

Dos perspectivas de la muerte en la literatura hispanoamericana: de *Pedro Páramo* a *Opio en las nubes*

Botero Camacho, Manuel

Dos perspectivas de la muerte en la literatura hispanoamericana: de *Pedro Páramo* a *Opio en las nubes*

Revista Razón Crítica, núm. 5, 2018

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=645868982008>

DOI: <https://doi.org/10.21789/25007807.1358>

Dos perspectivas de la muerte en la literatura hispanoamericana: de *Pedro Páramo* a *Opio en las nubes*

Two perspectives of the myth of death in latin-american literature: from *Pedro Páramo* to *Opio en las nubes*

Duas perspectivas da morte na literatura hispano - americana: de *Pedro Páramo* a *Opio en las nubes*

Manuel Botero Camacho

Universidad Complutense de Madrid, España

mbotero@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.21789/25007807.1358>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=645868982008>

Recepción: 31 Enero 2018

Aprobación: 15 Mayo 2018

Publicación: 20 Junio 2018

RESUMEN:

Es el objeto de este artículo presentar un análisis sobre la presencia de la muerte, tratada aquí en su dimensión mítica, en las novelas *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro Madiedo. El estudio que aquí se ofrece no parte de una exploración comparativa entre ellas, sino de la consideración acerca de la forma en que, en la literatura latinoamericana, ha evolucionado el concepto en relación con la cosmovisión resultante del sincretismo entre las culturas precortesianas y cristianas. Así mismo, se ofrecerá una aproximación a los elementos fantásticos, dada su relevancia.

PALABRAS CLAVE: mito, muerte, Opio en las nubes, Pedro Páramo, sincretismo.

ABSTRACT:

It is the purpose of this article to present an analysis of the presence of death, treated in its mythical dimension, in the novels *Pedro Páramo* by Juan Rulfo and *Opio en las nubes* by Rafael Chaparro Madiedo. The study presented here is not part of a comparative exploration among them, but rather of the way in which the concept has evolved in Latin-American literature regarding the vision of the universe resulting from the syncretism between pre-Christian and Christian cultures. Likewise, an approximation to their fantastic elements will be offered given their relevance.

KEYWORDS: Death, Myth, Pedro Páramo, Opio en las nubes, Syncretism.

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise sobre a presença da morte, tratada aqui em sua dimensão mítica, nos romances *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro Madiedo. O estudo aqui oferecido não parte de uma exploração comparativa entre elas, mas sim da forma como a literatura latino-americana tem evoluído o conceito quanto à cosmovisão resultante do sincretismo entre as culturas pré-cartesianas e cristãs. Além disso, será oferecida uma aproximação dos elementos fantásticos devido à sua relevância.

PALAVRAS-CHAVE: morte, mito, Opio en las nubes, Pedro Páramo, sincretismo.

INTRODUCCIÓN

La protagonista indiscutible tanto de *Pedro Páramo* como de *Opio en las nubes* es la muerte. El origen y el destino han sido, a lo largo de la historia, las únicas constantes en las mitologías. Si bien todas hablan, también, de seres superiores y de la naturaleza, todo ese discurso carecería de sentido sin la respuesta a la pregunta por el origen, y sin la seguridad de lo que encontraremos en la muerte. Esto se puede explicar por vía negativa. Occidente se ha dado el lujo de vivir una realidad con mitos impuestos, mitos nuevos. Habiendo sustituido los antiguos, nos enfrentamos a la apoteosis de la razón. El mito que deposita la fe en la diosa Razón se ha encargado de dejar por fuera todas aquellas realidades que no se presentan inmediatamente al conocimiento sensible, aquellas que hemos dado en llamar realidades espirituales. El *Big Bang* la teoría de la evolución,

mitos de origen racional, acabaron con los mitos de origen y de tiempo primordial que daban cuenta de lo espiritual y llenaban de sentido la vida de los hombres. Los mitos de origen infundían un propósito a la vida, entregaban una función y un destino al ser humano. El misterio de la vida quedó reducido al ADN y las composiciones químicas. Por lo tanto, la vida no tiene un propósito en el mito racional, no es intencionada, es solo un accidente, una casualidad química. Incluso se ha llegado a la clonación, prescindiendo definitivamente de Dios y de la idea de un destino individual. Estos discursos, sin embargo, han sido el objeto de numerosas críticas, por ejemplo, por parte de la literatura del posboom. ¿El posboom se asociaría con el disenso, con la multiplicidad, con la subversión de todos los grandes metadiscursos que pretenden ofrecer una explicación de la condición humana, y con el abandono de toda búsqueda de orígenes? (Shaw, 1999, p. 367). Así mismo, por fortuna todavía existe un dinamismo interior dentro de la cultura de occidente que se manifiesta en las celebraciones populares y en los ritos que establece la cotidianidad, y que se enfrenta a la racionalidad de manera taimada y subversiva.

Tras referirse en la primera parte a la relación entre el mito y la literatura fantástica, la segunda sección de este escrito propone una lectura de *Pedro Páramo* (1980) a la luz de la cosmovisión mexicana, resultado de la fusión de las culturas azteca y católica. El mito habrá de ser uno de los hilos conductores más definidos dentro de la estructura de la novela. En la tercera parte se propone una lectura de la novela *Opio en las Nubes* (1993) del escritor colombiano Rafael Chaparro Madiedo (1963-1995), a la luz del ensayo *Los poderes de la ficción* (1989), de Víctor Bravo, y su minuciosa descomposición de lo fantástico. Se dirigirá el esfuerzo a hacer evidentes los elementos fantásticos que aparecen en la novela.

Para construir una teoría de las estructuras narrativas no es suficiente tomar un *corpus* de relatos [?] para aislar en él las regularidades que aparezcan. Las unidades de análisis no son datos inmediatos sino construcciones hipotéticas, definidas para un fin teórico. En realidad, no se describen relatos reales sino que se reconstruye de manera racional [?] el sistema abstracto que les sirve de base. (Van Dijk, citado en Bravo, 1989, p. 36).

Si bien no es conveniente tomar un gran grupo de relatos y extraer de ellos sus particularidades, en beneficio del ensayo, se procederá de manera contraria; esto es, se elegirán un grupo de elementos que han sido considerados ¿elementos de lo fantástico? para aplicarlos al relato. El ensayo de Bravo ejemplifica el primer procedimiento, en él se utilizan diferentes relatos para ilustrar cada uno de los puntos particulares; aquí se tomarán diferentes puntos que serán situados en un solo relato, dentro del ámbito de lo fantástico.

REALISMO MARAVILLOSO Y LA RELACIÓN CON EL MITO

En su libro *El realismo maravilloso* (1983), Irleamar Chiampi propone este término y deja claras las razones para justificar la necesidad del neologismo. Sin embargo, parece que las diferencias entre lo que significan ¿realismo mágico? y ¿lo real maravilloso? se pueden ampliar un poco. Estas diferencias se dan puramente a nivel del lenguaje. Con respecto al realismo mágico, Chiampi no parece comprometerse con alguna definición del término. No obstante, ofrece una cita de la investigadora soviética Vera Kuteishchicova: ¿Aunque el sentido general de este término sea inteligible, por lo pronto carece de un contenido nítido? (Chiampi, 1983, p. 31). Por ahora, baste señalar qué tanto problema sugiere la definición de realismo mágico que propone Kuteishchicova. Teniendo en cuenta que no se puede entender una palabra sin un referente previo existente en la realidad, ¿cómo se podría explicar que se entiende el sentido general del término si este carece de un contenido nítido? Es necesario, entonces, otorgarle algo de nitidez al contenido de la proposición.

En la segunda acepción que le otorga a la palabra ¿realismo? el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se lee: ¿sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza?. Con respecto a esta palabra, no parece haber mayor dificultad, más allá de notar que la naturaleza es lo real, siendo lo real ¿lo que tiene existencia verdadera y efectiva?. La siguiente palabra, sin embargo, plantea una posibilidad irracional: lo mágico. ¿Magia, en su acepción corriente, es el arte o saber

que pretende dominar los seres o fuerzas de la naturaleza y producir, a través de ciertas prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales? (Chiampi, 1983, p. 49).

La magia pretende subvertir los órdenes naturales, conforme a lo cual se introduce en los textos como un elemento exógeno a la realidad. Esto es, entra de forma violenta en un texto y genera contradicción. Al lector le cuesta trabajo asimilar el suceso, este produce incluso reacciones de incredulidad en los personajes de la obra. Para dar un ejemplo, me remitiré a un pasaje de *El reino de este mundo*:

Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara revelaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Makandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. (Carpentier 1995, p. 21).

Esta es una clara intervención de la magia en el texto, es un hecho que desborda los límites de la realidad. La mujer es una bruja, y por medio de ciertos poderes altera el curso natural de la realidad. Sin embargo, existe un ámbito dentro del cual eso mágico se convierte en real, quiero decir, se vuelve natural.

Lo maravilloso es un elemento que no ejerce violencia contra la naturaleza, es algo improbable pero no imposible. Es maravilloso porque es inusual, y por eso generalmente carece de un efecto acústico propio, de una palabra que lo nombre y lo determine. Las palabras se aprenden por la costumbre de asociar siempre los mismos sonidos a los mismos objetos. Cuando el hombre se enfrenta a lo no cotidiano, el lenguaje se vuelve insuficiente, pues el sujeto carece de las palabras para referirse a ¿eso?; entonces se ve obligado a dar ejemplos y a explicar lo desconocido por medio de lo conocido. Por otro lado, el lenguaje es informador de cultura, y si no existe palabra para señalar cierto referente extralingüístico, es muy probable que esa realidad no sea concebida por la cosmovisión de quienes participan de ese lenguaje. Irlemar Chiampi menciona el problema al que se enfrentan los conquistadores españoles cuando llegan a América: ¿La misma crisis lexical del conquistador español, ante la contingencia de tener que nombrar lo nuevo? (Chiampi 1983, p. 52).

No es de extrañar que los conquistadores hayan encontrado todo ¿maravilloso?, puesto que se estaban exponiendo a realidades desconocidas, pero que no dejaban de ser realidades. No tenían las palabras para designar esos referentes extralingüísticos y, en consecuencia, no comprendían lo que estaban viendo. La comprensión se da sobre la base del lenguaje, porque es el lenguaje el vínculo entre el ser y la realidad externa. Es muy importante resaltar que lo maravilloso es posible. Es entendible, también, que los españoles hayan creído que se encontraban en ¿las indias?, ya que desconocían igualmente los referentes extralingüísticos de esas lejanas tierras, y, como las noticias que tenían de Oriente las obtenían por medio de ejemplos y comparaciones, no tenían un verdadero lenguaje para comprender su error.

Maravilloso es lo ¿extraordinario? lo ¿insólito?, lo que se escapa al curso diario de las cosas y de lo humano [?] es un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión de belleza, de fuerza o riqueza, en fin, de perfección, que puede ser mirada por los hombres. Así, lo maravilloso preserva algo de lo humano en su esencia. (Chiampi 1983, p. 54).

Desde que el racionalismo decidió explicar toda la realidad por medio de un orden lógico de causas naturales, ciertos referentes extralingüísticos que daban cuenta de determinado tipo de realidades quedaron sin un lenguaje que los representara. La ciencia ha relegado el mito al ámbito de los cuentos y las mentiras, de las fábulas. El mito se ha desprestigiado al punto de crear un vacío espiritual que se pretende llenar con tecnología, con lógica; lo que queda por fuera de las capacidades intelectivas del hombre moderno es mentira. El mito da cuenta de realidades espirituales trascendentes que ninguna ciencia podrá explicar. Esa es la razón por la cual a la gente educada le parecen maravillosas ciertas experiencias que son naturales para personas de determinada tribu o comunidad que preserve sus creencias míticas. Es por eso que las metamorfosis de Makandal y de Ti Noel dejan de ser mágicas y se introducen en el ámbito de lo maravilloso. Si bien logran esas experiencias después de haber sido iniciados, y amparados por cierta magia, el evento es real porque el mito le confiere esa realidad.

El mito designa una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa [?] el mito tiene ¿o ha tenido hasta estos últimos tiempos? «vida», en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. (Eliade 1991, pp. 7-8).

El mito informa a la cultura cuando tiene un lenguaje que comprende esas realidades espirituales y, como es manual de comportamiento, entonces define las acciones de determinada cultura. Las personas de cierta tribu, por ejemplo, se desenvuelven en el mundo como sus mitos aconsejan y, por lo tanto, este valida las acciones de esas personas: dicta el patrón que indica cómo una cultura aparece frente a su entorno. Para algunas culturas que conservan sus mitos, los referentes extralingüísticos tienen efectos acústicos correspondientes, esto es, tienen lenguaje. Es por eso que se vuelven maravillosos los eventos mágicos, se vuelven reales.

Lo real maravilloso, término inventado por Alejo Carpentier y divulgado en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*, se refiere al ambiente mágico atestiguado por cualquier turista que haya asistido al mercado de Chichicastenango en Guatemala o a la ceremonia macumba en Yamanjá en la playa de Copacabana. O sea que la transcripción a la página escrita de ese ambiente mágico arraigado en las culturas indígenas y africanas constituye lo real maravilloso. (Menton 1994, p. 20).

Al convertir lo mágico en maravilloso se deshace la diferencia que los separa, tanto en un nivel literario como en un nivel formal. Si bien en el pasaje del aceite hirviendo puede verse cómo Ti Noel es sorprendido, vale también mirar cómo Makandal no lo hace. Este es un momento muy significativo porque enlaza las dos realidades, la mágica (percepción de Ti Noel) y la maravillosa (percepción de Makandal). Es lo mismo que pasa en *Cien años de soledad* con el hielo o con los imanes, que pasan de ser magia a ser maravilla, y que, finalmente, cuando el lenguaje asimila estas realidades como parte de sí, se vuelven cotidianas.

Acerca del relato fantástico.

Mucho se ha escrito y comentado acerca del relato fantástico. Nabokov, Todorov, Fuentes, y Poe ofrecen teorías sólidas respecto del tema ¹. No es mi interés proponer una teoría única o diferente que defina de una vez la literatura fantástica, género, en mi opinión, indefinible. Pero, si no se puede definir, ¿cómo reconoce un lector que está frente a un relato fantástico? La intención en este texto es, más bien, describir dos elementos que acaso sean necesarios el uno para el otro, elementos que procuran al lector la certeza de que se encuentra ante lo fantástico: (i) la incomprensión y (ii) la necesidad del lector de ¿aportar el muerto? para conjurar esa incomprensión.

En el apartado anterior se ha propuesto que una rama de la literatura fantástica sirva para definir la actitud del lector, porque le plantea directamente lo mágico y lo maravilloso; de antemano le anuncia una propuesta alternativa de la realidad, obligándolo a asumir una posición frente a lo narrado. Para regresar al relato fantástico en general, es importante examinar la actitud del lector ante lo mágico y lo maravilloso, una actitud que es, al parecer, la misma que debe adoptar en el caso de cualquier otra narración fantástica. El lector tiene dos opciones, adoptar la postura de Ti Noel o adoptar la postura de Makandal. En el primer caso, el lector queda por fuera de la narración y atiende a la escena como espectador consciente del engaño y de que está leyendo una ficción. En el segundo caso, se convierte en un espectador interno que acepta la realidad de la narración y de quien el narrador espera ciertas reacciones, se convierte, de alguna forma extraña, en personaje de la narración. Por ese motivo hay casos en los que se puede, y se debe, explorar la veracidad del relato, no como un espectador externo para el que todos los relatos son ficciones, sino como un espectador interno que trata de descubrir la verdad del narrador, no la del escritor. En otros casos, como el que presenta la *Divina comedia*, por ejemplo, el escritor se convierte en personaje y el lector interno lucha por acercarse a la verdad del relato. Es desde esa posición de donde surge la incomprensión que es indispensable para definir un relato como fantástico.

En el relato fantástico suele echarse de menos un elemento que aclare la situación. El realismo maravilloso, por ejemplo, neutraliza el aspecto irracional de sus eventos; así, la ascensión de Remedios, la bella, en *Cien*

años de soledad, no sorprende porque el lector asume que es completamente natural que lo haga. En la obra de Borges, por ejemplo, siempre se está frente a una revelación que no se produce. En Cortázar, el lector se enfrenta a la sustracción de algún elemento sintético, la preocupación por la identidad es evidente, pero nunca queda resuelta. En Kafka, lo más sorprendente, diría Camus, es que no haya sorpresa; los elementos burocráticos y la falta de comunicación ponen en evidencia los abismos del lenguaje abandonando a sus protagonistas, y de paso al lector, a la incompreensión. La mente del lector crea una especie de sinapsis en un esfuerzo por comprender, por ver lo que no ve, por entender lo que ve o entender por qué lo ve. En el relato gótico, por ejemplo, los personajes que encarnan lo racional son los sacrificados y conducidos a la locura porque se enfrentan a lo no dicho o a lo imposible: la muerte en vida, por lo general. Los narradores se enfrentan a la incomunicabilidad del lenguaje por falta de definiciones de lo extralingüístico. Poe pretende hablar con una momia o hipnotizar a un moribundo para entender lo que hay detrás de la muerte; Coleridge viaja con *She-life-in-death*; Drácula es un no-muerto; Frankenstein, una creación a partir de cadáveres. En otros casos lo fantástico se expone en el lenguaje mismo, como en el caso de Lewis Carroll, de Poe o de Borges. Maupassant, por ejemplo, renuncia a la reducción, evita la explicación y deja al lector con una sensación de engaño.

La constante parece ser el problema que sugiere nombrar lo innombrable. La advertencia de II Corintios XII, 2-6, se hace extensiva a la literatura fantástica. Dante lucha contra ella cuando recurre a las musas para su inspiración en el infierno y luego renuncia a ellas a su entrada en el purgatorio. Entonces se yuxtaponen dos planos irreconciliables, puesto que al simbolizar o explicar, o decir, se deshace el terror; no el terror que representa un muerto viviente, sino el horror lógico que lo fantástico plantea al lector. El problema de mostrar lo invisible, narrar lo inenarrable, convierte al relato de ficción en un texto del deseo. Lo fantástico invade el mundo y contamina al lector interno, el individuo es convertido en objeto fantástico. En los textos del absurdo, no hay fin, en los fantásticos no hay medios para alcanzarlo.

En el relato fantástico, el narrador evita las conexiones lógicas, conduciendo al lector a las monstruosidades reflexivas, al horror lógico que supone tener la capacidad de llenar ese vacío que, generalmente, es terrible. Es más llamativo aportar los muertos que verlos, puesto que casi nunca se parecen a los que el espectador tiene en la cabeza, lo que haría evidente la falsedad y la ficción, sacando de situación, en muchos casos, al espectador interno, y convirtiéndolo en espectador externo. Los buenos narradores no establecen las conexiones o entregan los resultados; pero tampoco dejan al lector en total libertad. El lector, en muchos casos, no puede estar seguro de la verdad del relato, pero algo en su interior se lo sugiere. Cuentos como *¿El guardagujas?*, de Arreola, *¿Young Goodman Brown?*, de Hawthorne, *¿The Magic Barrel?*, de Malamud o *¿The Monkey's Paw?*, de Jacobs, ilustran este punto de manera formidable.

En el caso de Kafka, Borges, Keats, P. Shelley, y de tantos otros, el abismo lógico no requiere de cadáveres ni fantasmas, pero el mecanismo opera de manera similar. Hay una dislocación del lenguaje y de la lógica. Como en el ejercicio en el que se le pide al lector que no piense en el color rojo, se evidencia la fractura del lenguaje separando el objeto, su nombre, su función y su interpretación. Lewis Carroll pondrá en labios de Alicia la frase *¿I can see nobody on the road?*, frase ante la que no se espera la respuesta: *¿increíble, ser capaz de ver a nadie y a tanta distancia?*. La imposible conversación con Funes hace del narrador un mentiroso cuando el lector atiende a las implicaciones de un lenguaje de particulares. Swift había representado el trabajo que esto requería al cargar a dos interlocutores con sacos llenos de objetos para que pudieran comunicarse. Esas fallas del lenguaje y de la lógica deben ser restituidas, pero el relato fantástico no lo hace; el lector, que se ha convertido en personaje, debe aportar esa conexión. Este espacio en blanco, tan evidente en la novela de Chaparro, es el mismo que se intuye en el texto de Rulfo.

[?] la narrativa de Juan Rulfo [?] admite tantas interpretaciones como quiera el lector. Cuando Rulfo [?] le quitó cien páginas al original de *Pedro Páramo* fue porque se dio cuenta de que muchos párrafos resultaban demasiado explícitos, daba explicaciones en exceso, y optó por dejar hablar a la elipsis, que lo significados cuajaran en las oquedades de lo implícito. (Campbell, 2003, p. 15).

EL DÍA DE TODOS LOS MUERTOS

La muerte en el mundo azteca era considerada como el motor de la existencia. Los aztecas no le temían a la muerte. De hecho, aquellos guerreros que vencían en el juego de la pelota tenían el honor de ser sacrificados a los dioses. Para un hombre, no ser guerrero era considerado una desventura, ya que no podía ofrecer su vida en el campo de batalla. De hecho, las guerras entre los mesoamericanos no eran causadas por política sino por la voluntad que cada uno de los pueblos enfrentados tenía de demostrar sus habilidades en la contienda. La sangre era considerada el alimento del cosmos y la tierra les exigía sacrificios: sus mitos así lo indicaban. Los seres superiores que le dieron la vida al pueblo habían tenido que derramar su propia sangre para darle el don. Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, deposita su propia sangre sobre los huesos que van ser la materia primordial de la que va a nacer el hombre. Ella se sacrifica para llevar a cabo la creación. Los dioses mayas tuvieron que tirarse al fuego para que el sol saliera por vez primera, y tenían conciencia de que era el sol la fuente de la vida. El sol azteca también necesita del sacrificio, ya que por las noches se enfrenta al Gran Jaguar Oscuro, durante las largas horas de oscuridad se destruyen mutuamente. Por esta consideración, los hombres nunca pueden tener la certeza de que el sol salga en la mañana. Por lo tanto, los sacerdotes ofrecen un sacrificio al alba, cuando el cielo se tiñe de rojo y clama por sangre nueva. El Gran Jaguar Oscuro es vencido, pero no para siempre, puesto que no es más que una de las muchas encarnaciones de Tezcatlipoca, el otro gran dios Azteca. Tezcatlipoca, dios que gobierna en esta cuarta edad del sol, no es un dios bondadoso, sino un timador y un traidor; fue él quien, por medio de un engaño, desterró a Quetzalcoatl de esta tierra. Tezcatlipoca es la encarnación de la incertidumbre, tiene el poder sobre todo aquello que atemoriza al hombre, asecha a los hombres para hacerlos caer, causarles desgracias y dolor. Él tiene un espejo de obsidiana que distorsiona las imágenes; esta distorsión representa la condición humana. La vida para los aztecas es angustiosa, y la muerte es la liberación de este yugo. Rosenberg (1996, p. 115) mantiene que ¿en la vida y la cultura mexicana [?] la muerte está en peculiar relación íntima y complementaria con la vida. La sociedad indígena precortesiana no veía una diferencia total entre los dos estados?.

No es sorprendente, por lo tanto, la aceptación y síntesis de las creencias cristianas como resultado del mestizaje, dado el papel de la muerte en la cultura occidental. Tal y como Forster (1970, p. 10) afirma: ¿el mundo cristiano ve en la muerte el instante decisivo de la vida, y con la llegada de los españoles este concepto cristiano vino a ocupar un lugar fundamental en esta faceta de la sociedad mexicana?. Hoy en día, no es inusual encontrar en México huellas de esta cultura de la muerte. Los mercados públicos y las plazas están fundamentadas en su interior por los pilares de las culturas maya y azteca. Es común encontrar quien lea el porvenir en los granos de maíz y frijol, como la contadora de los días del *Popol Vuh* (1993). Los sacrificios de animales en recintos marcados con cruces ², dirigidos por curanderos al iniciar los periodos de lluvias, son actuales. Incluso los ataques guerrilleros son planeados en fechas que los códices antiguos aconsejan como benévolas.

El día de Todos los Muertos, la fiesta popular mexicana más importante, es un tributo a los muertos, que ya han dejado de padecer y que no desaparecen, sino que cambian de nivel. Por este motivo se deja en sus tumbas alcohol y tabaco; ahora están en el seno de Quetzalcoatl, desde el cual nos vigilan y cuidan. Aquellos que han dado la vida, y con su sangre han nutrido la tierra, establecen un vínculo entre los vivos y el mundo de la muerte, puesto que gracias a ellos hay vida. Son los muertos los que han permitido que la vida continúe. Quetzalcoatl, que ama a los hombres, quiere abrirles el camino hacia el sol y ha prometido regresar vencedor. Por eso, cuando llegan los españoles ataviados de ¿plata?, montados en bestias inverosímiles, los indígenas piensan que es su dios que ha vuelto por ellos. Pero no es sino otra manifestación de Tezcatlipoca, y es por eso que le abren la puerta a otra cultura que habrá de teñir de sangre el suelo, y le abren la puerta a otro mito que habrá de fundirse irrevocablemente con sus creencias. El cristianismo llega como la reafirmación de sus propios mitos, y en sus conciencias siempre estarán esperando el regreso de Quetzalcoatl.

Los muertos del pueblo.

La orientación pragmática, con la que las misiones españolas en América buscaron la aproximación a, y la asimilación de, los postulados de la Iglesia católica por parte de los aborígenes, terminó por producir una expresión sincrética en la cual se conjugaron elementos extraídos de la mitología local y de la religiosidad católica ¿la cual, por lo demás, ya para entonces había tomado un sendero que la separaba del tronco cristiano en aspectos importantes que fueron puestos en evidencia con la Reforma protestante, generadora del gran cisma de occidente y la contrarreforma emprendida en el Concilio de Trento?.

Curiosamente, algunos de esos aspectos entran de manera muy particular a enriquecer el mencionado sincretismo; es el caso de la doctrina del purgatorio, del culto de los santos ¿entre ellos, muy particularmente, el de la virgen María y el de la relación de los muertos?. La doctrina del purgatorio no tiene fuente escriturística, su definición es el resultado de otro sincretismo anterior, y busca satisfacer una especie de necesidad de indulgencia por los muertos amados. Esta doctrina adquiere una importancia descomunal en las expresiones populares americanas, la cual se expresa en las celebraciones carnestoléndicas en las que se invoca a las ánimas del purgatorio y se festeja el Día de todos los santos. Pocas prohibiciones son más reiteradas a lo largo de la Sagrada Escritura que la de invocar a los muertos. Sin embargo, la Iglesia católica ha defendido vigorosamente la doctrina del purgatorio que, en su amplio contexto, no limita a definir su existencia como aquel sitio donde, por la acción del fuego, las almas empecatadas en materia leve son purificadas hasta conseguir el estado que les permite acceder al paraíso, sino que implica, además, el clamor de dichas almas que suplican la plegaria de los vivos. Una cierta contabilidad del tiempo de purificación se da en calendarios terrenales y, aun cuando no pretende conocer su extensión total, sí le permite a los intermediarios gestionar rebajas o negociar indulgencias plenas. La mecánica de su operación ha dado lugar en el mundo, pero muy particularmente en América, a la instauración de una forma de fetichismo expresada en el comercio de imágenes, rezos, peregrinaciones y objetos de culto. En este marco, la relación de los vivos con sus muertos es constante.

El culto a los santos se ubica en el mismo marco. A despecho de la enseñanza escriturística, la religiosidad popular los ha elevado a la categoría de intercesores, y los ha convertido en objeto directo y final de culto. Los ¿santos patronos? prodigan mercedes en lo que al objeto de su patronazgo se refiere, sin más instancias, con autonomía plena. Muchas de estas figuras hagiográficas, así como las múltiples advocaciones de María, son, a su vez, figuras de personajes extraídos de otras mitologías que, en el afán sincrético, fueron acogidas para darle espacio a la religiosidad popular, con lo que se evitó el choque cultural. En la religiosidad popular americana ¿resultado, en sus creencias y prácticas, del referido sincretismo?, la familiaridad con los muertos deja una sensación como de una especie de vida paralela, algo así como el contacto tangencial y episódico de dos dimensiones en las que vivos y muertos alternan regularmente. En esta situación, los muertos, existiendo entre torturados y dispuestos, forman parte de la vida de los vivos, interactúan permanentemente con quienes aún no se han sumado a la larga espera; mientras que los vivos interfieren constantemente en el misterio y lo perturban.

El sacrificio, practica repudiada por los españoles, no está tan alejado de la doctrina que ellos mismos defendían. Jesucristo se sacrificó por nosotros, y por medio de su sangre nos redime permanentemente. En la eucaristía se bebe la sangre del Cordero, y por su poder somos purificados y puestos en estado de gracia. Jesucristo habrá de volver, al igual que Quetzalcoatl. Este punto común que tienen las dos mitologías, en las que la muerte y la sangre son necesarias para la verdadera vida, hizo más fácil la introducción del mito católico en el mundo mesoamericano, y permitió así la permanencia de ciertas creencias nativas en las regiones supuestamente evangelizadas. *Pedro Páramo* se sostiene sobre estas dos corrientes míticas.

La síntesis en Comala.

La soledad y el vacío constituyen el ámbito por donde deambulan los habitantes de Comala. Por el pueblo de Pedro Páramo vaga, codeándose con la vida, el fantasma de la muerte. Su espectro se adueña de los vivos y deja en ellos huellas indelebles. (Suárez, 1996, p. 365).

La primera persona que encuentra Juan Preciado cuando va rumbo de Comala, aún estando vivo, es precisamente aquel que asesinó a la persona que iba a buscar. Es curioso que desde antes de llegar a Comala, Juan, sin saberlo, haya encontrado el fin de su empresa. Este arriero, Abundio; la señora de la casa donde le recomiendan hospedaje; las dos personas con que se ha encontrado; y aquel hombre al que iba a buscar están muertos. Más adelante, se hace evidente que toda la novela está compuesta por voces y recuerdos de gente muerta. La recreación que Rulfo hace aquí de las relaciones místicas del pueblo mexicano está exagerada hasta el punto que a los vivos les cuesta trabajo reconocer a los muertos. Incluso a veces, personajes como Juan Preciado ni siquiera lo notan, y se enteran solo cuando se los cuentan. Estas relaciones, como ya se ha expuesto, vienen de tradiciones ancestrales, en las que la muerte no es separación de la vida, sino que es necesaria para que esta exista.

Para los antiguos mejicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. (Paz, 1973, p. 48).

Esta convivencia ancestral con la muerte es evidenciada por Rulfo, quien la llena de un nuevo significado: se trata de una renovación y legitimación de las creencias antiguas. La religión impuesta no puede regir el espíritu de nadie, y lo que está escrito tampoco. Lo que es válido para el espíritu es la interpretación personal que se hace de los textos sagrados, de la religión o de las prédicas. Lo que agita al espíritu es algo inconsciente, irracional, es algo que no se enseña ni se aprende. ¿Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir? (Rulfo, 1980, p. 49); esta frase conecta también con el pasado (recuérdese lo que significaba morir como guerrero en la antigüedad americana). En la novela, la muerte de Miguel Páramo refleja la forma como vivió. No por haber matado muere asesinado, no es en ese sentido que su muerte refleja su vida. Muere este hombre, casi un niño todavía, sin que haya posibilidad de vengar su muerte, pues nadie lo mató. Él, que tanto daño había hecho, nunca tuvo un castigo. Las personas a las que les hizo daño no obtuvieron venganza, por lo tanto, su muerte tampoco ha de obtenerla. La muerte de Pedro Páramo también es significativa, puesto que uno de *los hijos de la gran chingada* fue quien lo mató, uno de los que *malparieron* en un petate aunque era hijo de Pedro Páramo? (Fuentes, 1996, p. 11). La muerte le llega a este gran hombre de manos de uno de sus hijos, a quien, aunque él había bautizado, abandonó, como a tantos otros, a su suerte. El padre Rentería lleva a cuestras el cristianismo popular. No obstante, es un personaje sumamente complejo. Cuando se habla de tráfico de indulgencias, inmediatamente piensa en la manipulación de la Iglesia para enriquecer las arcas monacales. Sin embargo, el padre Rentería se enfrenta a un conflicto: si bien sabe que las oraciones de los pobres no dan para comer, y que las monedas de los ricos sí lo hacen, cree que la salvación tiene efectivamente un precio. Él se niega a bendecir a Miguel Páramo, y le pide a Dios que lo condene, pero deja las monedas en el altar para que Dios decida si *ese es el precio*?. Luego va a confesarse, y el párroco de Contla no lo absuelve; por lo tanto, él queda condenado en vida. A lo largo de la novela corren voces que dicen que, si no se rezan tantas misas, el difunto no se salvará; otras piden oraciones; otras más, intercesión. Unas piden venganza y otras perdón. También vale recordar el patetismo con que se lleva a cabo el funeral de Susana San Juan, que es tan escandaloso que termina convertido en fiesta; la última que tendrá Comala. La voz popular cristiana inunda toda la novela; los aztecas labraron los surcos, los cristianos los han sembrado: ¿La fusión de estos dos legados [?] ha producido en el México moderno la peculiar actitud íntima, festiva y obsesiva hacia la muerte? (Forster, 1970, p. 10).

En esta secuencia Susana San Juan, objeto de la ambición y el deseo de Páramo, le recuerda a Justina, su vieja criada, que no sintió dolor alguno cuando murió su madre. Pero Susana, que no busca alivio en las prácticas religiosas ni en el dramatismo de

los ritos funerarios, estará siempre marcada por la ausencia de la madre. La muerte ajena será para ella y para otros personajes de *Pedro Páramo* causa de enajenación, de muerte anímica y de alejamiento de la realidad. Sin embargo, Susana todavía espera otra justicia y otra vida *en otra parte*. (Suárez, 1996, p. 365).

Ese rechazo a los ritos es singular, la forma como despidе al padre cuando la atormenta en su lecho de muerte es llamativa por su posición moderna frente al problema de la religiosidad. Aunque ha sido tildada de loca, Susana San Juan acaso no lo esté tanto. Ella llega a la tranquilidad del espíritu sin necesidad de rituales, primitivos o cristianos; llega a la tranquilidad mística verdaderamente, comprende el ciclo del universo sin angustia ni temor. Espera otra vida mejor, como lo hacemos todos, pero espera esa vida desprovista de muerte; pareciera tener conciencia de su condición de muerta, y espera pronto su nacimiento. Si se considera que Comala es el infierno, Susana es la única que lo comprende; ella sabe que esa no es su vida. Todos los habitantes de Comala nacen para morir allí, y desde sus tumbas nos hablan, incluso algunos cuentan de la vida y hasta de las palabras de Susana. Ella nunca habla porque muere para nacer en otra parte.

MUERTE DESPUÉS DE LA MUERTE: OPIO EN LAS NUBES

Opio en las nubes sitúa al lector en una ciudad. Una ciudad sin ubicación concreta en el mapa ni en el tiempo. Sin embargo, es una ciudad cosmopolita y actual. El nombre no es importante, aunque tiene rasgos muy característicos de la Bogotá nocturna y sórdida de finales del Siglo XX. En ella conviven una serie de personajes muy particulares que encuentran en el alcohol, el amor y la muerte su desarrollo a lo largo del relato. Es importante definir ciertos límites que traza la novela, pues es por medio de las trasgresiones, en unos casos, y de la contemplación, en otros, de esos límites que se filtrará lo fantástico en el relato. La narración está a cargo de dos personajes. El primero e inaugurador de la novela es Pink Tomate, un gato. Es esta la primera intervención de lo fantástico en el relato: un gato que cuenta una historia. Un gato que habla puede pertenecer a un relato mítico o a una fábula ¿véase cómo se separa el gato Pink de lo fabuloso y de lo mítico?.

Pink Tomate no puede ser un gato mítico porque no hace parte de un relato mítico, de acuerdo con Eliade (1991, pp. 7-8). Pink no da cuenta de esa realidad lingüística, no es escuchado por los personajes de la novela, con la excepción de Lerner, que es otro gato. Los personajes le hablan con la naturalidad de quien le habla a una mascota y, sin embargo, esa cualidad de observador y de narrador, le da poder a Pink, un poder que transgrede las leyes naturales, pues es improbable que sea un gato quien cuente la historia. Pink tampoco es un gato de fábula, porque, si bien habla con Lerner, en las escenas de interacción entre los dos no hay una moraleja, ni tiene aquella cualidad animista que caracteriza a las fábulas. El lector se enfrenta a un gato que se parece más al de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*. Y aunque podría decirse a qué géneros no pertenece, es más difícil decir a cuál lo hace. De manera muy débil, podría decirse que, si se acepta el gato de *Alicia* como un gato del reino de lo fantástico, entonces puede aceptarse a Pink como perteneciente al mismo ámbito.

T. S. Eliot (2001) hace una hermosa descripción de la niebla alrededor de una casa, en su poema titulado ? La canción de amor de Alfred J. Prufrock?. Esta niebla es amarilla y se envuelve alrededor de la casa a manera de gato. Es posible que de la descomposición de esa niebla se creen Pink y Amarilla. Es posible, también, que las características de Pink estén mejor explicadas en la novela fantástica *Old Possum's Book of Practical Cats*, también escrita por Eliot.

Soy Pink Tomate, el gato de Amarilla. A veces no sé si soy tomate o gato. [?] Me gusta el olor del vodka con las flores. Me gusta ese olor en las mañanas cuando Amarilla llega de una fiesta llena de sudores y humos. (Chaparro Madiedo, 1998, p. 19).

De la misma manera en que deliberadamente el autor esconde la ubicación y el nombre de la ciudad, parece esconder las cualidades físicas de Pink. Es un gato cualquiera, el lector no sabe ni su color ni su raza. Estos silencios responden a una forma muy particular de la narración. Por un lado, dejan al lector la tarea

de llenarlos, por otro lado, se insiste en la importancia de las relaciones internas tanto del gato como de la ciudad, en la esencia de cada uno. Amarilla lo define de la siguiente manera:

Pink era un gato que le gustaba el licor y que si uno se ensoyaba la mano con el alcohol venía y le lamía la mano lentamente como si fuera el último sorbo, que era un gato con problemas, qué vaina, pobrecito, pero era un gato todo bien, un gato que la pasaba bien. (Chaparro Madiedo, 1998, p. 54).

El segundo narrador de la obra es un hombre llamado Sven, y es tal vez gracias a él que se puede evidenciar el carácter fantástico del gato Pink. Sven también es un personaje fantástico, y en virtud de su relato, aunado con el de Pink, la novela entera se convierte en un relato fantástico. Víctor Bravo insiste en la necesidad de trasgresión que debe tener el relato fantástico, y, para que exista trasgresión, es necesario que existan al menos dos estados. Sin embargo, muchas veces ni siquiera es necesario traspasar esos límites, basta con que sean visibles o evidentes, que se manifiesten como dos realidades diferentes. Es de esa diferencia o, de la conciencia de esa diferencia, de donde surge lo fantástico.

En el plano de la ficción, esa finalidad interna sólo es posible si la ficción se deslata de su posible identidad o subordinación al ámbito de lo real, y se constituye en un ámbito de valor autónomo [?] La poética del sueño o de la noche, la valoración de la locura y del Mal, se constituyen en ámbitos «otros» donde es posible, como universo representativo, alcanzar su relativa autonomía. Esta relativa autonomía sólo existe en su compleja relación con lo real, poniendo en escena la alteridad «realidad/ficción», o sus correlatos posibles («vigilia/sueño»; «razón/locura»; «yo/otro»; etc.). (Bravo, 1989, p. 35).

Podría decirse que el hecho de que Pink narre algunas partes de la novela pone en escena una expresión de ese «otro» del que habla Bravo. No obstante, esa característica que se le revela al lector no se hace evidente en el interior del relato; esto es, no se muestra esa cualidad dentro de la realidad de la narración. No hay, entonces, dos ámbitos a los que los personajes asistan, ya sea como espectadores o como actores. El espacio de lo otro, al cual es introducido el lector por medio de Sven, es el primer paso de la trasgresión, es el paso de la vida a la muerte.

Me llamo Sven y me morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. [...] deseé no morirme, deseé en ese momento con todas mis ganas ser el conductor de esa ambulancia [?] pero en ese momento morí. Cuando salí del hospital... (Chaparro Madiedo, 1998, pp. 27-30).

Sven, ahora muerto, cuenta varias historias que oye en un sitio llamado el Café del Capitán Nirvana. Las historias las oye de sus protagonistas, o de personajes que los conocieron; anécdotas sobre cosas que pasaron en la vida. Pero también relata la más importante de todas, su historia con Amarilla. Esta es una historia que sucede en el territorio de la muerte. La indicación más clara se ofrece hacia el final del relato, en donde se cuenta cómo Amarilla toma un barco para irse a otro lado, es un último viaje que recuerda los funerales vikingos, la muerte del Rey Arturo o el viaje a las tierras imperecederas de *El señor de los anillos*.

Amarilla se montó en el bote. Ya estaba anocheciendo y en el fondo se veía la ciudad con todo su murmullo confuso de luces, ruidos y muertos que reían, cagaban, hablaban y fumaban. Desamarré el pequeño bote. Amarilla me mandó un beso y yo empujé el bote hacia el mar. Desde el bote Amarilla me hizo una señal, te vi perro, yo también te vi perra y entonces le tiré una botella y un paquete de cigarrillos [?] El bote se bamboleaba lentamente con las olas del mar. Al cabo de unos instantes la oscuridad se la había tragado. (Chaparro Madiedo, 1998, p. 168).

Al entender que la historia de Sven y Amarilla se desarrolla en el mundo de los muertos, y que la novela es narrada por Sven, estando muerto, es necesario retomar las especulaciones acerca Pink para tratar de afirmar su carácter de personaje de ficción. Lo que cuenta Pink es la relación que tienen Sven y Amarilla. Por lo tanto, el gato está hablando de lo que pasó en el mundo de la muerte y, entonces, se abre otra posibilidad: Pink puede contar el cuento porque está muerto o existe en el mundo de la muerte y, al igual que Sven, está narrando desde allí.

Desde esa perspectiva cobra relevancia la frase de Pink ¿voy a hablar en presente porque para nosotros los gatos no existe el pasado. O bueno sí existe, lo que pasa es que lo ignoramos? (Chaparro Madiedo, 1998, p. 19). Pero parece que esta no es una característica de los gatos, sino de los muertos. Recuérdese que Sven dice que no se acuerda si murió ayer o la semana pasada. Inmediatamente después de la escena de su muerte en el hospital, dice: ¿Cuando salí del hospital la ciudad había sido destruida por completo. [...] Pensé en Amarilla, que se había ido una semana atrás? (Chaparro Madiedo, 1998, pp. 30-31). Es posible que la totalidad del relato suceda entre el momento de la muerte de Sven y su salida del hospital, pero quedan muchas cosas por explicar. Es posible que esa salida del hospital sea después de la invasión de los peces negros y el relato suceda entre las dos entradas al hospital de Sven (el día que muere y el día de la destrucción), pero esto también supone una serie de contradicciones. Ese es el día en que conoce el Café del Capitán Nirvana y es ahí donde escucha todo lo que va a contar. Pink y Sven cuentan la novela desde el escenario de la muerte o, lo que es más extraño, desde otro lado, más allá de la muerte. Esta última posibilidad se le presenta al lector en forma de espacios, de dos ámbitos: el lugar al que va Amarilla, lo que exista después de la destrucción de la ciudad. ¿A dónde van los muertos si mueren?

Relatos como ¿El extraño caso de Mr. Valdemar? y ¿Algunas palabras con una momia?, de Edgar Allan Poe, le plantean al lector la situación de la inefabilidad violada. La exploración de Poe, que en un caso trae de la muerte a un personaje y, en el otro, hipnotiza a un personaje moribundo para que pueda contar lo que vea al momento de morir, puede conducir a la referencia cruzada II Corintios XII, 2-4, en donde dice: ¿[2]Conozco a un hombre en Cristo, que hace catorce años fue arrebatado hasta el tercer cielo [...] [4][?] que fue arrebatado al paraíso, donde oyó palabras inefables que no le es dado al hombre expresar [...]? (*Santa Biblia*, 1960, 1374).

El hombre no puede saber qué es lo que hay después de la muerte y ni siquiera en un relato, como el que preocupa a este ensayo, se puede salvar esa prohibición. Sven cuenta qué es lo que pasa en un mundo de muertos, cuenta de sus amores y sus borracheras, pero se enfrenta a otros ámbitos desconocidos que no puede definir. La muerte de la muerte.

Al final de la novela los personajes se encuentran en un espacio desconocido: el otro lado del mar. El día en que Amarilla se va también sugiere un final, una introducción de lo extraño en ese ya enrarecido mundo de la muerte; una destrucción que se anuncia cuando Sven dice: ¿Creo que todo estaba tocando fondo. El cielo estaba azul pero no daban ganas de mirarlo. Los peces negros volaban? (Chaparro Madiedo, 1998, p. 158). Los peces negros son como la premonición de que el mundo de los muertos se va terminar. Pero Sven ni siquiera intenta explicarlo, se limita a hacer la afirmación de que todo está tocando fondo. Sven, como los personajes de Poe o como San Pablo, no puede dar cuenta de lo que hay después de esa ¿muerte después de la muerte?. El lector se encuentra, entonces, ante el relato fantástico, en el que no se puede contar lo que se trata de contar. Ahora, el lector está frente a la trasgresión de una frontera «vida/muerte» en un primer término. Bastaría solo ésta trasgresión para que se tratara de un relato fantástico. Sin embargo, existe otra dualidad, un límite que no se traspasa, pero al que asiste Sven como espectador, un final desolador, la dualidad «muerte/¿?».

Víctor Bravo (1989, p. 40), en un intento de precisar los rasgos narrativos que expresan lo fantástico, dice: ¿La producción de lo fantástico supone la puesta en escena de dos ámbitos (*mencionados anteriormente*) y un límite, que las separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la trasgresión de ese límite?. Sin embargo, a lo largo de todo el ensayo Bravo habla de la reducción de lo fantástico, al restituirse el límite, lo cual convierte al relato en novela policíaca por medio de la explicación racional de aquello que en principio aparece como fantástico (Bravo, 1989, p. 40). Por otra parte, si el límite persiste, el lector se encontraría frente a lo maravilloso (Bravo, 1989, p. 40). No deja, entonces, mucho lugar para situar a lo fantástico, pues ha puesto como condición *sine qua non* la existencia de un límite entre dos ámbitos, pero cualquier tratamiento que se le dé a ese límite es reductor de lo fantástico.

En el caso concreto de *Opio en las nubes* se han trazado dos límites. El primero, el de la vida y la muerte, se reduce gracias a la naturalidad con que se asume la muerte, no parece más que un accidente cotidiano; no sorprende al personaje, no lo enloquece. La intrusión de lo fantástico no se convierte en lo «otro» dentro de la vida del personaje, es el personaje quien irrumpe en lo fantástico, en lo «otro». La muerte aparece en el personaje como elemento lógico y, de esa forma, el límite persiste sin ser violentado, tal como lo hacen los desplazados de la casa en *¿Casa tomada?*, relato de Julio Cortázar (1994). No hay preguntas, simplemente una aceptación. El segundo límite, el de lo que hay más allá del mar o de la destrucción de la ciudad, es un escenario al que Sven asiste como espectador. Amarilla lo trasgrede, pero no se sabe más de ella, ni de lo que pasa después de la destrucción de la ciudad. El único escenario posible entonces es el que deja el absurdo.

El absurdo.

En el relato, ante el hecho fantástico que persiste como uno de los elementos de la textualidad, lo fantástico se vuelve insostenible y se resuelve en el horror, en irrisión o en absurdo; lo fantástico, por otro lado, aparece y persiste en el discurso paródico, como una de sus marcas. (Bravo, 1989, p. 41).

Es necesario descartar, por lo pronto, el discurso paródico, pues este supone una reacción en el lector sobre la que no es conveniente especular. Por otra parte, no hay un horror en los protagonistas producido por esos límites, queda pues, el absurdo.

En el relato, ante el hecho fantástico que persiste, hay dos posibles actitudes: el asombro, que se trueca en el horror o en la risa; o la falta de asombro, que produce la puesta en escena del absurdo. El horror y el absurdo, en la literatura fantástica, se producen ante la presencia perturbadora del, fatalmente aniquiladora del «Mal». (Bravo, 1989, p. 41).

Este absurdo aparece en los dos límites que se muestran en la novela: la falta de asombro frente a la muerte, que tradicionalmente se ha concebido como el mal; y la falta de asombro frente a la inminente destrucción de la ciudad, que al ser destrucción es el mal, la muerte de la ciudad. Es tal vez en el segundo límite en donde el absurdo se hace más patente, puesto que, si Sven ya está muerto, entonces ¿qué puede pasarle? El literal C) de los postulados acerca de lo fantástico de Bravo dice: *¿La producción de lo fantástico supone la escenificación del «Mal» (entendido en su sentido funcional, más que ético)?* (Bravo, 1989, p. 40). Esta escenificación de dos «Males» deja al lector abandonado en el territorio de lo fantástico y lo enfrenta al absurdo en ambos casos. Lo interesante es que a los dos límites se les da un tratamiento diferente: uno se cruza, el otro se presiente; incluso a la salida del hospital, cuando la ciudad ha sido destruida, no se sabe nada concerniente a la destrucción.

La muerte es el otro ámbito irreductible que nos acecha. Nada más indicado para caracterizarse como ámbito de la irrupción y del aniquilamiento. La literatura fantástica ha poblado este ámbito de oquedades y fantasmas, de monstruosidades o silencios, pues la presencia de la muerte es la presencia de lo sobrenatural, de lo desconocido, la ausencia de certezas. (Bravo, 1989, p. 113).

Casi contradictoriamente, dice que la muerte es un ámbito irreductible, esto es, que es un espacio en donde lo fantástico permanece. Ya se ha descrito cómo es insostenible lo fantástico y cómo en el caso de la novela aquí estudiada se produce el absurdo. Sin embargo, es necesario descomponer esta descripción de acuerdo con los límites trazados en la novela. La muerte es un espacio tan natural como la vida, pero el otro límite es el que anuncia el aniquilamiento, como una muerte en dos etapas. Juntos, los dos límites pueden ofrecerle al lector la descripción. Es más allá de la muerte en donde está la incertidumbre, y son los peces voladores los que encarnan la monstruosidad, es esa otra muerte la que desconcierta al lector, pues ya ha conocido (porque Sven y Pink se lo han contado) lo que pasa después de la muerte.

CONCLUSIONES

Las novelas aquí presentadas entran y salen del ámbito de lo fantástico, ¿es inútil enfocarlo [lo fantástico] como una narrativa realista? (Shaw, 1999, p. 163). Dados unos límites ampliamente discutidos, unas reducciones y unas permanencias, se ha visto cómo se alternan lo maravilloso, lo fantástico y lo absurdo. Sin embargo, no se ha discutido una de las enunciaciones acerca del relato fantástico, aquella que dice: ¿Lo «real» que lo fantástico pone en entredicho es, globalmente, la noción que empieza a forjarse a partir del Renacimiento y que tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad? (Bravo, 1989, p. 40). Una de las alternativas al «más allá» que se sugiere con la destrucción de la ciudad puede ser la que se explica por medio de la tradición cristiana, en la que existe una muerte y después un Juicio Final. Esto supondría un estado intermedio en el cual, después de la muerte, los muertos esperan al día del Juicio. Este lugar puede ser la ciudad en donde vive Sven tras su muerte; y la destrucción de la ciudad, el fin del período de espera.

Por otra parte, es claro que las narraciones no son lineales con respecto a los hechos narrados.

Se emplea sistemáticamente la inversión del orden cronológico [?] la novela se convierte en una suerte de rompecabezas: al lector [?] no le queda más remedio que dejar de lado su pasividad de simple receptor y reconstruir para sí mismo el hilo conductor de la novela. (Shaw, 1999, p. 163-164).

Pero eso no trasgrede ningún orden lógico dentro de las novelas. Sin embargo, existe la posibilidad, que también degenera en el absurdo, de que exista un tiempo cíclico después de la muerte, un tiempo mítico de repeticiones sin final. Si tras su muerte, Sven conoce el Café del Capitán Nirvana, conoce a Amarilla, oye los relatos que le cuentan, y despide a Amarilla antes de la destrucción de la ciudad, es posible que al salir del hospital, tras la destrucción de la ciudad, conozca el Café del Capitán Nirvana, conozca a Amarilla, aprenda las historias, despida a Amarilla, la ciudad sea destruida, salga del hospital, etc. De esta manera, el límite es un límite temporal y no espacial, lo que enfrenta al lector con un relato fantástico, en el ámbito de la trasgresión del orden cronológico. En este orden las causas y los efectos pierden su orden lógico, pues los efectos se convierten en causas que no tardarán en ser causas del efecto que las causará. Esto produce un error lógico evidente, incurre en una petición de principio.

Existe una cualidad de los textos que merece particular atención. Esta es una característica que tiene más que ver con la relación texto/lector que con los personajes mismos, una característica del lenguaje que no deja de ser en sí misma fantástica. Si lo único que ha quedado claro es que lo fantástico habla de lo inefable, es indispensable entender cómo los narradores crean realidades extralingüísticas a partir de palabras que no quieren decir nada; esto es, una inversión de lo fantástico, en donde con palabras ¿vacías? se crean realidades concretas y se explican realidades interiores con mucha claridad.

Esta particularidad (aparte de las que hablan de la música o de los olores) está en las frases que no apuntan a un referente extralingüístico real, pero que en todo caso explican sensaciones muy definidas: ¿cuando llega con la noche entre sus manos? (Chaparro Madiedo, 1998, p. 19), ¿esos días un poco rotos? (Chaparro Madiedo, 1998, p. 19), ¿las palabras de Marciana sabían a labial rojo? (Chaparro Madiedo, 1998, p. 101), ¿dejaba escapar el humo por el vidrio roto de los días y sólo esperaba que alguien me diera una piedra para romperlo definitivamente, a lo mejor si lo hubiera hecho estoy seguro de que Bayer habría pegado el vidrio roto de los días con sus mocos? (Chaparro Madiedo, 1998, p. 88). Son estas formas de expresión las que le dan a las novelas un verdadero carácter fantástico, en el que el límite no está claro, no hay reducciones ni permanencias. Es por medio de estas ¿palabras fantásticas? que los narradores muestran quiénes son ellos y quiénes son los personajes de la novela. A través de este lenguaje que no apunta a realidades es que se puede entrar en el alma, los sueños y las sábanas de los personajes. Lo escatológico es introducido por Bravo como parte de lo paródico; sin embargo, en las novelas hace parte de lo fantástico. Esta visión de lo escatológico no pretende incluir una reacción del lector para su introducción en lo fantástico, sino la relación de los personajes

con ese lenguaje: los personajes de *Pedro Páramo* buscan porque se odian a ¿muerte?; los de *Opio en las nubes* se reconocen, se aman, se recuerdan por medio de sus olores, de sus sudores. ¿La vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas [las novelas] nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega? (Vargas Llosa, 1990, p. 9).

REFERENCIAS

- Bravo, V. (1989). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- Campbell, F. (2003). *La ficción de la memoria*. México: Ediciones Era.
- Carpentier, A. (1995). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Carroll, L. (1992). *Alice in Wonderland & Through the Looking Glass*. New York: Grosset and Dunlap.
- Chaparro Madiedo, R. (1998). *Opio en las nubes*. Bogotá: Proyecto.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cortázar, J. (1994). *Casa Tomada*. En J. Cortázar, *Cuentos Completos I* (pp. 107-111). Madrid: Santillana.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Eliot, T. S. (2001). *Canción de amor de J. Alfred Prufrock*. En Dámaso López García (ed. y trad.), *Inventos de la liebre de marzo* (pp. 86-91). Madrid: Visor.
- Forster, M. H. (Ed.). (1970). *Prólogo*. En M. H. Forster, *La muerte en la poesía mexicana* (pp. 9-24). México D. F.: Diógenes.
- Fuentes, C. (1993). *Geografía de la novela*. Madrid: Santillana.
- Menton, S. (1994). *El realismo mágico en la pintura y la literatura de tres continentes: 1918-1970*. Bogotá: Cuarta cátedra internacional de arte Luis Ángel Arango.
- Nabokov, V. (1980). *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Paz, O. (1973). *El laberinto de la soledad*. México D.F: Fondo de Cultura Económica de México.
- Poe, E. A. (1902). *The Philosophy of Composition*. En J. A. Harrison (ed.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Vol. xiv (pp. 193-208). The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Recuperado de: eapoe.org/works/harrison/jah14e20.htm
- Poe, E. A. (1990). *Sixty-Seven Tales*. New Jersey: Gramercy Books.
- Popol Vuh. (1993). (Trad. Adrián Recinos). Bogotá: Fondo de Cultura Económica Colombiana.
- Rosenberg, G. P. (1996). *La muerte popular en México y en Gringo viejo de Carlos Fuentes*. En A. M. Hernández de López (ed.), *Narrativa Hispanoamérica contemporánea: entre la vanguardia y el posboom* (pp. 115- 116). Madrid: Pliegos.
- Rulfo, J. (1980). *Pedro Páramo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Colombiana.
- Santa Biblia / Holy Bible. (1960). *Versión Reina Valera / King James Version*. Impresa en Estados Unidos.
- Shaw, D. L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom y posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Suárez, M. (1996). *La América real y la América mágica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Tolkien, J. R. R. (1993). *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers.
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras*. En M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras* (pp. 5-21). Barcelona: Seix Barral.

NOTAS

- 1 Véase: Véase Nabokov (1980), Todorov (1980), Fuentes (1993) y Poe (1902).
- 2 No son cruces cristianas, son cruces mayas.

