



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA Y GERMÁN ESPINOSA: CONFLICTO Y LIBERACIÓN

Ana María Callejas Toro

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2012

LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA Y GERMÁN ESPINOSA: CONFLICTO Y LIBERACIÓN

Ana María Callejas Toro

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Literarios

Directora:

Profesora Patricia Trujillo Montón

Línea de Investigación:

Literatura colombiana

Investigación financiada por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional
de Colombia

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2012

A mis padres y hermanos por su paciencia y aliento,

Pero sobretodo por creer en mí.

“Es preciso llevar dentro de uno mismo un caos

para poder poner en el mundo una estrella”

Nietzsche

Agradecimientos

El presente documento es el producto de un trabajo conjunto que contó con la colaboración constante de varias personas sin las cuales la investigación no hubiese llegado a feliz término.

En primer lugar agradezco a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia que me permitió contar con los recursos necesarios para ampliar los horizontes de investigación y dar a conocer mi trabajo en eventos internacionales.

Agradezco también a la profesora Patricia Trujillo Montón porque gracias a sus conocimientos, a su paciencia y a su profesionalismo, dirigió esta investigación y me orientó con consejos oportunos en cada una de las etapas de este proceso.

A la profesora María Luján Tubio quien me colaboró con bibliografía y estuvo pendiente de todo el proceso de elaboración del escrito. Al profesor Enrique Rodríguez por sus conocimientos y consejos. Al profesor Víctor Viviescas por su apoyo y sus correcciones pertinentes. A todos los docentes del departamento de literatura quienes me permitieron conocer nuevos horizontes críticos y teóricos cuyos frutos se evidencian en este trabajo.

Gracias a mis compañeras de maestría Alexandra, Yuly, Lizeth y Jetty por su apoyo académico y personal durante estos dos años. A mis amigos Carlos y Biviana por su respaldo incondicional. A mis estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia quienes me permitieron aprender de ellos y ocasionaron espacios de discusión académica.

Gracias finalmente a mi familia, a quien dedico este esfuerzo, por su presencia cercana y cálida. A mi madre por creer en mis proyectos, a mi padre por toda la sabiduría que me transmite día a día, a mi hermana por su apoyo incondicional, a mi hermano por sus consejos e interesantes charlas. Gracias a todos por creer en mí.

Resumen

Este trabajo de investigación pretende hacer un estudio de la poética fantástica utilizada en algunas narraciones por los escritores colombianos Germán Espinosa y Pedro Gómez Valderrama. Los cuentos estudiados representan un conflicto constante entre tradiciones en apariencia opuestas pero que fundan un ser humano diverso, no reconciliado, sino en constante conflicto con sus creencias y aquejado de culpa. Las narraciones, construidas siempre del lado del creyente en la religión católica, entretejen las tradiciones negras e indígenas con ésta; los personajes advierten que sus experiencias llamadas sobrenaturales, desconocidas y siniestras hacen parte de otras de las realidades que constituyen su yo. De esta manera, lo fantástico se funda en un ir y venir entre tradiciones legitimadas y otras encubiertas, ocultadas y subrepticias. La generación de un conflicto entre realidades y las opciones de escape y liberación frente a posiciones únicas representan el tema principal de los cuentos que, mediante un tratamiento narrativo fantástico, permiten observar de forma transparente la naturaleza de un continente diverso y múltiple.

Palabras clave: Religión, literatura fantástica, tradición oral, música, mitos, literatura colombiana.

Abstract

This research aims to make a study of fantasy literature used by Colombian writers Germain Espinosa and Pedro Gómez Valderrama. Tales surveyed represent a constant conflict between apparently opposing traditions but who found a different human being, not reconciled, but in constant conflict with their beliefs and suffering from guilt. The stories, built always on the side of the believer in the Catholic religion, woven black and indigenous traditions with it, the characters warn that their experiences called

supernatural and sinister unknown others are part of the realities that constitute the self. Thus, fantasy is based on a tradition going back and forth between legitimate and some covert, hidden and surreptitious. The generation of a conflict between reality and escape and release options for positions only represents the main theme of the stories through a fantastic narrative treatment; allow the observation of a transparent nature of a diverse and multi-continent.

Keywords: Religion, fantasy literature, oral tradition, music, Colombian literature.

Contenido

	Pág.
Resumen	XI
1. De fantasías, alucinaciones y sueños: hacia una caracterización de la literatura fantástica	15
1.1 Estudios en torno a lo fantástico	16
1.2 Lo fantástico y el realismo mágico: oposiciones y puntos de encuentro.....	21
1.3 Lo fantástico en Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa: Liberación y conflicto.....	25
1.3.1 El simbolismo y el romanticismo	27
1.3.2 Lo fantástico, la libertad y el conflicto	29
2. El juego de las realidades en la literatura fantástica de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa.....	33
2.1	35
2.2	38
2.3	44
2.4	47
2.5	51
3. Lo fantástico liberador: La danza, el cuerpo y la música.....	57
3.1	58
3.2	66
4. Conclusiones.....	79
4.1 Conclusiones	79
Bibliografía	87

1. De fantasías, alucinaciones y sueños: hacia una caracterización de la literatura fantástica

Cualquier intento de definición de lo que ha significado un movimiento, una tendencia, una corriente, un género, etc. en los estudios literarios ha resultado, si bien útil en algunas ocasiones, infructuosa en otras teniendo en cuenta el fin delimitador que lleva en sí misma dicha tarea. Sin embargo, sin delimitaciones de ninguna clase, se hace imposible pensar en la literatura. El caso de la literatura fantástica no es diferente. Teóricos, críticos y escritores se han dado a la tarea de caracterizar lo que lo fantástico literario significa, y han ofrecido un sinnúmero de posibilidades. Muchos coinciden en algunas y difieren en muchas otras. Sin embargo, cada estudio se ajusta a la época y a las obras seleccionadas para llegar a ciertas conclusiones. ¿En qué se piensa cuando se habla de literatura fantástica? ¿Qué obras podrían ser incluidas bajo esta denominación? ¿Existe realmente una *literatura* fantástica o se trata tan sólo un estilo narrativo? ¿O de un efecto? ¿O de una forma de expresión?

Haciendo una revisión bibliográfica de algunos autores que se han preocupado por esta clase de literatura en particular, hemos observado cómo ninguno de ellos ha llevado a feliz término el objetivo que por lo general se propone en las introducciones o que lleva implícito en los títulos de los libros: definir lo fantástico en la literatura. Por dicha razón desechamos inmediatamente esta tarea ya que sabemos lo difícil e incluso inútil que implica una definición de una expresión literaria que presenta tantas fascinantes variaciones. Si bien no se pretende optar por la delimitación de una expresión creativa de más de dos siglos de antigüedad, vamos a dar privilegio a algunas características que comparten muchos relatos de este tipo. Esta caracterización resulta, por lo demás, arbitraria si se tiene en cuenta que cada lector tiene una experiencia de lectura distinta y que el llamado *efecto fantástico* se puede determinar apelando, por un lado, a las sensaciones del lector durante la lectura y, por otro, a la disposición narrativa del texto que permite este tipo de sensaciones. No obstante es necesario elaborar una clasificación que guíe al lector en lo que se pretende plantear en este estudio literario. ¿Qué

características fundamentales hacen que un relato sea fantástico y no de otro tipo? ¿Qué mecanismos textuales son usados para crear el efecto fantástico en el lector?

Para resolver las preguntas planteadas en los dos párrafos anteriores intentaremos hacer un rastreo de las principales teorías que alrededor de lo fantástico se han trazado. Existen características que subyacen a todos las teorías que hemos consultado, y son éstas las que consideraremos como necesarias para caracterizar los relatos que aquí se estudian. La selección de las ideas resulta, como en todos los estudios, excluyente y delimitante, pero fructífera en cuanto a este estudio en particular se refiere. El análisis de los mecanismos fantásticos implementados por los dos autores colombianos que nos reúnen requiere un punto de comparación que le sirva de inclusión y de contraste. De inclusión en la medida en que demuestra que los relatos seleccionados responden a unas características comunes de los relatos fantásticos, y de contraste por cuanto adhiere otros elementos no estudiados antes.

Conociendo ya las pretensiones de este escrito haremos, en primera instancia, un recorrido corto por las teorías en torno a lo fantástico para elaborar una caracterización propia para este estudio en particular. Más adelante, desarrollaremos los elementos fantásticos en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama y en Germán Espinosa de acuerdo con dos grandes categorías que se remiten directamente a los dos capítulos de análisis con los que cuenta este escrito de análisis: “Lo fantástico liberador” y “El juego de realidades”. Cabe señalar que, si bien se tuvo en cuenta la teoría y la crítica en torno a este tema, se procuró principalmente privilegiar la estructura narrativa que permite crear un efecto particular en quien lee. De esta manera se pretende dar un lugar de importancia a este tipo de producciones en Colombia utilizando la producción cuentística de dos autores que si bien han llamado la atención de la crítica en los últimos años, poco se les conoce por este tipo de literatura.

1.1 Estudios en torno a lo fantástico

A riesgo de excluir a algunos precursores del relato fantástico, es necesario puntualizar en la importancia que tiene E.T.A. Hoffmann en el inicio y desarrollo de cuentos de este tipo. Este autor alemán, perteneciente al movimiento romántico, es ampliamente conocido por sus relatos sobrenaturales y psicológicos. Su producción narrativa sirve de inspiración a muchos escritores

que, por la misma línea iniciada por él, han ido dándole nuevas características y prácticas narrativas a los relatos de tipo fantástico.

Charles Nodier, por ejemplo, fascinado lector de Hoffmann y escritor él mismo de relatos sobrenaturales, elabora algunas ideas con respecto a *lo fantástico* como parte del mundo en que vivimos. Para el escritor francés todo lo considerado inexplicable forma parte importante del conocimiento. No solamente el positivismo explica los fenómenos del mundo, también lo hacen todas aquellas manifestaciones que surgen en un grupo de personas y que se convencionalizan. Como dice Eulogio Schneider: “Los que comparten la opinión de Nodier estiman que el terror no es el único criterio de lo fantástico; el delirio, la visión, el éxtasis les parecen igualmente apropiados, pues para ellos lo fantástico existe en sí mismo, al lado de la ciencia, del esoterismo, de la magia. Es un modo particular de conocimiento que posee su propia perfección” (11). Esta idea es compartida también por la escritora Georges Sand, quien arguye que lo fantástico es el alma de toda realidad. Su afirmación marca una brecha importante en el desarrollo de este tipo de relatos, pues es una especie de tesis que subyace en la mayoría de ellos.

En la misma línea de los ya mencionados escritores, y de otros tantos como Guy de Maupassant y Edgar Allan Poe, quienes desde su propia experiencia de creación fundamentaron las bases del estudio de lo sobrenatural en la literatura, muchos teóricos y críticos del siglo XX también se preocuparon por el género. Louis Vax fue uno de los pioneros en elaborar un estudio extensivo en el cual caracteriza y singulariza lo fantástico dentro del arte en general. Un elemento importante introduce el teórico francés en la discusión: “Lo fantástico revela el deseo por lo absurdo y lo contradictorio (...) entonces tenemos la impresión de una subversión, de una parodia monstruosa” (41). Aquel deseo de subversión hace parte de la naturaleza humana, con lo cual podría seguir la línea trazada por Novalis y Sand, citados anteriormente.

Basándose en los estudios previos de Maupassant, Vax, Pierre-Georges Castex y Roger Caillois, es Tzvetan Todorov quien se lanza, en 1970, a escribir un estudio dedicado enteramente a la literatura fantástica. Su empresa es grande y difícil, cosa que él expresa constantemente a lo largo de sus párrafos, y si bien muchos de sus planteamientos son hoy ya obsoletos – la literatura cambia constantemente y se nutre de la crítica, de la teoría y de la misma literatura- allí sentó las bases fundamentales de clasificación de un género. La delimitación de lo fantástico de Todorov frente a otros “géneros” vecinos es una ampliación de

lo planteado por Maupassant con respecto a lo maravilloso y lo absurdo. Por una parte, la categoría llamada por el teórico francés “lo extraño” se refiere a aquellos relatos que se desarrollan dentro de circunstancias imposibles a las cuales se les da una explicación racional (sueño, drogas, hipnosis, etc.) al final de la narración. Del otro lado, encontramos “lo maravilloso”, que se caracteriza por la ausencia de asombro con respecto a los acontecimientos inexplicables. En estos relatos todo es sobrenatural, desde el inicio de la narración, por lo tanto el lector pacta con esta realidad textual y no experimenta ningún cambio dentro de ella. Lo fantástico vendría a ser el género que se encuentra a mitad de camino entre estos dos anteriores. Allí ocurren eventos sobrenaturales dentro de una realidad racionalmente explicable y no presentan ningún tipo de explicación racional. Para Todorov es la *vacilación* el elemento más importante dentro de una narración fantástica, ya que permite la colaboración del lector frente a los acontecimientos: “la vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (208). Vemos entonces dos elementos fundamentales en el estudio de Todorov: la importancia de la vacilación que implica la participación del lector, y la delimitación de lo fantástico frente a otros géneros similares.

Algunos años más adelante, Irène Bessière, en su estudio titulado *Le récit fantastique* (1974), amplía de manera considerable los apuntes de Todorov haciendo una caracterización mucho más precisa del género, que nos servirá de mucho para entender el análisis elaborado en este escrito. Para Bessière “el relato fantástico no se especifica solamente por lo inverosímil, de por sí inasible e indefinible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de diversos verosímiles, es decir de las dubitaciones y de las fracturas de las convenciones comunitarias sometidas a examen” (12). Como vemos, la singularidad de un relato fantástico radica en la oposición de sus elementos, en el conflicto que se genera entre ideas y realidades que se convencionalizan. Con esto, la crítica francesa hace a un lado el problema de una realidad única para ampliar el espectro hacia cualquier pensamiento que, dentro de una comunidad, sea considerado como verosímil y aceptable.

Otra característica importante del libro de Bessière es la considerable importancia que le da a la organización narrativa del relato. En varias ocasiones la autora concluye que lo fantástico no puede ser considerado como un género sino como una “lógica narrativa”, por lo tanto el papel del escritor es muy importante en la elaboración de un relato de este tipo. La sugerencia y la ambigüedad devienen elementos primordiales en la construcción narrativa que siempre va a

inundar de preguntas al receptor: “el autor del relato fantástico se asemeja al prestidigitador, que muestra para mejor esconder, que describe con el fin de transcribir lo indecible” (33).

Casi medio siglo antes de los estudios de Vax, primer teórico que consideramos en esta reseña bibliográfica, Sigmund Freud había ya tocado el tema de lo fantástico a partir de la mención a un cuento de Hoffmann. En 1919, Freud publica su artículo “Lo siniestro” con el que sienta algunas bases respecto del sentimiento inducido por una narración de tipo fantástico. Si bien Freud nunca usa el término, define una característica importante para este estudio. Para Freud lo siniestro “acepta, casi sin excepción, nuestras tentativas de solución y puede en cada caso ser reducido a cosas antiguamente familiares y ahora reprimidas” (11). La importancia de su estudio radica, por una parte, en la consideración de lo reprimido que sale a flote frente a una situación específica. Por otra, la relación entre el sentimiento de lo siniestro que brota de una situación familiar.

Es importante mencionar que el artículo de Freud, si bien nos ofrece algunas pautas de análisis en nuestro estudio literario, tiene que ver más con la investigación de los traumas sufridos por un individuo en particular durante su infancia, y que salen a flote a partir de un estímulo específico. Freud usa como ejemplo a Nataniel, personaje protagonista del cuento de Hoffmann, aunque también hace mención a algunos de sus estudios clínicos y a otros casos que no hacen parte de la literatura. La importancia de lo íntimo y familiar, así como de la represión, en la construcción de un relato fantástico nos hace considerar aquí el estudio del creador del psicoanálisis. Para el austriaco, el sentimiento de lo siniestro no solo nace cuando nos encontramos frente a algo reprimido por muchos años, sino que dicha represión se lleva a cabo en medio de un entorno íntimo y hogareño, así como su el recuerdo de en la madurez. Estas características son empleadas por algunos escritores para despertar en sus personajes dicho sentimiento, lo cual logra causar una perturbación en el lector. Muchas circunstancias previas a un evento fantástico, en los cuentos que se analizarán aquí, se sitúan en medio de un ambiente familiar. Esta sensación de comodidad genera otras emociones desconocidas que la transforman y es ese encontrarse con lo conocido, que a la vez resulta desconocido, lo que genera el efecto aterrador en los personajes de los relatos.

Muchos otros teóricos y escritores han desarrollado estudios de gran importancia que dan luz sobre el problema. En Latinoamérica, por ejemplo, críticos como Ana María Barrenechea y Jaime Alazraki, han clasificado la producción fantástica de maneras diferentes permitiendo no

solo ampliar los estudios precedentes sino llamar la atención de la crítica hacia este tipo de literatura. Observemos algunos apuntes al respecto.

Alazraki, a partir de sus estudios de Julio Cortázar, denomina a la producción fantástica latinoamericana “lo neofantástico”. El nuevo título cobija todas aquellas producciones- en su mayoría argentinas- que si bien comparten muchas de las características mencionadas anteriormente, prescinden de otras sin que esto impida que el efecto fantástico se pierda. Para el argentino, los relatos caracterizados como neofantásticos cumplen con las siguientes premisas: 1. Lo sobrenatural surge en medio de una realidad organizada; sin embargo, los personajes no presentan ningún tipo de asombro frente a él, lo que hace que devenga natural. 2. Se privilegia más el uso del lenguaje que las situaciones sobrenaturales (esto tiene que ver con la idea de Bessière acerca de una lógica narrativa). 3. En este tipo de relatos se prescinde del miedo como principal mecanismo de sugestión (al contrario de los apuntes de Lovecraft para quien el miedo es la principal característica de lo fantástico). 4. La vacilación, elemento importante según Todorov, desaparece en este tipo de relatos ya que lo sobrenatural es tomado como natural por los personajes. Se podría decir aquí que quien experimenta sorpresa es el lector, y en doble medida, ya que está frente a un evento extraordinario y es abandonado por los personajes, quienes no sienten sorpresa ante lo sucedido. 5. El hecho fantástico implica, por lo general, una metáfora que el lector debe interpretar a partir de los elementos dados durante la narración.

Existen muchas otras características postuladas por Alazraki. Sin embargo, hemos considerado estas cinco debido a que resumen, de manera precisa, los postulados del crítico argentino. Es importante mencionar que estas transformaciones en la apreciación de lo fantástico se deben a un cambio de percepción del mundo después de la mitad del siglo XX. La realidad se observa de maneras diferentes, por lo cual el relato fantástico muta y se adapta a las ideas contemporáneas: “el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (28).

Por su parte, Barrenechea polemiza con las teorías anteriores acerca de lo fantástico, y privilegia la construcción textual como elemento fundamental en el estudio de un relato de este tipo. La filóloga argentina, debate algunos aspectos del estudio de Todorov comentado arriba.

Entre ellos, dos llaman la atención: el momento fantástico y el sentido alegórico. Al privilegiar la construcción narrativa más que los efectos en la percepción, Barrenechea cree que es problemático el hecho de centrar lo fantástico en un solo momento de la narración (aquel donde dos realidades entran en conflicto). Toda la construcción textual forma parte de lo fantástico, ya que no solo crea la atmósfera sino que elabora un tejido de juegos del lenguaje que genera un efecto desde el inicio hasta el final del relato. Por esta misma razón, no es posible excluir una lectura alegórica debido a que los juegos del lenguaje dentro de un relato fantástico deben suscitar una lectura más allá de las palabras.

Como podemos observar, muchos son los estudios que lo fantástico ha suscitado en las últimas décadas y el debate, afortunadamente, continúa aún hoy en pie. Las ideas entran en conflicto en muchas ocasiones y los críticos se esfuerzan por no caer en los errores de los anteriores. Sin embargo, y a pesar de las críticas, muchas características subyacen a todos los estudios y son ellas las que tomamos para hacer la selección de los cuentos que suscitan este análisis. Procuramos seleccionar lo novedoso en cada estudio y que alimenta la visión frente a lo fantástico.

A pesar de que los puntos teóricos parecen estar identificados, es necesario detenernos a analizar un aspecto importante que permitirá comprender de manera más amplia el estudio literario que se llevará a cabo. Este elemento tiene que ver con la delimitación de las fronteras entre lo fantástico y el realismo mágico. Consideramos el análisis de este aspecto de gran importancia para comprender la dinámica textual utilizada por los dos autores colombianos, y las implicaciones que su producción literaria tiene para la literatura colombiana.

1.2 Lo fantástico y el realismo mágico: oposiciones y puntos de encuentro

¿Por qué resulta importante, dentro de esta investigación, establecer los límites entre el llamado realismo mágico literario y la literatura fantástica? Estas dos tendencias han caracterizado la producción narrativa en América Latina desde casi llegada la mitad del siglo pasado. La vuelta a visiones de mundo diferentes hizo parte del arsenal utilizado por los escritores para evidenciar una multiplicidad de maneras de pensar y de actuar. La literatura

logró mostrar la pluralidad propia de un continente que deviene un punto de encuentro de culturas diversas. Como lo mencionábamos anteriormente, la idea de realidad se hizo múltiple, y la literatura captó esa variedad por medio de narraciones a veces mágicas, fantásticas y alucinantes. Si bien las dos tendencias responden a un momento histórico, cada una de ellas presenta características bien distintas que es necesario señalar.

Para este estudio en particular, resulta necesario identificar los límites entre el realismo mágico y la literatura fantástica, principalmente por dos razones: la primera tiene que ver con el espectro que el primero generó en los autores que sucedieron al llamado boom latinoamericano. No es un secreto que durante las casi dos décadas de permanencia y de abundancia editorial de este movimiento, la crítica se concentró en los escritores del boom y en lo novedoso de su propuesta. Prueba de esto son los variados estudios que se encuentran acerca del tema en la Internet y en cualquier biblioteca latinoamericana o del mundo. Es hasta hace pocas décadas que la crítica ha vuelto sus ojos hacia aquellas producciones que aparecieron simultáneamente al movimiento o fueron escritas algunos años más adelante.

Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa, contemporáneos ambos de Gabriel García Márquez, proponen temas distintos respecto al realismo mágico de este último. Si bien las obras de los tres son publicadas durante las mismas décadas, es importante mencionar que los dos autores que nos reúnen en este estudio hacen una propuesta que dista de aquellos mecanismos que tanto fascinaron a los lectores durante aquel tiempo. Precisamente por su innovación bajo una sombra literaria de gran éxito, estos escritores logran hacer de su trabajo algo mucho más que un simple reciclaje de temas ya explotados. El manejo de la fantasía en cada cuento marca una brecha con respecto a la producción literaria en el país.

Por otro lado, otra de las razones que obliga a marcar los límites entre los dos tipos de escritura son precisamente sus similitudes. Específicamente, tanto Pedro Gómez Valderrama como Germán Espinosa utilizan el folclor, los mitos, las leyendas y las creencias de muchas comunidades colombianas. Esta característica, que será estudiada en la segunda parte del análisis, podría confundirse con el quehacer de los escritores del realismo mágico. Por esta razón intentaremos establecer algunas particularidades propias de cada estilo literario para evitar caer en confusiones durante el análisis de los cuentos.

Sin pretender ahondar en definiciones, posiciones o estudios que se encontraron acerca del paralelismo entre lo mágico y lo fantástico, señalaremos principalmente dos aspectos que

separan los dos tipos de escritura y que nos permiten determinar por qué se han considerado los cuentos escogidos como parte de la literatura fantástica. Estos dos se relacionan con el trato que se le da a los elementos extraños que surgen en una realidad conocida y convencionalizada. Por un lado, encontramos la incursión de la razón y por ende, por otro lado, el ya bien identificado asombro característico de la literatura fantástica.

Cuando Alejo Carpentier y García Márquez reflexionaban acerca de su escritura, de forma muy modesta, dejaban ver que no había nada de novedoso en sus creaciones pues la naturaleza del continente americano siempre ha sido así, variada, diversa, mágica debido a la concentración de tantas culturas y al mestizaje de las ideas. Dice el escritor cubano en su escrito “De lo real maravilloso americano”:

Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, del áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronel Juana de Azurdy. (204)

Y, por su parte, el colombiano hace alusión específicamente al Caribe como fuente de magia y de leyenda en “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”:

En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzosa e indignante, pero afortunada. En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase. (228)

Al observar estos dos puntos de vista podemos determinar cómo el llamado realismo mágico privilegia la imaginación popular y el paisaje en una construcción narrativa que, desde el inicio, se inclina por lo maravilloso, si se recuerdan las categorías de Todorov. Los personajes no experimentan ningún tipo de asombro frente a los eventos sobrenaturales ya que estos hacen parte de su realidad cotidiana. Al tratarse de un territorio donde convergen diversas culturas, las irrupciones irreales son percibidas como naturales debido a que los personajes y los narradores se saben parte de una realidad diversa. Lo mágico deviene cotidiano, por lo cual no existen

preguntas ni reflexiones frente a los acontecimientos. El realismo mágico haría parte de *lo maravilloso* con la diferencia de que el primero se localiza en un territorio histórico y temporal determinado mientras que en el segundo las locaciones hacen también parte de la fantasía.

Por su parte, y en contraste con lo anterior, la literatura fantástica presenta un conflicto y, por ende, un asombro frente a los acontecimientos que ocurren. Bien puede tratarse de la misma realidad diversa, y las tradiciones populares pueden hacer parte de la trama narrativa. Sin embargo, en los relatos fantásticos la irrupción de una realidad diferente se lleva a cabo de manera conflictiva, lo que permite la vacilación por parte de los personajes y del lector.

Dicho encuentro conflictivo permite observar otra característica importante de lo fantástico con respecto a lo real maravilloso: la narración privilegia, en su mayoría, la pretensión de intelectualidad, la reflexión y la construcción mental frente a un fenómeno extraño. El encuentro de las dos realidades en un relato de tipo fantástico incita, por lo general, una serie de reflexiones existenciales por parte del narrador o de los personajes. La confusión entre las diversas realidades les permite hacer observaciones de tipo incluso filosófico acerca del proceder humano y realizar disertaciones en algunos párrafos de la naturaleza del hombre.

Vemos entonces cómo en las dos tendencias existe un encuentro de culturas característico de la literatura latinoamericana durante el siglo XX. Sin embargo, es el conflicto y la reflexión lo que diferencia las dos construcciones narrativas y permite crear efectos diferentes. En el realismo mágico existe una visión nostálgica del paisaje y de sus habitantes¹, en la literatura

¹ Rocío Oviedo Perez elabora una distinción amplia e interesante entre los movimientos de vanguardia, el realismo mágico y la literatura fantástica. Cito a continuación un aspecto importante que amplía la idea de la visión del paisaje: “En cualquier caso, la naturaleza americana, como naturaleza no domesticada, ofrecerá un sinnúmero de posibilidades a la narrativa, como ocurre con obras incluso tradicionales como *La Vorágine* de Rivera, o con los cuentos de Quiroga, en sus respectivas variantes: regionalista y fantástica. De hecho las posibilidades de una naturaleza compleja, caprichosa y variable justifica en primer lugar la aparición de la literatura fantástica y, posteriormente, del realismo mágico. La diferencia entre ambos radica en el hecho de un mayor cientifismo — heredado del XIX— en la literatura fantástica, donde se pretende explicar lo extraño, aquello que ha provocado nuestra inquietud, mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad. (32)

fantástica se crea un horror frente a la irrupción de otra realidad o precisamente un asombro casi siniestro de los personajes.

1.3 Lo fantástico en Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa: Liberación y conflicto

Muchas tradiciones orales, de naturaleza fantástica, han simbolizado la condición humana. En los estudios de Lévi-Strauss la mitología, estudiada en conjunto con otras representaciones culturales, constituye un libro abierto hacia la comprensión de la organización de un pueblo específico. Sin embargo, dichas manifestaciones no difieren mucho entre ellas. La mayoría responde a los mismos interrogantes que el hombre se ha planteado a través de la historia. Si bien se acude a elementos sobrenaturales que desbordan la razón, los mitos populares tienen mucho qué decir acerca de los fenómenos que nos rodean. Uno de estos fenómenos es el mismo proceder humano, cuyas manifestaciones con frecuencia rebasan el sentido común. Los mitos pueden encantar, enseñar, poner en entredicho, juzgar, e incluso establecer convenciones. El arte es una de las manifestaciones humanas que más se fascina con este tipo de representaciones debido a su carácter mágico y a sus amplias posibilidades de interpretación. La literatura, por lo tanto, suele echar mano de dichas simbologías y representaciones para prolongar su labor de exploración de la naturaleza humana.

¿Cómo hablar de literatura fantástica sin incluir el estudio de los mitos y la tradición oral? Es sabido que este género surgió de la necesidad de lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural en nuestro quehacer humano. Durante la época clásica y la Edad Media, el mito hacía parte importante de la construcción social. Con la llegada de la modernidad y el triunfo de la razón, toda manifestación no comprobable dejó de ser parte de las explicaciones científicas del mundo, dejando al hombre aparentemente huérfano de fantasía. Sin embargo, la inquietud por lo inexplicable no se suprimió del todo y encontró un caudal de escape que resultó ser un feliz elemento de concordia entre la ciencia y la fantasía. Un discurso paralelo, forjado ahora bajo la sólida armadura de la ficción, fue recuperando poco a poco este aspecto importante de la naturaleza humana a través, por ejemplo, de los relatos maravillosos, transmitidos aún de generación en generación.

De esta manera la literatura fantástica, diferenciada y delimitada con relación a otros géneros como lo maravilloso y la ciencia ficción, alcanzaría su máxima expresión en el siglo XIX. Era necesario, según Roger Caillois, vivir en una atmósfera de organización y comprensión de los fenómenos para que el relato fantástico obtuviera el efecto de desorientación y de miedo que este tipo de historias producen: “Si le monde féérique et le monde réel s’interpenetrent sans heurt et sans conflit, le surnaturel paraît comme une rupture de la cohérence universelle” (Caillois, 1966).² Basta entonces con leer al escritor y músico alemán E.T.A. Hoffmann y darnos cuenta de la importancia del mito y las creencias populares en la constitución de un relato de este tipo. *El hombre de arena* (1817), por ejemplo, rememora un cuento infantil, lo cual acerca la narración de manera íntima al lector y hace del efecto un resultado extraño y sobrenatural.

Teniendo en cuenta los elementos anteriormente mencionados, pretendemos en este estudio analizar el encuentro entre representaciones míticas, tradicionales y folclóricas en la cuentística fantástica de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa. Con ello se busca dejar al descubierto los mecanismos narrativos que son utilizados por estos dos autores colombianos. Lo sobrenatural, el extrañamiento, el asombro son algunas características que describen los relatos fantásticos. Sin embargo, en cada autor, dichos mecanismos varían y, si bien se logra un impacto similar en el lado de la recepción la poética interna de cada uno de ellos responde a unas necesidades específicas. Las manifestaciones tradicionales juegan un papel importante en la construcción de la poética fantástica de Gómez y Espinosa, en la medida en que constituyen una provocación con respecto a una realidad organizada y que sigue algunas características de religión y doctrinas morales. Sin embargo, todas aquellas representaciones que han sido silenciadas a través del tiempo afloran de forma tal que los personajes perciben su “monstruosidad”.³ Las pasiones, los deseos ocultos, la perversidad brotan en momentos intensos y de éxtasis que impiden conservar la cordura. Todas estas manifestaciones encuentran tierra fértil en zonas donde el folclor, el mito y las tradiciones indígenas y negras se

² “Si el mundo de las hadas y el mundo real se interpenetran sin choques ni conflictos, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal.” (La traducción es mía)

³ Uso este término entre comillas debido a que se relativiza esta caracterización teniendo en cuenta el punto de vista desde el cual se observe. En los cuentos estudiados la narración parte por lo general de una realidad interpretada por un ojo cristiano. Lo monstruoso allí se refiere a todo aquello que se sale de los límites de la ley católica.

entrelazan con creencias cristianas occidentales. La percepción de todas estas manifestaciones genera en los personajes un conflicto interior que deviene un elemento fundamental en la creación de la fantasía.

Los cuentos estudiados representan un conflicto constante entre tradiciones en apariencia opuestas pero que fundan un ser humano diverso, no reconciliado, sino en constante conflicto con sus creencias y aquejado de culpa. Las narraciones, construidas siempre del lado del creyente en la religión católica, entretienen las tradiciones negras e indígenas con ésta; los personajes advierten que sus experiencias llamadas sobrenaturales, desconocidas y siniestras hacen parte de otras de las realidades que constituyen su yo. De esta manera, lo fantástico se funda en un ir y venir entre tradiciones legitimadas y otras encubiertas, ocultadas y subrepticias.

En la cuentística fantástica que analizaremos, estos elementos son presentados en contraste con las manifestaciones tradicionales propias de muchos pueblos. Al remitir al mito y a la narración oral como relatos al margen de la historia institucionalizada, los autores consiguen un efecto extraño y siniestro en el lector, quien logra identificarse con sus personajes. El mito, la tradición oral y la literatura fantástica hacen de la cuentística de estos autores una construcción en clave lúdica que interactúa con el receptor y sus convicciones y hace vacilar verdades en apariencia estables.

1.3.1 El simbolismo y el romanticismo

Resulta de gran importancia para este estudio desarrollar algunas ideas propias de los movimientos simbolista y romántico, ya que muchas de sus características coinciden no sólo con las pretensiones de muchos relatos fantásticos, sino con la fascinación de los dos autores frente a los artistas pertenecientes a estas tendencias. Las referencias directas, en los cuentos analizados, a escritores, pintores o músicos no son producto del azar; cada inclusión responde a una necesidad del relato que intensifica el efecto fantástico que se pretende lograr. A continuación haremos mención de algunas características de cada movimiento y su relación con la literatura fantástica.

La primera característica común entre los dos movimientos artísticos, que hace parte de la construcción fantástica de los dos autores de este estudio, es la exaltación del Yo: lo íntimo y

personal es la fuente fundamental del arte. Las experiencias individuales, que se remiten a las capacidades de la imaginación, la fantasía, el sueño, la espiritualidad, son puestas en escena a través de los sentimientos internos en contraposición a la convención de la colectividad. Estas características no representan imágenes irreales, como lo explica la razón positivista, sino que son un medio de expresión de la realidad. La expresión de lo subjetivo y lo sobrenatural es el tema central de muchas obras tanto del romanticismo como del simbolismo, y hace parte importante de la construcción narrativa fantástica de Gómez Valderrama y Espinosa. Como veremos en muchos de los cuentos, la experiencia personal de los acontecimientos y el conflicto interno que genera el surgimiento de varias realidades en un mismo plano son los temas principales y hacen parte importante de la desconfiguración de una realidad única. Las experiencias sobrehumanas que nacen de lo más profundo del ser permiten que lo fantástico y lo siniestro tengan lugar dentro de la narración. Sin atender a la razón, el personaje se entrega a sus pasiones y es esta experiencia la que enriquece cada momento fantástico.

Por otro lado, la necesidad de liberación frente a los organismos y las ideas represivas caracteriza tanto al simbolismo como al romanticismo, y tiene una directa relación con el uso de lo fantástico en los cuentos estudiados. El romanticismo intenta plasmar en sus obras el deseo de libertad en el individuo, el afloramiento de las pasiones y de los instintos que se representa en el triunfo del sentimiento sobre la razón. La mayoría de los personajes románticos son rebeldes en medio de un entorno que reprime. El simbolismo, por su parte, mediante la sugerencia del símbolo, logra hacer referencia ambigua e indirecta al llamado polo decadente del ser humano. El sexo, el desorden, el satanismo, se sugieren mediante imágenes que evocan emociones. La literatura deviene, entonces, el lugar de expresión libre de sensaciones reprimidas. Estas características se relacionan directamente con el segundo apartado de este estudio. La experiencia con las artes como la música, la danza y la pintura, hace que afloramiento un mundo interno, una realidad íntima, que evoca una liberación frente a una unanimidad. Ana Balakian define el simbolismo de acuerdo a tres características: “ambiguity of indirect communication, affiliation with music and the decadent spirit” (101). Vemos entonces la forma en la que, mediante la comunicación indirecta de la música, y las otras artes para este estudio en particular, se evoca el espíritu decadente que genera el conflicto de realidades y permite el brote de lo fantástico. En los cuentos de Gómez Valderrama y de Espinosa existen estas tres características: los hechos no se cuentan directamente, pues muchas veces se alude a ellos de forma indirecta. Este mecanismo permite incrementar el efecto de vacilación en el lector. Por

otra parte, como se verá en la segunda parte de este estudio, la prosa de ambos autores recurre no sólo a referencias musicales, sino a efectos similares a los de la música mediante el ritmo y las imágenes de su prosa. Además, algunos de los personajes acceden a lo sobrenatural mediante la exploración de sentidos que hasta entonces no habían privilegiado mediante el alcohol, la hipnosis colectiva o el sexo, que es una de las características fundamentales del espíritu decadente.

Por último, otra característica importante que reúne a los tres movimientos artísticos, y que tiene mucho que ver con las dos anteriores, es la fascinación por lo diferente. Con el objetivo de quebrantar cualquier normatividad o tradición cultural dominante, algunos artistas románticos incluyen en sus obras representaciones populares como mitos, leyendas y tradiciones de pueblos ancestrales. Muchos simbolistas se interesan por lo rústico y lo arcaico, lo cual les permite incluir otras formas de interpretación de la realidad. Como veremos, lo diferente juega un papel de gran importancia en la cuentística fantástica de los dos autores que analizamos ya que es la inclusión de estos elementos distintos, lo que representa la fractura de la organización del relato y da cabida a la aparición de lo fantástico en la narración.

Muchas otras características representan los dos movimientos artísticos, sin embargo intentamos citar únicamente aquellas que se relacionan directamente con el análisis que se desarrollará más adelante. La relación que se establece entre Gómez Valderrama y Espinosa y las características románticas y simbolistas se hace evidente no sólo por lo anteriormente mencionado, sino por el uso de artistas conocidos de estos movimientos como personajes de sus cuentos. Gómez Valderrama utiliza, por ejemplo, a Niccolò Paganini como protagonista de una de sus historias fantásticas y sugiere una referencia a Darío en uno de sus cuentos. Espinosa, por su parte, usa la música del romanticismo y su construcción melódica para escribir un cuento en la misma clave. Muchos ejemplos de este tipo se observan en el análisis que se elaborará en los dos capítulos posteriores.

1.3.2 Lo fantástico, la libertad y el conflicto

Hemos estudiado hasta el momento algunas de las características fundamentales de la literatura fantástica así como los límites y los puntos de encuentro de este tipo de escritura

frente a otros movimientos narrativos. Los anteriores aspectos adquieren coherencia en el marco del estudio narrativo que se llevará a cabo en los capítulos posteriores. Por ello, hemos considerado dos líneas directrices que permitirán observar la construcción fantástica que se percibe en cada uno de los cuentos analizados. Por un lado, se aprecia el uso de lo fantástico como un escape liberador frente a algunas estructuras ortodoxas que han tenido la intención de implantarse en algunos pueblos como únicas, atentando contra la pluralidad cultural de la que ya hemos hablado con anterioridad. Por otro, lo fantástico se observa como un lugar común que permite el encuentro de una diversidad de realidades y de visiones de mundo, ya no vistas como extrañas ni ajenas sino como parte de la vida humana. De esta manera, el juego de las realidades y lo fantástico como elemento liberador permiten ahondar en la construcción narrativa a la que Gómez Valderrama y Germán Espinosa le apuestan en esta selección de cuentos.

Los dos escritores colombianos, cuya producción cuentística representa el objeto de estudio de este análisis, tienen una marcada tendencia hacia la inclusión de otras expresiones artísticas dentro de sus narraciones. La música y la danza son elementos que se presentan de manera patente en muchos de sus cuentos. Esta inclusión, lejos de ser azarosa, constituye un componente fundamental en el análisis de los elementos fantásticos de sus obras. Muy al estilo de los simbolistas, como vimos anteriormente, estos autores se valen de otras expresiones artísticas para amplificar el efecto de las palabras. La búsqueda de aquel misterio por descifrar qué es el mundo, se hace más fructífera a través de la sinestesia que mezcla varios sentidos y permite que afloren sensaciones profundas. Como lo veremos en el análisis, la música y la danza intensifican los deseos y es allí donde emerge *lo otro* que ha sido reprimido por la visión de una sola realidad.

Dentro de este contexto, lo fantástico es implementado como el momento de liberación de ideologías impositivas con el objetivo de crear un espacio diverso que evada los prejuicios y los señalamientos. Como lo señala Tobin Siebers citando a Rosemary Jackson: “Rosemary Jackson, en *The Literature of Subversion* propone que el valor de la fantasía no reside en el escapismo, sino en la subversión de la sociedad burguesa, la represión sexual y el capitalismo.” (55). Así, la danza y la música incitan a un estado de éxtasis que libera el canal de acceso de las otras realidades que permanecen silenciadas dentro de la mente humana.

Por otro lado, y como lo vimos en la revisión teórica de lo fantástico, resulta de gran importancia el análisis del juego de realidades propuesto por los dos autores en cada cuento. En la configuración del conflicto, de la ruptura y del asombro, se perciben mecanismos narrativos que dicen mucho acerca de la estructura fantástica de los relatos. Las realidades no conviven de manera simultánea dentro de la trama de los cuentos. Estas irrumpen de diversas maneras lo cual genera sensaciones de pérdida, de miedo, de vértigo frente a los sucesos. Estos mecanismos serán en objeto de análisis durante el primer capítulo.

Como podemos observar, mucho hay que decir aún acerca de la literatura fantástica, sus juegos, finalidades, artificios, etc. Aquí presentamos un análisis textual bajo las dos ideas mencionadas con anterioridad: lo fantástico como representación de una identidad plural por medio del juego de las realidades, y como escape que libera de explicaciones de mundo únicas mediante las artes. Sin embargo se espera que este estudio provoque muchos otros y que se explore de manera más profunda este tipo de literatura que aún sorprende a pesar de que actualmente otros temas llaman la atención de la crítica literaria en el país.

2.El juego de las realidades en la literatura fantástica de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa

*(...) erraba con la respiración entrecortada,
A punto de gritar, en un horrible sueño,
En un carnaval envenenado, en una reunión de diablos,
En un concilio de fantasmas.
“La procesión de los ardientes” - P.G.V.*

La mayoría de narraciones milenarias transmitidas de forma oral a través de los años tienen que ver con el origen. En las mitologías ancestrales indígenas la naturaleza representa el umbral de la especie humana. Todos estos relatos, en muchas regiones de América Latina, se han transformado en parte del folclor a causa de la institucionalización del catolicismo, implantado durante la colonia como doctrina única. Sin embargo el interés con respecto a estas “otras” versiones nunca ha amainado. La reivindicación de ese encuentro de realidades y de la convivencia aún presente de diversas creencias es un tema que apasiona a los dos escritores colombianos escogidos para este estudio.

En el segundo capítulo observaremos cómo, mediante las artes, los personajes llevan a cabo algunas prácticas que han sido catalogadas como diabólicas, perversas e inmorales. La condición de éxtasis que hace del cuerpo un instrumento liberador impulsa a los personajes a entrar en un estado en el cual no existen censuras de ningún tipo. Ellos se creen encantados, hechizados, pero es la misma embriaguez de libertad lo que les permite hacer lo prohibido. Para comprender de manera más profunda el uso de lo fantástico como un instrumento liberador dentro de la ficción de los dos autores debemos primero identificar los mecanismos de irrupción de las otras realidades. Para esto, en esta primera parte estudiaremos cómo las narraciones enmarcadas dentro de lo fantástico se valen de las historias tradicionales, del folclor y de la tradición cultural

europea para crear una realidad múltiple. Si bien en la segunda parte la realidad conocida se ve asaltada por la liberación inducida por la música o la danza, aquí la dualidad se evidencia en el cambio de creencias, mediante un ir y venir de realidades opuestas. Este constante enfrentamiento entre posiciones de conformidad y de reprobación crea, en algunos cuentos, un universo caótico en donde nada es estable, todo es efímero y fugaz. El placer estético que brinda la disposición textual de los cuentos, mezclado con el horror y la angustia del caos hacen parte de la construcción fantástica de las narraciones analizadas. Estos mecanismos esconden a su vez un afán por mostrar una diversidad de realidades que se mezclan y representan lo que es el ser humano.

Los cuentos fantásticos de Pedro Gómez Valderrama y de Germán Espinosa oscilan entre la censura y la aprobación frente a algunas tradiciones negras, indígenas o católicas que han marcado el desarrollo cultural de muchos pueblos de América. Una realidad organizada y convencional es el punto de partida de algunas de las narraciones que vamos a analizar lo cual, en algunos casos, permite que el cuento logre la perturbación característica en el lector propia de los relatos de este tipo. Teorías acerca de lo fantástico posteriores a la de Tzvetan Todorov (1970)⁴ dejan de situar el efecto fantástico del cuento en el momento de vacilación entre dos realidades opuestas que se encuentran para darle crédito a toda la construcción narrativa. Mientras no exista una realidad única dicho instante de incertidumbre deja de reducirse a un solo momento para multiplicarse y desmentir una sola visión del mundo. Esta reunión de puntos de vista genera un encuentro de posiciones de aceptación y de rechazo mutuos que van y vienen dependiendo de la situación. Sin embargo, no existe ninguna certeza de nada y ninguna posición es privilegiada sobre las otras, lo cual construye un universo caótico, desconcertante y extraño. Esta construcción narrativa que centra en el encuentro de diferentes culturas la fuente de lo fantástico representa un comportamiento literario

⁴ Ana María Barrenechea, filóloga argentina, cuestionó la teoría expuesta por Todorov y Definió la literatura fantástica como aquella que “ presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales». Barrenechea, Ana María (1978). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. Caracas: Editor Monte Ávila. pp. 90.

distinto frente a lo que se considera dentro del campo de la literatura fantástica; observemos algunos puntos de contraste.

Muchos relatos fantásticos del siglo XIX construyen la narración a partir de un encuentro entre dos realidades opuestas. De un positivismo ortodoxo que suelen ostentar los personajes al inicio de los relatos pasan a un estado de incertidumbre donde las explicaciones racionales no dan cabida. Sin embargo, este único contraste ha generado espectros de distintas formas en la producción fantástica del siglo XX al incluir diversas realidades que cohabitan sin generar ningún tipo de asombro. Un análisis de contraste nos permitirá evidenciar la transformación de la poética y nos ofrecerá puntos de partida para el análisis de los cuentos escogidos para esta parte de la investigación.

2.1

Uno de los estudios más conocidos acerca del género fantástico es el libro *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov publicado en 1970. Este ensayo recoge estudios previos, como aquellos de Louis Vax y Roger Caillois, y logra engranar una teoría con base en el análisis de diversos cuentos que evidentemente sustentan las conclusiones logradas. Sin embargo, Todorov se percata de que el género presenta variaciones desde la publicación de *La metamorfosis* en 1915 y termina su estudio allí. Para el teórico franco búlgaro son tres las características que tienen todos los relatos fantásticos analizados y que permiten generar el efecto de incertidumbre en el lector:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; (...) finalmente, es importante que el lector tome una determinada actitud frente al texto. (209)

Partiendo de este supuesto, observemos de qué manera se evidencian estas características en el cuento “El hombre de arena” de E.T.A Hoffmann, uno de los principales exponentes del género fantástico del siglo XIX.

En primer lugar encontramos la necesidad de incluir al lector dentro de un mundo que sea verosímil para él, para que así, más adelante, el efecto fantástico esperado se produzca con significativa eficacia. Hoffmann le da apertura a su narración mediante el género epistolar; una primera carta de Nataniel a Lotario presenta un hecho absurdo frente a los ojos tanto del lector como de los otros personajes: en su infancia Nataniel, aterrado por la leyenda celta del Hombre de arena, quien esparcía arena mágica en quienes lo invocaban para permitirles la entrada al mundo de los sueños, vio su terror infantil personificado en Coppelius, amigo de su padre, quien solía frecuentar la casa durante sus años de infancia. El día de los inexplicables hechos que le traen la muerte a su padre, Nataniel observó que el único que se encontraba en el salón era este amigo, por lo cual creyó que fue él, con sus poderes mágicos, quien asesinó a su padre. A partir de allí el protagonista no vuelve a ver a Coppelius hasta la tarde en la que lo visita un vendedor de barómetros llamado Coppola en cuyos ojos Nataniel identifica al amigo de su padre.

Más adelante nos encontramos con una carta de Clara a Nataniel en la cual se revelan, de manera racional, los acontecimientos que para el protagonista son extrañamente coincidentes. Además, Clara lo reconforta explicándole que, al cimentar sus miedos en imaginaciones éstos pueden penetrar de tal manera en su entendimiento que pueden llegar a cegar su visión del mundo: “la tenebrosa presencia a la que nos entregamos crea en nosotros imágenes tan atractivas que nosotros mismos producimos el engaño que nos consume” (13). Esta explicación de los hechos por parte de Clara permite al lector situarse en un universo narrativo en donde los seres extraordinarios no existen y en donde la mente puede jugar malas pasadas. Para finalizar este preludio, el autor incluye la carta de Nataniel a Lotario en la cual, si bien en el protagonista persisten aún algunas dudas, reconoce que se ha equivocado en considerar como la misma persona a Coppelius y a aquel vendedor de barómetros.

Así pues, observamos cómo el lector se introduce en una atmósfera de racionalidad, similar a la de su entorno real y se convence, con los argumentos de Clara, de que las

conjeturas de Nataniel son sólo producto de su imaginación afectada por la experiencia trágica de la muerte de su padre.

Siguiendo con las condiciones de los relatos fantásticos nos encontramos ahora con la vacilación, que puede ser experimentada por alguno de los personajes, entre una explicación natural y otra sobrenatural. En “El hombre de arena”, Nataniel experimenta una incertidumbre entre lo que él considera como hechos sobrenaturales y los argumentos de su novia Clara. De esta manera evidenciamos sus constantes cambios de parecer: al comienzo, en su carta a Lotario, explica cómo de niño temía mucho a Coppelius, pero cómo también sus temores estaban fundados en una serie de acontecimientos que ennegrecieron su infancia, de los cuales, el más importante fue la muerte de su padre. Se evidencia así un tono de preocupación y desesperación por un futuro sombrío y siniestro: “¡algo espantoso se ha introducido en mi vida! Sombríos presentimientos de un destino cruel y amenazador se ciernen sobre mí, como nubes negras, impenetrables a los alegres rayos de sol (...) ay, querido Lotario, cómo hacer para intentar solamente que comprendas que lo que me sucedió hace unos días ha podido turbar mi vida de una forma terrible” (5). Sin embargo, más adelante, sus temores han encontrado aparentemente consuelo en las palabras de Clara: “me ha escrito una epístola llena de una profunda filosofía, según la cual me expresa explícitamente que Coppelius y Coppola solo existen en mi interior y que se trata de fantasmas de mi Yo que se verán reducidos a polvo en cuanto los reconozca como tales” (6). Aseguramos de esta manera (existen muchos más ejemplos) que la vacilación acompaña e incluso atormenta a Nataniel a lo largo de gran parte de la narración y hace que el lector descubra gradualmente los próximos acontecimientos de la mano del narrador protagonista.

El lector de “El hombre de arena”, al culminar la narración, se encuentra en un estado aún de incertidumbre; tiene una gama de posibilidades para interpretar el final a partir del contexto mismo del relato. El autor lo ha hecho partícipe de su narración y ahora le pide que conjeture el final con base en los elementos que él le ha ofrecido. Lo fantástico entonces no radica solamente en el momento de vacilación sino que va incluso más allá del texto, y genera un efecto de duda en un lector que, en muchas ocasiones, relee esas últimas líneas para constatar que en realidad el escritor no le ofrece una explicación que lo satisfaga y que es él quien debe inferirla.

El autor cierra su relato con un evento oscuro, trágico y le presenta al lector algunos antecedentes que explican, de manera parcial, cómo supuesta la locura del joven Nataniel lo llevo a este final; cómo de cierta manera, tenía que terminar así. Si el relato cierra con una explicación racional de la locura de Nataniel, ¿cómo se puede afirmar que la incertidumbre del lector con respecto a lo sucedido en el cuento continúa? Claramente evidenciamos dos realidades que se encuentran: la que ve Nataniel a causa de su locura y la que ven sus parientes. Sin embargo, se explica el surgimiento de la realidad sobrenatural a través de los comportamientos desquiciados de Nataniel al final del relato. El cuento regresa a la realidad inicial con la muerte del protagonista, no por ello el lector deja de sentir desconcierto frente a los hechos sucedidos. Al ser llevado casi de la mano por Nataniel el lector cree, dentro de la ficción, en lo narrado por él y queda abandonado cuando enloquece y muere. ¿Qué puede suceder entonces cuando no existe una realidad que irrumpe dentro de la otra sino un encuentro de múltiples realidades? ¿Sigue siendo fantástico un relato cuyas manifestaciones sobrenaturales no se expliquen con la locura sino que hagan parte del ser de los hombres que las experimentan? ¿De qué manera se logra el efecto fantástico si la vacilación se convierte ahora en un constante ir y venir entre realidades? ¿Si no hay una realidad única que permita al lector identificarse, qué efecto puede producir la narración?

2.2

En contraste con la narración fantástica romántica que acabamos de analizar, la disposición de las realidades y, por ende los efectos fantásticos, varían según la estructura narrativa de los dos autores colombianos. Como lo mencionamos anteriormente, no existe un contraste entre dos realidades sino una cohabitación, un encuentro pluriséptico de creencias que se oponen pero se complementan a la vez. Algunos cuentos suceden en lugares donde las tradiciones negras y los ritos católicos son parte del trasfondo de los hechos principales. Aquellos lugares son en su mayoría pueblos en los que la tradición católica es parte fundamental de la vida pública y privada pero coexiste con costumbres negras. Por esta razón no existe una sola realidad organizada pues los personajes oscilan entre tradiciones que en ocasiones se oponen.

Un ejemplo claro de este artificio fluctuante entre la realidad explicada por la razón positivista y las tradiciones folclóricas denominadas mágicas, lo encontramos en el

cuento “La procesión de los ardientes” (1959) de Pedro Gómez Valderrama. El inicio del cuento es, por ejemplo, un abrebocas de las constantes situaciones sin sentido en las que se encuentra el receptor durante su lectura. El escape de un referente fijo y la preferencia por la psicología interna del personaje presagian los mecanismos que harán del cuento una narración de tipo fantástico extraño. Un personaje se encuentra en medio de la noche con su caballo en la calle, al parecer buscando posada. El narrador, durante las primeras líneas, es omnisciente pero cambia inesperadamente en medio de una frase a primera persona, para volver de nuevo a la tercera más adelante:

Intentó cambiar de posición, a pesar de los dolores. Al moverse, sintió las botas rebosantes de agua y desnudo su cuerpo en las ropas mojadas. Apenas distinguía la sombra del coche ladeado. De vez en cuando el caballo se movía. Se pegó más al tronco del árbol buscando apoyo. En medio de los charcos no llegaría muy lejos. Si el río ha cubierto ya el puente, me ahogaría, no debí usar ese coche absurdo, cuando a caballo habría ido más rápidamente, pero ¿no valía la pena arriesgar ese viaje aparatoso? Sus manos defendiendo la falda, su mirada implorante, un venado preso, un animal ligeramente torpe en su afán de huir del hombre. Sólo el tiempo va individualizando el sexo. La lluvia arrecia, el próximo relámpago me dejará ver el coche. Aquel mal momento de la virginidad que se pierde, de estar por primera vez con una mujer, con un cuerpo ordinario, y luego salir a la calle, ver otros cuerpos finos y pensar que todos esos cuerpos son lo mismo (...) pero el cuerpo también tiene su sabiduría. Otro relámpago. El coche está hundido en el charco. El tobillo empieza a dolerme. No parece partido (...) A salir del cobijo de los árboles, el agua le golpeó la cara, le pareció como si lavara la noche (...) El tobillo le dolía, apenas podía apoyarlo, iba a ser difícil montar a caballo así. (149)

Este cambio entre los dos narradores, así como las reflexiones acerca del sexo y del amor, en contraste con los acontecimientos, genera una alternancia entre los puntos de vista y los temas del cuento. El ambiente deviene aquí una metáfora que ejemplifica las relaciones sentimentales y sexuales de los seres humanos. El lector se ve invadido por una especie de atmósfera onírica que le impide identificarse directamente con un narrador, con una idea o con un espacio. Además, la descripción de los sucesos se presenta bajo un estado de angustia del personaje que los vive. Dicha angustia es transmitida al lector a través de referencias a situaciones desconocidas, reflexiones

incompletas y descripciones del entorno que no permiten una identificación directa con la realidad del lector. Es importante mencionar que toda esta confusión inicial en la que se encuentra el personaje sucede durante la noche. La oscuridad le impide identificar las formas, y la confusión de ruidos y de sensaciones impide cualquier representación de objetos o de hechos conocidos. Al iniciar la segunda página, amanece. La oscuridad trae el caos, mientras que la claridad otorga el entendimiento. La descripción a partir de este momento se hace lúcida. Como una pintura, el narrador retrata los elementos que forman parte del entorno. Una sola corta referencia se hace de la noche anterior: "Aquel aguardiente le hacía recuperar de la humedad que le había formado por dentro una legamosa conciencia del mundo" (151). El personaje reprime el recuerdo de la noche con un trago de aguardiente. La frase "legamosa conciencia del mundo", que él mismo utiliza para referirse a la noche pasada posee dos connotaciones que podrían ser contradictorias. La palabra legamoso, al tener relación con el lodo, el fango, el pantano, puede entenderse como algo pesado y molesto, así como algo sucio y repugnante. Inmediatamente después se incluye la palabra conciencia, lo cual implica luz y entendimiento. Podemos entender entonces que aquel estado de aparente sueño y angustia que vive el personaje en las primeras páginas, le permite entender una parte del mundo que ahora, despierto y consciente, se le muestra repugnante y pesada. Observamos entonces la posición de Carlos, el protagonista, mientras recobra la lucidez. Culpa a la lluvia y a la noche de su confusa noche anterior, que terminó con el día lleno de bienestar y de claridad.

Unas líneas más adelante el narrador regresa a un momento de la vida de Carlos, muy similar al de los primeros párrafos, donde de nuevo la oscuridad trae la confusión. El primer momento fantástico del cuento surge entonces en medio de "una noche alucinante" (152). El cansancio y la fiebre hacen que el protagonista entre en una atmósfera sobrenatural. A lo lejos ve un grupo de negros que resultan ser aquellos sirvientes que había matado días antes. Con violencia, los hombres lo atan y golpean. En un ritual orgiástico, el grupo de hombres y mujeres bebe y baila. El narrador describe la escena como una reunión demoníaca: "Estaba en el infierno, negros y negras bailaban y cantaban desnudos, gesticulaban hacia él, daban vueltas, vueltas, vueltas." (152). Se describe una reunión de íncubos y súcubos que sacrifican un animal y juegan posteriormente con su sangre. La visión del ritual africano se describe aquí desde una

posición de censura. El narrador cuenta con horror la situación por la que tuvo que atravesar Carlos. Sin embargo, al terminar la orgía de la cual también Carlos hizo parte, se evidencia un nuevo giro de posiciones. Más que recordar la noche como horrorosa, Carlos desea volver a caer en el placer que le dio la negra-demonio. La censura es ahora aprobación y deseo intenso de repetir la escena.

Este cambio de puntos de vista con respecto al ritual podría explicarse, en esta parte, si entendemos el *modus operandi* de los íncubos y los súcubos según las mitologías medievales. Walter Stephens, en su estudio titulado *Demon Lovers: Witchcraft, Sex and the Crisis of Belief* (2002) reseña la creencia acerca de los demonios que tomaban forma de mujer o de hombre para seducir a los seres humanos y tener descendencia. A través de esta leyenda la creencia cristiana explicaba las malformaciones y las enfermedades con las que nacían los bebés en la época. Sin embargo, estas apariciones así como el acto carnal entre el hombre y el demonio se llevaban a cabo en los sueños. Era necesaria una realidad paralela, de inconsciencia y descontrol, para que el hombre se acercara al demonio de forma tan íntima como la carnal. Esta entrega representaba el pacto de sumisión total a los designios del maligno, como lo expresa Stephens en la primera parte de su libro: “and sexual relations with demons were conceptualized as the most common expressions of demonolatry or “demonomania” as the jurist Jean Bordin called it in the late sixteenth century. Sexual submission to demons was defined as a ritual act, demonstrating the witch’s servitude, in both body and soul, to the demonic familiar and to Satan, the archenemy of God.” (13). Esta entrega al demonio, censurada evidentemente por la iglesia, se presenta en los cuentos de Pedro Gómez bajo una constante rivalidad de posiciones. En este cuento la mención del narrador a los íncubos y súcubos hace pensar en el sueño como explicación racional de los acontecimientos. Sin embargo el autor juega con estas anticipaciones desarmando toda convicción, lo que hace de los hechos elementos completamente impredecibles como se verá más adelante.

Es importante observar el efecto que produce la escogencia de narradores. En la primera parte del cuento el cambio constante entre primera y tercera persona genera una confusión frente a los acontecimientos, las descripciones y las posiciones con respecto a los hechos. En este segundo episodio de aparente confusión el narrador se mantiene en la tercera persona, cuya óptica permite identificar no solamente los sucesos ocurridos sino los puntos de vista. Como vimos, la descripción del ritual de los esclavos es

relacionada con prácticas demoníacas y obscenas. No obstante, al describir la posición de Carlos frente al hecho el punto de vista cambia, lo cual evidencia un dualismo de realidades donde surge el acontecimiento sobrenatural de los negros-demonio. El cambio de postura podría explicarse, como lo vimos anteriormente, por la sospecha del sueño:

“Un día, andando por la playa, pensó volver a traerse consigo a la negra-demonio, intentó recordar el rostro, pero no había en su memoria sino unos dientes blancos y cortantes, un pecho duro y poderoso estrujado contra su cara. Las quemaduras, pensó, pero ¿cuántas no las tendrían? Nunca un placer así, tal vez porque había sido un placer sin cara, un placer puro, al borde de la muerte, dominado por sus ataduras, y era la muerte lo que esperaba en el calvero de la selva, después de aquella noche” (154)

La escena termina con un “abrió los ojos en el salón invadido de humo” (154), lo cual hace pensar que vuelve de su trance imaginario. Pero más adelante las referencias a este episodio pasan de ser meras alusiones a un sueño a situaciones de la realidad. Carlos ve, estando sobrio y despierto, a aquella negra en un par de ocasiones más. Aquí se nos revela entonces que el hecho fue verdadero y que el protagonista no repara ahora en sus convicciones católicas ya que su percepción del mundo cambia y, sin ataduras de ningún tipo, se entrega a su amante si importar las consecuencias mortales que esto le traiga. Español de nacimiento, criado bajo creencias cristianas, aprueba ahora el ritual negro sin asociarlo ya con la leyenda medieval.

Como si se tratara de otro relato pero con los mismos personajes –no existen referencias a los acontecimientos que acabamos de analizar- inicia la tercera parte del cuento. Allí se narra la manera cómo Carlos se enamora de Eugenia, joven española como él, que vive con su esposo en el nuevo mundo. A pesar de estar casada, el coqueteo entre los dos amantes se hace cada vez más intenso, sin embargo sus encuentros no se pueden llevar a cabo. Después de varios intentos de verse, y mientras el deseo crece, se realiza finalmente el encuentro carnal. El momento de más lujuria entre los dos amantes ocurre en una mezcla de tradiciones profanas y católicas, un “semidelirio en el cual se mezclaban el penitente, la procesión, el baile, el viernes santo...” (176). Al compás de un son marcado por la narración misma desfilan los penitentes que se flagelan, se crucifican, lloran, oran, etc., y los ardientes Carlos y Eugenia:

Los penitentes van a paso uniforme llevando los pesados leños al compás. Uno, dos. Uno, dos. Oscila el judío. Uno, dos. Uno, dos. La Verónica estremece su lienzo. Uno, dos. Uno, dos. La estatua del Nazareno, pasmo de la imaginería sevillana, vacila un instante y se reafirma sobre las andas...Uno, dos... eran cientos de peldaños enloquecedores, hasta llegar al cuarto del herido. La puerta se cerró tras ella. Corrió el cerrojo, antes de moverse y verle semi-incorporado en el lecho, llamándola, amor. (176)

La procesión que afuera continúa es ahora el fondo del encuentro sexual entre Carlos y Eugenia. Los penitentes siguen el compás que ahora se hace uno con los movimientos de los cuerpos de los amantes. Hay que recordar que dentro de la tradición de los pueblos colombianos existe la creencia de que si se llevan a cabo relaciones sexuales en viernes santo, los amantes permanecen pegados el resto de sus vidas. Pedro Gómez aprovecha esta superstición mágica para invertir las realidades. El rito católico es ahora mostrado como un rito pagano. Incluso el narrador, el mismo que había calificado el ritual negro del inicio como satánico y violento, ahora describe la procesión cristiana como un acto de figuración, como una pantalla para mostrar poderío y autoridad: “¡Cuánto falso oropel se pudiera quitar para despojar esta procesión de todo cuanto reptaba y dejar solo lo que quiere subir!” (175). Ahora el mundo en apariencia ordenado ofrece una imagen grotesca, mientras que el acto sexual, aquel que según la tradición condenaría a los personajes, los salva de estar separados y los une en una muerte ideal.

El clímax fantástico en este cuento se encuentra en las últimas páginas. La superstición popular se hace realidad: Carlos y Eugenia mueren en el éxtasis sexual y permanecen pegados incluso después de la muerte. A partir de ese momento, la narración de los hechos se desarrolla con total naturalidad, como si un evento como estos sucediera a menudo. Al querer enterrar los dos cuerpos, los habitantes del pueblo se percatan de la imposibilidad de separarlos físicamente debido a que existen huesos trenzados. Esta alusión de los vecinos se desarrolla también con normalidad dentro de una narración que termina con un despliegue de juicios frente al suceso:

-Por no esperar la Pascua la sinvergüenza. - ¿Por no esperarla? ¡No podía esperar ni un solo día! – No aguantaba su cuerpo. – Y el hombre lascivo, cómo acariciaba con la mirada. – El diablo. – Pero ella es más culpable. – No. Él que era el diablo. Él era quien la perseguía. – No fueron ellos. Fue el diablo, que se

entró en la ciudad, y vive en esa casa. - ¡Qué diablos! ¡La puta era ella! – El miserable de él. - ¿Nadie ha pensado que se amaban? - ¿Fornicar así llaman amor? - ¿No lo querrían tal como pasó? ¿No lo buscarían? (177)

El momento fantástico, momento de la unión, se alcanza con la descripción y el fin del acto sexual de los amantes. La cita anterior ilustra un sinnúmero de juicios con respecto al comportamiento de los amantes. Unos de reprobación, otros de aceptación, que se funden en un solo diálogo donde no se distinguen los hablantes. El mecanismo de confusión de posiciones se repite en esta última parte del cuento y permite evidenciar nuevamente el ir y venir de ideas frente a un hecho fantástico. Como se observa en la cita, algunas de las personas que se encuentran en el lugar hacen críticas negativas y de repudio con respecto al hecho, mientras que otras lo aceptan y lo juzgan normal entre dos personas que se aman. Ninguna se privilegia y las dos realidades, la de las creencias católicas y la de las prácticas negras se confunden en un solo universo.

2.3

En la misma línea que oscila entre la reprobación y la aclamación de las prácticas eróticas y sexuales, y las creencias en dioses y fuerzas sobrenaturales, encontramos el cuento “La cabeza del papa” (1980). Este cuento se podría ubicar en el límite entre lo fantástico y lo absurdo ya que, a diferencia del hilo conductor de los cuentos anteriores, las descripciones de hechos que suceden simultáneamente, sin ninguna causa ni razón, predominan en las tres páginas del cuento. El único hecho que es sugerido como el origen de la serie de sinsentidos, es el despertar de una cabeza de bronce gracias a unos experimentos alquímicos. Todos los sucesos, aparte de ser mostrados de forma simultánea y sin explicación, son presentados como parte habitual de la realidad. El asombro lo experimenta el lector, no los personajes ficticiales, característica que no impide que el relato sea fantástico, pero lo colma de elementos paradójicos.

De entrada el relato narra una serie de eventos extraños que se presentan de manera paralela: un grupo de gente tiene sexo en una vitrina de una tienda de camas, el “negro sol de la melancolía alquímica” (280) cubre completamente el cielo acompañado de una lluvia resplandeciente. “Los supermercados áridos y las mujeres jóvenes tenían todas las

frutas dañadas, la leche cortada, las carnes” (281), algunas personas, que habían muerto el día anterior, resucitan, mientras mueren aquellas que se habían salvado. El uso constante del imperfecto hace que en el cuento exista una atmósfera de repetidas descripciones con pocos acontecimientos concretos que expliquen la naturaleza de los hechos inexplicables. Las personas que habitan este mundo caótico saben que se trata de un momento extraño, tal vez del fin del mundo. Sin embargo no existe asombro, por lo cual la identificación por parte del lector es nula.

Mientras el sinsentido inunda la ciudad, un papa intenta oficiar la misa para aquellos creyentes despavoridos que llenan las iglesias, presagiando el juicio final. Sin embargo, este papa es remplazado por Silvestre II, papa francés del siglo I, que se destacó por su conocimiento científico que rayaba incluso con supercherías y magia celta, según la leyenda. Este personaje encarna la autoridad de la doctrina católica, sin embargo sus prácticas aceptan mitologías populares y prácticas paganas. Observamos entonces cómo Gómez Valderrama logra la dualidad y el conflicto de puntos de vista al utilizar a un representante histórico de la iglesia católica, ente que representa la censura frente a algunas prácticas consideradas diabólicas, frente a la leyenda popular que alrededor de él se construyó. La leyenda permite visualizar la violencia y el silenciamiento del catolicismo frente a la ciencia, la magia y la tradición como las otras versiones del mundo.

La falta de asombro por parte de los personajes es un elemento clave en la construcción de este relato. En el cuento de Hoffmann vemos cómo Nataniel experimenta una crisis interna debido a las explicaciones de Clara y a lo que sucede frente a sus ojos. Este mecanismo permite que el lector se asombre con él, se identifique con sus sentimientos y vacilaciones. Esto mismo ocurre con muchos relatos fantásticos del siglo XIX como aquellos de Maupassant y Poe. Aquí, por el contrario, en medio del desborde de elementos absurdos, no existe ningún personaje con el que el lector pueda identificarse. El narrador describe la situación y las acciones de un grupo de personas en un mundo desconocido. Esta preferencia narrativa, más que desdibujar el efecto fantástico, lo multiplica ya que, aparte de extrañarse de las situaciones que ocurren, el lector se siente asombrado de la falta de referente que le permita asociar la lógica de su mundo al desarrollo de los acontecimientos dentro de la narración.

La enumeración caótica es el recurso literario utilizado por Gómez Valderrama para crear la atmósfera de incoherencia. La descripción de los sucesos, que se enumeran unos tras otros, no tiene relación entre sí. Un desborde de elementos se despliega desde el inicio de la narración con la sola explicación del despertar de una cabeza de bronce⁵. Esta enumeración permite crear un efecto de desconcierto además de recordar la visión del juicio final y del triunfo de la muerte que se percibía en la pintura medieval y renacentista⁶. Esta simultaneidad permite vislumbrar diferentes posiciones con respecto al mundo que resultarían inconciliables. La tradición católica y la magia alquímica por un lado, el discurso del jerarca de la iglesia induciendo a las gentes a entregarse al amor y al alcohol por el otro, la canonización de Lucrecia Borgia, figura histórica conocida por sus públicas prácticas sexuales, entre otras.

Vemos entonces la manera cómo Pedro Gómez vincula diversas posiciones opuestas impidiendo el surgimiento de una sobre las otras. Este mecanismo permite, como en la primera parte del cuento anterior, ofrecer una sensación de caos y de relatividad. No existe una verdad única. Por lo tanto, los personajes del cuento no experimentan ningún tipo de asombro frente a los hechos. Como dijimos anteriormente, es el lector quien experimenta esta angustia ya que no tiene ningún referente único, y cree imposible aquella simultaneidad de tiempo, espacio y, por ende, puntos de vista frente al mundo.

Al estudiar estos dos cuentos observamos cómo Pedro Gómez Valderrama logra incluir en sus narraciones posiciones irreconciliables y opuestas que no representan un principio único por los personajes, principalmente los protagonistas. De sus cuentos emanan varios mundos que se encuentran y que entran en conflicto por lo cual los personajes conocen esas otras realidades que también existen. Los relatos fantásticos, desde comienzos del siglo XIX han planteado una dualidad de realidad – una sobrenatural y

⁵ La cabeza de bronce, una de las leyendas medievales más populares, representa un artefacto capaz de responder preguntas acerca del futuro. Ver más en *Breve historia de las leyendas medievales* de David González Ruíz.

⁶ Esta referencia puede tratarse directamente de las pinturas del holandés Hieronymus Bosch, personaje histórico usado también por Gómez Valderrama como protagonista en otro de sus relatos no incluido en este estudio.

otra real, sin embargo, al final se opta por una de ellas o se explica de manera racional los acontecimientos. Lo fantástico en Pedro Gómez Valderrama y en Germán Espinosa nace, por el contrario, del punto de encuentro entre las diversas visiones de mundo. Evidentemente existen, como podemos comprobar en el análisis, elementos sobrenaturales que irrumpen en las diversas realidades. Sin embargo, algunos hechos no son irreales sino que se presentan de forma inexplicable dependiendo de la óptica desde la cual se observen. Las posiciones de censura logran, dentro del relato, que algunos elementos se presenten como irrupciones sobrenaturales dentro de un mundo en apariencia organizado, mientras que la aprobación los hace parte de la naturaleza humana. Por esta razón, el análisis del encuentro de las realidades resulta tan importante para comprender la construcción fantástica de las narraciones de este autor.

2.4

La inclusión de tradiciones colombianas en los cuentos fantásticos de Germán Espinosa es enriquecida también con el folclor universal de diversos pueblos y épocas de la historia de la humanidad. La mezcla de tradiciones que logra Espinosa llega a ser un punto característico en la construcción de su poética. Varios relatos, como “Orika de los palenques”, “La máscara amorosa de la muerte” e incluso “Romanza para murciélagos” tienen referentes históricos e incluyen creencias y leyendas populares. Dicha diversidad y multiplicidad encantan al autor y él mismo asume esta característica como propia:

En cada una de ellas (las setenta y cinco piezas que componen su compilación *Cuentos completos*) hay un clima, una luz, transcurre una época distinta, pero todas se apelmazan como desechando lo desigual y lo disperejo para así conquistar una presión común. En cada una se habla una lengua distinta, se viven historias y genealogías distintas, pero todas son una sola lengua, en una historia y una genealogía inmovibles. Esa diversidad en la más implacable unidad constituye su absurdo y su encanto. (11)

Se observa entonces que Germán Espinosa, al preferir esta diversidad, hace que sus relatos no dependan de la experiencia extraliteraria, sino que todos sus elementos, tanto el tiempo como el espacio, pertenezcan a una construcción narrativa que se vale de tradiciones varias para fijar su ficción. Los relatos específicamente fantásticos utilizan

tradiciones budistas, como en el caso de “El gesto del profeta” y leyendas populares con respecto a la muerte, como en “El primo del difunto”. Veremos a continuación el papel que juegan estas tradiciones en la construcción fantástica de cada relato. La fascinación que muestra Espinosa por las tradiciones de pueblos remotos se hace evidente no sólo en sus cuentos sino en la mayoría de sus producciones literarias. Esto permite observar cómo el autor le da cabida en su literatura a otras realidades que explican el mundo de manera disímil a lo que un lector común estaría acostumbrado. Dichas referencias hacen de la lectura una experiencia de conocimiento enriquecedora y abren posibilidades en cuanto a la disposición de la trama. En “El gesto del profeta”, publicado en 1977, es evidente la remisión a tradiciones ancestrales budistas cuya cosmovisión difiere de la occidental. La disposición frente a la muerte caracteriza el punto de vista en el que se mueve el relato. Al tratarse de una posición en la que la muerte se percibe como una etapa más de la vida y no el término de ésta, tanto los personajes como el narrador observan con normalidad la preparación previa a la muerte que se desarrolla en las primeras páginas del cuento. No obstante, al finalizar el relato, el personaje experimenta una situación extraña con relación a su realidad, razón por la cual, el efecto fantástico se produce de forma doble: el lector se extraña desde los primeros párrafos de esta visión de la muerte y del entrenamiento que el discípulo va a recibir, sin embargo se identifica más adelante con el personaje al sentirse este atemorizado de estar en las puertas de la muerte, como anfitrión. Las realidades, entonces, se intercambian y se mezclan logrando una fantasía de tipo siniestro frente a lo conocido y de extrañación frente a lo desconocido.

De entrada la posición frente al misterio de la muerte se determina, acordando también la cosmovisión que encarnará el relato. Con este mecanismo el narrador obliga al lector a situarse en una realidad distinta a la suya y a pactar con dicha disposición durante el relato. “Pronto voy a morir y debo dejarte preparado para la muerte. Hace años te enseñé que la muerte no consiste sino en el paso de uno a otro tiempo (...) de ello hemos tenido ya una experiencia parcial en los sueños.” (257). El narrador protagonista, que en este cuento es el discípulo, deberá aprender a controlar sus experiencias oníricas para así mismo poder manejar su vida después de la muerte. Sin mayor asombro con respecto a esta aseveración, la narración nos introduce en el supuesto sueño enviado por el maestro. Aquí se percibe el primer momento extraño según el cual, a pesar de su carácter irreal, los objetos, los espacios, las acciones y las personas se presentan tal y como son en la

vigilia. Esta situación extraña también al personaje quien se muestra complacido por la familiaridad del sueño. Tal familiaridad se ve interrumpida, sin embargo, por la tarea que le es asignada: cuidar la casa y recibir, como se merece, a sus visitantes. A partir de ese momento el narrador describe el terror que le produce ser el anfitrión de fantasmas con la experiencia de escalofríos, la atmósfera fúnebre de la música que se percibe a lo lejos, y la aparición de espectros. Es evidente que el personaje olvida su estado de ensoñación y hace que el lector también lo olvide. El terror se describe como una sensación que se apropia del cuerpo, que embriaga y disuelve la voluntad del ser que lo experimenta. Aquí la tradición transmitida se ve cuestionada por el horror que produce todo lo relacionado con la muerte. En la cosmovisión pactada al comienzo del relato irrumpe otro punto de vista que hace que el personaje se sienta perdido entre dos realidades distintas.

Sin embargo, el despliegue de realidades no termina aquí. El sueño se empieza a tornar más angustioso y más extraño. Ningún elemento experimentado encuentra referente en ninguna realidad, lo cual intensifica la sensación de pérdida y de caos. Comúnmente el despertar da un punto de referencia, y muchos relatos fantásticos terminan allí, en el triunfo de la realidad consciente y el mundo inmanente sobre la realidad de los sueños. No obstante, en este cuento el estado de angustia se prolonga: el discípulo despierta y no se encuentra en la misma realidad del inicio del cuento. En el supuesto estado de vigilia el narrador personaje experimenta la muerte de su maestro, mas éste no es ya aquel sabio reverente y sublime descrito al inicio. Es aquel personaje de risa grotesca y mueca siniestra que vio en su sueño. Ahora la realidad inicial se mezcla con la realidad onírica y producen una nueva, como lo expresa una de las magdalenas que lloran al difunto sabio: “¡Él despertó al mundo de su sueño! ¡Y ahora que entra en la impotente calma – lloriqueaba una malla-, todo se termina en un sueño sin fin!” (262). La tradición budista se retoma cuando se enfrenta con una nueva realidad, moderna y occidental a la cual lleva de nuevo la narración. El lector experimenta aquel estado de sueño sin fin con el inicio de párrafo final: “Eso soñaba hacer cuando desperté. Mi sueño no parecía haber durado mucho, en el tiempo real, pues mi padre aún fumaba la pipa ante el televisor” (263). Esta irrupción final nos hace identificar una *mise en abîme* de mundos oníricos y reales. Aquí esta figura retórica imbrica tres sueños que impiden señalar una única realidad. El narrador entra en un primer sueño donde se queda dormido y vuelve a soñar; luego despierta frente a su maestro muerto y más tarde de nuevo en una realidad actual, en su cuarto al lado de su padre. Aquí podría encontrarse la realidad y, como en “La noche

bocarriba” de Julio Cortázar, el cuento podría iniciar en un sueño pintado de realidad para terminar en una realidad pintada de sueño. Sin embargo, la narración de Espinosa termina de la siguiente manera: “Pero debía pensar en preparar mi clase de *Hyparxis* en el pensamiento de J.G. Bennett: tercer grado de libertad para pasar de una línea de tiempo a otra. Esto lleva de la mano la idea de una tercera clase de tiempo relacionada de algún modo con el poder de vincular o desvincular lo potencial y lo actual... Pero ¡oh, Dios mío!..., ¡ese gesto del Maestro!” (263)

A partir de esta cita podemos considerar dos aspectos importantes del relato fantástico. El primero tiene que ver con la mención que se hace de la *hyparxis*. Para Bennett “La *hyparxis* es el cambio de lo invariante a lo cambiante. Por lo tanto es como la vibración, el ritmo y la música que son un símbolo de la *hyparxis*. La dimensión de la *hyparxis* del hombre es una medida de hasta qué punto puede ser él mismo en medio de la vida, actividad, experiencias, etc.”(83)⁷. Este concepto tiene que ver principalmente con la idea de una realidad contrapuesta a las múltiples apariencias que de ella pueden surgir. Esto se refiere a mantenerse dentro de lo cambiante pero que, como en la música, le otorgue al ser la armonía entre sus acciones y su esencia. Con esta referencia se crea el espectro de que las dos realidades precedentes, la del maestro y el monje y la del sueño de éste último, no sean más que apariencias de una realidad única que es ésta última. Sin embargo, dicho convencimiento se ve transformado por la imagen con la que cierra el cuento, segundo elemento importante de este final: la expresión de horror que remonta a la realidad inicial, con lo cual nos preguntamos ¿Cuál es la verdadera realidad? ¿Cuál de las tres partes del cuento es creación onírica? Con estos interrogantes el autor termina el texto dejándolo abierto a la libre interpretación del lector. La puesta en abismo le sirve a Germán Espinosa de herramienta para crear el espejismo de la realidad que finalmente se escapa de la percepción.

La tradición budista con la que inicia el cuento sirve aquí como referente de una posición frente al mundo, que se va mezclando y transformando, acaso de manera infinita. La última línea del relato engancha una nueva mezcla de realidades, lo cual da la sensación de infinitud y de circularidad. El personaje no descansa de su angustia como tampoco lo

⁷ Ver más en *Estudios sobre el eneagrama* de J.G. Bennett.

hace el lector, quien nunca encuentra en realidad una posibilidad remota de circunstancia real.

Teniendo en cuenta el anterior análisis vemos la forma cómo Germán Espinosa construye un relato fantástico valiéndose de tradiciones opuestas que terminan creando un mundo extraño y caótico. De la misma forma en que Pedro Gómez, el escritor cartagenero se sirve del folclor característico de muchos pueblos para determinar la imposibilidad de una sola realidad. En los cuentos analizados de Gómez Valderrama vimos cómo las tradiciones orales generan una sensación sobrenatural y fantástica ya que, al acercarse a lo desconocido, el personaje experimenta sensaciones indescriptibles y de éxtasis. Espinosa no sólo opone dos realidades, sino que superpone múltiples visiones de mundo, y crea así sensaciones extremas pero acompañadas por el vértigo del abismo, como vimos anteriormente.

2.5

Una forma bien distinta de emplear este tema en la construcción de un relato fantástico la vemos en el cuento “El primo del difunto”, escrito en 1983. Aquí el autor, a diferencia de muchos de sus relatos, sitúa la narración en un tiempo y un espacio específicos. Sin embargo, el hecho fantástico, al ser relacionado nuevamente con la muerte, podría situarse en cualquier lugar del mundo.

El relato se sitúa en las montañas caucanas en el año 1937. Esta referencia espacio temporal es mencionada únicamente al inicio y contribuye a la narración en la medida en que se trata de una zona donde en la época existían lugares inhóspitos e inaccesibles. Un individuo que fue testigo de un asesinato por parte de los llamados “amos de la región” debe escapar de su pueblo para no testificar y así salvar su vida. Por esta razón se interna en las montañas, en una mina abandonada, lejos de su pueblo y de cualquier contacto humano. Es importante mencionar que, a diferencia del relato analizado anteriormente, éste se encuentra narrado en tercera persona. El uso de la primera persona en los relatos analizados hace que los sentimientos internos del narrador personaje le sean transmitidos directamente al lector. Las anticipaciones con respecto a los hechos se presentan de manera explícita y narrador y lector devienen cómplices dentro de la narración. El uso aquí de la tercera persona, si bien permite observar los

acontecimientos desde una óptica general, impide una identificación directa y el lector permanece en un estado de expectación. Las anticipaciones las crea el lector solo y, en este cuento específicamente, el autor juega con ellas ya que es él quien se anticipa a lo que el lector pueda creer y desarma lo que en un inicio resultaría predecible.

El personaje cae en un estado de terror debido al lugar en ruinas y a la imagen del muerto que aún permanece en su mente. El uso de la personificación y de la comparación transforman aquel miedo en un estado casi delirante: “Lo picoteaba, sin embargo, la conciencia de aquella soledad casi sobrenatural, de aquella misteriosa respiración de la sombra, propicia a cualquier manifestación.” (301). La medianoche, el estado de embriaguez que le produce el aguardiente y el trote de un caballo a lo lejos transforman en miedo en un angustioso terror expresado al finalizar el párrafo con una hipérbole: “Tuvo que apretar el alma con los dientes, para que no se le fugara con el resuello” (301). La descripción del estado de zozobra llega a su punto más alto con la narración de la llegada del jinete, hecha mediante frases de comienzos idénticos sin más conexión que una sucesión de puntos seguidos: “Oyó prolijamente cada avance de la montura (...) Oyó cabalgar al jinete. Oyó sus pasos dirigirse hacia el portón. Oyó el golpe reiterado de los nudillos.” (301) La intensidad en *crescendo* de la ambientación, no obstante el uso del narrador omnisciente, imprime el terror en el lector. Aun así, y por disposición misma de la narración, se espera que suceda algo distinto a lo que el personaje prevé y es allí donde la habilidad lúdica del relato empieza a jugar un papel importante en la construcción de la narración.

Cuando el personaje se acerca a la puerta está convencido de que a quien va a encontrar es a Teofrasto Narváez, el amigo asesinado. Sin embargo esta convicción resulta imposible en este momento de la narración ya que, por un lado, al inicio el narrador cuenta la muerte de este hombre y no da indicios de ningún evento sobrenatural y, por el otro, el protagonista se encuentra en un estado de horror y de embriaguez que impide creer en aquello de lo que él se siente seguro. El juego del autor es aquí inesperado: sabe lo predecible y, en vez de intentar contrariar lo que se presagia, hace que se cumplan. Efectivamente al abrir la puerta es Narváez quien aparece en escena. El lector se ve aquí traicionado puesto que supone que los hechos darán un giro que desmiente la aparición del muerto. Pero el juego no ha terminado aún: un par de párrafos abajo se explica que en realidad él no es Teofrasto, sino un primo casi idéntico que llegó allí a implorarle que

testificara para que el asesinato no quedara impune. A pesar de la poca probabilidad de que exista un primo tan parecido al amigo del protagonista, la narración hace que no queden dudas acerca de ello. La transposición constante de la realidad sobrenatural, perteneciente a las convicciones con las que se ha crecido y a los miedos infundados, y aquella escéptica con relación a este tipo de apariciones, hace del relato una comunicación lúdica con el receptor. El personaje acepta la súplica del primo y vuelve al pueblo a testificar. Hecho lo anterior se acerca a la familia del amigo difunto y pregunta por aquel primo que fue a visitarlo. Aquí el narrador irrumpe en el desarrollo de los acontecimientos, se dirige directamente al lector y se refiere a su posible predicción con respecto al final del relato: “Solo al indagar por el primo de Teofrasto –a quien deseaba agradecer el haberle sacado de su error- se enteró con un escalofrío en el espinazo de que (como el lector ya lo habrá previsto) Teofrasto no tenía primo alguno” (302). ¿Era verdaderamente previsible este final? Aún si narraciones pertenecientes a la tradición oral como esta abundan en pueblos y ciudades de todo el mundo, ¿permite la disposición de la narración que se contemple la posibilidad de un final así? ¿La falta de un final “inesperado”, entendido como aquel que escapa a las construcciones predictivas del lector y que es muy característico de muchos relatos fantásticos, desdibuja el efecto fantástico en este cuento? No. La disposición de la trama y la guía de un narrador juguetón hacen que ninguno de los acontecimientos que suceden se prevea con anterioridad. La tradición es aquí utilizada de forma lúdica para jugar con los posibles adelantamientos durante la trama. Sin embargo, esta característica no elimina la disposición fantástica del relato, que en realidad narra una aparición.

Después del anterior análisis nos resta simplemente recoger algunas consideraciones ya examinadas y relacionarlas entre ellas para bosquejar *grosso modo* la cuentística fantástica de los dos autores estudiados. Tanto Pedro Gómez Valderrama como Germán Espinosa son reconocidos en el mundo de las letras por su interés por la historia. Sin embargo, la mayoría de sus escritos no son considerados históricos debido a que no dan cuenta ciertamente de un momento pasado específico. De allí podemos observar cómo el interés de estos escritores no se centra en retratar una realidad sino en utilizar materiales de la historia para construir relatos fantásticos, que establezcan una relación de juego con el lector. Tanto Gómez Valderrama como Espinosa usan las coincidencias del tiempo y del espacio para construir ficciones que terminan asemejándose más a momentos anecdóticos que a sucesos históricos transcendentales. La historia les permite anclarse a

un mundo en apariencia real, y dicha realidad es destruida durante el relato. Su interés por las narraciones folclóricas, míticas, tradicionales, ancestrales, etc. hacen de sus cuentos universos en un sentido amplio. Todo está mezclado, y de esta feliz unión se obtiene un relato fantástico característico.

Las tradiciones orales, como manifestaciones culturales ricas en símbolos, hacen parte del componente particular de la pluma de estos dos autores. Estas manifestaciones, abiertas a las expresiones naturales del ser humano, son empleadas por los escritores con el fin de elaborar relatos ubicados entre lo siniestro, lo extraño y lo absurdo. La familiaridad que imprime el uso de la historia oficial, de las tradiciones arraigadas, de las leyendas infantiles, es asaltada por fenómenos sobrenaturales que, en dosis moderadas, extrañan mientras que el desborde de dichos elementos raya con la razón y la lógica del relato. Estas características se mantienen unidas y hacen parte de una escritura dispuesta a la exploración, a la satirización y a la libertad de pensamiento.

3.Lo fantástico liberador: La danza, el cuerpo y la música

“La lógica nada me responde, porque –no lo ignoras- Siempre fue buena para tejer especulaciones, pero también incompetente para explicar la vida” (587).

“Romanza para murciélagos”. G.E.

El lenguaje está colmado de símbolos que representan todo lo indecible, sea por restricción o por imposibilidad semántica de las palabras. Expresiones artísticas como la música, la danza y la pintura despliegan un sinnúmero de representaciones que permiten conocer, mediante dicha comunicación no verbal, estructuras sociales y de pensamiento profundas y distintivas. Las artes en general producen emociones y sentimientos no traducibles que se expresan en gestos, melodías, imágenes y movimientos corporales. La literatura, no obstante su carácter escrito, consigue producir dichos efectos, por lo cual nos preguntamos: ¿de qué manera se posibilita este afloramiento de emociones si ciertamente las palabras resultan en ocasiones insuficientes frente a tales manifestaciones? Evidentemente la remisión a símbolos y alegorías plurisémicas forja el camino que produce efectos de este tipo en el lector. Las palabras se cargan de significado, dicen mucho más de lo que ellas expresan en el lenguaje común. Esta posibilidad del arte literario es potencializada gracias a la remisión a otras artes, no solo de forma referencial sino que se intenta hacer que las palabras produzcan música, que dancen al compás de sus propios sonidos.

La música y la danza inundan de éxtasis el estado natural del ser humano; Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* lo percibe en las festividades griegas, cuyo desborde de placer y júbilo hace necesaria una nueva representación: “Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos,

por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros” (8). Asimismo un nuevo simbolismo se genera al mezclar estas prácticas con la producción literaria. ¿De qué manera se extiende la experiencia del cuerpo en una construcción narrativa? ¿Cuáles son los mecanismos que se utilizan para intensificar las simbologías? ¿Cómo afecta la inclusión de la música, la danza y los movimientos corporales en un relato de tipo fantástico?

3.1

“Los pulpos de la noche”, narración escrita por Pedro Gómez Valderrama en 1978 e incluida en la compilación titulada *La nave de los locos*, es un relato que inicia con una descripción del paisaje que evoca un crepúsculo sombrío, cuyas tonalidades rojizas armonizan un ambiente tenebroso. Esta primera imagen que nos otorga el narrador en tercera persona nos permite ingresar en un cuadro cuyo juego entre colores y palabras posibilita la percepción del movimiento de un paisaje que presagia los acontecimientos venideros: “En aquel sitio de la costa el crepúsculo venía casi de frente, cabrilleando sobre las olas. Como la casa quedaba en alto, suspendida en las rocas al pie de las cuales se extendía la playa semicircular, la ancha extensión de las aguas mansas se veía enrojecida, y en la bahía ensangrentada la puesta del sol adquiría tonalidades de sacrificio pagano” (306) Vemos en esta cita cómo los verbos que acompañan el crepúsculo advierten el movimiento de la noche que llega. La oscuridad forma cabrillas sobre las olas, lo que se percibe como una agitación del mar, que se mueven hacia las aguas mansas y van otorgándole a la bahía colores extraordinarios. El narrador introduce el sacrificio pagano para describir los tonos rojizos de las aguas, estrategia que hace saltar de la fijación propia de la pintura al acto del sacrificio cuya imagen armonizará el cuento.

Tres personajes, un hombre y dos mujeres, descansan sobre hamacas en un balcón frente al mar. La conversación inicia con una generalización respecto a las creencias de los oriundos de la costa Caribe: “En la costa todo el mundo cree en la brujas” (306). Dicha aseveración es admitida y reforzada por Rosa, una de las jóvenes, quien encuentra en los objetos de los cuartos de las criadas vestigios de un culto religioso

asociado a la brujería (velas encendidas, objetos de culto, imágenes de santos). En medio del diálogo entre las mujeres, el hombre interviene asegurando que el pueblo donde se encuentran fue el centro de brujería más grande de la Colonia. A este personaje le llama la atención particularmente la disposición del anillo de ruinas de la ciudad antigua que repite “mágicamente” el anillo de la bahía. Encontramos aquí una relación con la imagen del inicio del cuento. Los tonos de la bahía, como de sacrificio humano, se relacionan con la organización antigua de las ruinas. Las dos imágenes se fusionan y logran mover los colores rojizos ahora sobre las casuchas en posición semicircular.

Los personajes, en medio de la fascinación por la historia de brujería, se preguntan acerca del *sabbat* que solía festejarse en aquel lugar entre el treinta de abril y el primero de mayo, según una tradición europea heredada en el trópico. Los tres protagonistas se encuentran rodeados de servidumbre negra, lo cual permite entrar en una atmósfera de ritos y costumbres africanas y caribeñas. El entrar y salir de la servidumbre es comparado con el deambular de sombras alrededor de los tres jóvenes. La conversación se intensifica con la alusión al intenso calor que incita a la desnudez y la embriaguez. Las opiniones con respecto a la brujería pasan de un estado de censura a uno de curiosidad para terminar en uno de fascinación: “La brujería- continuó Rosa- tiene algo de fascinante. Debe ser su misterio, o lo prohibido que hay en ella” (308). La organización de las palabras está diseñada para entrever lo que sucederá en el texto; “fascinante”, “misterio” y “prohibido”, mecanismo que se remata con la inmediata intervención del joven: “Y los ritos sexuales” (308).

La conversación, la noche, el calor, el alcohol, logran hacer de esta primera parte del texto una narración lenta y somnolienta. Los personajes empiezan a caminar por la playa, continuando el diálogo anterior. Los objetos a su alrededor se mueven lánguidamente como si recibieran, como los tres jóvenes, el efecto del alcohol: “Con el calor descendían el bienestar de la noche clara, la somnolencia sensual del alcohol. La hamaca y las palmeras se balanceaban lentamente” (307). Al llegar a la playa, el hombre invita a las dos mujeres a disfrazarse de brujos. El disfraz no es otra cosa que sus cuerpos desnudos, en estado natural, frente a un paisaje lleno de leyenda. La reacción de reprobación frente a semejante insinuación no se hace esperar, sin embargo el

narrador dice que está acompañada de una sensación de curiosidad: “Elisa lo miró con un dudoso reproche mezclado de curiosidad y miró a Rosa” (308). Se observa entonces cómo el rechazo a la práctica se muestra como una pose “correcta” en conflicto con un deseo interior de hacer lo contrario. Elisa busca la mirada de Rosa y espera de ella el consentimiento que permitirá olvidar la censura social de una práctica colectiva. Bajo los efectos liberadores del licor los tres personajes corren desnudos, jugueteando en la playa.

La lentitud de la narración toma ahora un movimiento extraño. Los tres cuerpos blancos se enredan en la arena en un juego cuyos detalles no se pueden percibir. De pronto la imagen de los personajes se transforma en la de una criatura marina: “Un pulpo blanco se debatía sobre la arena, creciendo, disminuyendo, retorciéndose al borde del mar.” (308) Es importante mencionar que el narrador no describe los tres cuerpos *como* un pulpo blanco. No existe metáfora en la estructura de la frase sino que, en efecto, un cefalópodo surge de la confusión de las sombras. El constante agitar de la criatura empieza a despedir un sinnúmero de sombras así como un “monstruoso animal negro”. Las sombras giran y vuelan alrededor de la criatura y se perciben los cuerpos de pescadores desnudos y mujeres negras que crean un “remolino de brujos” (309). El ritual empieza cuando las nubes descubren el cielo y la luz de la luna permite ver lo que sucede: el monstruoso animal negro resulta ser el diablo alrededor de quien las mujeres y los hombres se enredan en una orgía violenta y feroz. Alberto, el joven, observa cómo las dos mujeres son “devoradas” por dos negros musculosos e intenta protegerlas pero se encuentra frente a un deseo que lo paraliza. Los movimientos corporales hacen confusas las acciones que ocurren: “Miró al cielo, y vio gentes volando, hombres y mujeres volando, que descendían sobre ellos. Alguien le dio un jarro de un licor violento y unas frutas negras de un sabor como el del sexo. Le pareció dormirse, levantarse, y vio que volaba sobre la casa, y que a su lado volaban Rosa y Elisa, ambas adormecidas” (309). En un estado de embriaguez y de éxtasis, el acto de volar puede simbolizar el estado máximo de embeleso, así como la liberación de los tabús impuestos por la sociedad. Los movimientos del personaje no son estables: él va y viene, asciende y desciende como si oscilara entre dos mundos, entre dos realidades opuestas pero paradójicamente complementarias. El canto del gallo anuncia la llegada del día, de la claridad. Acto seguido los tres personajes “se miraron y se sintieron desnudos bajo la luz del día” (310). Como Adán y Eva en el Paraíso, los jóvenes se percatan de su estado y

sienten vergüenza. El día les trajo el conocimiento y el conocimiento les trajo la cobardía. “Tenían miedo y pesar de la luz, repugnancia del día” (310).

Los movimientos en este cuento son muy importantes para crear el efecto fantástico. Como vimos, el inicio de la narración nos presenta una noche que llega, que se mueve sobre el mar hasta alcanzar la playa. Mientras esto sucede, los movimientos tanto de los tres personajes como de los empleados y hasta de los objetos son lánguidos y lentos. La brisa que llega con la noche mueve las plantas, las hamacas y las mantas que cubren a las mujeres. Más adelante, al llegar a la playa los movimientos cambian: los personajes corren, saltan y giran en la arena. Estos movimientos se hacen uno solo y se vuelven confusos bajo la imagen del pulpo. Ya en la orgía los cuerpos se mueven violentamente. El narrador usa palabras como tumbar, empujar, abrir, oprimir, arrastrar, cruzar, penetrar, entre otras, cuyas fuertes imágenes resultan extremas, hasta repugnantes. La narración está construida sobre una contraposición entre las ideas del personaje y los movimientos de su cuerpo y de aquellos que lo rodean. Este juego permite crear un constante conflicto en el cual los personajes se sienten tentados por el deseo físico y luego son arrastrados a la orgía, pero al final no se han liberado de las constricciones sociales contra el sexo, pues sienten aún vergüenza de los actos realizados. Este contraste se convierte en el elemento fundamental de la cuentística fantástica de Gómez Valderrama.

Si bien en “Los pulpos de la noche” los movimientos juegan un papel muy importante en el desarrollo de la narración y en el componente fantástico de la misma, en otros cuentos de Gómez Valderrama es la música la que exterioriza deseos reprimidos. Como vimos en la cita de Nietzsche arriba, no solo el cuerpo encierra una pluralidad de simbologías, la música otorga, como el alcohol, una embriaguez que desinhibe.

Una alusión directa a los efectos de la música en la cuentística fantástica de Gómez Valderrama se percibe en “Las músicas del diablo” (1979), donde las creencias populares se entrelazan en el relato con el lenguaje musical. El cuento consta de tres piezas que hacen parte de épocas distintas en la historia de la humanidad. Las tres historias hacen referencia a Niccolò Paganini (1782- 1840), músico italiano evocado con frecuencia como uno de los más grandes violinistas jamás conocido. La referencia a Paganini, más que por su destreza con el violín, se debe a un sinfín de leyendas que

debido a su talento se difundían a comienzos del siglo XIX. Un talento tan grande se creía sobrenatural y Pedro Gómez retoma este principio popular para crear su ficción⁸.

La primera parte del cuento se titula “Tocador de laúd” y la historia se remonta al siglo XII. Antes de narrar los hechos, un párrafo que los precede nos indica dónde fue encontrado el documento que contiene la historia. Muy al estilo de Borges, Pedro Gómez habla de un desconocido manuscrito, contemporáneo a *De ars amandi* de André le Chapelin, que contiene varios textos acerca de los juicios llevados a cabo durante las Cortes de Amor. La yuxtaposición de las referencias (una real y la otra imaginaria) permite darle credibilidad a la segunda dentro del relato. En esta historia un hombre alto, de cabello largo, vestido de ropas negras y acompañado por un laúd entra a una pequeña población en Francia. El misterio se crea alrededor de este personaje ya que, a pesar de ir acompañado de su instrumento, nunca lo toca. La descripción macabra de su aspecto físico es intensificada con adjetivos como siniestro, pálido, peregrino, sombrío, demoníaco, hechicero. Todos en el pueblo temen que el hombre toque su laúd debido a un testimonio que habían oído de un visitante de otras tierras. El rumor de que su música era endemoniada inundó la comarca, sin embargo, y a pesar del peligro, la curiosidad desborda las mentes de los vecinos.

Una mañana la condesa María, líder y organizadora de las Cortes de Amor, fue seducida por la mirada penetrante del misterioso extranjero. Después de un intercambio de miradas, el hombre, por primera vez, se dispuso a tocar su instrumento. En este momento la descripción de los efectos sobrenaturales de tan esperado hecho permite percibir la relación de la música con lo diabólico, asociación que remite a la capacidad del arte para evocar los sentimientos más profundos. Si la música producida por el joven nace de su interior pero a su vez es demoníaca, sobrenatural y perversa, indica que en el interior del hombre existen estas características que permanecen disimuladas y

⁸ La escogencia de personajes históricos no es nunca una coincidencia en Pedro Gómez Valderrama. Cristofano Allori, Bosch, Lippo Lippi, Goethe, Hoffmann hacen parte, entre otros, de los protagonistas de sus historias cuyas vidas reales estuvieron marcadas por la oscuridad, la demencia, el suicidio, el libertinaje, o el ateísmo. Dichos desórdenes frente a las instituciones religiosas y políticas desencadenaron un sinnúmero de leyendas en torno a sus vidas. La mayoría de ellos se relacionan con el arte (pintores, escritores y músicos), vehículo que también usaron para canalizar el conflicto interior en el que vivían.

encubiertas: “aquella música embrujada penetraba en el alma con su satánico son, suscitaba todas las pasiones del cuerpo (...) todos se estremecían de temor cuando sonaba la primera nota. Pero luego los que se amaban se entregaban al amor y los que odiaban sufrían de su odio. La música envolvía la ciudad, entraba por las rendijas de las puertas, les sometía a todos a su maravilloso estado delirante” (255). Mediante la música el extraño joven y la condesa multiplican sus sentimientos e incluso incitan a todo el pueblo a entregarse, como ellos, a sus pasiones. La música entonces comunica y libera el cuerpo del velo del pudor.

Los encuentros entre los dos amantes se hacen frecuentes y se armonizan siempre con la música que viaja a todos los rincones del pueblo y seduce a sus habitantes. Éstos se preguntan incluso si, en vez de endemoniada, estas tonadas, interpretadas por un ángel venido del cielo, no serían más bien un regalo divino,. Vemos cómo la sensación placentera que evoca el laúd permite concebir ideas diferentes a las que habían tenido hasta entonces. La relatividad de las percepciones se hace evidente en el relato y se remite a los intereses personales de quien la escucha. Para gran parte del pueblo la música es bienestar, liberación, exploración del estado natural de ser. Sin embargo, para el conde representa una amenaza diabólica en contra de su reino: el hechicero sedujo a su esposa con fines espías y ahora su población se encuentra en peligro.

Cargado de argumentos en contra del músico, el conde lleva el caso a las Cortes de Amor⁹ para que el primero reciba el castigo que merece. El soberano se vale de una de las normas del amor cortés para juzgar a su enemigo: “Aquel que no se presente a las lides de amor fiado en su propio ser, sino valiéndose de extraños artificios, ¿merecía el amor de una dama?” (257) Sin saber de quién se trata, la condesa condena al joven a la mutilación de sus manos y al destierro de sus dominios. Al recibir su condena, el trovador revela su identidad y se identifica como Niccolo Paganini, músico genovés. Observamos

⁹ Pedro Gómez Valderrama construye su ficción sobre el intertexto de las historias narradas en el libro de André le Chapelin, *De ars amadi*, publicado posiblemente en 1174. Allí se encuentran algunas cartas enviadas por Marie de France, condesa de Champaigne et Troyes a algunas damas nobles en las cuales se definen las normas del amor cortés. Cabe mencionar que también Stendhal, en el libro *De l'amour* (1857) menciona e interpreta también muchas de estas epístolas.

así cómo Gómez Valderrama juega con las creencias populares que pretenden explicar eventos sobrenaturales, en este caso el talento de un artista. La imprecisión de las fuentes permite crear una ficción sin certezas de ningún tipo. Más que referirse a la historia de la Edad Media lo que se pretende es rescatar aquel encanto del amor cortés, que se alimenta de música, y cuyas normas también se pueden volver en contra de los amantes.

El contraste con las otras dos partes del cuento ofrece una visión transversal del lenguaje musical en relación con el lenguaje de las tradiciones orales. La segunda parte se titula “Si escuchas esta música” y se desarrolla en la época histórica en la que Paganini vivió. El laúd es ahora cambiado por el violín y la condesa dueña del amor del músico italiano es ahora una marquesa. No obstante el supuesto cambio de personajes, de nombres y de locaciones, la historia conserva la misma estructura que le otorga al relato elementos fantásticos. La descripción del artista mantiene las mismas características que las del trovador del cuento anterior: “Su larga nariz, su escuálida figura, enmarcadas en su lacia y larga cabellera, le daban ya el siniestro aspecto del espantapájaros animado de vida” (259). Aquel vagabundo y seductor encanta a la marquesa con una mirada penetrante. Al entregarse a los designios del amor los dos amantes expresan su sensualidad mediante la música, que se describe como “llena de alaridos de dolor, de sonos lúbricos, de angustia y de lujuria” (260). Un solo aspecto cambia el rumbo de los acontecimientos con respecto a la primera parte: el músico se percata de que el supuesto amor que le profesa Francesca, la marquesa, no es más sino un ardiente deseo de recrear “el cuento del paje tocador de laúd”. Pedro Gómez se cita a sí mismo en este nuevo relato y crea un mecanismo intertextual que teje las dos partes en un momento de la historia. Cabe mencionar aquí que no solamente el autor se remite a la historia precedente, sino que también crea un vínculo con los poemas “Era un aire suave” y “Sonatina” de Rubén Darío. La referencia directa a los mecanismos utilizados por los simbolistas como la mezcla de sensaciones auditivas, visuales y gustativas, tiene mucho que ver con el efecto creado por el escritor santandereano en este cuento. La música, que se mezcla con los gritos y los quejidos, acompaña la imagen del acto sexual. La ira de Paganini, fruto de los celos que le despierta aquel trovador, hace que su música se vuelva intensa y despierte sentimientos nunca antes vividos. Aquí la música es satánica, endemoniada y majestuosamente interpretada:

Al ritmo salvaje y alucinante de la música, acudieron los criados que se quedaron como petrificados. Francesca se sacudía como si cada nota la penetrase. Paganini tocaba con furia: quejidos de amor, gritos de ira, toda la gama del corazón humano se desplegaba al arco del violín. A veces eran variaciones de siniestro aquelarre en medio de fascinantes arrullos. Otras veces eran clamores de guerra, al lado de brillantes devaneos. Pero siempre en el fondo, el resplandor satánico, la espantable sombra de hechicería (263).

Como se observa, la interpretación musical es nuevamente protagonista en esta parte de la historia y es juzgada como endemoniada en la medida en que se hace sobrenatural la expresión de sentimientos profundos e intensos. Solo cuando el intérprete alcanza estados agudos de excitación las melodías se tornan fantásticas. Al reconocer el personaje el fondo de la música, la expresión se vuelve espontánea y fluyen las sensaciones escondidas y silenciadas. Las palabras resultarían un sacrilegio muy obvio frente a una sociedad de reglas y poses correctas. Por lo tanto, la música permite el afloramiento de dichas sensaciones sin temor a vetos o silenciamientos. Quienes escuchan la música la saben tenebrosa, oscura, pero no intentan detenerla. Además dichas tonadas no molestan, agradan y seducen por lo cual percibimos un reconocimiento secreto por parte de los oyentes (personajes y lector) de esa naturaleza siniestra, característica fundamental de muchos relatos fantásticos.

Lo siniestro, definido por Freud como lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, caracteriza este reconocimiento de lo endemoniado en el interior que ha sido cohibido y condenado por la sociedad. Pedro Gómez logra el efecto fantástico de tipo siniestro al mezclar una realidad organizada y sobria con su costado oscuro, que aflora mediante la música y la danza, e incita al éxtasis corporal. Los personajes se dejan llevar por las insinuaciones y provocaciones que reciben mediante el baile y la música pero se aterrorizan de su naturaleza al verse envueltos en prácticas que juzgan obscenas.

A lo largo del análisis de estos dos cuentos de Pedro Gómez Valderrama hemos podido identificar la manera cómo tanto la música como la danza y los movimientos corporales expresan sentimientos intensos que se han reprimido so pretexto de una sana convivencia en las sociedades humanas. El afloramiento de estas sensaciones, intraducibles en

palabras, se logra mediante el efecto liberador de las dos expresiones artísticas. Una especie de efecto hipnótico invade las mentes de los personajes y los incita a llevar a cabo actos que en sano juicio no se atreverían a hacer. La irrupción de un costado desconocido, y ahora liberado, permite en este cuento la vacilación entre dos realidades que se encuentran. Dicha irrupción se intensifica con elementos fantásticos como las alusiones al diablo y a la brujería. Como vimos, en los escritos existen voces que censuran los actos que transgreden el orden moral o social, puesto que los observan desde afuera. Esto permite identificar claramente la oposición entre dos puntos de vista y la forma en la que opera lo fantástico en dicho encuentro.

3.2

De esta misma manera, algunos cuentos de Germán Espinosa optan por la música y los movimientos del cuerpo como liberadores de estados no explorados con anterioridad. Las voces de reprobación social se perciben fuertemente también en estos cuentos. El escritor cartagenero se vale también de estados de éxtasis físico para darle cabida a los momentos fantásticos dentro de su cuentística. La exploración de los sentimientos y deseos más profundos del ser humano a través de estados de excitación es una característica relevante de sus narraciones. Como en Gómez Valderrama, el cuerpo y la música son los motores que hacen aflorar estos estados. A continuación se analizarán algunos relatos que ejemplifican las incursiones artísticas extraliterarias, como la música y la danza, y la manera cómo cada uno de ellos crea una atmósfera narrativa diferente y emplea mecanismos fantásticos específicos.

En “La orgía”, cuento escrito en 1961 e incluido en su libro *La noche de la trapa*, Espinosa presenta un caso de exploración de placeres físicos bajo un supuesto estado de hipnosis. El narrador, cuyo nombre jamás se conoce, inicia el relato describiendo la sala de espera de la oficina de un mago. Le repugna al protagonista verse obligado a ir a dicho lugar ya que no cree en este tipo de prácticas. Sin embargo, deja ver que, debido a un momento extraño, en el cual una fuerza sobrenatural se apoderó de él, fue inducido a llevar a cabo actos que nunca hubiese imaginado. Más adelante el lector puede identificar que dichos actos tienen que ver con un acto sexual multitudinario que se llevó a cabo durante una reunión muy elegante, en un estado de aparente hipnosis. Mediante el uso de preguntas a manera de monólogo se percibe el tormento que la situación le

causa, no solo por lo horrible que pudiese haber sido, sino porque dichos acontecimientos contradicen su estable raciocinio con el que siempre ha explicado los sucesos del mundo. Esta disposición narrativa hace que el lector se también angustie, debido a su desconocimiento de lo que le ha sucedido al personaje y a las constantes referencias que hace el narrador a dicho evento.

Luego de esta introducción, que no deja ver en sí lo que sucede mas llena de curiosidad al lector, se cuenta la historia a manera de regresión. El narrador protagonista y su esposa asisten a un agasajo de año nuevo que una amiga decide preparar para sus amigos. El centro de la atención y las miradas de los invitados es un hombre de apellido Minelli, quien con su gracia y carisma incita de manera casi sobrenatural al protagonista a aproximarse a él. Al acercarse al círculo de personas que acompañan al mago, el protagonista escucha que un joven le pregunta a Minelli acerca de la doble personalidad a lo cual este último responde que es recomendable no involucrarse en dichos asuntos ya que podría “resultarle el tiro por la culata” (40). La impresión inicial que tiene el protagonista de estos dos personajes más adelante será desmentida. Al principio, encuentra al joven repulsivo y petulante mientras que el mago (hasta este momento se nos revela la ocupación de Minelli) le resulta simpático, admirable y atrayente. De forma abusiva, el joven se burla de las ideas del mago haciendo alarde de sus conocimientos científicos, y rechaza de manera contundente la invitación de su interlocutor de visitar su consultorio para ampliar su estrecho horizonte.

Al llegar a este punto la narración toma un tono distinto. La voz del personaje del mago se vuelve protagonista mediante intervenciones largas, mientras que el narrador protagonista tan solo complementa los sucesos con descripciones que le dan al discurso sensaciones de misterio y expectativa:

- El experimento que realizaremos (habla Minelli) a continuación ha sido largamente preparado por mi equipo de investigadores en la metapsíquica.”- Una escéptica risa bogotana onduló por el salón, y yo no discerní si era de expectativa o de burla. (...) Mientras disertaba, observé cómo los ojos del mago iban agrandándose, sus pupilas dilatándose; un semblante se iluminaba progresivamente y los lóbulos de la nariz parecían expandirse. Su imagen comenzaba a hacerse obsesiva. (42)

La ira causada por la burla hace que Minelli se disponga a hacer un ejercicio de hipnosis colectiva en donde, secretamente, le dará una lección al grupo de burgueses que lo acompañan en la sala. Les solicita a los asistentes que se relajen física y mentalmente y que se despojen de toda aprensión para lograr un estado placentero de relajación de cuerpo y alma: “Dejarán que afloren a la conciencia las ansias inhibidas o reprimidas que ahora yacen en su subconsciente. Den rienda suelta al instinto oculto, a esa contrafaz de la medalla que anhela liberarse. Les sugiero beber. Copiosamente. Sin restricciones.” (42). Observamos aquí la provocación evidente a un estado de embriaguez que permita gozar sin ningún tipo de censuras. El mago logra contraponer el mundo civilizado, de las convenciones sociales y otro mundo, primitivo y salvaje, y hace que los personajes del primero crucen el umbral hacia el segundo.

De la misma forma que en “Los pulpos de la noche”, el licor mezclado con palabras cada vez más incitativas, hace que los personajes entren en un estado de inconsciencia. La sensación de pérdida de voluntad se va intensificando al mismo tiempo que la narración se hace más meticulosa y detallista. Cuando se encuentran todos invadidos por una extraña fuerza, el narrador se apodera de nuevo del relato y describe los acontecimientos:

Un alarido perforó el silencio: pude ver cómo, deshaciéndose de sus vestiduras y arrojándose sobre el embaldosado, una chica de escasos quince años prorrumpía en gritos y ademanes obscenos. Se desencadenó la reacción. Quise retener a mi mujer, sacarla de aquel sitio que en pavoroso *crescendo*, iba convirtiéndose en viña para una orgía (...) a mi lado una pareja de hermanos se entrelazaba frenéticamente, mientras el ministro de marras, ya semidesnudo, devoraba a mordiscos a un extático efebo. (43)

Después de contenerse por mucho tiempo, el protagonista se entrega al frenesí colectivo. Esta situación se presenta de la misma manera en el cuento de Gómez Valderrama y permite que exista un testigo en medio de la inconsciencia. Tanto este narrador-personaje como Alberto en el cuento anterior permanecen, antes de sucumbir, atónitos por unos instantes frente a los sucesos mientras sus compañeros ya están devorados por el éxtasis. Cuando todos los personajes ya están inmersos en el acto carnal, cada uno de los dos escritores opta por maneras distintas de describir lo que sucede. Como vimos anteriormente, Pedro Gómez Valderrama lleva a cabo una descripción de las acciones y

los movimientos que se desarrollan. Su narrador omnisciente observa la orgía y la describe detalladamente. Germán Espinosa, por su parte, insinúa los hechos mediante una serie de reflexiones en boca del personaje que narra. Su análisis sienta una posición frente al comportamiento humano y se despliega en los dos párrafos siguientes. La disertación se inicia con la siguiente cita: “Ciertas manifestaciones del hombre son solo posibles cuando se han constituido en multitud. Al perderse el sentido de la individualidad, toda sensación es más intensa y liberadora” (43). Esta frase habla mucho acerca de la diferencia que existe entre las fijaciones internas del yo, que devienen delirios o turbaciones psicológicas y aquellas que se llevan a cabo en grupo. Estas dos posturas desarrollan mecanismos y efectos narratológicos fantásticos distintos ya que intensifican o inhiben, según sea el caso, este tipo de prácticas. Concentrarse en la descripción física de los acontecimientos hace que la mayoría de los cuentos de Gómez Valderrama ofrezcan sensaciones visuales al lector. Los actos se presentan como repugnantes y escalofriantes pero nadie se explica las razones que llevaron a los personajes a cometerlos, lo cual intensifica el extrañamiento por parte del receptor. Espinosa, por su parte, evade la descripción física para insinuarla a través de la reflexión de las implicaciones de estos actos en el devenir humano. Estos análisis intentan darle explicaciones a los actos, lo cual hace que la narración se incline hacia lo llamado por Todorov “fantástico-extraño”, cuya construcción se forma a partir de eventos sobrenaturales que encuentran una explicación racional al final del cuento. En relatos como *Le Horla* de Maupassant, el conflicto se centra en un solo personaje y, siendo él el narrador, imprime en el lector su angustia y su delirio. En “La Orgía” o “Los Pulpos de la Noche”, existe un encuentro de todos los personajes en la atmósfera delirante, que si bien se sabe escandalosa, absorbe incluso a los que más ponen resistencia.

La práctica orgiástica en Espinosa se describe en solo un párrafo. A diferencia de Pedro Gómez, el cartagenero se centra más en las reflexiones existenciales y filosóficas que en las descripciones físicas de los cuerpos. Sus personajes suelen deliberar acerca de sus actos, poner en una balanza las opiniones y llegar a conclusiones transcendentales acerca de la naturaleza humana; al final del rito, por ejemplo, el mago dice: “Por ahora me queda sólo decirles que el alma humana encierra, en sus pliegues más hondos, una bestia, una bestia inmundada, de la cual nadie debe avergonzarse, puesto que ella y nosotros conformamos un ente único, un solo ser, una aviesa fusión...” (44). Con esta

reflexión se pretende dar término a la batalla de posiciones contradictorias que precedió la hipnosis. Los cuerpos dirigidos por la voz de Minelli se envuelven de nuevo en sus ropas y regresan a su estado de cordura no sin antes conocer, de boca del mago, la sentencia que permite pasar de un frenesí grupal a un estado de angustia individual: tan solo uno de los participantes recordará lo sucedido en la sala, pero, y esto solo lo sabe el lector hasta el final, en realidad todos recuerdan el acontecimiento y creen ser aquella única persona escogida para conservar la memoria de los hechos.

A partir de este momento la narración toma un rumbo distinto. El narrador lo recuerda todo y dicha memoria lo atormenta. La culpa invade sus pensamientos de la misma forma que invadió a Elisa, Rosa y Alberto en “Los pulpos de la noche” al escuchar el canto del gallo. El cuento de Gómez Valderrama termina allí, en el reconocimiento aterrador de lo sucedido y logra con esto que el relato permanezca en lo fantástico, sin darle ninguna explicación al episodio diabólico de la noche anterior. Espinosa nos permite caer en la cuenta de que aquella práctica demoniaca no fue fruto de una posesión sobrenatural sino de una realidad humana. En un estado de extrema angustia el protagonista decide ir al consultorio de Minelli para reclamarle su decisión de escogerlo a él como la única persona que se acuerda de la orgía. El mago explica que él no es más que un charlatán y que nada de lo que sucedió en el salón fue inducido por fuerzas psíquicas ni sobrenaturales. Tan solo la persuasión mezclada con el licor logró la práctica desenfrenada, y por lo tanto todos recuerdan lo sucedido. En este cuento, al hacerse alusión a la mentira de la ilusión, la sensación de confusión permanece tanto en el narrador como en el lector, por lo tanto los elementos fantásticos y extraños no son eliminados por una realidad evidente sino que son intensificados por el estado de turbación del protagonista al conocer la verdad.

Otro ejemplo de cuento fantástico que mezcla la música, el erotismo y el desenfreno de las pasiones lo encontramos en la compilación de cuentos largos (o *nouvelles*) *Romanza para murciélagos* publicado en 1999. La narración, que da título al libro, mezcla una gran cantidad de referencias extraliterarias con alusiones a la música, a la pintura, a la historia, entre otras, lo que hace que la historia explore distintas formas de narrar y diversos géneros narrativos. En estos híbridos genéricos se evidencia el gusto de Espinosa por mezclar temas musicales con formas narrativas. El título mismo nos introduce el estilo narrativo por el que opta el autor: por un lado, el uso de la palabra *romanza*, entendida como un fragmento musical, de carácter sentimental, escrito para

una sola voz o un instrumento que se distingue por su estilo melódico y expresivo, razón por la cual existe un único narrador quien, con un tono de angustia y exaltación, nos cuenta los acontecimientos sin permitirnos escuchar la voz de los otros personajes; por el otro, la referencia al murciélago, evocación también fascinante para el autor, ya que “contiene connotaciones asociadas con el misterio y con visiones ominosas que contrarían la regularidad y la lógica humanas” (Figueroa 28). La música y el vampirismo son, como se anticipa en el título, los temas centrales del cuento. Sin embargo las referencias históricas, sociales y políticas de la época no se hacen esperar. Nos concentraremos en el análisis de la música y el vampirismo que constituyen los elementos fantásticos de la narración.

En primer lugar, los intertextos musicales le dan un ritmo a la narración que, a diferencia de los tambores y las gaitas de las tradiciones negras y afrocolombianas, se centran en temas del romanticismo europeo y latinoamericano, cuyas tonadas se caracterizan por su suavidad y melancolía. No es coincidencia que el autor haya escogido un repertorio de compositores del romanticismo como tampoco es fortuita la mención de sonatas y madrigales con relación a los sucesos del relato.

El cuento fantástico, al estilo de Novalis y Hoffmann, nace durante el romanticismo alemán y desarrolla una búsqueda de las sensaciones interiores de los seres humanos en contraposición con el pensamiento racional. Fue aquella necesidad de subvertir la explicación racional del mundo la que abrió camino a una literatura de este tipo. En la introducción a la antología titulada *Cuentos fantásticos del siglo XIX* Italo Calvino comenta: “Si el «cuento filosófico» del siglo XVIII había sido la expresión paradójica de la Razón iluminista, el «cuento fantástico» nace en Alemania como sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la declarada intención de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, de la mente, de la imaginación, dándole una dignidad igual o mayor que a la del mundo de la objetividad y de los sentidos, Por tanto, ésta también se presenta como cuento filosófico, y aquí un nombre se destaca por encima de todos: Hoffmann” (19). El movimiento romántico aboga por un conocimiento de las múltiples realidades que solo pueden captarse mediante los sentimientos, las emociones y la intuición. La literatura fantástica, como se ha venido analizando a lo largo de este apartado, termina dándole más crédito a las sensaciones corporales y a las experiencias del placer y del éxtasis que a las teorías racionales del mundo. Espinosa intensifica su

fantasía con composiciones románticas que oscilan entre distintas tonalidades – alegros, adagios, preludios, sinfonías- Estas mezclas sugieren efectos particulares en la narración como se verá en el análisis.

A medida que la narración avanza las referencias a composiciones musicales se intensifican y le dan un cierto ritmo a las acciones, ya que se presentan como ambientación de los hechos. Por ejemplo, al inicio del relato, se elaboran una serie de predicciones con respecto a un ser engendrado por dos hermanos, protagonistas de la narración. En los dos primeros párrafos la descripción se refiere a la oscuridad mediante referencias a la noche, a la luna y al diablo, y el uso de adjetivos como “nocturno”, “tenebroso” y “acuoso”. Sin embargo, al predecir que el niño será pianista, y que producirá la música en diálogo con su madre violinista, la atmósfera cambia; la alusión a la *Sonata en re* de Sánchez-Allú, y la frase incluida inmediatamente después, transforman la narración pero la mantienen aún en un aura fantástica: “Hará vibrar los cristales, introducirá alondras en nuestro hogar que era sombrío. Entonces nos arropará, tibia, la felicidad. El alma de papá morará con nosotros. Tendremos auroras líricas con noches de sonatinas, rondas y madrigales.” (547).

La sonata y el madrigal, mencionadas en los primeros párrafos, acompañarán la narración a lo largo de los acontecimientos. La mención a compositores y músicos nos recuerda también la relación de la estructura narrativa con estas piezas musicales. ¿Por qué escoge Espinosa específicamente estas formas? ¿Qué relación se establece entre ésta música y los elementos fantásticos del cuento? ¿Por qué la música escogida por los dos autores para ambientar sus historias deviene un elemento importante en la estructura fantástica de los relatos?

La sonata se refiere a un procedimiento compositivo que pretende poner en contraste dos temas distintos. En oposición a la *suite*, cuya totalidad se compone en una misma tonalidad, la sonata incluye dos tonalidades que se desarrollan en complementación y contraste. Por lo general este tipo de pieza consta de una melodía principal, que es presentada al inicio y al final, y una melodía secundaria que entra en diálogo con la primera en medio de la pieza. Comúnmente la sonata suele desarrollarse en tres movimientos que le dan un esquema rápido-lento-rápido: I Allegro, II Adagio, Andante o Largo y III Final Allegro. Una exposición, un desarrollo y una recapitulación corresponden al esquema general de un *allegro da sonata* cuyo complemento suele montarse sobre un

medio lento que puede variar de forma. La romanza, como se mencionó anteriormente, es un fragmento musical que por lo general hace parte de las sonatas del romanticismo. Este estilo privilegia un solo instrumento cuyas tonadas son armónicas y expresivas. La única voz del narrador personaje, cuyos sentimientos se expresan durante toda la narración, como lo veremos a continuación, hace que los acontecimientos se expresen de forma interna y subjetiva. El madrigal es también una referencia importante en la narración y sus efectos en el cuento se analizarán más adelante.

Teniendo en cuenta la estructura musical de las sonatas podemos observar muchas de estas características en el cuento “Romanza para murciélagos” de Germán Espinosa. En primer lugar, dos temas generales conforman la unidad del relato: la historia de dos hermanos que mantienen relaciones incestuosas, uno de los cuales fue mordido por un murciélago quien le dio características sobrenaturales, y el desarrollo de los eventos históricos del nueve de abril de 1948, vistos a través de los ojos de una familia vecina del centro de la ciudad. Las dos historias pertenecen a la misma familia, por lo cual en ocasiones se entretajan los acontecimientos y se influyen mutuamente. Sin embargo, la historia principal pertenece a los dos hermanos; la segunda funciona como un elemento de complementación contextual y de contraste ideológico.

Por otra parte, el esquema allegro-adagio-allegro se evidencia también en la disposición narrativa escogida por Espinosa para el desarrollo de la narración. El cuento inicia con una frase que expresa la exaltación y el júbilo: “¡Hemos tenido nuestro hijo, Parísatis! ¡Apenas puedo creerlo! ¡Ahora papá nos mirará con orgullo desde las sombras de su muerte, porque lo hemos prolongado en el mundo!” (547) Este mismo tono se prolonga cinco páginas más adelante hasta la primera división del cuento. En esta primera parte no se cuenta ninguna historia. El narrador expresa su emoción constantemente mediante descripciones, haciendo comparaciones, planes futuros y anticipa algunos acontecimientos. A partir de la primera división del cuento se relata la historia del padre, ahora con una disposición narrativa distinta: “El callejón donde hallaron el cadáver de nuestro padre se encontraba apenas a media cuadra de “el gato verde”, el café concierto en el que ejecutaba al piano canciones ligeras” (551). La narración cambia su tono descriptivo por uno donde se desarrollan los sucesos. La historia se cuenta en un vaivén de acontecimientos y expresiones intensas de júbilo que se dejan ver gracias al uso de exclamaciones y de metáforas. Si bien, como lo mencioné anteriormente, la intensidad del

comienzo se hace a un lado para darle paso a los hechos, una comunicación constante entre las expresiones de júbilo y los acontecimientos se entretene complementando así una narración al estilo del segundo movimiento de una sonata. Los dos últimos párrafos del cuento vuelven a ser una persistente exaltación del hijo, de la hermana y de su condición vampírica.

Como se observa, no solo la estructura de la narración sino la inclusión de los dos temas funcionan como una pieza musical. Un inicio de exaltación y excitación cuya historia principal tiene que ver con el fruto del amor entre los dos hermanos, seguido de una narración de los hechos que incluye un ir y venir entre los dos temas y una conclusión que exalta de nuevo la historia principal constituyen los tres movimientos del cuento. ¿De qué manera esta estructura narrativa de sonata hace del cuento un relato fantástico? Para que un escrito tenga características fantásticas es necesario que exista un contraste entre dos realidades que permita ver la diferencia entre los dos planos. La “realidad” en el cuento es dada mediante el segundo tema. Espinosa escoge como contexto un evento histórico. El relato está localizado en la Bogotá de mediados del siglo XX, momento histórico denominado como “la violencia”, debido al tenso ambiente bipartidista que se vivía en la época y que estalló en guerra civil a raíz de la muerte del candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán. Allí, en un barrio colonial del centro de la capital colombiana, se desarrolla la infancia y adolescencia del narrador-protagonista, rodeado del aquel ambiente político.

A los sucesos de violencia ocurridos durante este período el autor consagra más de diez páginas en las cuales se teje la historia de los dos hermanos. Sin embargo, y a diferencia de muchas novelas ambientadas durante la misma época, escasamente se describe el episodio del nueve de abril y éste es narrado por un niño de diez años. Por lo tanto no se desarrollan ideas políticas ni se toma posición con respecto a ninguno de los bandos en conflicto, tan sólo se narra el miedo que el protagonista sintió por primera vez por su vida y la añoranza de refugiarse en su casa. Apenas si se menciona la fecha de los acontecimientos, desplazando la precisión del tiempo y el espacio a un segundo plano para concentrarse en la psicología de los personajes. Vemos aquí cómo el escritor se vale de un suceso que causó gran conmoción en la historia colombiana para, partiendo de allí, guiar la atención del lector hacia lo particular; de un hecho público el lector es transportado a la intimidad del hogar e incluso más allá, a la privacidad de la mente del personaje.

La atracción física que se desarrolla entre los dos protagonistas no tiene, sin embargo, nada de fantástico. El evento que desencadena el componente fantástico se desarrolla en la mitad, justo en medio de una reunión política. Veremos entonces la manera cómo esta estructura de contraste y complementación de dos historias nos permite percibir el momento en el que la narración deviene fantástica.

De lo público y cotidiano, la narración se va adentrando a la psicología del personaje progresivamente hasta alcanzar un clímax fantástico, que en este caso es de carácter muy íntimo. Aquí, como en Proust¹⁰, no se perciben en la narración fenómenos objetivos sino la forma en la que son percibidos por el sujeto. Estas miradas en perspectiva se repiten en varias ocasiones a lo largo del cuento y corresponden, en su mayoría, a las imágenes cruciales que le dan vida a la narración. Por ejemplo, cuando el padre del protagonista muere, su abuelo decide llevarlo a las riberas del río Magdalena, lugar donde se llevaría a cabo una reunión del partido político conservador. Cuando todos los adultos se encuentran ya ebrios por el festejo, el niño toma la decisión de apartarse del grupo y se va adentrando paulatinamente en la selva. Al comienzo va encontrando animales y plantas que reconoce perfectamente, razón por la cual no se siente ajeno a aquel lugar, sin embargo sigue adentrándose en ese espacio que cada vez le resulta más extraño, como hipnotizado por una fuerza sobrenatural: “era presa de una especie de delirio cinético, de un impulso irresistible” (583). En el momento en el que se siente rodeado por una maleza tan tupida que le impide ver tanto el cielo como la tierra así como llevar a cabo cualquier movimiento de su cuerpo, observa, “en una escarpa del terreno, una gran abertura que parecía reclamarme de repente con la promesa de un mundo subterráneo y maravilloso” (583). Y es allí donde sucede un acontecimiento que si bien no se le presenta al lector de manera evidente, da algunas pistas de interpretación como el olor a amoníaco, el calor de asfixia mezclado con una beatitud de templo y

¹⁰ Curtius argumenta que lo que Marcel Proust logra con sus personajes es la descripción de los movimientos del alma, más que fenómenos que salten a la vista: « Proust ne peint point – comme l’eussent fait les Goncourt. Il ne nous décrit point des phénomènes optiques ou météorologiques mais mouvement de l’âme, non pas des processus physiques mais psychiques ; ou mieux : il intègre le matériel dans l’esprituel. » E. ROBERT CURTIUS : « Marcel Proust », Paris, *La Revue Nouvelle*. 1928 Pag 58

frases como “sí, me hallaba como en un templo demoniaco, acaso a la entrada del infierno” o “un multitudinario aleteo poblaba la tiniebla” (584).

Vemos cómo de lo público, de encontrarse rodeado de lo conocido, de lo familiar, el niño accede lentamente a un espacio completamente extraño, donde no puede ver ni su propio cuerpo, donde tan sólo puede oír sus pensamientos; por supuesto el lector es transportado también a la mente del protagonista. Esta identificación corresponde a aquella característica que poseen los relatos fantásticos según Todorov y que hemos señalado anteriormente y que consiste en permitirle al lector encontrar a los personajes en un mundo real y creíble. Esas descripciones en perspectiva hacen que el lector se deje llevar progresivamente por la narración, casi sin darse cuenta y, evidentemente, cuando llega el momento fantástico el efecto es aun más aterrador.

En el momento de mayor intensidad, el personaje es mordido por un murciélago que lo deja inconsciente varios días. Dicho evento representa el clímax de la narración y determina los hechos venideros. Se observa entonces el contraste constante entre la estructura narrativa, los dos temas de los cuales trata el cuento y unos acontecimientos que van de la descripción superficial de los hechos a una exploración íntima de la psiquis del narrador-personaje. La expresión de estos sentimientos humanos se relaciona con la mención inicial de los madrigales que, como las sonatas, acompañan musicalmente la narración.

Los madrigales corresponden a una forma musical que floreció durante el renacimiento (alrededor del siglo XVI) y que representa el estilo secular más importante de la época. Generalmente cantada a dos o más voces que contrastan y armonizan, devino una forma de expresar, mediante la fusión de la música y las palabras, los sentimientos del hombre como ser profano. La estructura musical pretende imitar la representación de las palabras de manera que se lleve a cabo un dúo en perfecta armonía y correspondencia. El texto de Espinosa, en este caso, pretende ir a la par con estas dos estructuras musicales (la sonata y el madrigal) que complementan el sentido de las palabras usadas por el escritor. Las piezas musicales no solo ambientan y le dan una atmósfera de contraste, de intensidad y de sensibilidad al relato fantástico sino que guían la estructura narrativa para que sean el contraste y la exaltación de los sentimientos humanos los mecanismos sobre los cuales se funda la ficción.

La importancia de la inclusión de la música en los cuentos fantásticos analizados nos permite observar la manera cómo Germán Espinosa y Pedro Gómez Valderrama elaboran una ficción que se preocupa por los sentimientos más íntimos y aún silenciados del ser humano. La música representa el vehículo de estos estados de la mente humana y permite llevar a cabo acciones bajo un estado de liberación y emancipación. En “Romanza para murciélagos” como en “Las músicas del diablo” la música permite una experiencia sobrenatural tanto en los personajes como en el lector. Los ambientes que se crean están cargados de sensualidad, de sensaciones intensas y de emociones que rebasan las palabras.

Cada personaje tiene una experiencia particular de la música y de la danza y estas actúan en las narraciones como bandas sonoras, al unísono con los hechos, intensificando el efecto fantástico y dándole más crédito al cuerpo que a la mente. El erotismo desplegado de la experiencia personal del arte caracteriza los momentos sobrenaturales e inexplicables de los cuentos. Estos momentos poseen una doble naturaleza: por un lado se presentan como sobrenaturales y por otro siniestros, en términos freudianos ya que, como lo observamos anteriormente, los sucesos se llevan a cabo después de ahondar hasta lo más íntimo de los personajes, después de desnudar a fondo sus más profundos deseos; es allí, donde lo familiar adquiere un sentido desconocido, fatídico. El horror y la angustia se perciben en las descripciones. No obstante, en la mayoría de ellas los personajes saben que tienen múltiples facetas, y la realidad, en un comienzo organizada y comprendida, deviene una fantasía que despliega un sinnúmero de sensaciones escondidas. He aquí el mecanismo en el que confluye la poética fantástica de los dos autores y el producto final de las inclusiones musicales y eróticas.

4. Conclusiones

4.1 Conclusiones

Una diversidad de temas y de técnicas narrativas se ha explorado en la literatura colombiana a lo largo de las últimas décadas. La explosión de formas generada alrededor de los años cincuenta del siglo XX permitió un feliz encuentro de motivos sociales y preocupaciones literarias cuyos resultados representan una literatura diversa, híbrida, que se caracteriza por su multiplicidad de matices y por sus personajes en conflicto. Aspectos ya explorados desde finales del siglo XIX como la preocupación por el Yo se han intensificado, por lo cual los personajes literarios han devenido confusos, problemáticos, en contravía con los héroes de la antigüedad. Dicha vuelta hacia el interior del ser humano ha permitido una apasionante reflexión continua frente al devenir del hombre y a su papel en la sociedad.

El conflicto que se genera en el encuentro de distintas realidades ha permitido observar la violencia de algunas instituciones sociales y culturales, y criticar las formas en las cuales las comunidades han asimilado discursos y formas de comportamiento. El conflicto ha permitido ver la organización social y, al mismo tiempo, penetrar en la intimidad de la psiquis humana, cuyos miedos y vacilaciones se expresan en su manera de actuar. Los personajes que se mueven dentro del conflicto dudan, caen, se atormentan, se dejan llevar, se castigan, luchan, etc. El conflicto, más que tener que ver con la violencia- tema también de interés literario en los últimos años- se relaciona con la lucha interna entre las ideas implantadas para una convivencia social y los deseos profundos que, por lo general, se censuran y se silencian. El conflicto permite poner en duda las ideas arraigadas y dar cabida a un cambio de pensamiento, a una liberación a partir de una reflexión. Esto se percibe en el análisis literario de los cuentos arriba estudiados y constituye uno de los rasgos fundamentales de su cuentística fantástica. Pedro Gómez Valderrama hace uso de su literatura para evidenciar una aspiración de libertad no sólo personal sino nacional. Su activismo político y su relación con el partido liberal colombiano se dejan ver entre las páginas de unos cuentos que evidencian el conflicto interno de unos personajes cuyos deseos y creencias se oponen. Dicho conflicto

es visto desde una idea secularizada del arte y de las tradiciones. Germán Espinosa advierte el movimiento de ideas foráneas que entraban al país por la época, y la fascinación que éstas causaban en unos lectores ávidos de novedad. Debido a esto, recurre a toda una tradición cultural universal que le permite llegar a ciertas conclusiones filosóficas con base en el quehacer del ser humano: la razón no explica la totalidad de las acciones; el cuerpo no siempre responde a los dictados de la mente racional y de las convicciones morales; la experiencia sensitiva hace parte fundamental del conocimiento. La escogencia de una literatura que permite el encuentro conflictivo entre varias tradiciones tiene entonces una razón de ser: los autores pretenden evidenciar la pluralidad del ser y sus batallas interiores que le hacen sentir culpa y vergüenza. Al no optar por una solución armoniosa del conflicto, se pretende mostrar una tensión cuyo potencial liberador incita a probar nuevos caminos.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos es posible ahora puntualizar en las características que repercuten en la particularidad de estos dos autores: en primera instancia, y frente a la producción literaria colombiana, hay una actitud crítica que denuncia un discurso religioso católico único y que le otorga voz a las prácticas populares y a las tradiciones orales como parte de la cultura. En segunda, en lo que respecta a la literatura fantástica, los autores renuevan el mecanismo de la vacilación, tal como lo propone Todorov, al hacer vacilar al lector entre diferentes realidades donde no se privilegia ninguna a lo largo de todo el relato. De esta forma, lo fantástico en Gómez Valderrama y en Espinosa no es solamente un momento, o una percepción del lector, o depende de la inclusión de situaciones familiares que devienen siniestras, sino que llega a ser una lógica narrativa que permite percibir una atmósfera desde las primeras líneas del cuento y que mezcla de forma audaz las características anteriormente mencionadas.

La literatura fantástica representa la ficción dentro de la ficción. Bajo una doble armadura de irrealidad, tanto Pedro Gómez Valderrama como Germán Espinosa ponen a sus personajes a reflexionar acerca de la organización de las sociedades humanas. Su fantasía, más que consistir en la invención de mundos maravillosos y monstruos mitológicos, representa una visión amplia del mundo en que vivimos. Estos autores logran abrir puertas hacia otras realidades, hacia otras visiones de mundo cuyos encuentros hacen que surja lo fantástico.

A lo largo del estudio vimos cómo, mediante relatos tradicionales, costumbres negras, mitologías budistas y cristianas, los autores logran hacer de sus cuentos fantásticos un encuentro de la diversidad que caracteriza al continente. Es importante mencionar aquí que las alusiones no son históricas sino versiones legendarias de la historia, cuya inclusión se utiliza para acabar con las visiones de la razón positivista o las imposiciones morales de la religión católica. Cada relato constituye un lugar en donde muchas creencias se encuentran, un territorio que bien podría ser cualquier pueblo de la costa Caribe o de Santander, zonas de origen de Espinosa y de Gómez Valderrama, respectivamente. No obstante, como lo descubrimos a lo largo del análisis, las referencias a diversas creencias no son las únicas que hacen parte de la construcción narrativa de los autores. Una gran parte de sus alusiones tienen que ver con la tradición cultural europea, que es una de las razones por la cuales comparten características con los movimientos romántico y simbolista. La otredad que genera el conflicto no se representa entonces únicamente mediante la cultura negra o indígena; es también la cultura europea. Sin embargo, dicho encuentro no se presenta de manera pacífica ni se percibe una convivencia apacible como en muchos relatos maravillosos o del realismo mágico. Los cuentos analizados representan una problemática de encuentro, una lucha entre creencias por seguir siendo únicas. Incluso, más allá de esto, los cuentos se preocupan más por retratar un conflicto íntimo, un ir y venir de ideas que se genera en cada mente humana. El encuentro con lo desconocido parte de el choque entre creencias y deseos reprimidos.

La configuración del conflicto por el encuentro con la otredad se presenta a manera de ruptura y de vacilación. Los personajes, pertenecientes a una realidad conocida, se ven asaltados por otra que los hace dudar con respecto a sus representaciones de mundo. Cada uno de esos encuentros encarna un momento fantástico en los cuentos. Dichos encuentros se presentan como una oscilación entre reprobación y aceptación lo cual impide visualizar una realidad única. Esta constante oscilación genera sensaciones de pérdida, de caos, de vértigo e incluso de miedo en los personajes y en quien lee. Lo fantástico es generado por la intromisión de la otredad, lo cual deja a los personajes sumidos en un desconcierto.

Otros mecanismos, como el ritmo, las figuras literarias y las referencias a personajes históricos, permiten que lo fantástico ingrese al cuento de manera intensa, sin salirse de

lo verosímil. Como vimos, la música y el ritmo enriquecen la narración ya que permiten no solo que el lector perciba las diferentes intensidades y contrastes a lo largo del relato, sino que su percepción de la ficción sea ambientada por el sonido de unos tambores africanos o de una sonata romántica. La música permite observar también cómo la estructura textual de los cuentos no es estática, sino que presenta constantes cambios, como una pieza musical. El uso reiterado de metáforas permite al lector participar de la construcción de sentido, incluso terminado el cuento.

Las irrupciones fantásticas permiten a los personajes no sólo darse cuenta de que no hay una sola realidad, sino comenzar a reconocer que existen más posibilidades de existencia, incluso para ellos mismos. Si bien dichas realidades siempre habían hecho parte de su entorno, son exploradas por primera vez mediante estados alterados de la conciencia. La inclusión de otras expresiones artísticas como la música, la danza y la pintura, permite el aflorar de sensaciones nunca antes experimentadas, que sirven de puente entre diversos mundos. Después del momento de éxtasis, donde los personajes son capaces de llevar a cabo acciones que en sobriedad hubieran censurado, las reflexiones acerca de la naturaleza humana toman protagonismo, lo cual no borra la sensación de horror y desconcierto tanto en los personajes como en el lector.

En este sentido, la irrupción fantástica representa un escape liberador frente a las doctrinas únicas y una puerta de entrada hacia el conocimiento de los estados más profundos del alma. Todas aquellas sensaciones que son exploradas forman parte de lo desconocido, a lo cual se puede tener acceso mediante la sinestesia, la música, la danza y el arte en general. La explosión y el privilegio de los sentidos como formas de conocimiento permiten la liberación de las sensaciones más intensas y profundas.

Vimos, a lo largo de los dos capítulos, los diversos mecanismos literarios usados por los dos escritores para construir sus relatos. En algunos de ellos, los narradores juegan un papel importante, pues permiten focalizar la narración y generar un efecto específico en el lector. El narrador en primera persona hace que el receptor conozca la conciencia del personaje, sus miedos y sus más profundos deseos. El conflicto interno por la irrupción de otra realidad se vive, en los cuentos analizados, directamente con el personaje que lo experimenta, lo cual permite percibir las contradicciones que se generan en su mente. Por otro lado, el narrador en tercera persona permite tener una visión general de la sociedad retratada. Aquí no solo un personaje expresa sus contradicciones, sino que es

todo un pueblo o una comunidad la que hace parte del juego del conflicto. En algunos cuentos los narradores y los puntos de vista se mezclan constantemente, permitiéndole al lector una visión global de los acontecimientos. Es importante mencionar que los narradores suelen jugar con las convicciones no solo de los personajes sino del lector, lo cual intensifica la sensación de desconcierto al final.

Muchos artificios empleados por los dos escritores colombianos rememoran algunos cuentos de Borges, de Cortázar, de Poe, de Hoffmann, entre otros, lo cual no opaca lo novedoso de sus narraciones. Las reflexiones filosóficas que suscitan algunos momentos de los cuentos, así como las referencias a la cultura universal, cuya comprensión demanda un amplio conocimiento, recuerdan la intelectualidad de los cuentos de Borges. El juego de la otredad y los cambios casi imperceptibles de realidad nos hacen pensar en “La noche bocarriba” o “Axolotl” de un Cortázar preocupado por las intromisiones siniestras y las perturbaciones en el lector. Los desórdenes del subconsciente, los sueños, la decadencia de lo humano, las descripciones de paisajes oscuros, luctuosos, señalan la influencia de Poe y Hoffmann. Estas características, mezcladas con el uso de las tradiciones y la implementación de la música y la danza como precursoras de una experiencia sobrenatural, son otras de las particularidades de los cuentos de Gómez Valderrama y Germán Espinosa.

Para terminar, es importante mencionar que tanto los mecanismos literarios mencionados en el párrafo anterior como las ideas implícitas de realidades diversas y liberación, confluyen en unos relatos en donde cada palabra, cada alusión y cada signo, tienen una razón de ser. Se ha querido, pues, mostrar muchos de estos mecanismos y sus implicaciones dentro del texto, a la luz de la teoría de la literatura fantástica. Lo fantástico invita al juego, al descubrimiento, al cambio de representación. Ante todo, después de este análisis, resta extender la provocación de regresar sobre estos cuentos y disfrutar de su universo múltiple, simbólico, y plurisémico.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona. Anthropos: 1994.
- Aristizabal, Alonso. *Pedro Gómez Valderrama*. Procultura. Bogotá: 1992.
- Balakian, Ana. *The symbolist movement: a critical appraisal*. Nueva York. Nueva York University Press: 1977
- Barrenechea, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura Fantástica*. Caracas: Editor Monte Ávila, 1978.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico: Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Anagrama. Barcelona: 1989.
- Belinsky, Jorge. *Lo imaginario: Un estudio*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 2007.
- Bennet, J.G. *Estudios sobre Eneagrama*. Málaga. Editorial Sirio: 2007.
- Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia” *Scribd.com* Domingo 20 de noviembre de 2011 <http://www.scribd.com/doc/7240031/El-Arte-Narrativo-y-La-Magia>.
- Burgos, Ricardo. *La ciencia ficción en Colombia*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1998.
- Cabrera, Daniel. *Lo tecnológico y lo imaginario: las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires. Biblos: 2006.
- Cadena Silva, Claudia. “Un mundo creativo propio”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26 (19) 1989.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris. Editorial Gallimard: 1965.
- Calvino, Ítalo. *Cuentos Fantásticos del siglo XIX*. *Scribd.com* Lunes 3 de Octubre de 2011. <http://www.scribd.com/doc/12694501/CUENTOS-FANTASTICOS-DEL-XIX-ITALO-CALVINO>
- Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. Montevideo. Editorial Arca: 1967.
- Carrilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires. Nova: 1968
- Casares, Bioy. Borges, Jorge Luis. Ocampo Silvina. *Antología de Literatura Fantástica*. Editorial Edhasa: 2007
- Castoriadis, Cornelius. *Los dominios del hombre*. Barcelona. Gedisa:1998.

- Ceserani, Remo. *Lo fantástico. La balsa de la medusa*. Madrid. Editorial Visor: 1999.
- Correa-Díaz, Luis. *Una Historia Apócrifa de América: El Arte de la Conjetura de Pedro Gómez Valderrama*. Fondo Editorial Universidad EAFIT. Medellín: 2003
- Curtius, Robert. « Marcel Proust » Paris: *La revue nouvelle*. 1928.
- Durand, Gilbert. *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*. Taurus. Madrid: 1981.
- *Lo imaginario*. Ediciones del Bronce. Barcelona: 2000
- La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- Espinosa, Germán. *Cuentos Completos*. Editorial Alfaguara. Bogotá:2007.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael, Giraldo Bermúdez, Luz Mary, Acosta Peñaloza, Carmen Elisa. *Germán Espinosa. Señas del Amanuense*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: 2008.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. “El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea”. En *Estudios de Literatura Colombiana*. Universidad de Antioquia, No. VIII, enero-junio 2001.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. “Romanza para murciélagos y la balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas”. En *Aguaíta: Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*. No. 8, Diciembre 2002. Pg. 76-83
- Freud, Sigmund. “*Lo siniestro*”. *librosgratisweb.com* Sábado 3 de septiembre de 2011 <http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/index.htm>
- García Márquez, Gabriel. *Fantasía y creación artística en América latina y el Caribe*. Editorial The United Nations Univ. 1981
- Giraldo Naranjo, Julián Alberto. *Ser y Acontecer del Nuevo Mundo. El simbolismo Mítico en la Narrativa de Germán Espinosa*. Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira: 2006
- Gómez Valderrama, Pedro. *Las deformaciones de la realidad en la aventura en la nieve*. CEJA. Bogotá: 1995.
- González Ruíz, David. *Breve historia de las leyendas medievales*. Ediciones Nowtilus. Madrid: 2010

Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm (E.T.A.) “El hombre de arena”
<http://fundacioakwaba.cat> Jueves 6 de Octubre de 2011.

<http://fundacioakwaba.cat/web/files/El%20hombre%20de%20arena.>

Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Editorial Catálogos, Buenos Aires: 1986.

Maupassant, Guy de. *Oeuvres Complètes*. Editorial Gonon. Paris : 1979.

Medina, Fernando. *Los Cortejos del Diablo y las Estrategias de Reconocimiento Identitario en la Noción Moderna*. Tesis de pregrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Mejía, Carlos Mario. *La trama de los imaginarios: recisión histórica y barroca en la estética de los cortejos del diablo*. Tesis de posgrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

Morillas Ventura, Enriqueta. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Sociedad Estatal Quinto Centenario. Michigan: 1991.

Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia*. Editorial Medí: 2010.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Huellas de Vanguardia: Realismo Mágico/ Literatura fantástica. Esbozo de una relación”. 1999, 28:323-341 ISSN: 0210-4547. *Universidad Complutense de Madrid*. Jueves 22 de Septiembre de 2011. Archivo PDF

Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991

Rebetez, René. *Cuentos de amor, terror y otros misterios*. Cooperativa Editorial Magisterio. Bogotá: 1998.

Restrepo Arango, Luis Antonio. *Literatura y pensamiento*. Planeta, Bogotá: 1989. Vol. VI

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Du Seuil. Paris: 2000.

Ruiz, Jorge Eliécer. *Biografía Literaria: Pedro Gómez Valderrama*. Gaceta. Bogotá: 1992

Ruiz, Jorge Eliécer. *Pedro Gómez Valderrama en la Encrucijada de la Literatura Colombiana*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá: 1998.

Stendhal. “De l'amour” *Gallica.bnf.fr* Domingo 28 de Agosto 2011
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68866>

Stephens, Walter. *Demon Lovers: Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*. Chicago and London: The University of Chicago Press: 2002.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires. Editorial Buenos Aires: 1982.

Torrente Ballester, Gonzalo. *Memorias. Ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sevilla: 1984.

Valencia Solanilla, César. “La Historia Posible en la Ficción Narrativa de Germán Espinosa” en *Revista de Literatura y Filosofía*. Universidad Tecnológica de Pereira, año 2 No. 2, junio-Diciembre 2004

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticos*. Buenos Aires. Editorial universitaria de Buenos Aires: 1965.

Yushimito del Valle, Carlos. *Aproximaciones a lo neo fantástico en “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París”*. *Scribd.com* 20 de Noviembre 2011
<http://www.scribd.com/doc/11479607/Aproximaciones-a-lo-neofantastico-en-Casa-tomada-y-Carta-a-una-senorita-en-Paris>