadrado sobre la cabeza anormalmente voluminosa, delataba vida. Chac Mool avanzó hacia la cama; entonces empezó a llover. (ibíd.:20,21)

La llegada de la lluvia provocada por el movimiento del dios del agua es otro detalle que aumenta el pathos de la escena, y subraya también el poder de la deidad a través de una coincidencia simbólica. Todos los elementos expresan un sentido de sagrado y de potencia, que asusta a Filiberto.

El comentario del amigo es una intervención externa que desarrolla una tarea dual: por un lado, sirve para establecer nuevamente una especie de punto de vista "neutro" y razonable, indiferente a la influencia directa de lo sagrado y del elemento fantástico de la narración del diario; por otro lado, sigue en la descripción de la influencia del elemento fantástico sobre el desafortunado burócrata escritor. El lector del diario busca explicaciones lógicas al comportamiento de Filiberto, y menciona acontecimientos que tuvieron lugar y que no se pueden encontrar en el diario: "Recuerdo que a fines de agosto, Filiberto fue despedido de la Secretaría, con una recriminación pública del director, y rumores de locura y aun robo. Esto no lo creí" (ibíd.:21). La conducta inaceptable de Filiberto se relaciona con asuntos y elementos ligados a la esfera de influencia de la divinidad, en el específico, la posibilidad de controlar la lluvia: "Sí vi unos oficios descabellados, preguntando al Oficial Mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en el desierto" (ibíd.). Desde la perspectiva de lector del diario, el amigo preocupado por la suerte de Filiberto comenta el asunto expresando su incredulidad: "No supe que explicación darme; pensé que las lluvias excepcionalmente fuertes, de ese verano, lo habían enervado. O que alguna depresión moral debía producir la vida en aquel caserón antiguo, con la mitad de los cuartos bajo llave y empolvados, sin criados ni vida de familia" (ibíd.). El testigo externo del mundo "normal" debe

evocar la locura y las explicaciones psicológicas para justificar las entradas incoherentes del diario y la repentina insensatez del amigo.

En la entrada sucesiva, Filiberto a través del texto expresa una nueva emoción, algo que se acerca más a ese sentimiento que Otto define como *fascinans*. Se trata, como ya anteriormente comentado, del aspecto más atractivo de lo sagrado, y que constituye la otra cara de lo numinoso. El hombre moderno mexicano es fascinado por el dios y sus cuentos, y a través de su voz amansadora escucha historias maravillosas:

> "Chac Mool puede ser simpático cuando quiere… un glu glu de agua embelesadas… Sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales, el castigo de los desiertos; cada planta arranca su paternidad mítica: el sauce, su hija descarriada; los lotos, sus mimados; su suegra: el cacto" (ibíd.:21,22).

A pesar de la fascinación del ídolo y sus historias, el Chac Mool sigue siendo percibido por Filiberto como una entintad ajena, extraña, algo que no pertenece a la naturaleza del mundo profano y desacralizado moderno, también por su aspecto. En su alternancia entre fascino y horror, el Chac Mool comparte una esencia dual y contradictoria con el concepto de *mysterium tremendum*: "Lo que no puedo tolerar es el olor, extrahumano, que emana de esa carne que no lo es, de las chanclas flamantes de ancianidad" (ibíd.:22). El ídolo comenta su descubrimiento por parte de Le Plongeon como algo desagradable, casi como un sacrilegio. Simbólicamente, el hallazgo recuerda a una profanación de algo antiguo que el hombre moderno ha intentado cautivar, interrumpiendo su sueño y obligándolo a entrar en contacto con otras creencias y otros hombres:

> Con risa estridente, el Chac Mool revela cómo fue descubierto por Le Plongeon, y puesto, físicamente, en contacto con hombres de otros símbolos. Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artifical y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool. Él sabe de la inminencia del hecho estético. (ibíd.)

Otra vez, al cerrar la entrada del diario, Filiberto subraya el aspecto inquietante del dios y experimenta el aspecto tremendo de lo numinoso: "No pareció gustarle mi pregunta sobre su parentesco con Tláloc, y, cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se afilan y brillan. Los primeros días, bajó a dormir al sótano; desde ayer, en mi cama" (ibíd.:23,24).

El traslado espacial del Chac Mool es el primer signo de un proceso inexorable de subversión, que ya ha sido comentado, y que llevará a la muerte de Filiberto. Inicialmente, Filiberto, como representante del mundo moderno, intenta ejercitar su autoridad sobre el Chac Mool, pero se trata de un intento destinado a fracasar, ya que él no puede enfrentarse a la fuerza y a la violencia del dios. Metafóricamente, el enfrentamiento entre pasado y presente, según Fuentes, no puede sino ser catastrófico y sangriento. El ídolo, para satisfacer su necesidad de agua, elemento de vida y fuente de su poder, empieza a pedir continuamente fluidos, corre las llaves de la casa, inunda la sala. Filiberto intenta retomar el control de la situación:

> Exasperado, dije que lo iba a devolver a la Lagunilla. Tan terrible como su risilla- horrorosamente distinta a cualquier risa de hombre o animal- fue la bofetada que me dio, con ese brazo cargado de brazaletes pesados. Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete; era, acaso una prolongación de mi seguridad infantil; pero la niñez - ¿quién lo dijo? – es fruto comido por los años y yo no me he dado cuenta… Ha tomado mi ropa y se pone mis batas cuando empieza a brotarle musgo verde. (ibíd.)

Entre las intervenciones del amigo del difunto, es interesante notar también una nota al pie de página, que corrobora la estrategia de dar fiabilidad al cuento y a la narración metaficcional del diario: "*Filiberto no explica en qué lengua se entendía con el Chac Mool" (ibíd.). De esta manera, el amigo del difunto puede compartir una duda legítima que realísticamente un testigo podría tener al enterarse de los diálogos entre el dios y el hombre.

La otredad amenazante del mundo precolombino se transforma pronto en el dueño del hombre mexicano. La actitud, el aspecto y la conducta del Chac Mool comunican autoridad y poder: "El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme" (ibíd.:23,24). Se da entonces esa subversión que genera también una aniquilación de la identidad de Filiberto, sí bien no total. Filiberto pasa a ser un subyugado y esclavo del dios, pierde su trabajo, su posición social, su autoridad y su posición en su misma casa, el Chac Mool se apodera, simbólicamente, de toda su pertenencia, desde la ropa hasta la recámara. Como ya ha sido comentado, la perdida de la identidad es un rasgo que se manifiesta en las interacciones entre hombre y sagrado. Con el tiempo, el dios

revela el aspecto más aterrador de su presencia, tiraniza e intimida a Filiberto. El lado obscuro y sangriento del Chac Mool es evidente al ingresar de Filiberto en su vieja recámara:

> La recámara, que no había vuelto a ver desde el día en que intentó atacarme la estatua, está en ruina, y allí se concentra ese olor a incienso y sangre que ha permeado la casa. Pero detrás de la puerta hay huesos: huesos de perros, de ratones y gatos. Esto es lo que roba en la noche del Chac Mool para sustentarse. Esto explica los ladridos espantosos de todas las madrugadas (ibíd.:24).

Se descubre entonces a través de la narración de Filiberto que el Chac Mool se sustenta comiendo animales (¿quizás chupando la sangre?) y también que necesita continuamente estar mojado para poderse mover y actuar. Filiberto, ya esclavizado por el dios, es obligado cada día a hacer múltiples viajes por el agua a una fuente pública. El autor del diario empieza a temer por su vida, ya que el Chac Mool lo amenaza: "Dice que si intento huir me fulminará; también es el Dios del Rayo" (ibíd.:25). La violencia hacia Filiberto sigue también, ya que cuando el dios es reposado recomienza a atormentarlo: "Pero estos reposos sólo le dan nuevas fuerzas para vejarme, arañarme como si pudiera arrancar algún líquido de mi carne" (ibíd.). Parece que en el texto de Fuentes el Chac Mool es indisolublemente ligado al concepto dual y ambiguo de sangre y agua. A través de una reiteración de metáforas asociadas con el sacrificio, el agua y la sangre, Fuentes anticipa el destino trágico del escritor del diario.

En las últimas interacciones entre Filiberto y e Chac Mool, se encuentran elementos significativos que cabe señalar para los fines de esta investigación. Ante todo, como ya se ha notado, el elemento fascinante del dios de la lluvia desaparece para transformarse totalmente en el dios terrible espejo del pavor demoniaco individuado por Rudolf Otto en su análisis sobre lo sagrado. El mismo Filiberto con respeto comenta: "Ya no tienen lugar aquellos intermedios amables en que relataba viejos cuentos; creo notar un resentimiento concentrado" (ibíd.). En segundo lugar, el regreso del mundo de los dioses en el cuento de Fuentes se desarrolla también a través de una desacralización del elemento sagrado: al irrumpir en la realidad del México de Filiberto, el Chac Mool empieza también a adoptar las costumbres del hombre mexicano moderno. En su diario, Filiberto escribe:

> Ha habido otros indicios que me han puesto a pensar: se está acabando mi bodega; acaricia la seda de las batas; quiere que traiga una criada a la casa; me ha hecho enseñarle a usar jabón y

> lociones. Creo que el Chac Mool está cayendo en tentaciones humanas, incluso hay algo viejo en su cara que antes parecía eterna. (ibíd.:25,26)

Este pasaje es particularmente interesante, ya que Filiberto sugiere la hipótesis de que la progresiva humanización del Chac Mool afecta también su longevidad y poder. A continuación, Filiberto afirma: "[…] si el Chac se humaniza, posiblemente todos sus siglos de vida se acumulen en un instante y caiga fulminado. Pero también aquí puede germinar mi muerte: el Chac no querrá que asista a su derrumbe, es posible que desee matarme" (ibíd.:26). Este párrafo encaja con las teorías anteriormente comentadas por Eliade y Caillois, que postulan la idea que el mundo de lo sagrado representa todo lo que es eficaz, poderoso y digno de adoración. Por lo contrario, lo profano es todo lo que es despojado de poder, estéril, débil. Al ingresar al mundo de los hombres y al mezclarse con la realidad profana del mundo mexicano moderno, el Chac Mool sufre simbólicamente una pérdida parcial de sus poderes y de su vitalidad. Lo que acontece en el cuento parece concordar con la opinión de Roger Caillois, según el cual la contaminación de lo profano lastima la esencia de lo sagrado:

> La fuerza oculta en el hombre o en el objeto consagrados está siempre pronta a propagarse fuera, a derramarse como un líquido o a descargarse como la electricidad. Por eso no es menos necesario proteger lo sagrado de todo roce profano. Este, en efecto, altera su ser, lo despoja de sus cualidades específicas, lo vacía de golpe de la virtud poderosa y fugaz que contenía. (Caillois, 1947:13,14).

A pesar de las esperanzas de Filiberto y sus teorías sobre la supuesta humanización y debilitamiento del Chac Mool, el dios al final del relato realizará su venganza. La sentencia sobre Filiberto ya ha sido pronunciada desde el comienzo del relato, y todas las señales premonitorias del texto subrayan que se trata de un destino de muerte.

El elemento innovador, desde una perspectiva temática, con respecto a los otros cuentos que aparecen en los textos analizados anteriormente es la introducción de la rebeldía del hombre en contra de lo sagrado. El choque entre pasado y presente, lo antiguo y lo moderno, barbarie y civilización lleva el protagonista del cuento a rechazar la autoridad de lo sagrado y a intentar una huida. Es interesante asistir al intento del sujeto de resistir a la influencia y a la *majestad* de lo sagrado. Se trata de una intención que simbólicamente Fuentes emplea también para representar la imposibilidad del México moderno de superar el trauma de la conquista y enfrentar al lado mestizo y sincrético de sus integrantes. Filiberto en su desesperación intenta

hacer un plan de huida basado en las características del Chac Mool que él ha individuado: "Hoy aprovecharé de la excursión nocturna de Chac para huir. Me iré a Acapulco; veremos qué puede hacerse para adquirir trabajo y escapear la muerte de Chac Mool; sí, se avecina; está canoso, abotagado. […] Que se adueñe de todo el Chac Mool: a ver cuánto dura sin mis baldes de agua" (Fuentes, 2017:26).

Después del segmento de texto donde Filiberto expone su plan de huida, el diario termina, y la narración del cuento vuelve al tiempo presente. El amigo de Filiberto, por última vez, toma el papel del observador neutro y razonable, que intenta encontrar una explicación lógica a toda la historia: "Aquí termina el diario de Filiberto. No quise volver a pensar en su relato; dormí hasta Cuernavaca. De ahí a México pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando llegamos a la terminal, aún no podía concebir la locura de mi amigo" (ibíd.). El amigo contrata una camioneta para llevar el féretro a casa de Filiberto, para arreglar el asunto de su entierro. Sin embargo, alguien ya espera a Filiberto en su casa:

> Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía será más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su casa, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca emparrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido. (ibíd.:27)

El aspecto del individuo indígena subraya el intento por parte del Chac Mool de "modernizarse" y desacralizar su esencia, para adaptarse al mundo profano y substituirse a Filiberto. El resultado es algo feo, hasta repulsivo, y, sobre todo, envejecido. Se trata evidentemente de un individuo que no está acostumbrado a emplear productos cosméticos. Sin embargo, a pesar de su inadecuación y su aspecto repulsivo, la autoridad divina, la costumbre de dar órdenes, sobresalen en el breve diálogo entre el amigo de Filiberto y el Chac Mool. El amigo, al encontrar el individuo amarillo detrás de la puerta, pide amablemente perdón: "-Perdone… no sabía que Filiberto hubiera…" (ibíd.:27). La respuesta del ídolo es seca, autoritaria: "-No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano" (ibíd.). la orden del Chac Mool representa la conclusión de la subversión padecida por Filiberto: ya el dios antiguo ha substituido al hombre moderno, los de "abajo" han derrotado a los de "arriba", y el lugar adecuado para el vencido es, por supuesto, el mundo subterráneo del sótano (quizás metáfora del inframundo). En su ensayo sobre Carlos Fuentes, Gutiérrez comenta este dialogo subrayando:

> Las palabras que concluyen el cuento están, significativamente, a cargo del dios encarnado. En contraste con su deterioro físico, Chac habla todavía como un dios autoritario y se impone a la timidez o cortesía social de su interlocutor; por eso se puede deducir que el indio que aparece ante el Amigo es Chac Mool. Por ejemplo, en sus frases se advierten el poder, la omnisapiencia y en ellas, Filiberto es, sobre todo, una cosa. (Gutiérrez,2000:35)

La aparición del misterioso indígena coincide con la irrupción de un elemento irreal e irracional en el mundo supuestamente coherente y regido por leyes científicas del lector del diario. Empleando las palabras utilizadas por Roger Bozzetto, se podría afirmar que en esta escena literalmente "[…]lo irracional puede tener lugar bajo el sol" (Roas, 2001: 228). Rosalba Campra emplea el "Chac Mool" de Fuentes como cuento en el que la transgresión de lo fantástico se realiza a partir de la contraposición entre lo animado y lo inanimado, dado que la estatua aparentemente sin vida al final del cuento se transforma en un ser humano en carnes y huesos. Según la teoría propuesta por Roas, el texto de Fuentes es un claro ejemplo de un cuento impregnado por una inquietud inexorable que lleva los personajes del cuento a cuestionar el sentido de la realidad establecida e fiable que antes creían indestructible. Los mecanismos narrativos empleados por Fuentes coinciden con la idea de una representación indirecta o perturbada del elemento fantástico: inicialmente, Filiberto percibe la transformación del Chac Mool en la oscuridad, luego gradualmente, a través del tacto, empieza a darse cuenta de la transformación de la estatua. Finalmente, cuando el Chac Mool aparece erguido y se acerca a él, Filiberto puede verlo, pero la vista del dios provoca una profunda perturbación en su escritura y lo afecta de tal manera que el amigo testigo sospecha una locura o una crisis nerviosa.

En el cuento de Fuentes, el elemento fantástico coincide también con el elemento sagrado, y los efectos de la ambigüedad dual del *mysterium tremendum* se manifiestan sobre Filiberto, que a su vez expresa sus sentimientos y pensamientos en su diario. La extrema repulsión y fascinación por el elemento divino son bien capturados por las entradas del diario de Filiberto. Sin embargo, cabe subrayar que el autor en este caso maneja lo sagrado como un instrumento para representar el drama identitario de su país. Las estratagemas herencia del gótico horrífico (ruidos sinestros, obscuridad, huesos de animales muertos y la amenaza de una deidad sangrienta) son empleados para reforzar el efecto de inquietud y subrayar la naturaleza amenazante y sobrenatural del Chac Mool. el autor quiere hablar del asunto del sincretismo, del problema del "otro" precolombino y de la identidad mestiza del pueblo mexicano. Se trata de

hecho de una temática que aparece a lo largo de toda su carrera literaria. Con respecto, en su estudio Gutiérrez subraya:

> "Chac Mool", el cuento aludido en la portada, con la animación de la estatua, alteraciones del mundo cotidiano, ambigüedad acerca de lo acontecido, es decir, en el terreno de lo fantástico, formula algunos de los esquemas de la narrativa de Fuentes. La relación "yo y el Otro", el mexicano occidentalizado y el pasado prehispánico, pone en juego planteamientos sobre la identidad (nacional e individual), la cultura, la historia, por medio de la instauración de lo fantástico. Así, la Otredad ontológica se aborda en términos de lo inexplicable, de la alteración del orden. La lógica narrativa y los procedimientos de lo fantástico en "Chac Mool", en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y en "Por boca de los dioses", de Los días enmascarados, configuran tanto la irrupción de lo sobrenatural, con el regreso de los tiempos históricos, como problemas sobre la identidad de los personajes, en tanto mexicanos. (Gutiérrez, 2000:12,13)

Lo sagrado entonces, a pesar de su relevancia y centralidad en esta narración, forma parte de una idea de cultura y de un mundo antiguo que pueden finalmente volver, con consecuencias nefastas. El escritor mexicano logra producir con maestría un texto donde lo sagrado da voz a la otredad problemática de un "otro" que procede de un tiempo antiguo, pero al mismo tiempo presente. Las consecuencias del encuentro entre pasado y presente no pueden ser sino catastróficas, y el protagonista paga el precio último del drama mexicano desenterrado bajo la forma de una estatua misteriosa.

4.2 - "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro

Una criada de nombre Nacha oye que alguien llama a la puerta de la cocina. Al abrir la puerta, encuentra su a dueña, la señora Laura, que lleva un traje blanco arruinado y sucio de tierra y sangre. La cocinera asombrada le comunica que en casa todos van buscando a Laura y ya la daban por muerta. La dueña empieza a narrar la motivación de esa desaparición, y abre su relato afirmando que en realidad la culpa es de los tlaxcaltecas, y que ella es una traidora. Luego, Laura habla de su viaje a Guanajuato con Margarita, su suegra. Al cruzar un puente en Cuitzeo, el coche se para por un fallo de motor, y la suegra va a buscar ayuda. Luego, gracias a un misterioso viaje a través del tiempo, la dueña llega a la época de la conquista de Tenochtitlan, y aparece entonces un guerrero azteca que se acerca a Laura. Se trata de un soldado herido que huye de los españoles, y que al mismo tiempo es enamorado y prometido de Laura. En la conversación entre la mujer y su novio azteca de otro mundo, se percibe un sentido de culpa,

de traición y de derrota, mientras que alrededor de los dos el asalto de los españoles sigue con su destrucción del imperio azteca. Luego el indígena se despide, y en seguida Laura vuelve de repente al tiempo presente. Margarita preocupada empieza a pedir explicaciones ya que el vestido blanco de Laura está manchado de sangre. El mecánico y la suegra culpan a los hombres indígenas del campo, y Laura puede volver a su casa donde viven su marido, Nacha y Josefina la camarera. El día después, Josefina informa a los dueños que por la noche un hombre estaba espiando por la ventana del cuarto de las señoras. Enojado, Pablo avisa la policía, y en un ataque de ira golpea a Laura con una bofetada. Laura confiesa a Nacha en su narración que se había enamorado de Pablo sólo porque a veces parecía que iba a convertirse en el otro hombre, el azteca. Laura relata que, en los días siguientes, sigue poniéndose el vestido manchado de sangre del hombre azteca y va al Café de Tacuba para buscar a su enamorado. Al salir del café, encuentra finalmente el guerrero azteca. Otra vez, el escenario cambia y Laura llega al pasado de la caída de Tenochtitlan. Los dos se encontraron rodeados por gritos, llamas y piedras. Después, duermen juntos y se despiden otra vez, con la promesa de verse en el amanecer. Al regresar al tiempo presente, Laura descubre que había desaparecido por dos días. Llegada a casa, la acogen el marido y la suegra, preocupados. Al ver el vestido y los zapatos todos sucios y hasta quemados, el marido se enoja y junto con la suegra decide no dejar salir a Laura. La sospecha de locura aumenta ya que en los días siguientes Laura se encierra en su cuarto para leer la *Conquista de Mèxico* de Bernal Diaz. Laura logra escapar de la vigilancia de su suegra y va a encontrar a su amado del tiempo pasado en el jardín de Chapultepec, viajando otra vez a través de los siglos. El guerrero azteca, luego de un dialogo amargo lleno de resentimiento y al mismo tiempo de amor, se despide para ir a luchar en contra de los invasores. Laura termina su relato y Nacha la informa de que Pablo se ha ido a Acapulco para descansar, ya que se quedó muy flaco durante las semanas de la investigación. Al oír un aullido de coyotes, la criada se queja con su dueña, y a continuación ve al enamorado azteca de Laura que ya ha llegado a la casa para encontrarse con ella. Laura sale y se va para siempre con él, Nacha limpia la sangre de la ventana y espanta a los coyotes. Luego, la criada decide seguir el ejemplo de su dueña y se va de la casa de los Aldama, en busca del destino.

El cuento de Elena Garro consiste en una reescritura de una de las figuras mitológicas más importantes de la cultura mexicana. La mujer traidora por excelencia, la Malinche, encuentra en Laura su digna heredera. Como la Malinche, en Laura se pueden encontrar los rasgos de la infiel y de la mujer tiranizada por los hombres, además, se trata de dos personajes a mitad entre mundos diferentes, puentes de comunicación entre distintas perspectivas sobre lo

real. Si, por un lado, la Malinche de la época de la conquista establece el contacto entre el mundo civilizado español y la realidad azteca, por otro lado, Laura se transforma, a través del mecanismo del cuento fantástico, en un personaje capaz de viajar a través de los siglos y reunificar el pasado de la caída de Tenochtitlan y el presente del México del siglo XX. Sin embargo, a pesar de las afinidades entre las dos mujeres, Elena Garro introduce, a través de su ficción, innovaciones significativas, con el intento de una revalorización de la figura femenina en la escritura de la autora.

La novedad más evidente es seguramente la capacidad de Laura de auto determinarse y de poder, al final del cuento, decidir sobre su destino, hecho que no fue posible para la mujer indígena conocida como Doña Marina o Malintzin. A pesar de las vicisitudes padecidas a lo largo del texto, la dueña de casa elige deshacerse de un matrimonio infeliz y de un marido violento e inepto, para reunirse con su verdadero amado de otra época. La revalorización de figuras tradicionalmente oprimidas y la recuperación de las identidades marginalizadas a lo largo de la historia en la obra de Elena Garro se realiza también a través del rescate de la identidad indígena: entre el hombre mexicano civilizado racional del siglo XX y el guerrero azteca, Laura elige el amor para el representante del mundo indígena precolombino.

En el universo textual creado por Elena Garro el choque entre diferentes mundos y concepciones sobre la mujer, el amor y la traición, se desarrolla a través de la estratagema fantástica de un viaje temporal y de la anulación de las barreras entre épocas diferentes, produciendo una contaminación imposible entre pasado y presente El cuento fantástico se convierte, en las manos de Garro, en un instrumento para contar una historia de emancipación femenina, de recuperación de las raíces mestizas de la identidad mexicana y en defensa del deseo de libertad del individuo. La narradora utiliza las superposiciones temporales para exponer sutilmente las paradojas del género humano, las contradicciones de la sociedad mexicana. El acontecimiento sobrenatural se desarrolla a través de las estrategias típicas del cuento fantástico: el establecimiento de un mundo verosímil, de una ambientación típicamente mexicana y de una realidad aparentemente coherente donde se cruzan de una manera fantástica tiempos diferentes, provocando asombro y sospechas en algunos de los personajes. A continuación, se analizarán las perspectivas de los diferentes personajes del cuento y se explicitará el sentido de la falta aparente de asombro en unos y la incredulidad de otros.

De una manera parecida al “Chac Mool” de Fuentes, en “La culpa es de los tlaxcaltecas” Garro construye la arquitectura de su universo textual a través de referentes a México y a su contexto sociocultural: Laura es una mujer de clase acomodada, casada con Pablo, los cónyuges viven en una casa en Ciudad de México con las sirvientas y la suegra. En el relato sobre su viaje, Laura menciona lugares que son verdaderos referentes del mundo pragmático mexicano: Guanajuato, Mil Cumbres, el lago de Cuitzeo. La frase pronunciada por Laura al confesar a Nacha la verdad sobre su desaparición, y que da el título al cuento “- ¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas” (Garro, 2018:27) cumple con una doble tarea, por un lado, establece otro referente pragmático que subraya el hecho de que los acontecimientos narrados tienen lugar en el contexto mexicano, por otro lado, temáticamente evoca la imagen del mundo precolombino y de la época de la conquista. Además, la mención de los indígenas de Tlaxcala, los nativos que se aliaron con Cortés y que contribuyeron de manera fundamental a la caída del imperio azteca, sirve para remarcar la idea de la traición, elemento que representa el punto en común que vincula Laura a los tlaxcaltecas, y que une el presente de un matrimonio infeliz a la caída de Tenochtitlan.

En el texto, el encuentro entre Nacha y Laura es particularmente significativo por diferentes razones: por un lado, porque introduce a los lectores, a través del mecanismo de la anelepsis, al relato del viaje temporal experimentado por Laura durante su viaje a Guanajuato; por otro lado, se trata de un encuentro entre dos personajes afines y que comparten una perspectiva parecida sobre lo real y el mundo. Nacha, la sirvienta, participa junta con Laura en la condición misteriosa de ser “traidora”. La tácita alianza entre las mujeres esconde un significado profundo, que se encuentra en una imagen cultural sobre la mujer procedente de esa idea de la Malinche traidora, uno de los arquetipos más influyentes en el imaginario mexicano sobre el género femenino. Con respecto, cabe subrayar que Elena Garro sufre la influencia también de las ideas que el ex marido Octavio Paz expone en su obra maestra *El Laberinto de la soledad*, originalmente publicada en 1950. En su libro, Paz define la Malinche como una figura esencial en la formación del imaginario histórico y cultural de México, contraparte negativa de la imagen positiva de la Virgen de Guadalupe:

> El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los

> españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche (Paz,1998:35).

En el cuento de Garro la dueña, Laura, busca solidaridad de una manera desesperada. Después de su comentario sobre los tlaxcaltecas traidores, culpables de la caída de Tenochtitlan, Laura sigue en su dialogo con Nacha: "- ¿Y tú, Nachita, eres traidora? - La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche" (Garro, 2018:27). La sirvienta contesta a su dueña: "-Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita." (ibíd.:28). Nacha comparte con Laura tanto la condición de mujer como la de ser traicionera, y al interno de ese apelativo de traicionera es posible encontrar también la condición de pertenecer o ser heredera del pasado indígena de México.

En el cuento, la dueña de Nacha renuncia efectivamente a su estatus de burguesa acomodada, abrazando totalmente la identidad de la mujer azteca del pasado con la que se identifica en sus viajes temporales. De esta manera, Laura puede compartir con Nacha la condición de subalterna, de mujer sometida al mando de las clases más "civilizadas" del México moderno. El hecho de compartir la doble condición de ser mujeres y traicioneras afecta también la perspectiva de las dos amigas sobre el acontecimiento fantástico del viaje de Laura y su doble identidad azteca y mexicana. A lo largo del cuento, las dos mujeres serán las únicas que no expresarán asombro o incredulidad frente a la amenaza oculta del misterioso indígena guerrero, enamorado de Laura, así como ambas no necesitarán buscar explicaciones psicológicas o lógicas para justificar el viaje mágico de Laura a través de los siglos, aceptándolo como realidad.

Este elemento de la falta de asombro o estupor podría poner en duda la legitimidad de la clasificación del cuento de Garro como perteneciente a la literatura fantástica, ya que las teorías analizadas hasta aquí postuladas por Roas, Bozzetto o Campra, afirman que uno de los requisitos del efecto fantástico de un texto es el de provocar estupor, miedo o asombro en los testigos del fenómeno sobrenatural. Sin embargo, la autora mexicana juega con esta ambigüedad a lo largo del cuento, contraponiendo diferentes perspectivas y maneras de estar en el mundo: lo que puede aparecer como sobrenatural e inaceptable para algunos personajes, es aceptado como real para otros.

Las contrapartes que se oponen de una manera evidente con la mirada "fantástica" sobre lo real y que representan la perspectiva escéptica y racional del texto son seguramente la suegra Margarita, y Pablo, esposo de Laura. Es posible ver, a lo largo de la descripción de los acontecimientos y de las diferentes maneras de reaccionar frente a ellos, la diferencia en la aptitud con respecto a la de Laura y Nacha. El primer ejemplo de la disonancia de perspectivas entre Laura y su suegra se encuentra en el relato de la esposa sobre su viaje a Guanajuato.

Al acabarse la gasolina, la suegra abandona a Laura en el coche, y a través de los actos y la actitud de Margarita es posible entrever los rasgos de su personaje: "En Mil Cumbres se nos acabó la gasolina. Margarita se asustó porque ya estaba anocheciendo. […] En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente. Margarita se disgustó conmigo, ya sabes que le dan miedo los caminos vacíos y los ojos de los indios" (ibíd.). La suegra de Laura no comparte su perspectiva sobre la realidad, ni puede entender o tolerar la presencia de los indígenas, descendientes de aquel mundo precolombino que Laura está a punto de cruzar.

El viaje fantástico a la caída de Tenochtitlan y el encuentro con el guerrero azteca enamorado de Laura se manifiestan a través de una especie de vértigo experimentado por la mujer, un torbellino de luz:

> La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cundo el sol se vuelve blanco y uno está en el centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre un vértigo. (ibíd.)

El fragmento en el que Laura relata su experiencia sobrenatural es particularmente significativo, ya que concuerda con muchas de las características individuadas por Roas y Bozzetto, entre otros. La descripción de Laura evoca imágenes alucinantes, en las que la mirada del sujeto se perturba y se confunde, y también sus pensamientos se ven afectados. Luego, la aparición del soldado indígena (que nunca tendrá nombre) parece no asombrar a Laura: "Yo, en este momento, oí sus pasos. No me asombré. Levanté los ojos y lo vi venir" (Garro, 2018: 28). Sin embargo, a pesar de que Laura parece ya conocer quién es el misterioso individuo, en seguida

es turbada por el miedo, y no puede moverse de su asiento en el automóvil: “En este instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y perecedero y no pude moverme del asiento de mi automóvil” (ibíd.). Aquí es posible encontrar la primera ambigüedad que cruza los pensamientos de Laura, se trata de una paradoja evidente: por un lado, es atraída por la figura del amado, por otro lado, al encontrarlo siempre sufre emociones contrastantes que incluyen el miedo, el sentido de culpa y el deseo de huir. El comentario que hace después la protagonista parece también en contradicción con la aparente calma y aceptación frente al acontecimiento fantástico: “Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que todo lo increíble es verdadero” (ibíd.). Dicha frase en cierto modo se podría considerar como un juicio sobre la realidad que en manera eficaz expresa el sentido de lo fantástico, o sea el admitir, frente a algo inexplicable, que algo irreal y de otro mundo se ha verificado, y que lo increíble sí puede ser verdadero.

A continuación, el recuerdo de una anécdota que le contaron de niña remarca nuevamente la idea de una traición y del peso de una culpa que se hace permanente: “-Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como esa- me dijeron de niña, al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cual era.” (ibíd.). El sentido de culpa transforma en piedra las palabras del diálogo entre el indígena y Laura: “En aquel entonces también las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita para siempre en el tiempo” (ibíd.).

En seguida, Laura interrumpe su narración para hablar directamente a Nacha: “¿No eran así las palabras de tus mayores?” (ibíd.). La sirvienta comparte en ese momento la perspectiva de los vencidos, de los subyugados herederos de la caída del México antiguo, y puede entender y coincidir con Laura: “Nacha reflexionó unos instantes, luego asintió convencida. - Así eran, señora Laurita” (ibíd.). En el diálogo entre Laura y su enamorado de los siglos antiguos, la protagonista expresa nuevamente su sentimiento de culpa y también explicita a Nacha la razón de dicha emoción:

> No puede decirle que me había casado, porque estoy casada con él. Hay cosas que no se pueden decir, tú lo sabes, Nachita. […] Me conoce desde chica, Nacha. Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos. Siempre me quiso, al menos eso dijo y así le creímos todos. En el puente yo tenía vergüenza. (ibíd.:29)

Laura revela entonces que la verdadera traición que la tormenta desde el fondo de su alma es la traición pasada en contra de su marido azteca, ya que en el presente del México moderno está casada con Pablo, mexicano del siglo XX. A diferencia de Laura, el guerrero mexica no tiene miedo y habla con palabras secas, siempre listo para volver a la pelea en contra de los españoles.

Entre las frases que los personajes se intercambian, se encuentra una expresión particularmente interesante. El azteca dibuja dos rayitas paralelas y las prolonga hasta que se juntan y se hacen una sola, luego afirma: "Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo… por eso te andaba buscando" (ibíd.:30). Laura entiende y explica a su sirvienta: "[…] se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo, los dos hemos de quedarnos en uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo" (ibíd.). Es posible ver entonces como la búsqueda de Laura es movida por una atracción inexorable hacia el guerrero y el mundo del pasado, y que ella intenta lograr un estado de comunión extrema con su verdadero enamorado, en una unión sin límites ni temporalidad.

Aquí cabe comentar los elementos recogidos a través del dialogo entre Laura y el soldado azteca, y destacar los componentes relevantes de dicho encuentro. A pesar de las temáticas evidentemente preponderantes del amor y de la traición, las emociones experimentadas por Laura y las características de las interacciones entre el enamorado mexica y la mujer moderna recuerdan muchos de los rasgos de una experiencia sagrada. Hay que subrayar también que muchas veces, en la experiencia sagrada, el amor forma parte de lo numinoso, elemento que se contrapone al lado obscuro y amenazante del *mysterium tremendum*. Al profundizar el misticismo y las características del *numen* en la experiencia de los místicos, Rudolf Otto comenta:

> En la mística también alienta intensa esta energía del numen; al menos, en la mística «voluntarista», en la mística del amor. Aparece una y otra vez en ese abrasador fuego amoroso, cuya impetuosa violencia apenas soporta el místico en ese amor que le oprime, y que el místico desearía ver dulcificado, para no consumirse del todo en él. Y en esta impetuosidad radica el sensible parentesco de este amor con la *orgé* devastadora, abrasadora; en uno y otro caso se muestra la misma energía, sólo que distintamente aplicada. (1956: 35)

Es posible afirmar entonces que Laura, en su torbellino de emociones al viajar a través de las épocas, experimenta sensaciones contradictorias, que abarcan la atracción y el miedo, el amor y la inquietud. Ante la llegada del hombre de sus sueños de otra época y otro mundo, ella misma no puede sino admitir: "[…] que todo lo increíble es verdadero" (Garro, 2018:28). La frase que Laura pronuncia sobre la anulación de la temporalidad y la unión que supuestamente se verificará entre los dos amantes, también comparte afinidades con la cumbre de la experiencia mística postulada por Otto y Eliade, que coincide con la anulación de la identidad del individuo para hundirse en la omnipotencia de la divinidad. A continuación, el otro aspecto que aparece a lo largo del cuento y que Laura comparte con los sujetos que asisten a la manifestación de lo sagrado en el mundo, es la obsesión, la búsqueda de la vuelta al pasado de la conquista de Tenochtitlan. De hecho, se verifica en Laura un inexorable cambio de personalidad, de actitud y de interés. Así como los hombres al experimentar la visión de la otredad sagrada no pueden sino seguir en la búsqueda mística de la adoración, rechazando el mundo profano para abrazar lo más posible la realidad sagrada, Laura después de su encuentro con el amado no puede volver a ser la misma.

Cuando Laura es recogida por su suegra y vuelve a la ciudad de México del siglo XX, o sea la imagen simbólica del mundo desacralizado del hombre profano según la teoría propuesta por Mircea Eliade, esta le aparece triste, despojada de interés, estéril: "Al anochecer llegamos a la ciudad de México. Nachita, casi no pude creerlo! A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso. Tampoco quedaban escombros. Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada! Margarita me miraba de reojo" (ibíd.:31). En el proceso de búsqueda de la realidad "sagrada" del mundo de los dioses, o sea del tiempo precolombino de los aztecas, Laura cada vez se encuentra más ausente, no contesta a su marido ni a su suegra, es indiferente al afecto de Pablo, el esposo del siglo XX. La ausencia de Laura es notada también por la cocinera Nacha: "La noche en que volvieron, Josefina la recamarera y ella, Nacha, notaron la sangre en el vestido y los ojos ausentes de la señora" (ibíd.). La casa moderna también es oprimente y triste para la dueña: "Desde que entré a la casa, los muebles, los jarrones y los espejos se me vinieron encima y me dejaron más tristes de lo que venía. ¿Cuántos días, cuántos años tendré que esperar todavía para que mi primo venga a buscarme? Así me dije y me arrepentí de mi traición" (ibíd.). Otra manifestación de que Laura ha sido totalmente cautivada por la fascinación hacia el mundo antiguo y ya no quiere pensar o volver al mundo moderno es la obsesión para la época de la conquista española de México. Cuando la suegra y el marido deciden encerrar a Laura en su casa y prohibirle de salir

sin vigilancia, la mujer busca consuelo en el mundo de los libros históricos: “La noche apenas si dejaba ver entre sus sombras. Recordó la cara desganada del señor frente a su cena y la mirada acongojada de su madre: -Mamá, Laura le pidió al doctor la *Historia…* de Bernal Díaz del Castillo. Dice que eso es lo único que le interesa.”(ibíd.:37). La actitud de Laura es evidente, los paseos por el Bosque de Chapultepec bajo vigilancia de la suegra no le gustan, ella solo quiere vivir y pensar en el mundo azteca: “Sólo que el aire de los eucaliptos no la mejoraba, pues apenas volvía a su casa, la señora Laurita se encerraba en su cuarto para leer la Conquista de México de Bernal Díaz” (ibíd.:38).

El rechazo del mundo moderno en Laura se expresa también a través del desinterés y de la mirada aburrida que ella experimenta al relacionarse con Pablo. Durante la cena, Laura describe la imagen del marido comentando: “Cuando estábamos cenando me fijé en que Pablo no hablaba con palabras sino con letras. Y me puse a contarlas mientras le miraba la boca gruesa y el ojo muerto. De pronto se calló. Ya sabes que se le olvida todo. Se quedó con los brazos caídos” (ibíd.:31,32). El comentario que Laura hace en su mente, subrayado en el texto a través de comillas: “Este marido nuevo no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día” (ibíd.). En la cama, la pasión de Pablo se revela también abrumadora y Laura sigue pensando en su prometido de otra época:

> Por la noche, mientras Pablo me besaba, yo me repetía: «¿A qué horas vendrá a buscarme?» Y casi lloraba al recordar la sangre de la herida que tenía en el hombro. Tampoco podía olvidar sus brazos cruzados sobre mi cabeza para hacerme un tejadito. Al mismo tiempo tenía miedo de que Pablo notara que mi primo me había besado en la mañana. (ibíd.:32)

La comparación che Laura desarrolla a lo largo del texto entre el marido y el prometido de Tenochtitlan no deja lugar a dudas, se trata de una lucha desigual. La mujer evoca también al recuerdo del encuentro con Pablo, y no puede sino confrontar los dos hombres:

> Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. ¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño? Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer. (ibíd.33)

Es posible ver entonces como el gradual alejamiento de Laura se caracteriza tanto por el rechazo de la modernidad del México del siglo XX, como por el desinterés hacia Pablo, simple simulacro defectuoso del verdadero amor de su vida. Pablo representa la infelicidad, el mundo moderno desacralizado, el profano y la falta de amor de un matrimonio estéril. Por otro lado, el anónimo prometido azteca simboliza el mundo antiguo de los dioses y los guerreros, de la identidad precolombina de México, la idea de la libertad y el verdadero amor. La maestría de la escritura de Elena Garro transforma y se aprovecha del conflicto entre profano y sagrado, jugando con las afinidades entre el amor y la atracción hacia el elemento sagrado. Laura, abrazando la realidad sobrenatural del viaje a otra época, abraza también la atracción hacia su amor precolombino y su identidad, y rechaza la existencia desacralizada del mundo que la rodea en casa de su esposo. El regreso del mundo de los dioses, de lo sagrado, es sí traumático para Laura, pero al mismo tiempo ella es inexorablemente fascinada por el indígena venido de otro mundo, y por consecuencia su mirada se transfigura, llevándola a aceptar la realidad fantástica del regreso a una vida antecedente como un acontecimiento deseable.

En este sentido, se pueden entender las diferentes miradas proporcionadas por los personajes que aparecen en el cuento. Nacha comparte la condición de ser mujer y al mismo tiempo heredera del mestizaje entre el mundo contemporáneo y el México antiguo, y puede también compartir la mirada y el deseo de Laura. Sin embargo, por otro lado, los personajes que representan la modernidad son escépticos y hasta hostiles hacia la actitud inexplicable e irracional de Laura, y la figura misteriosa del indígena que parece perseguir a la mujer se transforma para ellos en una amenaza, el retrato de un individuo peligroso que acosa a la pobre mujer indefensa.

El primer ejemplo de dicha perspectiva, procede de la suegra de Laura, Margarita. Después del encuentro de amor entre Laura y su primo, la prometida huye y regresa al presente a través de una transición temporal que mezcla elementos antiguos y modernos: “Cuando se fue, volví a oír los gritos del combate y salí corriendo en medio de la lluvia de piedras y me perdí hasta el coche parado en el puente del Lago de Cuitzeo” (ibíd.:30). La reacción de Margarita al encontrar Laura con el vestido manchado de sangre (ya que el guerrero azteca estaba herido y lo había ensuciado al abrazarla) es de miedo, la suegra al llegar exclama: “-¿Qué pasa? ¿Estás herida? - me gritó Margarita cuando llegó. Asustada, tocaba la sangre de mi vestido blanco y señalaba la sangre que tenía en los labios y la tierra que se había metido en

mis cabellos" (ibíd.:30,31). El mecánico llegado para arreglar el coche también se une a la preocupación y a la indignación de Margarita: "- ¡Estos indios salvajes! … ¡No se puede dejar sola a una señora! - dijo a saltar de su automóvil, dizque para venir a auxiliarme" (ibíd.:31). Cuando Laura vuelve a su casa, Pablo no entiende lo que ha sucedido y pide explicaciones. En el cuento, Nacha interviene en la narración para comentar el recuerdo de aquella noche:

> La noche en que volvieron, Josefina la recamarera y ella, Nacha, notaron la sangre en el vestido y los ojos ausentes de la señora, pero Margarita, la señora grande, les hizo señas que se callaran. Parecía muy preocupada. Más tarde Josefina le contó que en la mesa el señor se le quedó mirando malhumorado a su mujer y le dijo: -¿Por qué no te cambiaste? ¿Te gusta recordar lo malo? (ibíd.)

En los días siguientes, el indígena enamorado llega a la casa de Laura en busca de ella, y Josefina, la otra sirvienta, lo ve, mientras espía por la ventana del cuarto de Laura. La reacción del marido es furiosa: "- ¿Quién es él? - preguntó el señor mirando a la señora como si la fuera a matar. Al menos eso dijo Josefina después (ibíd.:32). Al enterarse de que se trata del mismo indígena que había encontrado a Laura en Cuitzeo, la reacción del marido es la de avisar a las autoridades: "-¡Hay que avisarle inmediatamente a la policía!- gritó el señor"(ibíd.:33). Luego, Pablo interroga la mujer sobre las manchas de sangre en el vestido, y al no obtener respuesta se enoja, llegando a recurrir a la violencia: "La señora quedó sin habla, mirando las manchas de sangre sobre el pecho de su traje y el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada" (ibíd.).

Pablo y Margarita entonces representan la perspectiva del mundo moderno y profano, sospechoso y hostil hacia el indígena desconocido que parece perseguir a Laura. No quieren y ni siquiera podrían entender la mirada de Laura sobre la realidad. El mundo que rodea los personajes también tiene su manera de interpretar las misteriosas desapariciones de Laura. Cuando la dueña se escapa al café Tacuba para buscar el guerrero azteca después de una intuición repentina, el tiempo da la vuelta otra vez y es posible asistir a la hipótesis que el mundo profano y racional propone para justificar la ausencia de Laura: "Josefina traía el *Últimas Noticias*. Leyó en voz alta: «La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico. La policía investiga en los estados de Michoacán y Guanajuato»" (ibíd.:36).

Entre los representantes del mundo pragmático y racional, miembros de la época desacralizada del siglo XX, cabe mencionar también la figura del médico que visita a Laura: "Fue esa tarde cuando el señor llegó con un médico. Después el doctor volvió a todos los atardeceres" (ibíd..:37). Laura relata su experiencia subrayando el hecho de que su identidad ya se va anulando, ella empieza a no reconocer a sí misma: "-Me preguntaba por mi infancia, por mi padre y por mi madre. Pero yo, Nachita, no sabía de cual infancia, ni de cual padre, ni de cual madre quería saber. Por eso le platicaba de la conquista de México. ¿Tú me entiendes, ¿verdad? -preguntó Laura con los ojos puestos sobre las cacerolas amarillas" (ibíd.). La sirvienta por supuesto entiende a su dueña y comparte su visión del mundo, sin embargo, para los miembros del mundo desacralizado del siglo XX, la sentencia sobre Laura y su actitud solo puede ser una: "¡Pobre hijo mío, tu mujer estás loca!" (ibíd.). La sospecha o la justificación de la locura frente a un sujeto afectado por una experiencia sobrenatural es seguramente uno de los mecanismos recurrentes que el mundo pragmático y fiable de la razón emplea al intentar buscar explicaciones, y se trata de algo que ya ha sido comentado por ejemplo en el subcapítulo precedente sobre el "Chac Mool" de Carlos Fuentes. Este juicio sobre Laura se remarca otra vez cuando la suegra escapa del Bosque de Chapultepec, en la exclamación dirigida a su hijo: "- ¡Se escapó la loca!" (ibíd.:38). Antes, la suegra había intentado también de explicar la visión del hombre como una alucinación: "Margarita se quedó muy asombrada al oír lo del indio, porque ella no lo había visto en el Lago de Cuitzeo, sólo había visto la sangre como la podíamos ver todos: -Tal vez en el lago tuviste una insolación, Laura, y te salió sangre por las narices. Fíjate, hijo, que llevábamos el coche descubierto- dijo casi sin saber que decir" (ibíd.:34). Como ya ha sido subrayado, el mundo razonable y coherente no encuentra justificación en la actitud y los acontecimientos que rodean Laura, y debe recurrir a la locura para postular una teoría creíble.

A pesar de que todo el relato de Laura y su supuesto viaje a través de los siglos podrían ser efectivamente el resultado de un episodio de locura, una alucinación o una huida de la realidad, el texto nos proporciona elementos que aluden a la efectiva realidad de la historia de Laura. El indicio más evidente es representado por el vestido de Laura. La ropa de color blanco, símbolo de inocencia y pureza, a cada encuentro con el indígena del mundo pasado se mancha de rojo, la sangre del indígena herido, un color que recuerda la contaminación y la perdida de una supuesta inocencia. Desde el momento del primer encuentro, Laura ya no se quitará el vestido, guardándolo como un tesoro precioso.

El vestido será el símbolo y el testigo de los viajes de Laura al mundo de Tenochtitlan, y padecerá las mismas vicisitudes de su dueña. Durante el encuentro con el enamorado al café Tacuba, Laura casi sufre una quemadura por las llamas que ya van acabando con el imperio azteca. A su vuelta al mundo "real" del presente, también su vestido blanco se encuentra quemado, hecho que provoca un ataque de ira a su esposo que no logra procesar las motivaciones de Laura. El vestido entonces es la prueba de que algo, si bien ambiguo o indefinible, ha sucedido, y que la otredad misteriosa personificada en el indígena de Cuitzeo ejerce una influencia directa sobre la realidad, ya que el vestido de Laura sigue manchado de sangre y quemado por llamas.

Otro elemento que cabe subrayar y que representa una intrusión física y concreta en el mundo "real" del siglo XX, es la aparición del guerrero azteca alrededor de la casa de Laura y Pablo. En este caso, el "otro", si bien bajo una mirada indirecta (las únicas que pueden detectar su presencia en la casa son las sirvientas) aparece y deja huellas, indicios de su presencia: "Josefina le enseñó la ventana por la que el desconocido había estado fisgando y Pablo la examinó con atención: en el alféizar había huellas de sangre casi frescas" (ibíd.:33). A pesar de la explicación oficial del anónimo acosador que persigue a Laura desde el lago de Cuitzeo, la misma Nacha se da cuenta de la inadecuación de estas justificaciones, y propone su juicio sobre los hechos raros que siguen rodeando a Laura: "-Tal vez el indio de Cuitzeo es un brujo" (ibíd.:37). En su intento para explicar la imposibilidad de identificar y capturar al indígena, Nacha sugiere la posibilidad de que las cualidades misteriosas del "salvaje" anónimo sean sobrenaturales, hasta mágicas.

La irrupción más significativa del elemento fantástico, y que contribuye a producir un fuerte choque entre diferentes órdenes de realidad (que en el caso del texto objeto de análisis coincide también con un choque y superposición entre épocas diferentes), se encuentra en la escena final del relato. Al terminar el cuento de Laura, unos coyotes interrumpen el silencio de la cocina, y Nacha exclama: "¡Cuánto coyote! ¡Anda muy alborotada la coyotada! - dijo con la voz llena de sal" (ibíd.:40). La aparición de los coyotes marca también la irrupción definitiva de la era de la caída de Tenochtitlan, ya que el marido prehispánico de Laura llega y es la sirvienta la que lo reconoce y avisa su dueña: "Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana. - ¡Señora!... Ya llegó por usted…-le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla" (ibíd.:41). Luego, el texto subraya el hecho de que la llegada y la partida de los coyotes marcan efectivamente el cerrarse de un siglo: "Después, cuando ya Laura se había ido para

siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante" (ibíd.). La escena con la que el relato acaba, cierra también el viajar continuo a través de las épocas de Laura, que ya tomó su decisión y eligió el tiempo del mito y de los dioses para vivir con su verdadero amor.

El texto termina con una evidente transgresión de las leyes temporales, y Laura cruza el umbral del mundo racional de una manera definitiva. Su ejemplo será también imitado por Nacha, que elegirá irse para buscar otro destino:

> -Yo digo que la señora Laura no era de este tiempo, ni era para el señor –dijo en la mañana cuando le llevo el desayuno a la señora Margarita. -Ya no me hallo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino- le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo. (ibíd.)

Así las cosas, la narración concluye con la imagen de dos personajes que eligen finalmente de una manera libre e independiente sus destinos, y que salen de la casa que representa la opresión patriarcal y racista de un México moderno incoherente e incapaz de entender la perspectiva del mundo de los oprimidos, de las mujeres y de los indígenas.

La transgresión de lo fantástico en "La culpa es de los tlaxcaltecas" se juega alrededor de las alteraciones temporales, que afectan el mundo pragmático aparentemente coherente y lógico del México del siglo XX. Lo fantástico de Elena Garro se manifiesta al ingresar del pasado en el presente, en la contaminación entre diferentes épocas. La yuxtaposición propuesta por Rosalba Campra entre diferentes ejes actúa aquí modificando los ejes de la identidad y de la temporalidad (Laura viaja a través de los siglos y se identifica en la vida y las vicisitudes de una mujer azteca del siglo XVI, elementos del pasado irrumpen y se superponen a elementos del presente del siglo XX). Con respecto a las teorías postuladas por David Roas y Roger Bozzetto, cabe subrayar que la mirada hacia el elemento fantástico es también confundida, ofuscada por las emociones contrastantes que el personaje de Laura experimenta en sus viajes temporales. Muchas veces, las descripciones del paisaje y de los acontecimientos en la época de la caída de Tenochtitlan son relatados a través de una experiencia indirecta, y el mismo guerrero azteca con sus brazos y sus advertimientos obstaculiza la mirada de Laura:

> -No mires- me dijo. Puso una rodilla en tierra y con los dedos apagó mi vestido, que empezaba a arder. Le vi los ojos muy afligidos. – ¡Sácame de aquí! - le grité con todas mis fuerzas, porque me acordé de que estaba frente a la casa de mi papá, que la casa estaba ardiendo y que atrás de mí estaban mis padres y mis hermanitos muertos. Todo lo veía retratado en sus ojos, mientras él estaba con la rodilla hincada en tierra apagando mi vestido. Me dejé caer sobre él, que me recibió en sus brazos. (ibíd.:35)

Además, en diferentes partes del texto, Laura experimenta las consecuencias de las batallas entre aztecas y españoles a través de sentidos como el oído y el tacto, sin embargo, la mirada efectiva hacia el mundo indígena parece confundida, la protagonista ni siquiera abre los ojos para confirmar lo que los otros sentidos le comunican: "Las piedras y los gritos volvieron a zumbar alrededor nuestro y yo sentí que algo empezaba a arder" (ibíd.).

Otro elemento interesante que cabe subrayar es la unión misteriosa que supuestamente los dos amantes tienen que realizar al final del tiempo. Se trata de un momento que parece infringir las leyes causales sobre las que se construye la razón humana. Es un elemento que se repite muchas veces a lo largo del texto: "Cuando ya no quede sino una capa transparente, llegará él y las dos rayas dibujadas se volverán una sola y yo habitaré la alcoba más preciosa de su pecho" (ibíd.:34). La unión absoluta, sin duración ni identidad, podría representar la muerte de ambos los amantes, en un gesto de amor extremo. Es posible también encontrar muchas referencias a la anulación de las identidades y el acabarse del tiempo cronológico: "[…] se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos que quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero" (ibíd.:30). Al final del relato esa supuesta unión se realiza a través de una huida a través del tiempo, y a través ese cruzamiento del umbral del mundo racional y "real" construido a través de la estrategia mimética postulada por Bozzetto. Laura efectivamente anula totalmente su identidad, huye del presente profano para entrar definitivamente al mundo del pasado, de la otra identidad, del otro amor, transformándose totalmente.

En conclusión, el texto de Elena Garro es particularmente interesante desde diferentes perspectivas. Por un lado, el empleo del elemento fantástico, de la otredad sobrenatural en el texto, se hace instrumento de denuncia y ruptura del orden social establecido, y la huida a través de los siglos se vuelve en medio de emancipación de las identidades oprimidas de México, las mujeres y los indígenas. Por otro lado, es interesante notar como Garro emplea las características de una experiencia sagrada para describir la relación turbulenta de dos amantes

a través de diferentes épocas, y de como la realidad "sagrada" de otro siglo, o sea la realidad de la conquista y del mundo azteca, irrumpe de manera radical e inexorable en la vida de Laura, anulando gradualmente su identidad y llevándola a cruzar de manera definitiva el límite entre los tiempos y los mundos. La experiencia de lo sagrado, en la obra de Elena Garro, no es el elemento central de la narración, sino que se vuelve instrumento de expresión para describir la fascinación de Laura hacia el elemento fantástico de la contaminación temporal, en una mezcla entre la experiencia de una "otredad" ajena al mundo profano del siglo XX, y un amor verdadero que logra vencer las barreras del tiempo y de la razón. Al final del relato, Laura elige el mundo que ella cree más adecuado, uniéndose al elemento fantástico de una manera parecida a los místicos, es decir abandonando definitivamente su identidad y cruzando el límite de lo decible, para vivir en el del mito y de lo sagrado y, en conclusión, del amor de su vida.

Conclusiones

En este trabajo de investigación, se ha analizado cómo, en algunos textos de la literatura fantástica latinoamericana del siglo XX, el elemento fantástico adquiere los rasgos de lo sagrado, a través de una afinidad entre las características estéticas del modo fantástico y los rasgos distintivos de lo sagrado establecidos por las ciencias sociales. Los relatos considerados han sido "La escritura del dios" (1949) de Jorge Luis Borges, "Pablo" (1952) de Juan José Arreola, "El ídolo de las Cícladas" (1956) de Julio Cortázar, "El Caos" (1974) de Juan Rodolfo Wilcock, el "Chac Mool" (1954) de Carlos Fuentes y "La culpa es de los tlaxcaltecas" (1964) de Elena Garro.

Los cuentos seleccionados en esta tesis y los comentarios presentados han tratado de profundizar las afinidades entre la experiencia de lo sagrado y la de lo fantástico, utilizando una perspectiva interdisciplinaria que se sirve tanto de las teorías literarias sobre lo fantástico como de los estudios antropológicos y de las religiones, explicitando las modalidades de la contaminación entre fenómeno sagrado y texto literario.

Para individuar los rasgos más sobresalientes de lo fantástico, los instrumentos teóricos utilizados han sido los ensayos recopilados por David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001).

Entre los autores que han intentado trazar las pautas de una teoría sobre lo fantástico, los trabajos de Rosalba Campra en *Territorios de la ficción* (2008) y Roger Bozzetto en su artículo "¿Un discours du fantastique?" (1990) han contribuido de manera eficaz a la individuación de los atributos de un texto fantástico. Desde una perspectiva de las ciencias sociales, la manifestación de lo sagrado ha sido comentada a través de la obra de Rudolf Otto, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1917) y los textos de Mircea Eliade *Lo Sagrado y lo Profano* (1957), y *Mito y realidad* (1991), tomando en consideración también el análisis de lo sagrado de Roger Caillois en su libro *El hombre y lo sagrado* (1942).

Roger Bozzetto en su idea de continente negro de lo fantástico ya había notado la semejanza entre la concepción de *mysterium tremendum* y la ambigüedad de la escritura fantástica. Es exactamente en el aspecto dual y antitético contradictorio del *fascinans* y del *tremendum* que lo sagrado y lo fantástico comparten una dimensión común, desarrollándose alrededor de un núcleo aparentemente sin sentido y que, sin embargo, se manifiesta, existe (aun de manera efímera, sin solución) y actúa en el mundo narrativo, influenciando los acontecimientos y los personajes del texto.

En las teorías propuestas, tanto Roas como Campra y Bozzetto subrayan la naturaleza irracional de lo fantástico, explicitando características y rasgos distintivos que comparten una semejanza evidente con los atributos irracionales de lo divino según las teorías de Otto, Eliade y Caillois. La esencia irracional y el aspecto contradictorio del elemento fantástico de un texto, juntos con su naturaleza irreal y sobrenatural, ajena a la realidad, son componentes que según Roas y Bozzetto provocan inquietud y al mismo tiempo fascinan sus víctimas, se presentan como un desafío en contra de nuestra idea de lógica, y, como subraya Campra, infringen las leyes de las categorías sustantivas y predicativas. Otto y Eliade comentan una concepción de lo sagrado como la manifestación de algo totalmente diferente de lo profano, o sea del mundo terrenal, en la que las cualidades de lo divino son irracionales y solo pueden ser experimentadas dejando de lado, momentáneamente, la idea de una razón humana capaz de definir la idea de Dios y su sentimiento. Las emociones producidas por la manifestación de lo sagrado en el mundo son contradictorias, e incluyen tanto la atracción como el terror, hecho subrayado por Otto al elegir como termino para definir el sentimiento de lo sagrado la expresión *mysterium tremendum*. Entre los textos analizados en este trabajo de investigación, es posible encontrar diferentes niveles de afinidades con respecto a dichos conceptos.

En el itinerario temático se ha intentado trazar un camino basado en distintos enfoques de motivos que aparecen alrededor de la idea de la manifestación de la otredad en el mundo. Los dos primeros textos analizados, "La escritura del dios" (1949) de Jorge Luis Borges y "Pablo" (1952) de Juan José Arreola, son los cuentos que más se enfocan en las ideas y las especulaciones sobre la divinidad, la misma esencia de lo sagrado. El elemento sagrado, que en los cuentos coincide con el elemento fantástico, atrapará y transformará tanto al mago Tzinancán como al empleado Pablo, llevándolos a cruzar el fatal umbral de la razón y del mundo profano, o sea de la "realidad" misma aún de maneras distintas.

Si por un lado el cuento de Borges parece reproducir de una manera casi perfecta el desarrollo y la cumbre de una verdadera experiencia mística según la perspectiva de un sacerdote precolombino cautivado por los españoles invasores, por otro lado, Arreola logra construir la teofanía de Pablo, empleado del Banco Central mexicano, en un contexto más moderno, en el México urbano del siglo XX, logrando de toda manera cautivar todo el drama de la revelación divina. La escritura de los dos autores subraya los atributos irracionales de lo divino: su omnipotencia, su infinitud y su majestad. Las imágenes evocadas por Borges y Arreola, junto con los pensamientos desarrollados por los protagonistas, sirven para explorar diferentes metáforas de los atributos de una posible divinidad. El sacerdote maya retratado por Borges experimenta su hierofanía a través de la imagen de una rueda infinita, formada por fuego y agua, elementos sagrados según la concepción pagana de lo divino. Arreola en su cuento relata la historia de Pablo, hombre que, al entender la esencia de Dios, de repente se transforma en el heredero de una tradición gnóstica herética.

A pesar de las diferencias culturales, los aspectos centrales de los dos relatos consisten en el retrato de la imagen de un dios tanto aterrador como fascinante, tanto íntimo como omnipresente y omnipotente. Ambos los protagonistas padecen las consecuencias del efecto del *mysterium tremendum*, perciben la grandiosidad y el fascino de la divinidad y, al mismo tiempo, experimentan el lado tremendo de lo divino. Al final de los cuentos los dos personajes experimentarán de manera extrema las consecuencias de la majestad divina. Ambos los personajes sufren la misma suerte, si bien de una manera distinta. El sacerdote maya del cuento de Borges, sufrirá una transformación total de su razón y de su identidad, dejándose morir de inanición, ya que su mente ya se encuentra definitivamente al otro lado del mundo, en la realidad sagrada e irracional. Pablo, aniquilado por la magnitud de la revelación gnóstica de la

esencia de Dios, también padece una anulación de la identidad, y elige el suicidio para cruzar el límite del mundo profano y reunirse con Dios.

La capacidad del elemento fantástico de influenciar y transformar a los sujetos en los textos fantásticos para cautivarlos es individuada tanto por Campra (2008) como por Bozzetto (1990), y también en la revelación sagrada el hombre testigo de la potencia de la divinidad se ve obligado a rechazar la realidad profana para buscar otra realidad, si bien no necesariamente bajo la forma de un suicidio voluntario. Tanto Borges como Arreola se aprovechan de la manifestación de un dios pagano o del Dios monoteísta de las religiones abrahámicas para dibujar diferentes imágenes de la divinidad y describir sus características: por un lado, Borges produce una idea todopoderosa del poder otorgado por un dios pagano, explorando las posibilidades de infinitos tiempos e infinitos destinos, de una manera casi filosófica y sistemática. Por otro lado, Arreola emplea la teofanía experimentada por Pablo para poner en escena la idea de un Dios concebido según diferentes corrientes heréticas y concepciones gnósticas de la divinidad. Ambos los maestros del cuento fantástico desarrollan sus obras aprovechándose de verdadera erudición y manipulaciones narrativas de elementos teológicos o históricos.

En los cuentos "El ídolo de las Cícladas" (1956) de Julio Cortázar y "El Caos" (1974) de Juan Rodolfo Wilcock, el motivo de lo sagrado que los dos autores reproducen es lo del rito, es decir de la celebración e incluso la evocación de lo sagrado. Dicho elemento representa una perspectiva diferente sobre la experiencia sagrada con respecto a los textos de Borges y Arreola. Esto se hace más evidente probablemente en el texto de Cortázar, donde la descripción de la experiencia sagrada es inicialmente indirecta, relatada por el testigo de Morand, que asiste a la gradual pero inexorable transformación del amigo Somoza en un adepto de la diosa Haghesa. El personaje de Morand, representante del mundo racional del siglo XX, solo al final del cuento será afectado por la influencia sagrada de la estatuilla de las Cícladas. Cortázar maneja el tema literario de lo sagrado jugando con las ambigüedades de los posibles celos de un amor no correspondido, dado que Morand sospecha un deseo de amor frustrado por parte de Somoza hacia su novia, y el contacto divino con la estatuilla podría aparecer como una justificación irracional para un ritual homicida de venganza. Sin embargo, la presencia de la otredad innombrable de lo divino ejerce su poder y manipula a los personajes del cuento de una manera inexorable a través de visiones de rituales arcaicos, y bajo su influencia tanto Morand como Somoza experimentan una anulación de la identidad. En "El ídolo de las Cícladas", la estatuilla

recuperada por los personajes del cuento será el objeto mediador entre la divinidad y el mundo profano, y permitirá acceder a la dimensión sagrada de un universo regido por los sacrificios humanos de ritos sangrientos.

En su relato, Wilcock también emplea la idea del rito como celebración para acceder a lo sagrado y conmemorar el momento de una revelación sagrada absoluta. Se emplean diferentes estrategias literarias que contaminan el mecanismo de lo fantástico con acontecimientos y narraciones típicas de lo absurdo. Sin embargo, la experiencia y la transformación del protagonista comparten muchas de las características de una revelación sagrada. Rodeado por un mundo hostil, el protagonista sin nombre del relato de Wilcock, un noble amante de la sabiduría, decide explorar la realidad para buscar el verdadero sentido de la existencia. Después de haber sondeado las posibilidades de la filosofía y de la contemplación divina en un monasterio, un día, el intelectual es atrapado por un águila marina. En el nido del animal, el hombre experimenta una revelación terrible y transcendente, que transformará de manera radical su identidad y su vida: el verdadero sentido de la existencia es el caos puro, el sin sentido. Decide entonces dedicar su vida al culto del caos, transformando su palacio en un simbólico templo del desorden y organizando fiestas públicas grotescas, celebrando así con ritos colectivos lo absurdo de la existencia. La obsesión del personaje por el caos absoluto es tan radical que efectivamente él no puede sino intentar reproducir en el mundo profano la verdad sagrada revelada que ha vislumbrado.

En el alejamiento y las diferentes perspectivas sobre el centro de la experiencia sagrada, los textos fantásticos de Cortázar y Wilcock se desarrollan añadiendo un creciente sentido de locura y obsesión, hecho que llevará ambos los protagonistas a cruzar también el límite de la razón; el arqueólogo parisino de Cortázar se transforma en un asesino y el noble filósofo de Wilcock llega a autoproclamarse el sacerdote de un verdadero culto del caos. En los dos textos lo sagrado se transforma en un instrumento narrativo complementario al mecanismo de lo fantástico, pero el enfoque de los textos no se centra en la esencia de una divinidad o en disquisiciones filosóficas o teológicas. Cortázar se aprovecha de la modalidad y de la perspectiva de la hierofanía para escribir un cuento sobre la ambigüedad entre la obsesión de los celos de amor y una siniestra revelación divina, mientras Wilcock en su relato emplea el elemento de lo sagrado para producir una hierofanía al revés, casi una anti-revelación que perturbará al protagonista llevándolo a desarrollar una devoción obsesiva hacia el desorden y la ausencia de sentido en el mundo. Tanto Cortázar como Wilcock dibujan la idea de un

elemento sagrado fascinante y peligroso, ya que lleva consigo consecuencias mortales o que causan la locura y la pérdida de la razón en los personajes del texto.

Desde una perspectiva temática, el “Chac Mool” (1954) de Carlos Fuentes y “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964) de Elena Garro también destacan por sus diferentes empleos del elemento sagrado en el contexto del cuento fantástico. El concepto de sagrado en el relato de Fuentes adquiere una forma culturalmente ya establecida, terrible e incluso concreta. La resurrección fantástica del dios del agua precolombino bajo la animación de una estatua ejerce su efecto sobre la psique de Filiberto, autor del diario a través del cual es posible reconstruir la repentina intrusión de lo sagrado en el mundo profano del México de Fuentes. Filiberto intentará huir, pero la maldición del dios lo matará en un lago. Las novedades introducidas por Fuentes en su cuento incluyen el fenómeno de la desacralización del ser sagrado, su gradual profanación y adaptación a la modernidad, y la rebeldía del sujeto testigo de la experiencia sagrada.

Elena Garro proporciona un texto donde la transgresión temporal y la aparición de un guerrero azteca en el México del siglo XX se acompañan a la experiencia de amor y devoción de Laura, en una mezcla de sentimiento amoroso y fervor que se parecen a una verdadera experiencia de lo sagrado. En su gradual anulación de la identidad, Laura, la protagonista del cuento, elegirá al final la huida del mundo profano de la modernidad, para abrazar el tiempo y la realidad de lo sagrado y hundirse para siempre en la esencia de la otredad. A pesar de la presencia de lo sagrado, tanto Fuentes como Garro emplean las características de la hierofanía como metáfora de la aparición de identidades olvidadas o reprimidas. En Fuentes, el mundo de los dioses vuelve bajo la forma del Chac Mool, símbolo de la identidad precolombina de México, y el drama del encuentro entre Filiberto y el ídolo del agua reproduce el problema del sincretismo de la identidad mexicana, el enfrentamiento entre pasado y presente, conflicto cuya resolución Fuentes considera catastrófica y sangrienta. Garro en su escritura logra aprovecharse del dilema entre pasado y presente, pero lo emplea para hablar también del drama de la identidad femenina, que en México se considera tradicionalmente traicionera. Gracias a la intervención fantástica, Laura logrará rebelarse a las cadenas impuestas por la sociedad mexicana, abrazando la identidad indígena y auto determinándose.

En conclusión, es posible afirmar que la presencia del elemento sagrado en los textos considerados no sólo es comprobada, sino que existe una evidente relación entre fantástico y

sagrado. De hecho, diferentes elementos estéticos y mecanismos de la literatura fantástica comparten varias características con los rasgos distintivos de la experiencia sagrada.

El primer elemento que cabe subrayar es la construcción de una realidad que tiene que ser profana, o sea despojada de lo sagrado. En la arquitectura del texto fantástico, eso significa crear un mundo totalmente o por lo menos parcialmente mimético, coherente y con reglas establecidas. Al construir la realidad profana del universo textual, los autores de cuentos fantásticos producen una irrupción de una otredad misteriosa en el texto, tanto aterradora cuanto fascinante. Se trata generalmente de un elemento fantástico y que muchas veces coincide con la manifestación de una hierofanía ("La escritura del dios", "Pablo", "Chac Mool"). Sin embargo, aun en los casos donde el elemento sagrado es parcialmente descrito de una manera indirecta o no coincide totalmente con el mecanismo fantástico de un texto ("El ídolo de las Cícladas", "El Caos", "La culpa es de los tlaxcaltecas"), es posible notar que las consecuencias de la influencia de lo sagrado son las mismas entre los sujetos que experimentan su contacto: se trata de una experiencia sorprendente, algo distinto del mundo de lo profano, de una naturaleza "otra" y desconocida, ajena al mundo terrenal que rodea los personajes. A través del contacto con lo sagrado, la mirada de los sujetos es perturbada por emociones contrastantes y los sentimientos experimentados por los personajes testigos de la majestad divina incluyen tanto la atracción como el miedo, tanto el amor y la devoción como el terror.

En segundo lugar, la manifestación de lo sagrado en el universo narrativo lleva consigo la ruptura de los órdenes racionales que afecta también a los personajes del cuento. Coherentemente con las teorías propuestas por Roas y Bozzetto, la otredad innombrable y el contacto con ella producen consecuencias nefastas en la psique y la razón de los personajes. En general, es posible afirmar que los elementos del *fascinans* y del *tremendum* de lo sagrado se presentan reflejados en la modificación de la aptitud y de la manera de actuar de los personajes del texto. En su influencia, el elemento sobrenatural puede llevar a los sujetos a la muerte o a la locura, pero puede también revelarse salvífico, liberatorio, como en el caso de "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Garro. De todos modos, el proceso que comparten los personajes de los cuentos que experimentan la realidad de lo sagrado es una transformación que afecta la identidad de los sujetos: desde el momento de la revelación divina y la manifestación de algo "otro", no pueden sino quedar fascinados y, al mismo tiempo, asustados por su influencia.

La naturaleza dual e irracional de lo fantástico encaja con esa ambigüedad de lo sagrado que al mismo tiempo atrae y rechaza. El lado profundamente irracional y contradictorio de lo fantástico parece ser casi un reflejo literario de la experiencia de lo sagrado. Ambos los conceptos se construyen alrededor de un elemento innombrable, difícil de definir. Según las palabras de Otto, explicar lo sagrado significa intentar explicar con términos humanos y mortales del lenguaje un "*ganz andere*" o sea algo inefable (2005:9), mientras que Roger Bozzetto y David Roas encuentran la esencia del discurso fantástico en la dislocación del discurso racional (Roas,2001:29) y en su efectiva imposibilidad. A pesar de la imposibilidad de expresar su verdadera alma, tanto la fenomenología de lo sagrado como la literatura fantástica encuentran diferentes medios de expresión, y la literatura fantástica es una de las modalidades para reproducir y cautivar esos momentos de inefabilidad a través de la escritura.

Se podría afirmar que existe una especie de parentesco entre lo fantástico literario y la fenomenología de lo sagrado. Si, por un lado, Mircea Eliade afirma que la literatura tiene también una función mitológica en el mundo moderno desacralizado, remplazando los relatos de mitos de las sociedades arcaicas, Rudolf Otto, por otro lado, subraya también la afinidad entre el aspecto más aterrador de lo sagrado y los cuentos de fantasmas, ya que la idea del espectro subraya el sentido de una aparición repentina de algo inexplicable y totalmente diferente del mundo profano del sujeto. Las afinidades entre dichos relatos y la experiencia de lo sagrado ya habían sido subrayadas por los dos estudiosos de historia de las religiones. Además, Bozzetto en su análisis de la imposibilidad de un discurso fantástico, afirma que, en su ambigüedad y sus rasgos distintivos, el cuento fantástico comparte con lo sagrado la característica de ser dual y contradictorio a la manera del *mysterium tremendum* de lo numinoso.

La presencia de lo sagrado en varios textos fantásticos se parece a una especie de eco en las grietas de irrealidad descritas por diferentes autores de literatura fantástica. Las pautas y los juicios que se han logrado expresar en esta tesis, aunque son incompletos, podrían abrir nuevas perspectivas sobre la naturaleza de los textos fantásticos y quizás inaugurar el camino hacia nuevas formulaciones teóricas en el campo de los estudios literarios sobre el tema.

Bibliografia

Alighieri, Dante (1972), *La Divina Commedia,* a cura de Natalino Sapegno, Firenze, La nuova Italia

Aldo Magris (2000), *Il manicheismo, Antologia dei testi,* Brescia, Morcelliana,

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

(Anónimo) (2011), *Los libros del Chilam Balam*, Ciudad de México, Ed. Época, S.A. de C.V

Arreola, Juan José ([1952] 2018), *Confabulario,* Ciudad de México, Fundo de Cultura Económica

Agustín de Hipona (1877-1890), *Sancti Aurelii Augustini opera omnia,* en J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 16 volúmenes, Paris, editorial Garnier

Balderston, Daniel (1986), "La literatura antiperonista de J.R Wilcock" en *Revista Iberoamericana, Vol. LII Núm. 135-136,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press

Barrenchea, Ana María (1980), "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana,* Madrid, págs. 11-19

Bessiére, Iréne (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université

Bighin, Marco (2018), "Gnosticismo e riverberi di gnosi antica nella modernità", en *La Rosa di Paracelso, rivista di studi sull'esoterismo occidentale n. 1-2,* Milano, Mimesis

Borges, Jorge Luis ([1949] 2012), *El Aleph,* Nueva York, Vintage Español

Bozzetto, Roger (1990), “Un discours du fantastique?”, en M. Duperray (ed.), *Du fantastique en littérature: figures et figurations,* Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence

Caillois, Roger ([1939] 1942), *El hombre y lo sagrado,* Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica

Campra, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento.

Carpentier, Alejo ([1939] 2005*), El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral.

Cortázar, Julio ([1956] 2002), *Final del juego,* España, Debolsillo

Cortázar, Julio ([1980] 2013), *Clases de literatura- Berkeley 1980*, Buenos Aires, Santillana Ediciones Generales S.L.

Desmond, G. Lawrence (2001), *Chac Mool,* en *Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures, Vol.1,* New York, Oxford University Press, 2001

Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Planeta- De Agostini

Eliade, Mircea ([1949] (2001), *El mito del eterno retorno,* Buenos Aires, Emecé Editores

Eliade, Mircea (1951), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica

Eliade, Mircea (1957), *Lo Sagrado y lo Profano*, Madrid, GUADARRAMA/PuntoOmega

Eliade, Mircea ([1963] 1991), *Mito y realidad*, Traducción Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor S.A.

Eliade, Mircea (1971), “Spirit, Light and Seed”, en *History of Religions,* Chicago: University of Chicago.

Fuentes Carlos ([1954] 2017), *Los días enmascarados*, Ciudad de México, Ediciones Era

Galimberti, Umberto (2002), *Diccionario de psicología*, Madrid, Siglo XXI editores

Garro, Elena (1964), *La semana de los colores*, Veracruz, Xalapa, Universidad Veracruzana/Porrúa

Garro, Elena (2018), *Cuentos Completos*, Ciudad de México, Debolsillo

Glantz Shapiro, Margo (2006), *Las hijas de la Malinche*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Johansson, Patrick (2007), "El agua y el fuego en el mundo náhuatl prehispánico", en *Arqueología Mexicana núm. 88*, Ciudad de México, págs. 78-83

León Portilla, Miguel ([2000] 2018), *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican mopohua*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica

Otto, Rudolf ([1917] 2005), *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial

Rabassa, Torres Gerard (2015), "Otra manera de mirar". Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación de lo real, en *Brumal Revista de investigación sobre lo Fantástico Vol III n.1*, pág.185-205

Real Academia Española (2001), Teofanía, En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/teofan%C3%ADa

Roas David (comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, S.L.

Rojo Alberto (2013), *Borges y la física cuántica*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores

Shklovsky, Viktor (1965), “Art as Technique”, en *Russian Formalist Criticism: Four essays*, traducido por Lee T. Lemon y Marion J. Reis, Lincoln, University of Nebraska Press, págs. 3-24

Storch de Gracia, Jacobo (1999), “El arte griego (I)”, en *Historia 16 Historia del arte*, Madrid, grupo 16

Todorov, Tzetvan (1970), *Introduction á la littérature fantastique*, París, Editions de Seuil

Vicente, Preciado Zacarías (2004), *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara

Vicente, Preciado Zacarías (2012), “Lo sacro en la obra de Juan José Arreola” en *Hispamérica año 41 num. 122*, Buenos Aires, Ediciones Hispamérica

Wilcock, Juan Rodolfo (1974), *El Caos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana