

La casa como espacio fantástico en cinco narradores latinoamericanos: Palma, Adolph, Prochazka, Mutis y Levrero

Elton Honores Vásquez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Resumen

La casa como espacio fantástico en la literatura latinoamericana del siglo XX ha sido abordada desde diversas perspectivas ficcionales, que darán pie a una multiplicidad de situaciones y variantes, tanto en registros realistas como en no realistas. En este ensayo nos proponemos analizar algunos textos vinculados a lo fantástico, en la literatura peruana y latinoamericana, en donde la casa se construye, principalmente, como espacio clave para la irrupción de lo imposible que establece redes e intertextualidades al interior de su propia tradición. Para nuestro análisis nos centraremos en textos de cinco autores: Clemente Palma, José B. Adolph, Enrique Prochazka, Álvaro Mutis y Mario Levrero.

Palabras clave: literatura peruana, cuentos fantásticos, la casa.

Abstract

The house as a fantastic space in twentieth-century Latin American literature has been studied from various fictional perspectives, which give rise to a multitude of situations and variations, both realistic as unrealistic. In this paper we analyze some texts related to the fantastic, in Peruvian and Latin American literature, where the house is built mainly as a key space for the eruption of the impossible, establishing networks and intertextualities within his own tradition. For our

analysis we will focus on texts by five authors: Clemente Palma, José B. Adolph, Enrique Prochazka, Alvaro Mutis and Mario Levrero.

Keywords: Peruvian literature, fantastic tales, the house.

Desde los relatos orales de la Edad Media, en donde frecuentemente casa significa un espacio de protección y de refugio, opuesto al espacio exterior —en donde los peligros acechan al héroe o heroína, quienes se veían envueltos en una multiplicidad de situaciones muchas veces fantásticas y peligrosas (por ello la reiteración de la prohibición hacia los personajes en no transgredir los límites de lo “familiar”, es decir, el espacio conocido)—, la casa en la literatura fantástica moderna se constituye como un espacio anómalo, extraño e incluso, en sí mismo, propiamente fantástico. Desde los pétreos castillos de la novela gótica de fines del XVIII, pasando por las casas malditas habitadas por fantasmas del siglo XIX, la casa es un espacio clave para el género, que dará pie a una multiplicidad de situaciones y variantes. En este ensayo nos proponemos analizar algunos textos fantásticos de la literatura peruana y latinoamericana, en donde la casa se construye, principalmente, como espacio fantástico y que establece redes e intertextualidades al interior de su propia tradición.

Un autor fundamental de la literatura fantástica peruana es, sin duda, Clemente Palma. El autor finisecular y modernista de fines del XIX y comienzos del XX publicó tres libros adscritos al género: *Cuentos malévolos* (1904), *Historietas malignas* (1924) y la novela de ciencia ficción *XYZ* (1934), además de otros relatos no recogidos en libro y publicaciones diversas. De su primer libro destacamos el clásico “La granja blanca”. El cuento trata sobre la unión trágica entre dos primos: el narrador y Cordelia. Palma es seguidor de la poética de E.A. Poe, por ello podríamos señalar que el cuento se centra en el tópico de la muerte de una mujer joven y hermosa.

El relato se inicia con el narrador (ubicado en un presente posterior a los hechos insólitos) y el recuerdo de las discusiones filosóficas con su maestro sobre los límites de la vida, adelantándose incluso a Borges, al preguntarse: “¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan sólo personajes que habitamos *en el ensueño de alguien* [...] sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños de *algún eterno durmiente?*” (1997: 12). El maestro considera que su discípulo se deja llevar por la fantasía y al punto de estar al borde de la locura. Sin embargo, luego de los acontecimientos narrados y conocidos por el maestro, el narrador señala que es seguro que las ideas de aquél se modifiquen.

El narrador refiere que desde niño habíase despertado en él el amor por su prima Cordelia, descrita como un ser pálido e incorpóreo, llevándolo a pensar incluso que parecía estar muerta (15). A la edad de 23 años cumplidos debían de casarse. Los novios hacen frecuentes paseos a una de sus propiedades nombrada como la Granja Blanca, en donde lo blanco dominará el espacio de la narración. Un mes antes de la boda, su amada cae enferma. Su enfermedad se agudiza cada día. Ante la angustia, el narrador señala que era capaz de vender su alma a Dios o al Diablo con tal de salvar la vida de su amada. La mención es más que sugerente pues abre la posibilidad del pacto secreto. Una mañana, el personaje, al visitar a su amada, ve a un gentío en la puerta, uno de los curiosos responde: “La señorita Cordelia ha muerto”(17). Tras la noticia, el personaje se desvanece y despierta luego en casa de su antiguo maestro de filosofía. Desde ahí observa la casa de su amada. Sale directo hacia ésta y, al preguntar por su amada, la madre le responde de que se encuentra en el jardincillo. Tras el reencuentro, para el narrador, “los labios de Cordelia estaban casi blancos, y en general la piel, especialmente en las manos y en el rostro, tenía una palidez y una transparencia extremadas” (18). En este punto se produce un

quiebre en el relato pues no sabremos hasta el final si la noticia del fallecimiento de Cordelia fue producto de una confusión sobre su estado de salud o si realmente murió y se trata de una alucinación del personaje que la cree aún con vida.

Luego de un mes, los primos contraen nupcias y se van a vivir a una de sus propiedades: la Granja Blanca. El primer año, alejados de la ciudad, resulta placentero. Durante ese tiempo, Cordelia llega a dar a luz a una hija, que es su vivo retrato y a quien también nombran como Cordelia. El narrador desea, luego, un retrato de ella hecho por sí misma, pues es una hábil dibujante. Ella acepta con la condición de trabajar encerrada en su gabinete y con la prohibición de que él husmee el lienzo hasta que estuviera concluido.

Próximos al término del segundo año, una mañana, el narrador atisba por la cerradura y escucha una súplica de ella, “¿a quién?” (20), se pregunta el narrador. Al cumplirse los dos años, el narrador puede contemplar el retrato y reconoce que es fidedigno con el original. Ese día, el amor entre ambos fue “una locura” (21). El narrador desliza la idea de la mujer vampiro: “Cordelia parecía absorber toda mi alma y mi cuerpo [...] Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal... ” (21). El concepto de derroche sexual está presente en la escena.

Esa madrugada, el narrador despierta sobresaltado: “en sueños había tenido la impresión fría de una boca de mármol que me hubiera besado en los labios, de una mano helada que hubiera arrancado el anillo de mi dedo anular” (21). Luego de ello, inexplicablemente, ella desparece.

Tras encargar a su pequeña hija Cordelia con su sirviente Ariel —quien también habita la Granja Blanca, junto con una cocinera sorda— el narrador se interna en la espesura del bosque:

“Me respondían los furiosos aullidos de los lobos, cuyos ojos veía brillar a ambos lados de la vereda [...] Los lobos, envalentonados por el vertiginoso galope de mi caballo, se lanzaron en persecución nuestra aullando de un modo ensordecedor” (22). Sin poder encontrarla, regresa exhausto.

Tras buscar en todas las habitaciones, descubre que el lienzo pintado se encuentra ahora en blanco, como si jamás hubiese sido trabajado. El narrador ve aparecer por el sendero que conduce a la Granja Blanca a su viejo maestro con una carta de la madre de Cordelia, que dice:

Se han cumplido dos años desde que murió la que era la luz de mi vida, la adorada hija mía, mi Cordelia, tu prometida, a la que tanto amabas. Pocos minutos antes de expirar encargó que el día en que se cumplieran dos años de la fecha que tú y ella habíais determinado para vuestra unión, te enviara el anillo de los esponsales, la cruz de marfil, que se había de poner sobre su ataúd y la miniatura que la pintó Stein (24).

Ante la situación insólita, el narrador –frente a su antiguo maestro– argumenta nuevamente su tesis inicial sobre la ilusión de la vida y la muerte, que se diferencian sólo “en la conciencia de ese gran durmiente en cuya imaginación vivimos una vida fantástica...” (25). Ante la incredulidad del maestro, el narrador le muestra las cartas escritas por ella, que el maestro asume como imitaciones del propio personaje. Luego, los dibujos de Cordelia, que el maestro asume como mistificaciones. Sin embargo, la prueba final se encuentra en la pequeña Cordelia, con lo cual el narrador concluye que ha sido el esposo de una muerta durante dos años. Ante esta prueba irrefutable, el maestro queda más que sorprendido y al borde de la locura. Simbólicamente se da una inversión de roles, respecto de la condición de ambos personajes al inicio del relato.

Ante la pregunta sobre qué piensa hacer, el narrador le responde que planea establecerse en la Granja Blanca con esta joven Cordelia a la que piensa hacer su esposa cuando crezca. El maestro, frente a esta situación que trasgrede el límite de lo moral, coge a la niña, le da un beso y la arroja de cabeza sobre la escalinata de piedra y huye, mientras el narrador oye el ruido seco del cráneo al estrellarse. Tras ello: “Los lobos olieron la sangre y poco a poco fueron acercándose se colaron por la verja, y hasta que vino el alba no estuve oyendo otra cosa que gruñidos sordos y trituraciones de huesos entre dientes agudos y formidables de las bestias feroces” (28).

El relato concluye con el incendio de la Granja Blanca y el alejamiento del personaje, agregando el narrador que: “Olvidaba decir que, cuando incendié la Granja, estaba dentro la pobre vieja sorda” (28).

Observamos que entre las múltiples lecturas que podemos establecer (además de la homologación de este texto con el clásico “La caída de la casa de Usher” de Poe; y la fuerte presencia del tópico del doble, que plantea el problema de la identidad, a partir del original y la copia del retrato de Cordelia, por la mención al cuadro *La resurrección de la hija de Jairo* y la situación posterior del personaje femenino como mujer-vampiro, las constantes alusiones a desdoblamientos del propio personaje y la presencia de las dos “Cordelias”, que hemos dejado de lado), Palma se ubica en el lado más transgresor al poner de relieve los deseos del incesto por sobre la idea burguesa de familia y valores morales que rigen la sociedad, y como agrega Gabriela Mora, en la transgresión convencional de la amada que es traída desde la muerte, para actualizar la relación sexual y la preñez. El espacio de la Granja Blanca, dominado justamente por ese color, contradice los sentidos típicos de pureza y bondad; y más bien actualiza sus opuestos, pues el espacio privado oculta las pulsiones sexuales del personaje: el incesto. Además, al

ser un espacio ubicado en la naturaleza, opuesto al espacio urbano, la Granja Blanca se construye como un refugio al avance de la modernización, pues sólo allí el sujeto es auténtico y puede dar rienda suelta a sus fantasías, alejado de cualquier intromisión de lo moderno.

José B. Adolph (1933-2008) es un narrador clave no sólo de la ciencia ficción latinoamericana de los años 70,⁴³ sino fundamental dentro de la tradición fantástica peruana contemporánea, cuya importancia está siendo reconocida lenta y recientemente.⁴⁴ De él destacamos su cuento “La casa” publicado en su libro de cuentos *Mañana fuimos felices* (1975).

“La casa” trata acerca de la disolución del cuerpo, al entrar el personaje central en una casa ajena y ser “absorbido” físicamente por esta. Es una suerte de pesadilla en donde el personaje es apenas nombrado como A., al modo kafkiano (¿A. de Adolph?). Incluso hay un epígrafe en donde el autor señala que la idea procede del propio Kafka, en una de sus cartas a Felicia.

El relato se inicia con la descripción de A. como maníaco, pues, al dirigirse –automáticamente– como todos los días a su trabajo, intenta no pisar las rayas que se extienden en el piso de la calle. Podríamos establecer que el mundo que conoce el personaje

⁴³ El autor figura en una serie de antologías publicadas principalmente en Buenos Aires, como: *Primera antología de la ciencia ficción latinoamericana* (Rodolfo Alonso, 1970), *Antología del relato joven latinoamericano* (Fabril, 1972), *Los monstruos que vendrán* (Rodolfo Alonso, 1973), *El humor más negro que hay* (Rodolfo Alonso, 1975) y *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* de Bernard Goorden (Martínez Roca, 1982), esta última publicada en inglés a fines de la década de 1970, que fue traducida al español, sueco y alemán, en el siguiente decenio. De las antologías posteriores destacamos *Ciencia ficción: cuentos hispanoamericanos* (1993) de José María Ferrero y *Cosmos latinos* (2003) de Andrea Bell y Yolanda Molina-Gavilán, esta última publicada en inglés.

⁴⁴ La revista de Literatura *Tinta Expresa* núm. 4 (2010) acaba de publicar un número que incluye a Adolph como parte de su número monográfico dedicado a la literatura fantástica y ciencia ficción; que se suma al homenaje a Adolph, que se rindió en la revista *Argonautas* núm. 4 (2009).

es sólo “superficial” y “aparente”, o que, para el personaje, su mundo físico se reduce a una serie de rayas, lo cual sería un signo de alienación.

Todas las casas de la calle son similares entre sí. Sin embargo, por una fuerza inexplicable, A. se introduce en una de éstas. Tras de él, la puerta se cierra. A. no sabe en qué momento se desvió de su ruta habitual, pues ni siquiera sintió los niveles del suelo, pues mientras avanzaba sentía como si continuara sobre el piso horizontal de la calle.

La casa como espacio cerrado de protección, que preserva la vida (homologable al útero materno), se verá trastocada en este relato. El personaje es consciente de que se encuentra en un espacio ajeno y siente algo de temor por el retorno de sus propietarios. Además, A. empieza a sentir que es desnudado por una “fuerza” que emana de la casa o por un mayordomo invisible. Frente a esta situación, el personaje, preocupado más por dar una explicación sólida en su trabajo (y de ahí el guiño a la alienación del personaje de Samsa de *La metamorfosis*, traducida ahora como *La transformación*), concluye de que se trata de un sueño.

Sin embargo, ahora desnudo, A. vacila en su propia explicación. Nuevamente concluye de que se trata de un sueño, pues su tranquilidad sería insólita frente a una situación real: encontrarse desnudo en una casa ajena. Este estado le causa algo de goce sexual, pues frente al espejo, nota una semierección.

Tras ello, el personaje empieza a ser arrastrado hacia la sala. En un momento se apoya sobre la pared, y es aquí cuando se inicia el horror: tras retirar su mano de la pared, A. se percata que ha perdido su mano izquierda y que sólo le queda un muñón, mientras una mancha de sangre oscura crece por la pared. Intenta abandonar la sala y tiene una sospecha: al mirar hacia abajo, flota sobre sus tobillos.

A., al ser atraído hacia el segundo piso, pierde su mano dere-

cha en la baranda. Lo extraño es que no hay dolor, mientras vuelve a dudar de si se trata de un sueño o de si es real. A pesar de que intenta no tocar nada de la casa, la acción le resulta imposible, pues: “Tropezó en los escalones y, de rodillas y con ayuda de las muñecas, continuó un ascenso cada vez más penoso e inevitable” (1975: 68). Al pensar en qué era lo más valioso, piensa en el corazón o en el cerebro. Luego, se percata de que en vez de su sexo masculino, hay una cicatriz.

Al arrastrarse a la cama, son disueltos sus brazos y piernas. Apenas el tronco y la cabeza se mantienen. A. cree que la casa se dará por satisfecha, mientras sigue pensando en cómo gestionar su pensión de invalidez. El personaje piensa:

¿qué significaba la pérdida de brazos y piernas? ¿Realmente los había utilizado? Y en cuanto al sexo, ¿no era el hombre, esencialmente, inteligencia y alma? Quizás fuera más cómodo vivir alejado de las infructuosas tensiones y amenazas del mundo: sin moverse, sin actuar, sin gozar y sin sufrir (68 y ss.).

La cama continúa devorando el cuerpo de A.: carne, huesos y sangre son disueltos, al igual que labios y dientes. Mientras A. es disuelto, la casa va devolviendo los trozos de su organismo que resbalan por el inclinado techo de la casa, en el exterior. El cuento concluye con la siguiente imagen: “Al final rodaría la cabeza con las cuencas de los ojos vacíos; esto se debía a que, sobre la almohada, quedarían durante un buen rato los miopes ojos abiertos, solitarios, lanzando una delirante mirada al impecable y acogedor techo” (69).

La casa cumple un rol femenino de acoger al sujeto, pero también de devorarlo físicamente. O incluso de homologarlo a lo femenino, al castrarlo. También agregamos que el tópico del doble, en la escena del personaje frente al espejo, actualiza el conflicto interno del personaje. En este caso se trata de dos oposiciones:

la decadencia del cuerpo, de lo material (de lo físico); frente a lo inmaterial del alma (lo metafísico). Aquí, el espacio cerrado de la casa asociado a la protección se ve trastocado para convertirse en espacio de desprotección y de muerte del sujeto. Además, en el relato, el sujeto goza mientras es devorado por la casa. De ello podemos desprender que vivir es ser consumido, “disuelto” en el mundo real, por los otros o por lo que es ajeno al cuerpo; y que, al igual que Bataille (para quien el erotismo tiene vinculaciones con la experiencia de la muerte, pues el sujeto recupera esa continuidad perdida con el mundo y lo sagrado), la disolución física de A. le lleva al goce, a la pérdida de la conciencia y también a su propia muerte. La clave fantástica del relato se cumple al no resolverse el hecho insólito, pues nos queda la duda de si se trató de un sueño o de un hecho real y fáctico, comprobable en la ficción.

Sin duda, Enrique Prochazka (Lima, 1960) es el secreto mejor guardado de la literatura peruana contemporánea. Autor de tres libros: *Un único desierto* (1997), Casa (2004) y *Cuarenta sílabas, catorce palabras* (2005), la crítica peruana ha celebrado cada aparición de un libro suyo. Casa es una novela que dialoga con films como *2001 A space odyssey* de Kubrick o *Tess* de Polanski (el apellido Burbeyfield es el mismo del protagonista incestuoso del film) o incluso con *Lolita* de Nabokov. Ubicado en un tiempo indeterminado pero cercano, el personaje central, Hal —paradigma de la comunidad representada—, sufre voluntariamente un accidente para negar y evitar una verdad primigenia: el incesto. Toda la historia transcurre en esta casa, en cuyo centro se encuentra un extraño manuscrito que explica la razón de su construcción. Hay una atmósfera enrarecida por los espacios absolutamente blancos, que nos recuerda a “La granja blanca” de Palma, a quien curiosamente el autor confiesa no haber leído y también a *2001 A space odyssey*.

La novela está dividida en cinco capítulos. En el primer capítulo el personaje de Hal Burbeyfield acaba de golpearse voluntaria-

riamente contra la lámpara. Poco a poco irá descubriendo a quienes habitan en la casa: a sus hijos Aleister y Linne, y a su mayor-domo Clarke; y sobre todo, recuperando su memoria. Hal es un arquitecto famoso y muy admirado, creador del llamado albismo. Hal siente que la casa intenta decirle algo, al modo de “Silvio en el rosedal” de Julio Ramón Ribeyro. El capítulo se cierra con una entrevista con un sicoterapeuta, quien terminará huyendo de la casa.

En el segundo capítulo aparecen los primeros síntomas del incesto, pues el narrador omnisciente señala que frente a su hija, Hal “no podía dejar de mirar su feminidad cuando recorría los pasillos de la casa” (50). Esta fascinación es reemplazada por la propia casa. Hal descubre que en la casa existen varios “cancerberos” (uno de ellos había asustado al sicoterapeuta) y que la casa “había sido concebida como un ente que quería ser mirado y vuelto a mirar, que ardía por un *relector*” (52). Hal se entera que no existen los planos originales de la casa, pues fueron destruidos ni bien se concluyó. Hal logra dar con el centro de la casa.

En el capítulo tres, Hal, ya en la habitación central, descubre sólo un cuaderno y una serie de libros en idioma original, entre los que destacan Homero, Ovidio, Pedro Abelardo, *Tristán e Isolda*, Shakespeare, entre otros, además de “media tonelada de novelas de misterio” (76). El cuaderno tiene escrito una frase: “Mista’peo”. Logra recordar su experiencia juvenil en la tribu Neskapi y del hombre que le hizo experimentar la vida espiritual del hombre del paleolítico. Hal se siente Minotauro de sí mismo: “Quizás él era conjuntamente el Minotauro y Teseo. De cualquier manera estaba claro, se dijo con una sonrisa. Requería ahora una Ariadna que lo ayudara a salir de allí” (91).

En el capítulo cuatro se señala que “Hal había recobrado la memoria, pero no la suya sino la de Alguien que en los pasados milenios había vivido bastantes más vidas que él” (97). Una imagen retorna a la mente de Hal: tras la muerte de su esposa Anna

(cuya tumba es una pieza negra, oblonga y lisa, que nos retrae al monolito de *2001 A space odyssey*), se vio “encerrándose en la cripta blanca, escribiendo, callando, no mirando ni hablando jamás a su hija, pretendiendo incluso que ella no existía, con tal de salvar a la niña: con tal de protegerla de un monstruo que compartía con él historia, rostro y nombre” (103). Descubre que al no poder prolongar más el incesto, habíase golpeado contra la lámpara en su vano intento de evitar esa pulsión.

En el capítulo cinco, Aleister partirá a West Point (como lo hizo E.A. Poe en su vida real), mientras Hal se enterará que los sentimientos de su hija hacia él son recíprocos. La casa, finalmente, parece estar animada por un dios equivocado (117) que los ha elegido a ellos como blanco (119). La novela se cierra con la imagen de Hal, quien termina de bajar el portón de la casa. El final es abierto y sugerente.

En esta novela la ruptura del tabú del incesto y su actualización se produce en un marco en donde la ciencia y la razón parecen dominar, o en su defecto, deberían imponerse a las pulsiones humanas primitivas. Para el autor, ambas ideas no son excluyentes, pues vemos que la casa (que en la novela es, sin duda, un signo de lo moderno) libera y retrae a un mundo que se creía perdido. El bien y el mal coexisten en este espacio cerrado. El encierro, el aislamiento establece otro tipo de relaciones morales ya que no hay parámetro referencial. Así, el contexto puede transformar al hombre. Esta otra moral, sugerida por el autor, relativiza una supuesta moral universal.

En esta novela, además, la casa no sólo será metáfora de la propia mente, la imagen del laberinto borgeano o el signo visible de la crisis de la familia a partir de las relaciones distanciadas, incomunicación o los secretos que todo individuo guarda, sino que será sobre todo una prueba, un obstáculo para Hal, de la que sólo podrá salir (o liberarse) a partir de la transgresión al tabú del

incesto, y llegar así hacia un estado primigenio y atávico, pues la cultura ha desaparecido (o carece de sentido); con la consiguiente recuperación de sus instintos primordiales –al igual que Álex en *La naranja mecánica* de Kubrick.

Si la infalible computadora electrónica Hal 9000 de *2001 A space odyssey* se rebela contra el hombre, el Hal de Prochazka se rebela contra la cultura; si Hal 9000 va perdiendo lentamente la memoria mientras canta una canción amorosa, el arquitecto Hal recupera sus quince años perdidos y sus instintos. Hal 9000 es transgresora porque ha sido hecha a imagen del hombre; Hal, el hombre, es simplemente transgresor por propia naturaleza.

Casa es una novela sobre la otredad, que se inserta dentro de la literatura existencialista y de ciencia ficción, sin caer en las recurrencias facilistas del género y sin dejar de hablar de la condición humana en un tiempo futuro. Sin duda, una novela mayor del género de la ciencia ficción peruana junto a *Mañana, las ratas* (1984) de Adolph, novela que espera una reedición.

Álvaro Mutis (1923) es autor de *La mansión de Araucaíma* (*relato gótico de tierra caliente*), publicado inicialmente en Lima, en la revista Amaru, que dirigía el poeta Emilio Adolfo Westphalen, en 1967. El autor colombiano logra llevar el elemento gótico a la zona del trópico, sin dejar de lado el imaginario local, más cercano a lo real maravilloso. Ambos elementos se funden en la narración.

Los personajes de la novela se caracterizan por sus oposiciones implícitas y paradojales: el guardián llamado Paul había sido soldado de fortuna, le faltaba un brazo y hablaba correctamente cinco idiomas, sus maneras eran bruscas y, a la vez, caballerescas; el dueño de la mansión se llama Graciliano o don Graci, quien de joven fue pederasta y, ya mayor, se consuela con la masturbación, además de autor de máximas que figuran en la mansión, como “El silencio es el dolor, propicia la meditación, mueve al orden y prolonga los deseos” (1967: 31) o “Si entras en esta casa no salgas.

Si sales de esta casa no vuelvas. Si pasas por esta casa no pienses. Si moras en esta casa no plantes plegarias” (31); el piloto, llamado Camilo; la Machiche, mujer madura poseedora de “un talento espontáneo para el mal y una ternura a flor de piel” (32); el fraile, autor de una plegaria que entre otras cosas dice: “Acógeme en el regazo de una hembra que reemplace a mi madre y la prolongue en la amplitud de sus pechos” (34); la muchacha, de nombre Ángela, joven actriz que termina siendo atraída por la mansión; y el sirviente Cristóbal, haitiano, practicante de brujería.

El *leitmotiv* de la novela es el deseo erótico que mueve a los personajes, que terminará por llevarlos a la muerte. Ángela, al ingresar a la mansión, romperá el equilibrio anterior entre sus ocupantes habituales: el guardián, don Graci, la Machiche, el piloto, el fraile y el sirviente. Ella es la causante de las tensiones entre ellos, lo que dará origen a la violencia, pues Ángela se convierte en principal objeto de deseo.

Sobre los hechos relatados previos a la tragedia, se narra que la muchacha es inicialmente “seducida” por el piloto, aunque éste no logrará poseerla sexualmente. Luego ella hará amistad con el fraile, quien “la desnudaba en su estudio y hacían el amor en los desvencijados sillones de cuero o sobre una vasta mesa de biblioteca y revistas empolvadas” (38). Al enterarse de ello, don Graci pide al sirviente que la seduzca, lo cual logra, ante lo cual el fraile se aleja por la prudencia de mantener el equilibrio. La muchacha se entregará al sirviente, lo que genera celos en la Machiche.

Tras un desencuentro con el guardián, quien no quiere saber nada de la Machiche debido a que se ha seguido acostando con el sirviente, la Machiche achacará la culpa a la joven y buscará vengarse, terminando por seducir a la muchacha. Don Graci, al enterarse, invita a ambas mujeres a sus abluciones. Cuando la muchacha se encuentra totalmente subyugada terminará por decirle: “Lo que yo necesito es un macho, un macho que huela y grite como macho,

no una niña que chilla como un gato enfermo” (39). A la mañana siguiente, Ángela es encontrada colgando de una viga.

Don Graci se entera de la confesión de Ángela previa a su suicidio por boca del fraile. Mientras el fraile y Don Graci se encuentran preparando al cadáver para enterrarlo cerca al río, oyen una explosión: Machiche ha sufrido dos disparos por parte del piloto, quien se encuentra con el cráneo destrozado por intervención del sirviente. Ante la nueva situación, las dos mujeres son enterradas en el río, y el cadáver del piloto es llevado a los hornos. Esa misma noche Don Graci y su sirviente abandonan la mansión. Días después, hará lo propio el fraile.

Llaman la atención los sueños relatados de tres de los personajes. La Machiche sueña que ha sido contratada para recortar hierbas y líquenes que crecen en una sala de hospital, sala de operaciones y laboratorios, sin embargo, las plantas crecen de forma continua, lo que hace imposible recortarlas. El narrador señala que “era una labor imposible, una confrontación absurda con el tiempo a causa de ese continuo aparecer de las breves hojas lanosas y tibias que por todas partes brotaban con una insistencia animal e incansable” (33). La cita es importante porque nos permite establecer un marco de lectura: el factor tiempo es fundamental para la presencia de la mansión, pues ésta parece haber detenido el tiempo; por otro lado simbólicamente resulta imposible detener la irrupción de la naturaleza, de lo propiamente sexual (en los personajes), el cual rompe con el espacio del hospital (científico/técnico/racional) e instala otros valores.

El sueño del fraile remite a la imagen del laberinto borgiano; pero con un añadido: la posibilidad de encontrar a Dios en el laberinto. El narrador señala que el fraile:

Transitaba por un corredor y al cruzar una puerta volvía a transitar el mismo corredor con algunos breves detalles que lo hacían distinto pensaba que el corredor anterior lo había soñado y que

éste sí era real [...] Así sucesivamente cruzaba nuevas puertas que lo llevaban a corredores cada uno de los cuales era para él, en el momento de transitarlo, el único existente. Ascendió brevemente a la vigilia y pensó: “también esta puede ser una forma de rezar el rosario” (34).

El sueño de la muchacha remite a la imagen de sí misma en medio de la naturaleza, quien siente su cuerpo invadido por una frescura que le produce una desagradable impresión de ultratumba (36). Al ingresar a una iglesia abandonada ve la imagen del dueño vestido con ropas femeninas al modo de las vírgenes bizantinas: se trata de la Virgen de la Esperanza. El abuelo del sirviente aparece en el sueño y le dice que le encienda una vela para que la Virgen la perdone por sus pecados y los de su nieto.

De otro lado, la mansión estaba adornada con dos cuadros:

Uno ilustraba, dentro de cierta ingenua concepción del desastre, el incendio de un cañaveral. Bestias de proporciones exageradas huían despavoridas de las llamas con un brillo infernal en las pupilas. Una mujer y un hombre, desnudos y aterrados, huían en medio de los animales. La otra pintura mostraba una virgen de facciones casi góticas con un niño en las rodillas que la miraba con evidente y maduro rencor, por completo ajeno a la serena expresión de la madre (37).

Ambos cuadros adelantan los acontecimientos trágicos: la idea del inminente e inevitable desastre; en el segundo, cierta tensión erótica transgresora.

Observamos que la mansión es un espacio cerrado que actualiza las pulsiones sexuales de sus personajes. El tiempo parece haberse detenido en esta mansión, cuya plástica nos recuerda constantemente al arte gótico; pero a nivel literario, a la novela gótica, que pone de relieve el cuerpo, la seducción y el deseo, el elemen-

to sacro y la transgresión de los límites de lo propiamente moral. La mansión sirve para liberar la sexualidad, oculta siempre al ojo público. Mutis logra construir situaciones propiamente góticas a plena luz y en pleno trópico.

Lo gótico en esta novela no será entonces un artificio ni un decorado sobrenatural o terrorífico, sino ideológico. Por ello, los castillos medievales y países lejanos, sus espectros y pactos demoniacos, serán reemplazados, pues el mal adquiere nuevas formas: el mal es en esencia humano y provocado por el hombre. El elemento romántico subyace en la referencia a los sueños de los personajes; pero también hay un cierto remanente barroco en las caracterizaciones paradojales de los personajes. Finalmente la mansión puede leerse como espacio paródico de lo sagrado, con sus reglas y sus secretos no develados.

Es en la tradición del Río de la Plata, en donde la narrativa fantástica es manifiesta con mayor claridad; pues son Borges, en “La casa de Asterión”, y Julio Cortázar, en “Casa tomada”, quienes construyen los paradigmas de este espacio fantástico.⁴⁵ Heredero de esta línea es el uruguayo Mario Levrero (Montevideo, 1940-2004), autor de culto e inclasificable, con obras como la trilogía involuntaria: *La ciudad* (1970), *París* (1979), *El lugar* (1982), o los libros de cuentos *La máquina de pensar en Gladys*, *Todo el tiempo*, *Aguas salobres*, entre otros textos. Levrero es autor de “La casa abandonada”, cuento de atmósferas y de secuencias fragmentadas, incluido dentro de la antología *Latinoamérica fantástica*.

En este cuento paradigmático llama la atención la sucesión de hechos insólitos que extrañan la realidad del mundo representado. La casa se construye como una excepción, a la vez que es distinta a las otras edificaciones modernas que le rodean, por lo

⁴⁵ Para este ensayo hemos dejado de lado ambos relatos, debido a la amplia bibliografía existente sobre ellos; y preferido abordar textos menos conocidos; aunque sin duda son referentes ineludibles para el corpus de textos propuesto.

tanto, se constituye como un remanente del pasado. Además, la casa solamente subyuga a algunas sensibilidades —como al narrador— y no a todos los habitantes de la ciudad innominada.

Ni bien se inicia el relato, el narrador hábilmente introduce el primer elemento anómalo: del caño de gas salen unos hombrecitos de unos once centímetros, que tras una serie de maniobras, se arrojan al piso. Esta maniobra deja un enorme agujero. Agrega el narrador que este proceso es cíclico, pues luego que cae un hombrecillo, asoman los ojillos de otro, que espera su turno. La imagen de la caída de cada hombrecito es importante para nuestra lectura posterior. Según el narrador, “quien está acostumbrado a [este] espectáculo reconoce que *no se oye nada* [...] Los imaginativos llegan a escuchar una pequeña explosión (como si se pisara un fósforo, dicen, pero sin la llamarada siguiente)” (Levrero, 1985: 137, cursivas mías).

A pesar de la caída de los múltiples hombrecitos sobre el piso, para aquellos que habitan en la casa, no les ha sido posible ver en el sótano “ningún agujero en su techo que pueda corresponder al del piso de la habitación –por el que desaparecen los hombrecillos” (137). Es decir, los hombrecillos están en un espacio intermedio entre el sótano y el primer piso, habitan entre las mismas estructuras de la casa. Para el narrador, ello le lleva a pensar que en algún rincón de la casa se debe de encontrar “*un creciente montón de cadáveres menudos*; nos angustia el no poder encontrarlos” (137, cursivas mías). Pero no sólo se trata de hombrecillos, pues basta con llenar la pileta del cuarto de baño para que salgan las mujeritas, quienes trepan en una jabonera de plástico a tomar el sol, cuyos “cuerpos son esplendorosos y excitantes” (141).

La casa carece de arañas. El narrador se vale de una postura científica al pretender establecer una especie de taxonomía. Llama la atención la imagen de la araña que está al acecho, oculta, esperando el ataque; pues el cuento, sutilmente, está lleno de imágenes violentas soterradas que hay que tomar en cuenta; como la pre-

sencia del unicornio que destroza el pecho a una dama del grupo, que queda “desnuda, monstruosamente violada” (145). O de las hormigas cuya imagen de “trabajadoras” se verá subvertida para convertirse en lентas destructoras de la casa. La casa actualiza así al bestiario.

Otro elemento importante es el de sus paredes. Por casualidad se descubre que bajo el papel rosado hay otro empapelado de un paisaje campestre. Era tan real que “casi podíamos respirar el sano y vigoroso aire de campaña” (139). El narrador se vale de la acumulación insólita de elementos para crear el efecto fantástico, en la línea de Borges; pero también de H.P. Lovecraft, cuando hace alusión a algo que vive en el altillo de la casa, el que es sugerido por los personajes figurantes sólo por adjetivos y sin mirarse a los ojos. La quinta capa de papel muestra, además, una escena altamente erótica. Ello lleva a pensar al narrador respecto de la función de “prostíbulo” que cumplió en el pasado aquella casa.

La casa, además de un ecosistema propio (en su interior se produce un huracán), posee también un jardín de apenas ochenta metros cuadrados, ello no es impedimento para que allí habiten osos, serpientes, cotorras, leopardos; o que los expedicionarios sean presas del calor, la sed, la oscuridad, o tengan que abrirse paso a machetazos e incluso que no puedan encontrar la salida. Esto último nuevamente remite a la imagen del laberinto borgeano. A ello se suma que, para aquellos, la casa esconde un tesoro, sobre el que se lanza el grupo.

El cuento concluye con la sección titulada “Hormigas”. Éstas construyen algo que es elogiado por todos (creen que es una obra de ingeniería: un puente). El narrador critica que sólo vean el detalle y no el conjunto, pues para él simplemente se trata de una forma que recuerda a la de una hormiga. Esta mención marca a los personajes como voyeuristas: observan pero tienen poca capacidad de acción al interior del relato.

Si bien este relato puede leerse como puramente fantástico, desde nuestra lectura “La casa abandonada” es también una metáfora de la dictadura militar que vivió Uruguay en los años setenta. Nuestra clave hermenéutica se encuentra en la mención a los hombrecillos y las capas de papel de las paredes.

Se dice que los hombrecillos uno tras otro esperan su turno para caer en la superficie, específicamente, sobre un agujero en el suelo. Desde que asoman por el caño de gas, la descripción de sus movimientos es similar a las de una maniobra militar. El caer del hombrecillo nos remite sonoramente a un golpe y el agujero, a una ruptura, a una fisura en la estructura de la casa. Señala el narrador que luego que cae un hombrecillo hay otro esperando impacientemente. En la cita anterior poníamos énfasis en la indiferencia del espectáculo (históricamente han sido comunes los golpes de Estado en Latinoamérica) y en la comparación del golpe con una pequeña explosión. La casa es entonces extensión metafórica de la nación, por ello, los hombrecillos habitan en sus estructuras y son invisibles. La alusión a los cadáveres menudos que no son encontrados (pensemos en los “desaparecidos”) y la teoría del propio narrador: “Yo [...] sostengo [...] la teoría de que los *hombrecillos no mueren al caer* y que, además, *son pocos y eternos y siempre se repiten*” (137, cursivas mías), refractarían cíclicamente los golpes militares, a lo largo de la historia uruguaya y latinoamericana.

El segundo elemento es sintomático: la casa como prostíbulo, pues ¿qué es un gobierno dictatorial, sino la expresión de decadencia moral y abuso del poder? El acecho de las arañas, la violencia del unicornio sobre la dama, y las hormigas preocupadas en construirse a sí mismas (a la vez que destruyen la casa), contribuyen a nuestra lectura. El elemento cíclico es importante tanto en los hombrecillos “dictadores”, como en el episodio de las lombrices, que a pesar de ser cortadas, siguen vivas y terminarán regresando de donde salieron: el desagüe del bidé, en un proceso interminable (144).

De este corpus inicial podemos establecer que la casa es un elemento reiterativo de gran parte de la tradición fantástica latinoamericana. Si bien la obra de E.A. Poe será un referente básico para los narradores modernistas y finiseculares, como Palma, también lo serán Borges y Cortázar para el relato moderno. Así se pueden establecer conexiones entre Borges con la obra de Mutis y Prochazka (en la imagen de la casa/mansión como laberinto), y Levrero, desde el propio nombre del relato, como posible continuación del relato de Cortázar (de “Casa tomada” a “La casa abandonada”). Adolph representa, en cambio, un hito muy particular, pues se nutre de distintas tradiciones literarias, más occidentales. En cierta medida la obra de Prochazka tiene también ese sesgo.

Vemos también que la casa se resemaniza y pierde sus sentidos de protección para dar paso a un hermetismo que libera las pulsiones sexuales (en todos los relatos este elemento está presente). La casa oculta así nuestros propios tabúes, nuestros miedos ancestrales. A ello agregamos que estos relatos problematizan su contexto sociohistórico e ideológico: Palma, las convenciones sociales de la burguesía; Prochazka, la idea de un ser humano que progresá en el futuro en términos morales, respecto del hombre del presente; Levrero, con la crítica soterrada y lúdica a la dictadura uruguaya; Mutis, los rezagos religiosos de herencia colonial y el poder opresivo; e incluso Adolph, con el conflicto de orden metafísico que plantea (cuerpo/ alma).

Así, estos relatos, que muchas veces son asumidos como “evasivos” y carentes de valor, tienen otro propósito y otra lógica: confrontarnos con nuestra realidad; pues en los textos fantásticos, lo importante no es determinar el hecho en sí que lo define como texto propiamente fantástico sino por qué ocurre lo que ocurre en esos textos. Esta última pregunta nos llevará siempre a resultados iluminadores.

Bibliografía

- Adolph, José B., 1975, *Mañana fuimos felices*, Lima, INC.
- Belevan, Harry, 1977, *Antología del cuento fantástico peruano* (comp. Harry Beleván), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 192 pp.
- Levrero, Mario, 1985, “La casa abandonada”, en *Latinoamérica fantástica* (comp. Augusto Uribe), Barcelona, Ultramar Editores (Col. Ciencia Ficción, núm. 18), pp. 135-148.
- Mora, Gabriela, 2000, *Clemente Palma: El modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, IEP.
- Mutis, Álvaro, 1967, *La mansión de Araucáima (relato gótico de tierra caliente)*, en Amaru, Revista de Artes y ciencias, núm. 4, Lima, octubre-diciembre, pp. 30-40.
- Palma, Clemente, 1977, “La Granja Blanca”, en *Antología del cuento fantástico peruano* (comp. Harry Beleván), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, pp. 12-28.
- Prochazka, Enrique, 2004, *Casa*, Lima, Lluvia.
- Todorov, Tzvetan, 1980, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá.
- Uribe, Augusto, 1985, *Latinoamérica fantástica*, Barcelona, Ultramar.