



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE PUEBLA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

**Entre la sátira y la parodia: un análisis de la temática del
sueño en la narrativa del *boom* latinoamericano**

TESIS

Para obtener el grado de:

Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta:

MARIO PÉREZ GÓMEZ

Bajo la dirección de la Dra. Samantha Escobar Fuentes

Lectores:

Dra. Alma G. Corona Pérez

Dr. Luis Miguel Estrada Orozco

PUEBLA, PUE. 2026

Para Viridiana, por supuesto.

AGRADECIMIENTOS

En una entrevista para el famoso programa *A fondo*, Carlos Fuentes reflexiona sobre la importancia de la disciplina en la escritura y afirma que “nada debe impedir que el escritor se siente y trabaje diariamente o si no, no se escriben los libros: se quedan en promesas”. Y para concluir agrega que “el mundo hispanoamericano es un mundo de promesas, de demasiadas promesas y de muy pocas realizaciones”.

Al desarrollar este proyecto de investigación puede comprobar que, aunque la disciplina es fundamental, hay algo que es todavía más esencial para la escritura cuando la disciplina se encuentra paralizada por los bloqueos, las dudas y hasta a veces el miedo: el apoyo de quienes te rodean y, de alguna manera, te sostienen. En ese sentido, no podría dar por terminado este trabajo sin antes agradecer a todas las personas que me acompañaron a lo largo de este proceso y que, indudablemente, contribuyeron a que este proyecto no se quedara sólo en una promesa.

En lo académico, agradezco a mi directora de tesis, la Dra. Samantha Escobar, por brindarme su paciencia y su guía, fundamentales para que este trabajo llegara a buen puerto. También, por enseñarme que en el mundo académico a veces la clave está en ir sin prisa, pero sin pausa.

De igual forma, quiero extender un profundo agradecimiento a mis lectores. A la Dra. Alma Corona, forma encarnada de la fortaleza, por encargarse de enriquecer significativamente este proyecto en cada uno de sus cursos y por enseñarme que la literatura siempre salva. Al Dr. Luis Miguel Estrada por transmitir siempre tanto su pasión por la literatura como su compromiso y rigor en el estudio de la misma.

En este mismo ámbito, agradezco a la Dra. Nancy Granados, a la Dra. Ceci Cuan, al Dr. Alejandro Palma, al Dr. Miguel Martínez y al Dr. Gustavo Osorio, con quienes alguna vez cursé materias relacionadas a la redacción, análisis literario, retórica y lo fantástico, pues sus enseñanzas y retroalimentaciones fueron la base para que este trabajo tuviera la mejor forma.

Aquí mismo, quiero agradecer y reconocer la importancia de la universidad pública en México, la cual, aunque llena de contrastes, posibilita que los sueños se materialicen a cambio de prácticamente puro esfuerzo.

En lo personal, quiero agradecer a Tere Gómez, mi madre, por su fortaleza que la caracteriza, su apoyo incondicional, su cariño y, principalmente, su risa que siempre es más fuerte que cualquier tempestad.

A Melina Contreras, a quien no sólo le agradezco por escucharme hablar acerca de los sueños en el *boom* latinoamericano, sino también por escuchar con amor y atención los míos, por contarme los suyos y por aceptar construir algunos juntos.

A Moira y Pantera por siempre lamer las heridas.

A Ángel Xolocotzi por su apoyo incondicional.

Por último, y sobre todo, a mi hermana, Viridiana Pérez, por ser siempre mi ejemplo, mi guía y mi fundamento. Estoy seguro de que ni todas las palabras del español ni del alemán juntas podrían ayudarme a agradecerle tanto apoyo, tanto cariño y tanta confianza depositada en mí; aun así, le dedico todas las palabras reunidas en esta investigación, con la esperanza de que algo de ese agradecimiento se deje ver a través de ellas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
 CAPÍTULO I: EL <i>BOOM</i> LATINOAMERICANO Y LA POSMODERNIDAD	
1.1 Literatura y sociedad.....	12
1.2 Algunas formas del <i>boom</i> : pesimismo, negación y risa.....	16
1.3 Borges, el padre del <i>boom</i>	20
1.4 La Revolución cubana.....	28
1.5 Pastiche e intertextualidad.....	37
 CAPÍTULO II: LA IRONÍA Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE TRES ESTUDIOS	
2.1 Hacia una revisión sincrónica de la ironía.....	45
2.2 Grupo μ	49
2.3 Catherine Kerbrat-Orecchioni.....	52
2.4 Linda Hutcheon.....	59
2.5 Conceptos operatorios.....	67
 CAPÍTULO III: EL SUEÑO POSMODERNO	
3.1 Brevísimo recorrido histórico del sueño en los siglos XVIII, XIX y XX.....	70
3.2 El sueño místico.....	75
3.3 El sueño profético.....	91
3.4 La pesadilla.....	117
3.5 Sobre la pertinencia de los análisis y la intencionalidad del autor.....	132
CONSIDERACIONES FINALES.....	136
REFERENCIAS.....	141

*Si el sueño fuera (como dicen) una
Tregua, un puro reposo de la mente,
¿Por qué si te despiertan bruscamente,
Sientes que te han robado una fortuna?*

Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN

El sueño no sólo ha sido una necesidad para el ser humano, sino también uno de sus problemas fundamentales. Esto debido a que, como sugiere Borges en el epígrafe, existe algo que subyace a la reducida noción del sueño como “un puro reposo de la mente” (940), a saber, una indiscutible naturaleza enigmática; responsable de evitar que el estudio de este fenómeno se limite al ámbito científico y de convertirlo en un problema digno de explorarse a través de distintos ámbitos como el arte, la filosofía, la antropología, entre otros.

No obstante, no hay duda de que la literatura es una de las artes que más se ha aprovechado de la naturaleza enigmática del sueño para explorar sus múltiples posibilidades. Esto ocurre porque, cuando se trata de sueños, el texto literario se convierte en una especie de laboratorio en el que cada poeta, inspirado por aquella dimensión en la que pareciera que nos sumergimos mientras soñamos, crea un nuevo modo de concebirlos. Por mencionar sólo un ejemplo, Gérard de Nerval propuso que “El sueño es una segunda vida” (16); y tomando esto como una profesión de fe consiguió que los límites entre locura y razón, vigilia y sueño fueran innecesarios dentro de su obra, lo cual, tiempo después, lo llevó a posicionarse como “el más romántico de los poetas del Romanticismo, y el más y mejor penetrado por el Romanticismo alemán” (Villaurrutia 7).

En este punto conviene aclarar que, aunque el sueño tuvo un gran protagonismo en el romanticismo, su relación con la literatura ha sido tan antigua como la literatura misma. Una muestra clara de ello es la *Epopéya de Gilgamesh*, considerada como la obra literaria más antigua de la que se tiene registro, donde ya se presenta una historia plagada de sueños en la que éstos fungen como un enlace entre los mortales, los dioses y el porvenir. Esta primera concepción literaria del sueño resulta importante porque revela, a través de su influjo en la literatura¹ y en la

¹ La *Ilíada* y la *Odisea* son muestra de ello.

cosmovisión mesopotámica (cf. Martínez 17), el poder de influencia que tendría este fenómeno en la percepción del mundo.

Además, como hemos señalado, es en las artes donde su impacto se ha hecho más evidente. Y como prueba de ello, tenemos el surgimiento del romanticismo y el surrealismo –movimientos para los cuales el sueño fue simultáneamente pregunta y respuesta–, y el hecho de que su exploración nunca se haya visto minimizada, incluso frente a otros movimientos culturales e intelectuales cuyos postulados se oponían drásticamente a su dimensión sobrenatural.² No obstante, ¿qué representaciones del sueño podríamos esperar en la literatura de la segunda mitad siglo XX, considerando que la llegada de la posmodernidad introdujo una desconfianza hacia los discursos totalizantes que sostenían las representaciones tradicionales de este fenómeno?

Para responder a esta interrogante, el presente trabajo propone un análisis de la temática del sueño en la narrativa del denominado *boom* latinoamericano. Esto último requiere una precisión: definir quiénes fueron los escritores que conformaron este fenómeno literario resulta complicado por la ambigüedad que lo rodea, la cual dio lugar a la creación de múltiples teorías con respecto a sus integrantes y sus fechas de inicio y finalización.³ Por fortuna, algunas de estas teorías no sólo se han repetido con regularidad, sino que han dado la vuelta al mundo, consiguiendo

² Tal es el caso del siglo XVIII en el que, según Albert Béguin, “Es sorprendente la importancia que la mayoría de los pensadores racionalistas del siglo XVIII conceden a los fenómenos del sueño. Los libros sobre los sueños y las revistas [...] abundan a partir de 1750, y casi no existe tratado de psicología que no les dedique un capítulo” (26).

³ Siguiendo las coordenadas propuestas por Ángel Rama, el *boom* latinoamericano se sitúa generalmente a partir de la década de 1960, con *Rayuela* de Julio Cortázar como uno de sus principales hitos fundacionales (cf. Rama 87). En ese sentido, para los fines de esta investigación, tomamos dicho periodo como punto de partida, delimitando nuestro corpus a textos producidos a partir de esa década. Respecto a su finalización, aunque comúnmente se asocia a los años 1971-1972, en gran parte por los efectos de la Revolución cubana y las diferencias ideológicas entre los autores, consideramos que este desenlace refleja más una desunión interna dentro del grupo que una discontinuidad del fenómeno en sí. Por lo mismo, no establecemos una fecha límite estricta para considerar un texto como “dentro” o “fuera” del *boom*. En todo caso, si se pudiera señalar un cierre “definitivo”, este podría asociarse con la reciente muerte de Mario Vargas Llosa (1936-2025). Sin embargo, reconocemos que, desde la década de los sesenta hasta el presente, y probablemente en el futuro, Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa seguirán siendo los pilares de este fenómeno, cuyos efectos siguen siendo notables hasta nuestros días.

de esta manera su legitimación. Ángel Rama, por ejemplo, después de consultar diversos trabajos teóricos y testimonios de quienes vivieron de cerca el *boom*, concluye:

Teniendo en cuenta estos textos puede hacerse comprensible que yo haya satirizado al *boom* definiéndolo como el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina, un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las Academias, “en propiedad”: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa. (83)

La anterior es la postura más aprobada por la crítica. Por tanto, en este trabajo conservamos los sillones de Julio Cortázar, Carlos Fuentes⁴ y Gabriel García Márquez. El de Mario Vargas Llosa lo hemos reservado por fines metodológicos,⁵ pero, en su lugar, le hemos otorgado el suyo a José Donoso.

Establecido esto, nuestro corpus de investigación lo conforman los siguientes tres cuentos: “La puerta cerrada” (1960) de José Donoso, “Me alquilo para soñar” (1980) de Gabriel García Márquez y “Pesadillas” (1982) de Julio Cortázar. Nuestra hipótesis sostiene que estos cuentos funcionan a través del mecanismo de sátira paródica, definido por Linda Hutcheon como un “tipo” del “género” sátira “que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (Hutcheon 185). En ese contexto, proponemos que el sueño funge como una herramienta crítica, pues si bien en los cuentos se

⁴ Si bien Carlos Fuentes no se incluye dentro de nuestro corpus principal de investigación, ocupa un lugar central en esta, pues a través de *Aura* (1962) arroja luz a la relación entre el *boom* latinoamericano y la posmodernidad.

⁵ Hemos decidido no incluir a Mario Vargas Llosa en nuestra investigación teniendo en cuenta que, a diferencia de los otros integrantes del *boom*, quienes en más de una ocasión problematizaron la realidad o definitivamente la negaron, él basa su obra en “en la idea tradicional de *mimesis*” (Shaw 238).

parodian algunas de sus manifestaciones como el sueño místico, el sueño profético y la pesadilla, esto sólo es el vehículo para criticar y ridiculizar la sociedad posmoderna.

El trabajo se estructura en tres capítulos. El primero de ellos busca precisar el alcance de la influencia posmoderna en el *boom*. Para ello, establecemos ciertos indicios que facilitan la comprensión del desarrollo de este fenómeno en su narrativa. Comenzamos identificando dos movimientos predominantes en esta narrativa: el realismo mágico y el realismo fantástico. El primero se caracteriza por su resistencia a la disolución de la realidad, mientras que el segundo adopta una postura más radical al negarla completamente. A partir de estos movimientos, identificamos procedimientos narrativos que prefiguran aspectos clave de la posmodernidad como el pesimismo y la crisis. Luego, analizamos la figura de Jorge Luis Borges, cuya obra constituye un precedente esencial para la sensibilidad posmoderna que influiría en la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Posteriormente, abordamos la desilusión provocada por la Revolución cubana y los efectos que esta tuvo en el *boom*. Finalmente, se presenta una lectura de *Aura* (1962) de Carlos Fuentes a través de la noción de pastiche, el cual, según Jameson, es un rasgo característico de la posmodernidad. Con esta lectura, observamos cómo algunos escritores adoptaron plenamente los rasgos posmodernos. No obstante, veremos que, frente a estos, hubo otro grupo de escritores que, a pesar de Borges y la Revolución, recurrieron al humor para rechazar sus implicaciones más radicales.

Dada esta recurrencia al humor, en el segundo capítulo surge la necesidad de explorar dos géneros que, bajo la lógica posmoderna, podrían parecer obsoletos: la sátira y la parodia. Sin embargo, antes de abordarlos, es necesario examinar la ironía, un fenómeno indispensable para conocer el funcionamiento de estos géneros. Por ello, este capítulo ofrece una revisión sincrónica de este tropo. Por fines metodológicos nos centramos en tres estudios gestados en la segunda mitad

del siglo XX que permiten conocer su evolución pragmática y cómo esta repercute en la literatura. Primeramente, para trazar un orden lógico en la evolución de este fenómeno, revisamos la concepción de ironía propuesta por el Grupo μ en su *Retórica general* (1987), no con el objetivo de presentar un modelo explicativo exhaustivo de la ironía, sino como un punto de partida clave dentro de la neorretórica. Seguidamente, exponemos el trabajo titulado “La ironía como tropo” (1980) de Catherine Kerbrat-Orecchioni con el fin de determinar los nuevos aspectos que implica la relación ironía-tropo-pragmática. Por último, a través del trabajo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía” (1981) de Linda Hutcheon, identificamos el influjo de la ironía como un tropo semántico-pragmático en los géneros antes mencionados que prácticamente dependen de ella.

El tercer capítulo concentra el análisis de los tres cuentos seleccionados a través de la noción de sátira paródica. En cada análisis presentamos un breve resumen del cuento. Luego, identificamos su dimensión paródica, observando los elementos que el cuento interioriza y desvía de las distintas representaciones del sueño, y, posteriormente, su dimensión satírica, centrada en los aspectos sociales que estos cuentos critican a través de los desvíos paródicos. Tras cada identificación ahondamos en el papel de la ironía como recurso que potencia e intensifica cada dimensión. Conviene advertir que para este análisis nos apoyamos en tres competencias propuestas por Linda Hutcheon, las cuales permiten atender a las exigencias que el texto plantea al lector en cuanto a habilidades lingüísticas y conocimientos socioculturales para comprender los fenómenos que operan en su interior.

En la última sección recapitulamos lo expuesto a lo largo de este trabajo y reflexionamos acerca de la vigencia de pensar al sueño en nuestros días como lo propone el *boom* a través de los cuentos analizados.

CAPÍTULO I: EL *BOOM* LATINOAMERICANO Y LA POSMODERNIDAD

1.1 Literatura y sociedad

Una revisión general de los acontecimientos originados a lo largo del siglo XX nos arroja una indiscutible certeza: fue un siglo marcado por numerosos contrastes.⁶ Lo anterior debido a que este siglo no sólo fue testigo de las innovaciones más significativas dentro de los distintos campos del saber humano, sino también el escenario de los sucesos más sangrientos y sombríos por los que ha atravesado la humanidad.

Entre dichos sucesos, la Primera y la Segunda Guerra Mundial ocupan un lugar central, porque, así como cambiaron significativamente las relaciones internacionales y el orden geopolítico, del mismo modo ocasionaron una ruptura irreversible en cuanto a la manera de ver el mundo. Incluso, hay quienes afirman⁷ que tras esta ruptura surge la llamada posmodernidad, un fenómeno que, a grandes rasgos, rechaza los fundamentos idealistas de la modernidad. Esta afirmación con respecto a su llegada no resulta inconcebible, puesto que tan sólo en la primera mitad del siglo XX se habían reunido los suficientes indicios para aceptar que la plenitud y la libertad que prometía la modernidad eran dos estados que, al menos en ese siglo, el ser humano no

⁶ En su trabajo titulado “Siglo XX cien años de infortunio y esplendor” (2005), Elexiér Urdaneta enlista los acontecimientos notables de este siglo que conviene tener presentes para ilustrar su respectivo panorama. Por un lado, el autor aborda aquellos descubrimientos que “fueron providenciales para entender la vida del [ser humano] y combatir las enfermedades, tales como: el descubrimiento de la penicilina, la clave del código genético, las manifestaciones del subconsciente y el análisis del genoma humano. Otros, de innegable importancia para la humanidad como las teorías de la relatividad del tiempo y del *big-bang* del universo, la fisión nuclear y la mecánica cuántica. [Por otra parte, también reconoce acontecimientos] funestos y de triste recuerdo como las dos guerras mundiales, el Holocausto judío, la bomba atómica, la talidomida, la “primavera silenciosa” de la contaminación ambiental, la guerra de Vietnam. Además de otros, con innegable trascendencia y condicionantes políticos y sociales [...] como: las revoluciones: rusa, china, y cubana; la creación de las Naciones Unidas, la conquista del espacio y la llegada del hombre a la luna, el Mayo francés y la nueva cultura juvenil, el nacimiento del Estado de Israel, el Concilio Ecuménico Vaticano II, el fin de la Guerra Fría, la reunificación de Alemania con la caída del Muro de Berlín, el desmembramiento geográfico de la Unión Soviética, el renacer de nuevas democracias en países de Europa Oriental, Asia y África, la revolución de las computadores y la realidad virtual a través de conexión de redes, así como la creación de la Unión Europea con una moneda única y la defensa de los Derechos Humanos en el ámbito mundial.” (82)

⁷ Pensemos, por ejemplo, en J. F. Lyotard (cf. *La condición posmoderna* 32) o F. Jameson (cf. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío* 15).

conocería.⁸

Ahora bien, la llegada de la posmodernidad no significa que la modernidad haya terminado. Octavio Paz decía que esta última “es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica, que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo” (50). Desde esta perspectiva, la posmodernidad es un renacer de la modernidad; el producto de un examen crítico de sí misma.

Dicho esto, conviene ahora preguntarnos: ¿qué implica, entonces, este nuevo renacer de la modernidad? Antes de responder esta pregunta, debemos tener presente que, conforme pasa el tiempo, la interpretación de la posmodernidad se torna cada vez más compleja, en especial por la proliferación de estudios que ha desencadenado. Con el objetivo de brindar aquí una idea concisa, recurriremos a dos pensadores cuyas ideas, si bien parten de distintos enfoques, terminan por relacionarse y arrojar luz hacia las implicaciones de este fenómeno.

Empecemos por Jean-François Lyotard, quien, desde una perspectiva filosófica y epistemológica, prácticamente establece la base para comprender el comportamiento de la posmodernidad. En su trabajo titulado *La condición postmoderna* (1979), el filósofo francés la define como el estado de la cultura en la que el ser humano es incapaz “de formular ningún tipo de explicación totalizadora de las condiciones de su existencia” (Shaw 369), debido a que en ella predomina “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard 4), que son las narraciones con funciones legitimantes, tales como el Cristianismo, Marxismo, Iluminismo y Capitalismo, que estuvieron presentes como los grandes ídolos indisolubles en el inicio de la modernidad.

⁸ Recordemos que, en su albor, la modernidad fue muy optimista: con la razón como fundamento, el ser humano como el centro del mundo y la libertad como fin último, pretendía renovar las formas del arte y la cultura, el pensamiento y los distintos aspectos que determinan los estratos de la sociedad.

Por otra parte, Fredric Jameson, desde una perspectiva marxista, aborda el posmodernismo como un fenómeno cultural y estético, una manifestación del cambio social y económico propio de la posmodernidad. En otras palabras, considera que el desarrollo del posmodernismo obedece la lógica de un capitalismo multinacional; lo que significa que éste es ahora la fuerza dominante que estructura y limita las posibilidades de la cultura. Para explicar mejor esto, es necesario considerar que para Jameson el posmodernismo se presenta como una ruptura radical con la modernidad –aunque esta ruptura no implica necesariamente la negación de esta última–. Incluso, podría decirse que en el posmodernismo perviven algunas formas de la modernidad, en especial aquellas que en un determinado momento fueron consideradas como desafiantes y/o trasgresoras para ésta; la diferencia es que en el posmodernismo esas formas que antes se relegaban ahora se han institucionalizado y forman parte de la cultural oficial de la sociedad occidental porque “la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes” (Jameson 20).

Esta integración, según Jameson, ha generado algunos efectos en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Y es a partir de esto como podemos relacionar ambas perspectivas,⁹ pues dichos efectos, de alguna manera, se encuentran relacionados con la pérdida de subjetividad que conlleva la incredulidad hacia los grandes metarrelatos. Recordemos que gracias a dicha incredulidad el ser humano contemporáneo es incapaz de enunciar un discurso totalizante, lo cual se traduce en creaciones que tienden a la superficialidad, la disminución de afectos, la repetición, la fragmentación y el debilitamiento de la historicidad.

⁹ Como puede observarse, Lyotard y Jameson abordan la posmodernidad desde diferentes perspectivas: el primero se centra en la crisis de los metarrelatos y las transformaciones epistemológicas, mientras que el segundo analiza cómo estos cambios estructurales y sociales se reflejan en el posmodernismo. Aunque estos conceptos son distintos, están estrechamente relacionados. En este trabajo, entendemos al posmodernismo como una consecuencia de la posmodernidad, vinculando a Jameson con el estudio de la transformaciones culturales y artísticas que definen este estado de la cultura. Por lo tanto, no consideramos que exista un conflicto entre estos enfoques, sino más bien una complementariedad en el análisis de la posmodernidad y sus efectos la cultura contemporánea.

Una vez establecido esto, es importante precisar que el hecho de que Jameson evidencie el estrecho vínculo entre el capitalismo y la posmodernidad no significa que las implicaciones de este fenómeno se limiten a las sociedades desarrolladas. Al contrario, Irina Vaskes sostiene que el posmodernismo concebido por Jameson como “lógica cultural dominante del capitalismo global (geográfica, económica, y políticamente hablando) extiende su manto sobre las regiones que aparentemente están lejos de haber alcanzado el mismo estado de desarrollo capitalista: América Latina, Asia y África” (58).

Una muestra del influjo de la posmodernidad en la cultura de América Latina puede observarse a través de la literatura. En la década de los sesenta, por ejemplo, esta región fue el escenario de uno de los fenómenos más importantes para la literatura de habla hispana. Nos referimos, por supuesto, al llamado *boom* latinoamericano. En éste, la posmodernidad implicó una problematización de la realidad que, incluso, llevó a polarizar a los escritores en dos extremos: en el primero, se encuentran aquellos que dotan a sus novelas o cuentos “de una estructura muy visible que funciona como una consciente respuesta artística a la desintegración caótica de la realidad” (Shaw 242); en el segundo, en cambio, se encuentran los que “ocultan el diseño –siempre existente– de sus novelas, de modo que el fragmentarismo y la ambigüedad que resultan parezcan reflejar directamente dicha desintegración” (Shaw 242).

Ahora bien, a pesar de esta notable problematización, hay quienes afirman, al igual que Raymond Williams, que el *boom* “representa la culminación en Hispanoamérica del *Modernism*, porque a los escritores todavía les queda alguna confianza en la posibilidad de expresar ‘verdades’. El posmodernismo,¹⁰ en cambio, surge precisamente cuando tal confianza entra en crisis”

¹⁰ Esta cita, por ejemplo, muestra la conexión entre posmodernismo y posmodernidad al mencionar que el posmodernismo emerge cuando la confianza en las “verdades” universales entra en crisis, pues este quiebre con las certezas es uno de los rasgos fundamentales de la posmodernidad.

(Williams citado en Shaw 370). El problema con esta postura es que reduce significativamente lo que fue un enorme fenómeno literario, pues si bien es cierto que el *Modernism* estuvo presente en la narrativa del *boom*,¹¹ también es cierto que la polarización de los escritores antes mencionada refleja que, al menos en una parte de sus escritores, esa confianza de la que advierte Williams ya se encontraba en crisis. Además, no podemos olvidar que el *boom* se caracterizó por establecer en su obra el vínculo entre literatura y sociedad del que advierte Noe Jitrik, según el cual: “los textos, todos, deben encerrar las ideas que los hacen posibles o, lo que es lo mismo (puesto que las engendra) la sociedad que los permite o contra la que se yerguen” (16). Lo que significa que, si estos escritores no fueron indiferentes a lo que estaba sucediendo en el mundo, es un hecho que sus obras tampoco lo fueron.

Así, como hemos advertido, en este trabajo sostenemos que la posmodernidad influyó sobre el *boom* latinoamericano. Para explorar esta influencia, comenzaremos por explorar algunos de sus procedimientos narrativos que prefiguran aspectos fundamentales de este estado de la cultura.

1.2 Algunas formas del *boom*: pesimismo, negación y risa

Antes de adentrarnos en el análisis de sus formas más representativas, es necesario destacar que el *boom* no se trató de un movimiento literario con un propósito estético o ideológico en común. Como señala Mario Vargas Llosa, el *boom* fue más bien “un accidente histórico” (citado en Rama 59), impulsado por la difusión simultánea de ciertos escritores en el ámbito internacional gracias a las estrategias comerciales y editoriales. Esta lógica comercial es la que explica cómo es que Fuentes y Cortázar, quienes “tienen pocas cosas en común y muchas en divergencias” (Vargas Llosa citado en Rama 59), llegaron a ser etiquetados bajo el mismo fenómeno. Su inclusión no fue

¹¹ Y la prueba más evidente de esto se encuentra en la trascendencia que tuvo la lectura de William Faulker para estos novelistas.

el resultado de una afinidad literaria, sino de la oportunidad de aprovechar el interés global por la literatura latinoamericana. Así, el *boom* fue un proceso que se superpuso a la producción literaria (cf. Rama 55), impulsado más por las dinámicas del mercado editorial que por una convergencia creativa o ideológica entre los escritores. Sin olvidar que estuvo marcado por un carácter ambiguo, ya que su definición, sus integrantes, su origen y su finalización nunca estuvieron claramente establecidos.¹²

Ahora bien, este fenómeno contrastó fuertemente con la llamada “novela de la tierra”, que había dominado el panorama literario de la primera mitad del siglo XX. Este contraste se dio porque, como señala José Donoso en su *Historia personal del “boom”*, los escritores de la segunda mitad ya percibían cierta distancia con la producción literaria de la época (cf. 21). En consecuencia, la novela de la tierra terminó por diluirse, dejando espacio para una renovación literaria.

Fue en este vacío literario que el *boom* irrumpió con fuerza. Mientras que la novela de la tierra no logró trascender¹³ debido a la falta de nuevos escritores, el *boom* dio la impresión de estar constituido por un número abundante de ellos.¹⁴ Además, a diferencia de la novela de la tierra, que

¹² Este es sólo un primer acercamiento al *boom* latinoamericano. En el apartado dedicado a la Revolución cubana, se profundizará más en los factores históricos, sociales y culturales que facilitaron su desarrollo. Por ahora, sólo nos parece importante dejar en claro que el *boom* no fue un movimiento literario, sino un fenómeno disímil y ambiguo, sin un consenso claro sobre su inicio o su final ni sobre los autores que lo conformaban. Como muestra de esto último, Mario Vargas Llosa llegó a afirmar lo siguiente: “Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente qué es –yo particularmente no lo sé– es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica” (Citado en Rama 59).

¹³ Donald L. Shaw afirma que la novela de la tierra no trascendió debido a que entre 1915 y 1929 no surgieron suficientes novelistas, y los que surgieron no produjeron suficientes obras importantes (cf. 283).

¹⁴ El fenómeno editorial que supuso el *boom* no únicamente se concentró en publicar y reimprimir a Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa (quienes fueron, como hemos advertido, los cuatro escritores que estrictamente lo comandaron), sino que en realidad las obras de múltiples escritores, que habían registrado pocos lectores o que durante mucho tiempo estuvieron restringidas a una élite determinada, se beneficiaron al ser reimpresas. Así lo explica Ángel Rama: “El lector común, poco avezado en referencias bibliográfica [...] se vio en presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva sino la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha sólo era conocida por la élite culta. Se sumaron dos factores: la producción era realmente mayor y aun se volvió intensa por esta misma demanda y además resultaba abultada por la reposición de los títulos anteriores de los escritores, que volvían al mercado” (90-91).

no logró adaptarse a los nuevos tiempos, los escritores que oficialmente conformaron el *boom* cambiaron radicalmente su actitud frente a la novela. Este cambio los llevó a convertirse en lo que Ángel Rama denomina “profesionales”, es decir, en escritores que aceptan su papel de productor-empresario en el mercado y se caracterizan por una alta productividad (93-95).¹⁵

Con esto establecido, podemos pasar a explorar las formas más representativas del *boom*. Aunque fue un fenómeno disímil, Donald Shaw advierte que un gran número de escritores del *boom* abandonaron en sus obras la idea de *mimesis* tradicional, esto es, “la idea de un paralelismo entre la observación y lo observado, entre la realidad y la imitación o copia de la realidad por parte del escritor” (238). Este abandono se debió a que los novelistas encontraron otras vías para explorar la realidad. Recordemos que en el apartado anterior se advirtió que los novelistas estaban divididos entre aquellos que pretenden dar orden a la realidad a través de la literatura para satisfacer la ansiedad metafísica y aquellos que, al contrario, niegan tal realidad porque rechazan la idea de que el ser humano y la literatura sean capaces de dar cuenta de ella. En ese sentido, Shaw agrupa dos grandes movimientos entre los que oscilaron estos escritores:

En un extremo, el *realismo mágico* que “surge ‘por una alteración insólita de la realidad’ en que se halla presente cierta visión mítica que originariamente Asturias y Carpentier habían descubierto en la mentalidad indígena americana” (240). En este extremo se encuentran

¹⁵ La profesionalización de un escritor consiste en lo siguiente: “Al progresar tesoneramente por esta vía que los incorporó a la demanda de un mercado expansivo, los escritores descubrieron algo que no pudieron conocer íntegramente los modernistas, ni los vanguardistas, ni tampoco los regionalistas que en su tiempo protagonizaron un *cuasi boom*: la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema. No son todas flores en esta nueva instancia: el escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la ‘inquerida bohemia’ como la ‘inspiradora musa’ a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor, a imagen de cualquier otro trabajador de la sociedad. Más estrictamente, ocupa dentro de la sociedad un lugar semejante al empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas y aunque su sistema productivo sigue siendo en la mayoría de los casos artesanal [...] trabaja para un mercado desarrollado, lo que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias o desdenes. Ello lo obliga a enfrentar su peculiar competitividad, a registrar sus orientaciones básicas y a detectar sus variables (Rama 93-94).

precisamente aquellos escritores que todavía tratan de aprehender la realidad mediante la palabra como Arguedas, Rulfo y García Márquez, por mencionar solo algunos, en los cuales se encuentra “la aspiración a acceder a ‘un nivel de la realidad menos evidente, pero ínfimamente más cierto’” (Shaw 244).

En el otro extremo, el *realismo fantástico* que “surge ‘de un esfuerzo individual de la imaginación que busca en la invención deliberada el mejor medio para explicar y revelar la realidad que no perciben los sentidos: se relaciona con las ciencias, la gnoseología y la eterna inquietud metafísica’” (240). Aquí, en cambio, se encuentran escritores como Lezama, Fuentes y Donoso, en los que prevalece “la idea borgiana de que no sabemos lo que es la realidad” (Shaw 244) y que, por tanto, tienden a negarla.

Sobre estos dos movimientos es importante mencionar tres cosas: 1) ambos encuentran su máximo estímulo en Borges y el surrealismo; 2) constituyen una reacción contra el realismo tradicional; y 3) propician, en especial el realismo fantástico, que el tono de la narrativa latinoamericana sea hondamente pesimista (cf. Shaw 241). Este último punto merece especial atención, puesto que, ante el pesimismo y la crisis metafísica que rodeaba a la humanidad, los escritores recurrieron a una técnica primigenia ante la desgracia: el humor, el cual, según Donald Shaw, contrarrestó “la angustia que [brotó ante] la comprobación del absurdo existencial [del siglo]” (247).

El crítico británico distingue tres modos en las que se representa el humor en la narrativa del *boom*, aunque advierte la existencia de otros tantos. El primer modo es el *humorismo satírico* que tiene como principal objetivo ridiculizar aspectos de la sociedad a través de la literatura. El segundo, lo *bufotrágico* que se emplea para “conseguir efectos a la vez cómicos y profundamente

serios” (Shaw 247). Y, por último, el *humor puramente lúdico*, “exento de toda preocupación social o existencial y que brota directamente de la libre fantasía creadora” (Shaw 247).

A lo largo de este apartado, observamos las formas más representativas de la narrativa del *boom* latinoamericano que ya advierten una respuesta ante la ruptura ocasionada en la segunda mitad del siglo XX. En concreto, en este apartado observamos la coexistencia del realismo mágico y el realismo fantástico, siendo este último el que contiene mayormente las formas que prefiguran la posmodernidad. Asimismo, vimos que, frente a este particular panorama, el humor funcionó como uno de los elementos esenciales de esta narrativa. Finalmente, destacamos que la figura de Jorge Luis Borges resulta crucial para entender una gran parte de esta producción literaria. Lo anterior debido a que constituyó un hito no sólo para la literatura latinoamericana, sino también para la universal. Aunque es preciso reconocer que fueron especialmente los escritores del *boom* los que, según Shaw, encontraron su máximo estímulo en él (239). Por lo anterior, en seguida nos detendremos a explorar cómo es que Borges impulsó significativamente el influjo de la posmodernidad en la literatura de la segunda mitad del siglo XX.

1.3 Borges, el padre del *boom*

En su trabajo titulado *La gran novela latinoamericana*, Carlos Fuentes afirma que Borges hizo uno de los aportes más significativos hacia la literatura de habla hispana al otorgarle el protagonismo al espejo y al laberinto, al jardín y al libro, al tiempo y a los espacios, pues con esto marcó una distancia con el naturalismo y, de paso, comprobó que la cultura “es más ancha que cualquier teoría reductivista de la misma –literaria o política–. Y que ello es así porque la realidad es más amplia que cualquiera de sus definiciones” (111-112).

Sin lugar a duda, ese aporte del que advierte Fuentes hace referencia a la aparición de *Ficciones*,¹⁶ un acontecimiento que redireccionó el rumbo de la literatura hispanoamericana gracias a que fue en esta colección de cuentos en la que se hizo evidente la conciencia de Borges en cuanto a la amplitud que posee la realidad. Y es por eso que, entre sus cuentos, predomina la idea de que el ser humano no es capaz de dar razón unívoca de ella.

Ahora bien, a menudo se ha llegado a afirmar que Borges es un escritor posmodernista; particularmente por el distanciamiento de su obra con el realismo y la tendencia en sus cuentos a poner en duda las convicciones del lector acerca de la realidad. Una prueba de esto la podemos encontrar en “Las ruinas circulares” (1940),¹⁷ uno de los cuentos más representativos de Borges, que, en palabras de Donald Shaw, presenta un final “que encierra una amenaza a nuestra propia existencia” (*Ficciones*, J.L.B 55). A continuación, expondremos este cuento y, después lo analizaremos para ilustrar el vínculo existente entre Borges y la posmodernidad.

El cuento relata la historia de un mago con un propósito que “no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (Borges 58). Para conseguirlo, emprende un viaje que lo conduce hasta las ruinas de un anfiteatro. Una vez establecido allí, procede a ejecutar su tarea, la cual le toma al menos dos intentos. En el primero, sueña que se encuentra en el centro de ese mismo anfiteatro, rodeado de alumnos a los que debe instruir. Sus lecciones se centran en anatomía, cosmografía y magia. De

¹⁶ En sentido estricto, *Ficciones* apareció en el año de 1944. No obstante, es importante señalar que esta colección atravesó por al menos tres modificaciones hasta adoptar la estructura que hoy conocemos. En un principio, la primera parte de este libro, es decir, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), circuló como un libro individual. Tres años más tarde, Borges agregó una segunda parte denominada *Artificios* y reunió a ambas bajo el título de *Ficciones*. Finalmente, en 1956, realizó una última modificación e incluyó en *Artificios* tres cuentos más. En ese sentido, debemos reconocer que *Ficciones* marcó un punto de inflexión, pero no desde su última modificación, sino desde sus primeras formas.

¹⁷ Este cuento fue publicado por primera vez en 1940 a través de la revista *Sur*, y después reunido en la colección *El jardín de los senderos que se bifurcan*, la cual, como hemos advertido, desde 1944 conformó la primera parte de *Ficciones*.

entre esa multitud de alumnos, selecciona a uno que logra maravillarlo. No obstante, el problema viene cuando el insomnio se apodera de él y frustra su primer intento.

Tras recuperar las fuerzas antes ejercidas, el mago decide volver a intentarlo; no sin antes recurrir a algunos ritos de purificación y de adoración a los dioses planetarios. Finalmente, logra vencer al insomnio y conciliar el sueño. En el segundo intento cambia de metodología: en cada experiencia onírica, opta por moldear una a una las partes de la anatomía de su creación. Cuando por fin alcanza la integridad del cuerpo, se enfrenta a otro conflicto: no logra que su creación despierte. Esto lo lleva a pensar que su segundo intento igualmente ha fracasado. Incluso, piensa en destruirlo, pero se arrepiente y decide acercarse a una enigmática estatua que corona el anfiteatro en busca de ayuda. Más tarde, sueña con ella. La sueña viva y se le revela como el dios Fuego. Para concederle su ayuda y despertar a su creación a la vida, éste le ordena dos cosas: la primera, que debe instruir a su hijo de tal forma que, a excepción de ellos dos, los demás crean que se trata de un hombre de carne y hueso; la segunda, que debe ubicar a su hijo en otro templo con el fin de que éste lo glorifique. El mago acepta las órdenes y las ejecuta. Tiempo después, recibe noticias de un hombre mágico que puede atravesar el fuego sin recibir daño alguno. Al principio, esto le atormenta al mago, pues teme que su hijo descubra su verdadera naturaleza. Pero cuando un fuego se propaga por esos templos y llega hasta el que habitaba el mago, ese tormento es reemplazado por terror y humillación, pues descubre que el fuego tampoco podía hacerle daño, lo que significa que “él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges 64).

Tras haber detallado el contenido de este cuento, es pertinente ahora determinar si en realidad Borges era un escritor posmodernista. Pues bien, en su ensayo titulado “Jorge Luis Borges, ¿iniciador de la posmodernidad?”, Evodio Escalante sostiene que afirmar esto implica aceptar la idea de que Borges, desde la década de los cuarenta, había supuesto lo que ahora se entiende por

pensamiento posmoderno (cf. 87), lo cual, desde luego, genera una disyuntiva crítica porque, en algún punto, puede considerarse como una “interpolación abusiva” (Escalante 87). Pese a esto, Escalante afirma que existe una relación entre el escritor argentino y la posmodernidad, y para probarlo establece cinco indicios que lo confirman. Por fines metodológicos, a continuación, nos detendremos sólo en el tercero que contempla la postura de Borges frente a la filosofía. Dice Escalante:

Borges es de los primeros en descreer de las grandes filosofías. No sólo le tiene sin cuidado la metafísica occidental. De hecho, propone una inversión escandalosa. Consistiría en lo siguiente: sustituir la veracidad por la verosimilitud. En otras palabras, no deberemos leer la filosofía como filosofía, sino como una forma embozada de literatura fantástica. Por obra de la lectura, operación fundamental, quiero decir, primaria, los textos de la metafísica serán leídos lúdicamente por Borges como manifestaciones inconscientes de un trabajo fictivo. De otro modo: la filosofía deviene ficción. Sostiene Borges: ‘Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica, mejor dicho, sólo posee una literatura fantástica’. (Escalante 87)¹⁸

Efectivamente, el escritor argentino presenta cierto escepticismo hacia la filosofía. Y muestra de ello la encontramos en el cuento antes expuesto que alude a lo que ya en el siglo XVII había ocupado a René Descartes cuando postuló el carácter engañoso de los sentidos, a saber, la delgada

¹⁸ A pesar de que en este trabajo no ahondamos en los cinco indicios, conviene tenerlos presentes:

Primer indicio: “Borges es uno de los primeros que recusa la noción dominante de originalidad. Su obra en cierto sentido es un pastiche, una copia, una mimesis de modos escriturales tomados principalmente de la tradición inglesa” (Escalante 97).

Segundo indicio: “Borges es uno de los primeros en descreer de la noción (capitalista y también marxista) de productividad. [...] con él comienza una época que pone el énfasis no en la escritura sino en la lectura. No podemos enorgullecernos de los que hemos escrito, sino de lo que hemos leído” (Escalante 97).

Cuarto indicio: “Borges parece también uno de los primeros en sostener explícitamente el descrédito de las grandes formas literarias” (Escalante 97).

Quinto indicio: “Borges descrece de las ideologías salvíficas. No se imagina ninguna forma de redención masiva” (Escalante 97).

línea que existe entre la vigilia y el sueño. Sin embargo, Borges no se conforma con sólo retomar dicha problemática, sino que a través de las posibilidades que le apertura la creación de un argumento fantástico y de la “inversión escandalosa” de la que advierte Escalante, consigue que su cuento lleve las sospechas cartesianas más allá de la racionalidad filosófica (cf. Cabanchik 244), lo que hace que su cuento se aleje de la veracidad, pero no por eso de la verosimilitud. Para entender mejor esto, es preciso esbozar el problema cartesiano para después contraponerlo con lo planteado en “Las ruinas circulares” y así evidenciar dicho escepticismo. En la primera de sus *Meditaciones metafísicas*, Descartes sostiene lo siguiente:

En este momento, estoy seguro de que yo miro este papel con los ojos de la vigilia, de que esta cabeza que muevo no está soñolienta, de que alargo esta mano y la siento de propósito y con plena conciencia: lo que acaece en sueños no me resulta tan claro y distinto como todo esto. Pero, pensándolo mejor, recuerdo haber sido engañado, mientras dormía, por ilusiones semejantes. Y fijándome en ese pensamiento, veo de un modo tan manifiesto que *no hay indicaciones concluyentes ni señales que basten a distinguir con claridad el sueño de la vigilia*, que acabo atónito, y mi estupor es tal que casi puede persuadirme de que estoy durmiendo. (18, cursivas nuestras)

Ante esta problemática que desencadenan no sólo los sentidos, sino también la razón, Descartes opta por redefinir sus convicciones con el fin de establecer una base sólida en la que se cimiente el verdadero conocimiento. Para esto, emplea un método particular que consiste en engañarse a sí mismo, fingiendo que todas las convicciones antes construidas son falsas. Esto equilibra el peso de sus prejuicios y evita que “ya no sean dueños de [su] juicio los malos hábitos que lo desvían del camino recto que puede conducirlo al conocimiento de la verdad” (Descartes 21).

Como parte de su método, el filósofo construye la hipótesis de un genio maligno, que consiste en imaginar un ser que en todo momento trata de confundirlo. Esta hipótesis le sirve para poner en duda con mayor facilidad todo lo que conoce, incluyendo la existencia del mundo exterior y de su propio cuerpo. No obstante, en el *Discurso del método*, Descartes determina algo que no puede ser puesto en duda: el pensamiento.¹⁹ Y a esta conclusión llega gracias a la duda, la cual le permite darse cuenta de que dudar es una forma de pensar, y que el pensar asegura la existencia de quien piensa.

Una vez esbozado esto, y antes de abordar el contraste entre la postura de Borges y la de Descartes, es fundamental considerar aquello en lo que estos coinciden, a saber, la hipótesis del genio maligno. Recordemos que cuando el mago del cuento ejecuta su propósito de crear a un hombre e imponerlo a la realidad, esto lo hace a partir de engaños, ya que no sólo se encarga de construir el cuerpo de su hijo e instruirlo de tal forma que parezca y se comporte como un ser humano, sino que también le oculta su verdadera naturaleza. En ese sentido, podría decirse que el mago representa al genio maligno del que advierte Descartes. Y, a su vez, que el soñador que sueña con el mago constituye otro genio en tanto que este de igual forma le hace creer que pertenece a la “realidad”.

Establecido esto, podemos pasar al contraste entre Borges y Descartes, el cual radica en que el escritor argentino no confía en que el pensamiento sea prueba de la existencia. O al menos esto es lo que nos hace pensar a través de “Las ruinas circulares”, donde el narrador, mediante expresiones como “comprendió que”, “sabía que”, se encarga de asegurarnos que en todo momento

¹⁹ En el *Discurso del método* se puede leer: “Pero en seguida advertí que mientras de este modo quería pensar que todo era falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese algo. Y notando que esta verdad: *yo pienso, luego soy* era tan firme y cierta, que no podían quebrantarla ni las más extravagantes suposiciones de los escépticos, juzgué que podía admitirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que estaba buscando”. (Descartes citado en Cabanchik 243-244)

el mago tuvo certeza de su pensamiento (cf. Cabanchik 245), lo cual, siguiendo a Descartes, sería prueba de su existencia, pero al tratarse de Borges, nos queda claro que este es otro de sus laberintos. De ahí que el cuento concluya que el pensamiento no es suficiente para probar la existencia. De ser así, el mago no habría resultado ser, al igual que su creación, un sueño. No obstante, no hay duda de que este laberinto al que nos arroja Borges en “Las ruinas circulares” es similar al construido por Ts’ui Pên en “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Esto lo sabemos porque, así como en este último cuento el laberinto permite comprender las posibilidades del tiempo, así también lo hace “Las ruinas circulares” con las posibilidades de la existencia, pues, aunque es cierto que Borges se muestra escéptico frente al pensamiento, también lo es que propone al cuerpo como la prueba indiscutible de la existencia. No olvidemos que el mago descubre su naturaleza de mero simulacro onírico cuando “caminó contra los jirones de fuego [y] éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión” (Borges 64).

Este cuento, además, provoca lo que David Roas denomina “miedo metafísico”,²⁰ que es el efecto que consiguen los relatos fantásticos cuyo objetivo es “abolir nuestra concepción de lo real y, con ello, inquietar al lector” (Roas 105). Lo anterior debido a que se trata de un argumento que, como hemos dicho, puede distanciarse de la veracidad, pero no de la verosimilitud. De manera que cuando se revela que la realidad del protagonista es totalmente ilusoria, y que todo el esfuerzo y lo construido por él es inútil, resulta comprensible el terror y la humillación que experimenta, pues el hecho de que no haya “indicaciones concluyentes ni señales que basten a distinguir con claridad el sueño de la vigilia” (Descartes 18), puede despertar en el lector el miedo y la inquietud de correr con la misma suerte que el mago.

²⁰ Este efecto no sólo es uno de los más comunes de la literatura fantástica contemporánea, sino principalmente el más empleado por Borges.

Hasta el momento, hemos conseguido ilustrar el indicio establecido por Evodio Escalante que confirma el vínculo entre la posmodernidad y el escritor argentino. Ahora, conviene preguntarnos: ¿cómo es que dicho vínculo repercute en la narrativa del *boom* latinoamericano? Para responder a esta interrogante, debemos tener en cuenta dos cosas. En primer lugar, la hipótesis de Guillermo Cabrera Infante según la cual “no hay un solo escritor hispanoamericano que escriba ahora y que pueda echar a un lado la influencia de Borges en su escritura” (citado en Shaw 239). En segundo lugar, que lo que encontramos en el posmodernismo es, según Donald L. Shaw:

Una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del *boom*, muchas de las cuales fueron popularizadas por Borges. Esto explica por qué el escritor argentino está considerado dentro de América Latina como el padre del *boom* y fuera de América Latina cada vez más como un escritor posmodernista. (*Nueva narrativa* 326)

Así, podemos concluir que los indicios de la posmodernidad presentes tempranamente en la obra de Borges lo convierten “en un precursor, o todavía mejor, en un representante entre nosotros del pensamiento posmoderno” (Escalante 88).

Ahora bien, en *La polis literaria* (2018), Rafael Rojas advierte que tan sólo desde 1950 a 1970 la mayoría de países latinoamericanos ya había experimentado un régimen autoritario (cf. 10). En ese contexto, si Borges marcó un acontecimiento literario decisivo, la Revolución cubana fue un acontecimiento social que vino a profundizar las divisiones entre el realismo mágico y el realismo fantástico. Para comprender mejor esto, en el siguiente apartado nos detendremos a analizar los efectos que tuvo este conflicto en el *boom*, con cierto énfasis en el denominado “Caso Padilla”.

1.4 Revolución cubana

El 26 de julio de 1953 se desencadenó la Revolución cubana, que fue, a grandes rasgos, un movimiento revolucionario comandado por Fidel Castro en contra de la dictadura militar de Fulgencio Batista. En este conflicto, como veremos más adelante, la participación artística e intelectual no sólo fue notable, sino también de crucial importancia. No obstante, Jorge Fornet advierte que “una de las paradojas a la que no pudo escapar esta revolución fue la dificultad –si no la imposibilidad– de hacer coincidir de manera permanente a las vanguardias artística y política” (11). Antes de explorar cuáles fueron esas razones que dificultaron dicha coincidencia, es importante conocer el vínculo que hubo entre la Revolución cubana y el *boom* latinoamericano. Rafael Rojas lo explica de la siguiente manera:

La intelectualidad latinoamericana vivió la Revolución cubana como propia. Para los jóvenes escritores del llamado ‘*boom* de la novela latinoamericana’ [...] que intentaban revolucionar la narrativa de sus naciones, fue apasionante la llegada al poder de unos guerrilleros de su misma generación (Fidel Castro, el Che Guevara, Camilo Cienfuegos...), que prometían reforma agraria y alfabetización, soberanía e industrialización, justicia y solidaridad con otras juventudes, que luchaban contra dictaduras parecidas. (71-72)

Efectivamente, este movimiento revolucionario influyó de diversas formas sobre el *boom* latinoamericano. Gracias a este, por ejemplo, su narrativa adoptó como principal eje ideológico el político. Los escritores, por su parte, encontraron en este conflicto una fuente de unión e inspiración. Como muestra de ello, en su *Historia personal del “boom”*, Donoso rememora un congreso de intelectuales llevado a cabo en la Universidad de Concepción en 1962 que sirvió para establecer un pacto entre literatura y política. De acuerdo con el autor de *Coronación*, en aquel congreso Carlos Fuentes desempeñó un papel crucial en tanto que, motivado por la reciente

Revolución cubana, sentenció que la literatura y la política debían de ser inseparables, de manera que el congreso “quedó fuertemente politizado, y la infinidad de escritores de todos los países del continente manifestó casi con unanimidad su adhesión a la causa cubana” (56)

Por otra parte, este conflicto también influyó en cuanto al alcance que tuvo este fenómeno literario. Para explicar este punto es necesario tener en cuenta que, desde nuestra perspectiva, el *boom* latinoamericano fue el resultado de una interacción entre factores sociales y culturales que estuvo motivada por la Revolución cubana. Así, los factores sociales que intervinieron en el desarrollo del *boom* fueron el incremento demográfico y el elevado índice de alfabetización que supuso el siglo XX en la región²¹ (cf. Andrada párr. 17). Estos factores fueron determinantes, pues, para la década de los sesenta, surgieron lectores cada vez más exigentes en términos intelectuales que se vieron cautivados por la notable participación de los escritores en dicha causa.

En poco tiempo, estos factores sociales comenzaron a interactuar con los culturales que se manifestaron a través de la participación editorial, ya que, indudablemente, las casas editoriales²² de la región no fueron indiferentes ante tal incremento de lectores. Y menos aún al avance de los medios de comunicación²³ en el siglo XX y a las mejoras que supuso la industrialización de la posguerra, lo cual se vio reflejado tanto en el incremento de tirajes y reimpressiones, como en los

²¹ Así lo explica Andrada en su trabajo titulado “Hacia una explicación del fenómeno del ‘*Boom* Literario’ en América Latina”: A través de estos datos analizados [...] vimos que hay un creciente aumento poblacional que se duplica cada veinticinco años y cuya mayor concentración se daría en la ciudad, creándose así grandes centros urbanos: las metrópolis latinoamericanas. [...] Otro crecimiento se reflejaría en la educación en general, cuyos mayores números se darían entre los alumnos secundarios y universitarios. Lo que quiere decir que una mejor preparación educativa de los habitantes haría que se desarrollase un nivel más exigente de lecturas. (Párr. 17).

²² Ángel Rama distingue a Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz como las casas editoriales centrales del *boom* (cf. 66).

²³ Lo que esto significa es que las editoriales aprovecharon eficazmente los medios de comunicación. Y esto no sólo para beneficio propio, sino también de los escritores quienes, de alguna u otra manera, también se beneficiaban, pues si bien hubo algunos escritores que revelaron que las editoriales eran quienes se enriquecían a partir de su trabajo, no podemos ignorar que, con la implosión de los medios comunicación, la publicidad y los premios financiados por las editoriales se conseguía que la obra de estos escritores no pasara desapercibida. Siguiendo a Bourdieu, las editoriales se encargaban de abonar a su capital económico, social y simbólico. Aunque no siempre a todos estos capitales en la misma medida.

financiamientos de publicidad y los premios. Así, esta convergencia de factores provocó que la producción de literatura latinoamericana lograra, en un primer momento, convertirse en un “boom”²⁴ dentro de sus propios mercados.

Ahora, si bien es cierto que desde el principio el *boom* fue un fenómeno literario-editorial con una magnitud inusual dentro de América Latina, también es cierto que su peculiaridad radica en que consiguió que su producción literaria se extendiera más allá de sus propias fronteras. En su trabajo titulado “El *boom* en perspectiva”, Ángel Rama distingue dos motivos por los que fue posible tal extensión.²⁵ El primero fue el traslado de esta narrativa a “capitales donde se habían ido registrando señales de la sociedad consumista, como San Juan de Puerto Rico y Caracas” (Rama 52). El segundo fue “la repentina curiosidad por la región que alimentó centralmente la revolución socialista cubana” (Rama 53) en países como Estados Unidos, Francia, Italia y Alemania Federal, lo cual fue decisivo para las traducciones y, por ende, la internacionalización de las narraciones latinoamericanas.²⁶

Hasta ahora, hemos determinado los impactos positivos que la Revolución cubana tuvo sobre el fenómeno del *boom* y, por ende, sobre América Latina en cuanto a factores culturales.

²⁴ Recordemos que, de hecho, este término “no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del ‘marketing’ moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo” (Rama 56). En ese sentido, la razón principal de denominar a este fenómeno con este término es precisamente por la transformación que supuso en el mercado editorial.

²⁵ Esta expansión también se debió a que, para el final de la década de los setenta, casi todas las casas editoriales que impulsaron este fenómeno habían entrado en insalvables crisis económicas porque en realidad nunca estuvieron en condiciones aptas para financiar la enorme inversión publicitaria que esto requería. Por ello, las multinacionales comenzaron a emerger y a adueñarse del público masivo que creció en América Latina “ya sea mediante la adquisición de aquellas arruinadas, ya mediante el desarrollo de sistemas de ventas masivas a domicilio [...], ya mediante las ventas de series populares en los supermercados” (Rama 68).

²⁶ Esta apertura global de las narraciones latinoamericanas “trajo un efecto positivo en los públicos latinoamericanos, quienes vieron refrendadas sus producciones en los principales centros culturales del mundo, fortaleciendo el orgullo nacional y el nacionalismo en curso durante la década de los sesenta” (Rama 53).

No obstante, es importante reconocer que, así como este conflicto favoreció la unificación del *boom*, así también fue el motivo de su separación.

Para explicar esto último, es necesario tener en cuenta el papel que desempeñó el movimiento cubano en el marco de la Guerra Fría. Recordemos que, en 1945, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, el bloque capitalista occidental liderado por Estados Unidos y el bloque socialista oriental liderado por la Unión Soviética comenzaron un enfrentamiento provocado, principalmente, por diferencias ideológicas, lo que significa que cada bloque buscaba detener la expansión del sistema ideológico de su oponente. Dentro de todos los conflictos suscitados a lo largo de todo el siglo XX, este fue un caso *sui generis*, ya que, como afirma Rafel Rojas:

La Guerra Fría tuvo desde sus orígenes una dimensión ideológica que la distinguió de los conflictos bélicos mundiales que la precedieron en la primera mitad del siglo XX. Desde la década de 1950 aquella nueva guerra no se definió por el choque militar, frenético y efímero, de los ejércitos o las alianzas en el campo de batalla. Las imágenes y los símbolos, los alardes de fuerza o las amenazas de ambos lados [...] marcaron la identidad de este nuevo tipo de guerra. (9)

Dado que este conflicto se caracterizó por el enfrentamiento ideológico y no por el armado, Patrik Iber sostiene que, en América Latina, “la Guerra Fría se vivió con especial intensidad en la esfera de la cultura” (citado en Rojas 9). Esta idea parte de la creación de dos organizaciones²⁷ vinculadas con las dos superpotencias en cuestión: el Congreso para la Libertad de la Cultura y el Consejo Mundial por la Paz, las cuales, en la década de los cincuenta, intensificaron el choque entre las diversas doctrinas políticas “que poseían su tradición en cada uno de los países y en todo el subcontinente [...], colocando a la literatura en el centro de las querellas letradas” (Rojas 9).

²⁷ El Congreso para la Libertad de la Cultura vinculado con Estados Unidos y el Consejo Mundial por la Paz con la Unión Soviética.

Ante este panorama, era indiscutible que la literatura debía comprometerse con una posición. Como hemos advertido, el *boom* latinoamericano lo hizo con el socialismo a través de la Revolución cubana, lo cual en un principio parecía extraño en tanto que ninguno de estos escritores era socialista (cf. Rojas 72), sin embargo, es imposible ignorar que esta revolución irrumpió en el panorama de América Latina como un movimiento que hechizó a toda esta región debido a que:

Su composición social y orígenes ideológicos eran muy parecidos a los de toda la izquierda regional. [Además], el giro al socialismo que produjo el gobierno revolucionario, en medio del conflicto con Estados Unidos, fue defendido por buena parte de esa izquierda y, de hecho, alentó el tránsito del populismo al marxismo en amplios sectores de la juventud latinoamericana. (Rojas 10)

El efecto hechizante de este movimiento logró mantener el apoyo de estos novelistas a pesar de que, desde 1961, el gobierno cubano dio muestras de avanzar “hacia la alianza con Moscú y la adopción de algunos elementos propios de los socialismos burocráticos de Europa del Este, como el partido único, el control gubernamental de los medios de comunicación, el machismo o la censura” (Rojas 72).

Pero este efecto en los novelistas no duraría para siempre. Además de lo arriba referido, ocurrieron distintos sucesos²⁸ que, inevitablemente, comenzaron a agrietar las relaciones entre los escritores y la revolución. Entre estos, destacan dos que terminaron por fracturar dichas relaciones, al revelar tanto el cariz socialista ortodoxo como los rasgos totalitaristas de este movimiento.

²⁸ Por los límites de esta investigación, aquí hacemos énfasis únicamente en dos acontecimientos. Sin embargo, el quiebre entre el *boom* y la Revolución Cubana se puede advertir desde un par de años antes. Rafael Roja así ilustra la primera fase de este quiebre: “La Guerra Fría se instalaba en América Latina y el Caribe y era ineludible tomar partido. La política de Estados Unidos hacia Cuba, basada en el embargo, la expulsión de la isla de la OEA, el aislamiento diplomático y el apoyo a sabotajes, guerrillas e invasiones de la oposición interna y del exilio de Miami, era rechazada por las diversas izquierdas de la región, a las que pertenecían esos escritores. No es hasta la instalación del Comité Central del Partido Comunista, en 1965, y las cada vez más frecuentes evidencias de promoción del modelo del ‘realismo socialista’ y de imposición de una ortodoxia ideológica al campo intelectual, que comienzan a surgir los primeros indicios de quiebre de aquella alianza” (72).

En primer lugar, el respaldo de Fidel Castro a la intervención militar de la Unión Soviética en Checoslovaquia²⁹ en 1968, que, de acuerdo con Germán Alburquerque, incubó cierto escepticismo hacia el gobierno cubano, particularmente para los intelectuales europeos (cf. 320). Y, en segundo lugar, el denominado “Caso Padilla”. Antes de profundizar en este tema, debemos recordar que:

[Hasta antes de estos sucesos], la Revolución cubana representaba la luz a seguir por las demás naciones del continente. Se le admiraba su espíritu libertario, independiente, solidario. Era el ideal que aglutinaba las voluntades de los escritores, la tierra utópica que conduciría a nuestros pueblos a la prosperidad, en definitiva, un elemento de identificación que daba consistencia a las redes intelectuales. (Alburquerque 319)

No obstante, esa misma causa, en la que todos los escritores habían depositado sus esperanzas para una verdadera transformación, los desilusionó aquel 20 de marzo de 1971 en el que Castro mandó a aprehender al poeta Heberto Padilla, quien, ante la perspectiva del gobierno, había adoptado una postura hostil y contrarrevolucionaria³⁰ que se colaba entre sus versos.

²⁹ De acuerdo con Jorge Fornet, Cuba no había adoptado una postura oficial tras la invasión a Checoslovaquia. No obstante, el viernes 23 de agosto de 1968, Fidel Castro realizó una intervención que Fornet resume de la siguiente manera: “la única justificación es el hecho político de que ‘Checoslovaquia marchaba hacia una situación contrarrevolucionaria, y eso afectaba seriamente a toda la comunidad socialista’. La posición cubana era, pues, de apoyo condicionado a la intervención y ese apoyo no fue solo un modo de alinearse con la Unión Soviética sino también de forzar el enfrentamiento de esta (y el resto de sus aliados) con los Estados Unidos y la América Latina, así como una vía para poner en solfa la tan llevada y traída política de ‘coexistencia pacífica’ que la propia invasión hacía parecer aún más ridícula” (30)

³⁰ Aquí es preciso reconocer que estas acusaciones eran ciertas. No obstante, esa actitud y esa crítica de la que se acusaba no sólo eran parte de su libertad de expresión, sino además totalmente justificadas porque Padilla ya no concordaba con las ideologías, las acciones y, más precisamente, con aquello en lo que se estaba convirtiendo el gobierno cubano. Así, en *El 71: anatomía de una crisis*, Jorge Fornet advierte que esta actitud desafiante y hostil del poeta cubano se debió, en gran medida, a que creía “que su relación con notables figuras de medios intelectuales extranjeros podía servirle de patente de corso, que podía forzar su relación en la que él tendría el derecho a decir la última palabra. [...] [Por otra parte], Padilla fantaseó con la idea de que estaba en una posición similar a la de otros intelectuales que admiraba. ‘No se me oculta que gozo de una cierta impunidad, puedo hacer casi lo que quiera y nada me sucede’, confesaba Sartre en una entrevista exclusiva para *Marcha* aparecida en febrero de 1971, que puede haber servido de estímulo para Padilla” (122). Sin embargo, con lo que el poeta cubano no contaba era que, desde finales de 1970, Castro “seguro de contar con la simpatía de la Unión Soviética, había resuelto, prescindir de la opinión de aquellos intelectuales cada vez más reticentes con Cuba, y romper con ellos en la primera oportunidad que se presentara” (Fornet 122). Y esa oportunidad fue, sin duda, aquel 20 de marzo del 71.

Este arresto duró alrededor de 38 días. Durante este tiempo, los intelectuales se manifestaron para exigir la libertad del poeta. Según Germán Alburquerque, los escritores cubanos poco pudieron hacer. En cambio, los escritores fuera de la isla se hicieron escuchar. Y era precisamente esta la reacción en la que Padilla confiaba antes de su detención “como un escudo que lo protegía de sus indiscreciones, y si bien no impidió que se le detuviera, sí presionó para que se le liberara” (Alburquerque 316).

La liberación del poeta, sin embargo, fue más problemática que la captura misma. Después de varios días de tortura y encarcelamiento, el gobierno cubano condicionó su libertad mediante la creación y la posterior exposición pública de una autocrítica del poeta. Este espectáculo, en un principio, se llevaría a cabo en una reunión privada ante algunos miembros de la UNEAC, pero gracias a los efectos negativos que este encarcelamiento estaba originando, Castro, enfurecido, “decidió ‘grabar la sesión y difundirla a través de Prensa Latina como evidencia de que el gobierno revolucionario había sido generoso con un grupo de contrarrevolucionarios confesos’” (Padilla citado en Fornet 152).

Las reacciones que generó esta autocrítica estuvieron polarizadas entre aquellos que, por un lado, pensaban que Padilla había traicionado a sus amigos, a su esposa y a sí mismo; por el otro, aquellos que pensaban que con ese discurso Padilla se había burlado del gobierno al pronunciar algo que, de algún modo, parodiaba el estilo de las famosas autocríticas soviéticas; y, finalmente, aquellos que pensaban que “el texto fue redactado a instancias de Seguridad, que su confesión no es para nada sincera y que si debió inculpar a sus amigos fue porque no le queda otra salida” (Alburquerque 315). Aquí no nos aventuraremos a determinar cuál de estas opciones fue la correcta. En todo caso, lo que nos interesa subrayar con estas reacciones es que, en definitiva, la autocrítica de Padilla fue lo que terminó por fracturar no sólo las relaciones entre la Revolución y

los escritores, sino también la idea de tierra utópica que hasta entonces se había generado de Cuba.

Por todo esto, Jorge Fornet se refiere a este caso como “irónico y relevador”, pues:

Lo que no lograron tantos momentos difíciles, controvertidos y desafiantes, lo consiguió la modesta patrulla que aquel [20 de marzo de 1971] recibió la misión de detener al ciudadano Heberto Padilla. Es fácil suponer que, antes de salir a cumplirla, los guardias hayan sido advertidos de que no hacían falta demasiadas previsiones, ni el uso de la fuerza y mucho menos la amenaza de utilizar armas de fuego. El acusado se entregaría sin ofrecer resistencia. Al fin y al cabo, era solo un poeta. (128)

Ahora bien, tras el análisis de este caso, Jorge Fornet concluye que esta ruptura generada por el “Caso Padilla” no fue una consecuencia desfavorable para el gobierno cubano. Contrario a esto, Fornet sostiene que para Castro la importancia de la autocrítica recayó en su utilidad y no en su veracidad, pues esta fue una forma de demoler aquel modelo intelectual “que iba a ser prontamente sustituido, y de dejar sin argumentos a sus simpatizantes foráneos. Las nuevas fuerzas hegemónicas dentro del campo cultural cubano necesitaban todas esas condiciones como ladrillos para levantar su propio edificio ideológico” (164). En ese sentido, el caso Padilla proporcionó los cimientos sobre los que se levantaría dicho edificio, cuyo proceso de construcción se enmarca en ese periodo que va de 1971 a 1976 y que comúnmente se le conoce como el “Quinquenio gris”,³¹ el cual es la prueba fehaciente de que el gobierno cubano finalmente logró reorientar la producción artística hacia los intereses políticos y sociales de la Revolución, modificando las condiciones bajo las cuales los escritores e intelectuales podían expresarse.

³¹ De acuerdo con Germán Alburquerque, este periodo se caracteriza por “la opacidad de la creación artística, convertida en instrumento para la difusión instructivas. Una especie de ‘sovietización de la cultura’, en que la autoridad orientaba la inspiración de los artistas” (320).

Por todo lo aquí expuesto es que, en su testimonio, José Donoso afirma lo siguiente: “Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom* [...] fue en la fe primera en la causa de la Revolución cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom*” (57). Efectivamente, después de lo sucedido en 1971 las relaciones entre Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y Donoso nunca volvieron a ser las mismas. Esto se puede comprobar a través de la creación de la revista *Libre*; un proyecto planeado por estos escritores que, sin lugar a duda, presagiaba ser un éxito, pero que, de acuerdo con Juan Goytisolo, tuvo una corta vida³² debido a que:

Las relaciones personales que unían a sus iniciadores [...] se agriaron y, en cierto modo, terminaron allí. Sentimientos de duda, recelo y aun franca hostilidad sustituyeron la vieja cordialidad y camaradería. Un gato negro había cruzado inopinadamente el domicilio de la revista: el célebre caso Padilla. (Citado en Albuquerque 319)

Así, la Revolución cubana, lejos de unir a los novelistas del *boom*, vino a profundizar la división entre ellos. Ante la crisis de ideales provocada por la desilusión del movimiento cubano, los escritores vinculados al realismo mágico se vieron impulsados, más que nunca, a buscar en la literatura un refugio donde hallar orden. Por lo tanto, es pertinente plantear que los escritores del *boom* reaccionaron de forma distinta al influjo de la posmodernidad, pues mientras algunos adoptaron plenamente sus rasgos, otros, como veremos, los retomaron, pero sólo con el objetivo de cuestionarlos. Dado que en nuestro corpus de estudio pertenece a este segundo grupo, resulta conveniente explorar un texto perteneciente a un autor del primer grupo. Para esto, se propone una lectura de *Aura* (1962) de Carlos Fuentes a través de la noción de pastiche, el cual, según Jameson, es uno de los efectos característicos de la posmodernidad.

³² Sólo cuatro entregas.

1.5 Pastiche e intertextualidad

Como advertimos al inicio, en la posmodernidad se desencadenó una pérdida de subjetividad debido a dos principales factores: la incredulidad con respecto a los grandes metarrelatos y la integración del arte en la lógica de un capitalismo multinacional.

Uno de los efectos que tuvo esta pérdida en las distintas manifestaciones artísticas fue el denominado “fin del estilo”, que implica la desaparición del sentido único, coherente e innovador que antes caracterizaba a las obras de la modernidad. Ahora, en cambio, el arte no sólo tiende a la repetición y a la combinación de estilos, sino que en él prevalece una notable falta de innovación. De acuerdo con Jameson, esto se debe a que con el derrumbe de la ideología del estilo modernista “los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global” (37). A esta tendencia ecléctica, el crítico la identifica con el concepto de pastiche, al cual define de la siguiente manera:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, pues, una parodia vacía. (Jameson 36-37)

Además, para Jameson, esta manifestación del pastiche en la posmodernidad como “‘la canibalización de todos los estilos del pasado’, como la creciente primacía de lo ‘neo’ [que el autor reconoce como *moda retro*] [...], no es sólo la evidencia del fracaso de lo nuevo, sino también del debilitamiento de la historicidad” (Vaskes 67), ya que, si bien el arte se ambienta en el pasado, “su ‘memoria histórica’ es ficticia, porque solamente se alimenta de su *look*, de su epidermis, de la

imagen descontextualizada ‘de un pasado que sólo se deja recuperar en términos estéticos’” (Vaskes 67).

Así, esta tendencia se revela como un rasgo característico de la posmodernidad. Por lo tanto, resulta necesario identificar un caso de pastiche dentro de la narrativa del *boom* latinoamericano con el fin de observar con mayor claridad el influjo de este fenómeno cultural sobre su narrativa.

Pensemos, por ejemplo, en *Aura*³³ (1962) de Carlos Fuentes. En esta novela, la imitación o, siguiendo a Jameson, la parodia vacía que se hace de la estructura narrativa gótica³⁴ puede interpretarse como un caso de pastiche en tanto que evidencia los efectos posmodernos antes mencionados: la falta de innovación,³⁵ la tendencia a la repetición y la vuelta al pasado. No obstante, estos sólo son los efectos que a simple vista se pueden desprender a partir de la estructura de esta novela en relación con la posmodernidad; un análisis más cuidadoso de este pastiche gótico

³³ En *Aura* se relata la historia de Felipe Montero, un joven historiador, que un día encuentra en el periódico una oferta de trabajo que logra atraer su atención. Este anuncio era dirigido por Consuelo, la viuda del general Llorente, quien ofrecía una buena remuneración a quien se dedicara a la organización de las memorias de su esposo para publicarlas antes de que ella muriera. La única condición que imponía era que, quien se encargara de dicho trabajo, se hospedara en su casa hasta finalizarlo. Aunque esta idea al principio le inquieta a Felipe por tratarse de una casa antigua, oscura, húmeda y laberíntica, todo esto cambia cuando Aura, la sobrina de Consuelo, aparece y logra cautivarlo. Conforme pasan los días, Felipe comienza a notar comportamientos extraños por parte de la anciana y su sobrina. Además, una serie de sucesos inexplicables comienzan a ocurrir. No obstante, lo verdaderamente aterrador sobreviene cuando finaliza la lectura de las memorias porque descubre que, así como hay algo muy oscuro que une a Consuelo con Aura, así también hay algo que lo une a él con el general Llorente.

³⁴ Por fines metodológicos, en este trabajo sólo nos detendremos en el elemento gótico en *Aura*. No obstante, es importante reconocer que en esta novela también está presente la mezcla de estilos que refleja precisamente esa “canibalización al azar de todos los estilos del pasado” (37) del que advierte Jameson. En su trabajo titulado *Transtextualidad en Aura de Carlos Fuentes* (2015), Hídalga Cortez, por ejemplo, se encarga de reunir los hipotextos que constituyen esta novela, y evidencia la presencia de Henry James, Rodolfo Usigli, Edgar Allan Poe y Michel Butor. A este listado nosotros consideramos pertinente agregar a Alfonso Reyes, cuyo cuento “La cena” ha sido visto como “el principal hipotexto” de *Aura* (Ávila 73), y a William Faulkner, quien se hace presente a través de “Una rosa para Emily” (cf. Pérez 142). A partir de esto, se puede destacar en esta novela la falta de innovación, la tendencia a la repetición y la vuelta al pasado, tres tendencias que ya hemos señalado como propias de la posmodernidad.

³⁵ Aquí es importante subrayar que al hablar de “falta de innovación” no lo hacemos desde una perspectiva peyorativa. Al contrario, coincidimos con la misma Hídalga Cortez cuando afirma que “Las obras literarias no surgen de la nada, las constituyen el horizonte de expectativas tanto del creador como del lector. [...] Lo que uno dice le viene de lo que otros han dicho, pensado o imaginado. Nadie improvisa, nadie habla desde cero, sino desde toda la cultura de la que forma parte, con su pasado y su porvenir” (75).

revela aspectos más profundos, como una crítica a la modernidad y un debilitamiento de la historicidad.

Para entender mejor el primer punto, conviene recordar que, según Jameson, en la posmodernidad se desvanece esa antigua frontera entre la alta cultura y la llamada cultura de masas, y surgen “nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos” (17). Lo que esto significa es que los rasgos “que en un período o sistema anterior eran secundarios pueden pasar a ser dominantes, y al contrario, lo que ha sido predominante puede convertirse en algo insignificante” (Vaskes 63). Este es el caso del género gótico, el cual había sido relegado por la modernidad. Y esto no sólo por ser considerado, desde sus inicios, como un “género simplista y falto de calidad” (López 188), sino también por volcarse hacia los temas que iban en contra de sus valores e ideologías como las supersticiones, lo sobrenatural y lo irracional. Así, podemos entender que el regreso a lo gótico en *Aura* constituye una ruptura con la modernidad.

Por otra parte, para ahondar en el segundo punto, resulta necesario considerar dos cosas: el marco ideológico del autor y algunos de los rasgos más importantes de la novela gótica. Lo anterior debido a que estos elementos facilitan el establecimiento de relaciones más complejas entre la novela y la historicidad de México, lo cual, a su vez, es crucial para comprender el debilitamiento de ésta.

Comencemos por dicho marco. Es sabido que Fuentes fue un escritor que entrelazó su compromiso político con el literario, y que esto se debe, principalmente, a que su obra se produjo en la intersección de dos revoluciones: la mexicana y la cubana (cf. Rojas 48). Además, como muchos escritores mexicanos de su generación, Fuentes fue un crítico de la Revolución mexicana a través de su obra. Incluso, Rafael Rojas ha observado que:

Desde sus primeros textos, aun aquellos que parecerían más ajenos a una narrativa histórica como los cuentos de *Los días enmascarados* (1954) o la novela *Las nuevas conciencias* (1959), encontramos, bajo formas sutiles de representación, la idea de que la experiencia revolucionaria mexicana, luego de un periodo épico con Zapata, Madero, Villa y Carranza, y de otro fundacional, en términos de las grandes tareas del nuevo Estado nacional, con Obregón, Calles y, sobre todo, Cárdenas, entraba hacia 1940, durante el sexenio de Manuel, Ávila Camacho, en una larga etapa de burocratización y aburguesamiento (49).

De igual forma, no podemos olvidar que, ante el llamado congelamiento de la Revolución mexicana, comenzó a ser frecuente en su obra la idea de “una revolución de la Revolución o de una revolución permanente”³⁶ (Rojas 52); idea que fue motivada, en gran medida, por los efectos tempranos de la Revolución cubana, la cual, como hemos advertido, irrumpió en América Latina como un movimiento hechizante. De ahí que Fuentes llegó a considerar que uno de sus efectos sería el descongelamiento del movimiento mexicano.

Hasta aquí el marco ideológico del autor. Consideremos, ahora, dos de los rasgos más importantes del género gótico. En su trabajo titulado “Teoría de la novela gótica”, Miriam López sostiene que estas narraciones: 1) se construyen “como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse” (López 189); 2) “destacan por la superposición de historias, a veces, de diferente índole y que, en principio, no parecen mantener relación alguna con la trama inicial” (López 191).

Como hemos señalado anteriormente, la interacción de estos elementos nos permite establecer relaciones complejas entre la novela y la historicidad de México. Ahora bien, para

³⁶ En *Cambio de piel*, Carlos Fuentes deja entrever en qué consiste la revolución permanente: “la revolución permanente es la heterodoxia permanente, [...] es la conquista diaria del margen excéntrico de la verdad, la creación, el desorden que podemos oponer al orden ortodoxo” (337).

comprender cómo se establecen estas relaciones, resulta importante identificar el factor que las posibilita dentro de la novela.

En *Aura*, estos elementos se pueden ver reflejados en las memorias del general Llorente, las cuales no sólo contienen pasajes que aluden a la Segunda Intervención Francesa en México, sino que también fugen como esa historia superpuesta, de la que advierte Miriam López, que pareciera no tener relación con la trama inicial, pero que terminan por ser la fuente de donde emanan las respuestas a todos los enigmas que construyen esta novela.

Ahora, si bien es cierto que las memorias desempeñan un papel muy importante dentro del argumento porque permiten justificar la superposición de épocas e incrementar el misterio, también es cierto que no pretenden que su importancia se extrapole a la historicidad misma. Al contrario, las memorias del general Llorente, vistas a la luz del marco ideológico del autor y de los rasgos de la estructura gótica, revelan el debilitamiento de la historicidad del que advierte Jameson. Para comprobar esto, basta con detener nuestra atención en el siguiente pasaje de *Aura*: “Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto; ya no las respetas, ya sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes” (Fuentes 56).

En este pasaje podemos identificar una señal contundente de debilitamiento que se ve reflejada en el rechazo al metarrelato que constituye la historia. Como puede observarse, esos papeles que contienen las memorias del general Llorente y, por ende, fragmentos del pasado de México, dejan de ser importantes hacia el final de la novela. Y aunque esto se le puede atribuir, en un principio, a la estructura gótica que prioriza la resolución del misterio, no podemos ignorar que esta novela se inscribe en un panorama posmoderno en el que la historia, al igual que los otros grandes metarrelatos, ha perdido credibilidad. Por ello, consideramos que el hecho de que las

referencias históricas pierdan importancia dentro del argumento es sólo un reflejo del estado posmoderno de la cultura.

Otra señal del debilitamiento la podemos encontrar en el modo de articular el pasado. Para comprender mejor esto, conviene tener presente dos cosas: en primer lugar, que el novelista mexicano consideraba que la experiencia revolucionaria había entrado, desde 1940, en una larga etapa de burocratización (cf. Rojas 49); en segundo lugar, que, para Jameson, el debilitamiento de la historicidad implica que el pasado ya sólo puede recuperarse en términos estéticos (cf. Vaskes 67). Considerar estos aspectos nos permite comprender que el pasado en esta novela, encarnado en las memorias del general Llorente, no sólo confirma que, en la posmodernidad, el pasado puede recuperarse únicamente en términos estéticos. Esta articulación del pasado, a través de papeles frágiles y amarillentos cuya aparición a lo largo de la novela es esporádica, fragmentaria y descontextualizada, también refleja el estado en el que se encuentra la historia tras la caída de los grandes metarrelatos y, de paso, la preocupación de Fuentes acerca del futuro de la experiencia revolucionaria que ahora se reduce a la acumulación de papeles cuyo contenido ha perdido importancia.

A partir de este breve análisis de *Aura*³⁷ nos queda claro que ninguno de los elementos incorporados en esta novela es fortuito. Incluso, podríamos decir que el novelista mexicano tomó, de ese “museo imaginario” del que advierte Jameson, los elementos precisos para dar cuenta de la realidad posmoderna. De ahí la intención de crear, en plena mitad del siglo XX, una novela gótica, donde la “realidad” es ambigua y la historia se ha fragmentado y reducido a un cúmulo de papeles; donde el pasado se ve opacado por la urbanización; donde al amor, al sueño y al tiempo se les ha

³⁷ Por los límites de esta investigación, en este caso sólo ahondamos en dos de los elementos más importantes que vinculan a esta novela con la posmodernidad. No obstante, es conveniente señalar que este análisis pretende ser un punto de partida para futuras investigaciones.

despojado de su esencia, y en donde su narración en segunda persona parece más una condena para el ser humano contemporáneo que un procedimiento narrativo.

Una vez identificado un caso de pastiche en uno de los principales exponentes del *boom*, podemos concluir que la posmodernidad, tal como lo hemos advertido, influyó sobre esta narrativa. Aunque aquí conviene precisar que el pastiche no fue la única forma en que se manifestó. Como ya hemos advertido, frente a esta adopción plena de los rasgos posmodernos, veremos que hay otro grupo de escritores en los que la posmodernidad también influye, pero sólo desde una posición crítica que se expresa a través de la sátira y la parodia. Por esto mismo, es conveniente precisar el papel que desempeñan estos géneros intertextuales como la sátira y la parodia en su narrativa, teniendo en cuenta que:

Jameson reconoce que en la actualidad la parodia modernista se vuelve imposible. Detrás de ella siempre está la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible producir una imitación que se burla de los estilos originales de los grandes modernistas, que pone en ridículo su naturaleza privada, sus excesos y excentricidades. Pero ¿Qué sucedería si ya no existe una sola norma, sino las normas, los códigos, los modos de hablar? La posibilidad de ridiculizar los lenguajes privados, o sea, los estilos originales, desaparece. (Vaskes 66)

Como puede observarse, para el crítico estadounidense, la parodia ya no tiene lugar en el panorama posmoderno, debido al desvanecimiento de la frontera entre alta y baja cultura, que provoca que ya no se pueda ridiculizar las normas establecidas. De ahí que se postule al pastiche como el rasgo característico de la posmodernidad en tanto que funge como una parodia vacía, una reproducción sin fines satíricos o burlescos.

No obstante, como vimos en el segundo apartado de este capítulo, Donald L. Shaw afirmaba que, ante el absurdo existencial y la crisis del siglo, algunos novelistas del *boom* recurrieron a un recurso primigenio: el humor. Lo que abre la posibilidad de postular que estos escritores, en medio de un panorama posmoderno, todavía pudieron recurrir a estos géneros.

Por ello, en el siguiente capítulo detendremos nuestra atención en la sátira y la parodia. Aunque es importante advertir que, para esto, resulta necesario partir desde una revisión del fenómeno de la ironía en la segunda mitad del siglo XX. Lo anterior debido a tres principales razones: en primer lugar, porque que, según Linda Hutcheon, este tropo es esencial para el funcionamiento de la sátira y la parodia (174); en segundo lugar, porque la llegada de la pragmática supuso que este fenómeno evolucionara y generara relaciones más complejas con estos géneros; y en tercer lugar, porque analizar y operar con información actualizada y registrada en sintonía con el estallido del *boom* latinoamericano nos ayuda a comprender mejor el funcionamiento de estos tres fenómenos en su narrativa.

CAPÍTULO II: LA IRONÍA Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE TRES ESTUDIOS

2.1 Hacia una revisión sincrónica de la ironía

Desde la antigüedad, la retórica ha intentado sistematizar el funcionamiento de las figuras, los tropos y todos aquellos procesos que actúan en la construcción de un discurso. Sin embargo, las épocas cambian y con ellas los criterios que en un determinado momento se emplearon para explicar dicho funcionamiento. En su *Diccionario de retórica y poética* (1995), Helena Beristáin ilustra perfectamente el impacto de estos cambios en la conceptualización de un fenómeno al evaluar la vigencia de la noción de *figura* de la retórica clásica, la cual, en ese entonces, fue definida como:

[L]a expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras, que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases. (211-212)

Tras el análisis de esta noción, Beristáin reconoce que, en la actualidad, la primera ofrece puntos débiles en tanto que existen figuras que no se oponen al uso habitual ni constituyen una transgresión. Y no sólo eso: también reconoce que fijar la norma a partir de la cual se evidencie el desvío es una de las mayores dificultades a las que se han enfrentado los estudios sobre retórica. Ante estos contrastes, la autora sugiere que los estudios que busquen dar cuenta de un fenómeno lingüístico atiendan a un criterio sincrónico,³⁸ es decir, que se centren en un determinado momento,

³⁸ Aquí Helena Beristáin retoma la noción dicotómica de sincronía/diacronía propuesta por Saussure, para quien “Es sincrónico todo lo que se refiere al aspecto estático de nuestra ciencia, y diacrónico todo lo que se relaciona con las evoluciones” (107).

preferentemente en el presente o en un periodo cercano, con el fin de obtener una comprensión vigente de estos:

En este caso es conveniente mantener un criterio sincrónico pues es un hecho que en cada época unas expresiones se perciben como figuradas y otras no. Además, es discutible dar por hecho el apartamiento respecto de una norma lingüística en ciertos casos, como por ejemplo el de la metáfora, cuyas características parecen estar enraizadas en los fundamentos mismos de la producción del lenguaje. (216)

Para comprobar la pertinencia del planteamiento de Beristáin, pensemos, por ejemplo, en el caso de la ironía. Es un hecho que, desde la retórica clásica hasta la contemporánea, este fenómeno ha atravesado por múltiples variaciones³⁹ que han modificado significativamente su comportamiento. Establezcamos una breve comparación polarizada entre la retórica clásica y la contemporánea para mostrar esto.

En sus *Instituciones oratorias*, Marco Fabio Quintiliano,⁴⁰ figura central de la retórica clásica, concibe a la ironía de la siguiente manera: “Pero aquel tropo en que se muestran cosas

³⁹ Es conveniente advertir que la ironía ha sido un fenómeno ampliamente estudiado por múltiples disciplinas. Por los límites de esta investigación no nos detendremos a revisar sus múltiples concepciones, sino que nos acotaremos al territorio de la retórica. Sin embargo, para ahondar más en el tema, véase el trabajo titulado “Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética” (2012), en donde Eva Gregori Giralt realiza una revisión de la idea de ironía a través de distintos campos, destacando así el verdadero alcance de este fenómeno.

⁴⁰ Hemos tomado como punto de partida a Quintiliano debido a que el tratamiento que le da a este fenómeno es enteramente retórico, lo cual facilita la comparación y el análisis que aquí establecemos. Sin embargo, es importante señalar que desde la antigua Grecia la ironía ya constituía un fenómeno lingüístico *sui generis*. Recordemos que, para Sócrates, la ironía no sólo era uno de los pilares sobre el que se sostenía su dialéctica (el otro pilar era la mayéutica), sino que, de acuerdo con Jorge Portilla, era un acto de liberación a través del cual el filósofo lograba ponerse a distancia de una mera apariencia para orientar adecuadamente la persecución de la verdad (cf. 69). A partir de esto se advierte que el tratamiento de la ironía era distinto para los griegos, puesto que se inclinaba hacia un uso ético de la misma. Incluso, Aristóteles, en su *Ética Nicomáquea*, sugería emplearla con moderación y evaluar siempre su pertinencia para no caer en jactancia o hipocresía, en lugar de restringirla.

En la *Ética Nicomáquea* se puede leer: “Los irónicos, que minimizan sus méritos, tienen, evidentemente, un carácter más agradable, pues parecen hablar así no por bueno, sino para evitar la ostentación. Éstos niegan, sobre todo, las cualidades más reputadas, como hacía Sócrates. A los que niegan poseer cualidades pequeñas y manifiestas se les llama hipócritas y son más despreciables; y, en ocasiones, parece ser jactancia [...], pues no sólo es jactancia el exceso, sino la negligencia exagerada. En cambio, los que usan con moderación la ironía, ironizando en cosas que no saltan demasiado a la vista o no son manifiestas, nos resultan agradables. El jactancioso parece, pues, ser opuesto al veraz, ya que es peor «que el irónico»” (Aristóteles 231).

contrarias es ironía: llámanla irrisión o mofa; la cual se conoce ó por el modo de decir, ó por la persona, ó por la naturaleza del asunto” (78).⁴¹ Esta conceptualización es muy adecuada para ilustrar la evolución del fenómeno, puesto que nos permite identificar que, desde la antigüedad, el estudio de la ironía enfatizaba su perspectiva semántica al dar cuenta de ella a través del contraste de significados.

Es importante destacar esto porque fue precisamente por el predominio de esta perspectiva que la ironía atravesó por un periodo extenso de comprensión superficial e incompleta, pues aunque es cierto que esta perspectiva permitía sistematizar su estudio al aislar los elementos que complejizaban su interpretación para centrarse únicamente en los enunciados antifrásticos, también lo es que la teoría se concentró tanto en dicha sistematización que ignoraron otros aspectos determinantes para su comprensión.

Para la retórica contemporánea, en cambio, ya no resulta pertinente explicar este fenómeno únicamente desde el contraste debido a que comenzaron a registrarse nuevos casos de ironía. Por ello, tras un análisis pormenorizado y alineado con la evolución lingüística de ese mismo siglo, Catherine Kerbrat-Orecchioni apunta lo siguiente:

[L]a anotación salvaje de ocurrencias de los términos ‘ironía’, ‘irónico’, ‘ironizar’, como son utilizados metalingüísticamente en el discurso periodístico o ‘común’, me ha permitido constatar esto: *que la mayoría de los enunciados así calificados no comprenden ningún tipo de antífrasis*, ni siquiera de desfase semántico entre lo que está dicho y lo que se deja entender: simplemente son enunciados ‘burlones’ que con mayor frecuencia se contentan

⁴¹ Recordemos que, en sus *Institutiones oratorias*, Quintiliano comienza a sistematizar los estudios de retórica, dividiéndola en cinco partes: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* y *Actio*. En esta definición de ironía puede observarse que el rétor enfatiza la participación del *Actio*, entendido como el componente que, a través de la pronunciación, “da el alma a las palabras” (22). Esto significa que dicho componente no sólo abarca la pronunciación, sino también cómo los gestos acompañan y matizan lo que se dice.

verbalizando un hecho de ‘ironía situacional’. Constatación ésta que prueba hasta qué punto es necesario conocer una componente pragmática, si se pretende dar cuenta, aunque sea un poco, de las diversas aplicaciones del concepto de ironía. (211)

Con esta sentencia, Kerbrat-Orecchioni no sólo advierte tres aspectos determinantes⁴² para la comprensión actual de la ironía, sino que también evidencia la evolución del fenómeno a través de la distancia que existe entre la postura de la retórica clásica, que, como vimos, enfatizaba el contraste, y la suya, que, al contrario, lo niega, y enfatiza aspectos pragmáticos como la burla y el contexto. A propósito de lo anterior, es necesario hacer al menos dos aclaraciones: primero, la distancia entre ambas posturas no significa que en la actualidad el carácter semántico de la ironía haya desaparecido; segundo, la inmersión de la pragmática, según veremos, representó un hito en el estudio de la ironía debido a que permitió conocer el carácter bidimensional (semántico-pragmático) de este fenómeno.

Con base en lo anteriormente expuesto, podemos confirmar la importancia que tiene el estudio de las figuras retóricas a través del criterio sincrónico que sugiere Beristáin, pues este nos permite conocer cómo es que las distintas figuras operan en la actualidad y cuáles son los criterios que prevalecen en su composición. Como lo sugiere el título de este apartado, a continuación, propondremos una revisión sincrónica de la ironía. Comenzaremos por analizar la noción de ironía propuesta por el Grupo μ . Cabe destacar que el objetivo de esto es situar una de las primeras formulaciones neorretóricas del fenómeno desde la cual pueden observarse tanto los alcances como los límites de una aproximación todavía semántica.

⁴² En primer lugar, refuta la hipótesis que tomaba la presencia de la antífrasis como su única condición de posibilidad. En segundo lugar, conserva el carácter burlón o, en términos de Quintiliano, de mofa, que desde la retórica clásica se ha contemplado en la composición de este fenómeno. Y, en tercer lugar, evidencia la importancia de la pragmática en su descodificación. Más adelante ahondaremos en cada uno de estos aspectos

2.2 Grupo μ

Si bien es cierto que desde la antigüedad las figuras retóricas han sido objeto de múltiples intentos de sistematización, también lo es que la retórica clásica representa un caso particular entre todos esos intentos. Lo anterior debido al carácter inmutable que de alguna manera les atribuían a las figuras y, por ende, a sus tratados. En la introducción a su *Retórica general*, el Grupo μ ilustra este panorama de la siguiente manera:

[...] la retórica clásica intentaba codificar los desvíos –práctica que caracteriza *grosso modo* al clasicismo– y que, además, codificaba tanto los contenidos como las formas. Es la distinción bien conocida entre ‘figuras de invención’ y las ‘figuras de uso’. No solamente se describe el traslado de sentido metafórico, sino que además se hace una lista de metáforas permitidas, la cual no se puede alargar sino muy prudentemente. Se caería en un error, no obstante, si se creyera que esta distinción está desprovista de toda pertinencia. Una metáfora convenida podrá, por ejemplo, dar lugar a un desvío de segundo grado. Son las técnicas de ‘despertador’ de las metáforas dormidas: ‘sobre lo que ya está probado una vez *no puede proyectarse* ni la sombra de una duda’. (47)

Aunque con esto el Grupo μ afianza la pertinencia de las figuras de uso, no podemos olvidar que estos intentos de sistematizar el comportamiento de las figuras fueron, en parte, los responsables de que, tras el declive del siglo XVI, el estudio de la retórica quedara en riesgo de extinguirse. Recordemos que, cuando los tratados sobre retórica dejaron de ser suficientes para explicar los nuevos mecanismos poéticos, el estudio de esta quedó suspendido. Y la razón por la cual no se extinguió fue por el cobijo académico que la dejó “encuadrada o en los tratados de figuras [...], o en los manuales escolares más clásicos [...] o, incluso, en los manuales más especializados de oratoria para abogados o políticos” (Martínez-Falero 230).

Y no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX que el estudio de la retórica resurgió. Esta vez con miras a un carácter multidisciplinario y, en consecuencia, científico, el cual fue motivado, en gran medida, por el estructuralismo, el *new criticism* y la semiología. De acuerdo con Martínez-Falero: “Buena prueba de este resurgir de la retórica [...] es la aparición masiva de manuales que sistematizan la tradición clásica, hasta desembocar en el Renacimiento, y que alcanzan a analizar de un modo más o menos pormenorizado [...] las posturas actuales” (230).

Así las cosas, no cabe duda de que, con la publicación de su *Rhétorique générale* en 1970, el Grupo μ consiguió destacar entre todos esos manuales, pues, aunque su trabajo fue ampliamente discutido, no se pueden ignorar las contribuciones que realizaron y que, a su vez, abrieron nuevas posibilidades para comprender los procesos que operan detrás de los textos, especialmente los literarios. Por lo tanto, para la revisión sincrónica de la ironía que aquí proponemos, resulta de vital importancia detener nuestra atención en su trabajo, puesto que su propuesta, aun sin inscribirse en un marco pragmático, permite identificar los límites de una aproximación lógico-semántica a figuras como la ironía.

Para explicar mejor esto debemos recordar que el Grupo μ distingue cuatro⁴³ dominios que atienden a los niveles del lenguaje y en los cuales operan las diversas metáboles.⁴⁴ Dado que la ironía opera en un nivel lógico, el dominio en el que aquí nos interesa ahondar es el de los metalogismos. De un modo muy general, un metalogismo es un desvío que ocurre en el nivel lógico de la lengua que puede “modificar nuestra mirada hacia las cosas, pero no perturba el léxico. Por el contrario, se define en un estado de la lengua que no está puesto en tela de juicio” (Grupo μ

⁴³ Los cuatro dominios que distinguen son: para el nivel plástico, el de los metaplasmos; para el nivel sintáctico, el de las metataxis; para el nivel sémico, el de los metasememas, y para el nivel lógico, el de los metalogismos (cf. Grupo μ 75-76).

⁴⁴ El Grupo μ llama metábole a “toda clase de cambio de cualquier aspecto de lenguaje” (62), es decir a las alteraciones o, en sus términos, desvíos que ocurren en los distintos niveles del lenguaje.

203). En ese sentido, es un hecho que los metalogismos son, si no imperceptibles, al menos sí difíciles de percibir. Incluso, el Grupo μ advierte cierto grado de complejidad para establecer una distinción entre estos y los metasememas,⁴⁵ dado que los dos se encuentran íntimamente entrelazados (210). Por ello, para descubrir un metalogismo sugiere lo siguiente: “convocar a la realidad, confrontar los signos y su referente” (213). Esta confrontación es indispensable para constatar la presencia de un metalogismo en tanto que este se caracteriza por no dar una descripción fiel de referente (213).

A partir de estos requerimientos, podemos concluir que los metalogismos no se agotan en un análisis estrictamente intralingüístico, ya que su identificación exige recurrir a un dato extralingüístico que permite contrastar el enunciado con la realidad a la que alude. Sin embargo, conviene advertirlo, esta apelación a lo extralingüístico no constituye aún una aproximación pragmática en sentido estricto, sino que responde a una verificación de tipo referencial, propia de un enfoque retórico-semiológico. De ahí que la definición de ironía propuesta por el Grupo μ resulta muy general en tanto que enfatiza, todavía, su carácter semántico y, por ende, también su estrecha relación con la antífrasis:

La antífrasis y la ironía proceden por negación simple y se señalan por la no pertinencia de la relación entre el contexto o el referente por una parte, y por otra, por el sentido aparente de la figura. Una vez descubiertas, y para dar su sentido real a la figura, basta con tomar

⁴⁵ Aquí las diferencias entre estos: metasememas: se inclinan hacia el sinsentido, además este “es siempre una ‘pseudoproposición’, pues presenta una contradicción que la lógica recusa y que la retórica asume. Verdadero para la metáfora, es verdadero también para otros metasememas. En forma predicativa, el metasemema hace un uso de la cópula que el lógico juzga ilícito, pues ‘ser’ significa en este caso ‘ser y no ser’ (212). Por su parte, los metalogismos: se inclinan hacia la falsedad y por el contrario del metasemema este “interesa directamente al lógico, pues impone una falsificación ostensiva. [...] Mientras que el metasemema ignora la lógica, el metalogismo se inscribe en falso contra la verdad-correspondencia, cara a ciertos lógicos” (213).

las palabras en el sentido opuesto al que parecen tener y que tienen efectivamente en el código enfocado. (224-225)

Para cerrar el apartado, conviene hacer una precisión acerca de lo anterior. Esta definición se formula en 1970, cuando la pragmática apenas comenzaba a colarse entre la lingüística y cuando se daba por hecho que existía, según Linda Hutcheon, “otra función de la ironía que [operaba] a nivel pragmático, pero que [era] desatendida frecuentemente, como si fuese demasiado evidente para merecer alguna consideración” (176). En ese sentido, la importancia de detenernos en el estudio del Grupo μ no radica en que su propuesta desarrolle una concepción pragmática de la ironía, sino que, a partir del análisis de la noción que proponen de este fenómeno, se hacen visibles los límites de una aproximación semántica que apela a lo extralingüístico sin articular aún una teoría del contexto pragmático ni de la interpretación. Esta delimitación resulta relevante para la revisión sincrónica que aquí proponemos en tanto que permite situar al Grupo μ como un punto de partida histórico desde el cual contrastar los estudios posteriores que abordan la ironía desde perspectivas más rigurosas.

2.3 Catherine Kerbrat-Orecchioni

En la segunda mitad del siglo XX, la pragmática representó para la lingüística una nueva ruta de análisis que, sin lugar a duda, transformó la concepción de diversos fenómenos de manera significativa. En el caso concreto de la ironía, se realizaron aportaciones decisivas que ampliaron su comprensión. Como muestra de ello, en 1978, los lingüistas Dan Sperber y Deirdre Wilson postularon que la ironía era capaz de manifestarse a través de un mecanismo de eco o mención. Esta propuesta no sólo confirmó que su descodificación va más allá de la estructura gramatical al

requerir indicios contextuales, sino también demostró que la antífrasis no es la única manifestación del fenómeno irónico.⁴⁶

No obstante, en 1980, Catherine Kerbrat-Orecchioni publicó su trabajo titulado “La ironía como tropo”. Y aunque en esta publicación se reconoce la pertinencia de la propuesta de Sperber y Wilson en situaciones específicas, la lingüista expresa algunas reservas,⁴⁷ particularmente acerca de la serie de concesiones, a veces forzadas, que debe aceptar el receptor frente a una secuencia irónica, convirtiendo así al mecanismo de citación en uno poco convincente. Así lo expresa la lingüista francesa:

Es cierto que la ironía implica siempre, de parte del sujeto enunciante, una actitud de *distancia* frente al contenido literal. Pero la distancia y la cita, no es lo mismo: que el manejo de la ironía suponga un *desdoblamiento* del enunciador, correlativo del desdoblamiento semántico que la constituye, es indiscutible. De ahí a conceder, que L₀ no asuma el enunciado literal, un estatuto de exterioridad y a construir de forma a menudo *ad hoc* la figura de otro enunciador a menudo virtual, para imputarle el enunciado literal y el ridículo de su enunciación, es tal vez conceder demasiado a las seducciones de la unificación. (216)

⁴⁶ Para Sperber y Wilson la ironía como mención consiste en citar una secuencia emitida por un hablante y atribuirle una denotación opuesta a la literal o a la que originalmente poseía. Lo anterior debido a que, según estos lingüistas, “lorsque l'on emploie une expression on désigne ce que cette expression désigne, y lorsque l'on mentionne une expression on désigne cette expression” (citado en Sopena 456).

(Traducción nuestra: “Cuando usamos una expresión designamos lo que esta expresión designa y cuando mencionamos una expresión designamos esta expresión”).

⁴⁷ Kerbrat-Orecchioni no fue la única en expresar reservas en torno a la concepción de la ironía como mención. En su trabajo titulado “Los indicios de la ironía en el texto”, Emma Sopena Balordi menciona que Ducrot y Maingueneau también discreparon ante la propuesta. Así lo apunta: “Según O. Ducrot [...], la consecuencia tal vez más importante de esta concepción de ironía es la de considerarla como un modo de discurso en el que hay que tomar en consideración la *no-unicidad del locutor*, en tanto que la ironía consiste en hacer oír una voz diferente de la del locutor.

En la misma línea que Ducrot, Maingueneau demostró en sus trabajos (1986) que la ironía no puede ser estudiada únicamente como fenómeno de mención, es decir, la cita de las palabras de otro; para él hay que abordarla como un texto que se asume y que se rechaza al mismo tiempo”. (206-207)

A partir del análisis crítico de esta propuesta, Kerbrat-Orecchioni busca ofrecer una visión más amplia y completa del fenómeno, de tal manera que opta por emplear una estrategia que parecía haber quedado obsoleta: analizar la ironía a la luz de la noción de tropo. Con esta estrategia, la autora no sugiere que el mecanismo citacional⁴⁸ sea menos significativo. En todo caso, pretende demostrar que la ironía es un fenómeno muy amplio y que puede ser objeto de distintas rutas de aproximación. Además, su estudio revela que estas dos rutas (como tropo y como cita)⁴⁹ no son excluyentes entre sí, dado que ambas se entienden en términos de inversión semántica.

Ahora bien, ejecutar la estrategia antes mencionada representa una ardua empresa. Esto debido principalmente a las limitaciones que supone el tratamiento tropológico convencional y las nuevas demandas que exige el carácter semántico-pragmático de la ironía. Con respecto a las limitaciones, la autora reconoce que la ironía como tropo está condenada a reducirse a dos de sus manifestaciones: por un lado, a la ironía efectivamente verbal que consiste en asociar a una secuencia significativa, dos niveles semánticos antinómicos; por el otro lado, a la ironía que no excede la dimensión de la palabra o el sintagma (195-196); lo cual deja de lado la ironía situacional, y no sólo eso, también la posibilidad de estudiar la ironía en dimensiones más grandes, como aquella que impregna la totalidad de un texto.

A partir de lo anterior, la autora concluye que “la ironía no puede ser totalmente representativa de este fenómeno multiforme que constituye el tropo, puesto que no existe más que

⁴⁸ Para ser más específicos, la lingüista concluye con respecto a este mecanismo lo siguiente: “El trato citacional no hace pues más que añadir una propiedad suplementaria al fenómeno” (215).

⁴⁹ Aunque la autora reconoce la correspondencia entre ambas rutas de aproximación, en su estudio también distingue entre ironía citacional y no citacional, dos casos de ironía que comparten la inversión semántica, pero que operan distinto. Conviene advertir que en este trabajo no ahondaremos en la ironía citacional.

como figura de invención,⁵⁰ e *in absentia*”⁵¹ (196), lo que significa que la ironía, bajo su circunstancia pragmática, se desborda ante la noción de tropo. Surge, entonces, la necesidad de modificar dicha noción incorporando algunos otros aspectos que permitan dar cuenta de este fenómeno sin omitir su bidimensionalidad. Con este propósito, Kerbrat-Orecchioni propone el “tropo *in absentia*”, el cual se define a partir de cuatro requerimientos:

- 1) existencia de un significante único,
- 2) al cual se ligan dos niveles semánticos (y/o pragmáticos),
- 3) que estén jerarquizados,
- 4) de la manera siguiente:
 - sentido literal (primero, patente, inscrito en la lengua) = connotado,
 - sentido derivado (segundo, latente, más o menos inédito) = denotado. (198)

Esta configuración del tropo *in absentia* permite a la autora añadir algunas implicaciones teóricas que por mucho tiempo habían quedado fuera del concepto de tropo: la noción de norma y la noción de intencionalidad. Con respecto a la primera, la autora distingue cuatro normas, de las cuales se puede concluir que “quien dice tropo dice desviación con respecto a un uso considerado más propio, más adecuado” (Kerbrat-Orecchioni 200), lo que significa que los tropos (desde una perspectiva semasiológica y onomasiológica) representan una anormalidad o un error tanto en los actos denominativos del lenguaje como en la atribución de valores semánticos. No obstante, estas reglas también sostienen que, gracias al contexto y la correspondencia tropo-función

⁵⁰ Pertenecer a las figuras o tropos de invención significa que, a diferencia de los tropos clásicos que son más susceptibles de lexicalización, éstos no pueden ser lexicalizados, a pesar de su uso constante, puesto que los códigos lexicales no admiten ambigüedades.

⁵¹ Si la ironía sólo existe *in absentia* es porque “no puede existir legítimamente más que en la ausencia de índices demasiado insistentes, y el empleo de la figura *in praesentia* constituye el más evidente de entre ellos del engaño que ello constituye” (Kerbrat-Orecchioni 197).

representativa, son errores que significan.⁵² Con respecto a la segunda implicación teórica, la autora sostiene que la intencionalidad del emisor puede o no ser identificada por el receptor, puesto que ésta sólo podrá ser codificada en la medida en que el receptor tenga presente algunos datos intra y extratextuales, y también mientras posea competencias intelectuales para que pueda evaluar el texto y de esta forma descodificar los fenómenos que operan en él (Kerbrat-Orecchioni 203).

Por supuesto, el distanciamiento de los tropos con respecto a las normas convencionales del lenguaje y la posibilidad de que la intención del emisor pueda ser o no percibida por el receptor provoca que su interpretación sea más compleja. En atención a esto, Kerbrat-Orecchioni establece no sólo un par de criterios⁵³ que permiten identificar el sentido global de un enunciado, sino también tres competencias que permiten al receptor identificar en esos mismos enunciados los diversos tropos:

- (1) Las competencias lingüística y paralingüística del enunciador y de los enunciatarios.
- (2) Sus competencias culturales e ideológicas que recubren el conjunto de los conocimientos, las creencias, los sistemas de representación y de evaluación del universo referencial del que disponen al momento del acto de la palabra [...] y de los

⁵² Las cuatro normas que distingue son las siguientes: la primera concierne al sentido literal de un ítem y parte de una perspectiva semasiológica. Desde esta perspectiva, el tropo es el responsable de atribuir un valor semántico anormal a una secuencia. Esta norma postula que por “‘sentido literal’ conviene entender no solamente el núcleo semico de un ítem, [...] sino también sus implicaciones conceptuales, respecto a las cuales las competencias pueden divergir sensiblemente y, sin embargo, determinan la adecuación diferencial del ítem en cuestión” (Kerbrat-Orecchioni 201). La segunda norma compete a los actos denominativos y parte de una perspectiva onomasiológica, para la cual el tropo constituye un acto denominativo anormal. Esta norma advierte que el funcionamiento de un tropo se rige a partir de sus propias normas, de manera que siempre va a representar un desacuerdo en cualquiera de los dos planos que toda operación denominativa pretende poner en relación: el de la significación de unidades verbales y el del análisis del referente discursivo (cf. Kerbrat-Orecchioni 201-202). La tercera norma versa sobre el referente discursivo; postula que el receptor debe tener acceso (directo o indirecto) para poder identificar el tropo. La cuarta norma establece que a pesar de que el tropo se rija por sus propias normas, este también atiende a la función representativa del lenguaje, lo que significa que el tropo enriquece la manera en que esta función describe y representa la realidad.

⁵³ Estos criterios son: “(1) la totalidad del material verbal y paraverbal constitutivo de la secuencia enunciativa (significantes lexicales, sintácticos, prosódicos y mimogestuales en lo oral, tipográficos en lo escrito); (2) ciertos elementos de la situación de enunciación” (Kerbrat-Orecchioni 206).

cuales una parte se encuentra movilizada cuando se efectúan las operaciones de descodificación.

- (3) [La competencia retórica que exige] el conocimiento de lo que Ducrot llama las ‘leyes del discurso’ y Grice las ‘reglas conversacionales’, reglas y leyes [...] que hacen algunos servicios descriptivos, permitiendo en particular dar cuenta, a la vez, de la forma en que se constituye [...] y se reabsorbe esta desviación que constituye el tropo. (206-207)

De acuerdo con la autora, estas tres competencias resultan más eficientes para determinar la presencia de este fenómeno que incluso el propio inventario de marcadores de la ironía que se ha construido desde los retóricos clásicos hasta los “ironólogos” contemporáneos (Kerbrat-Orecchioni 204-205). El problema de ese inventario es que los marcadores que contiene son muy heterogéneos entre sí, lo que plantea un problema tanto terminológico como tipológico (Kerbrat-Orecchioni 204-205). En su trabajo, la autora discute con los dos marcadores o índices de la ironía que suelen ser evidentes y esenciales para su descodificación: los para-verbales y los contextuales. Sin embargo, al final concluye que el problema con éstos es que sólo son índices presuntivos y no guías infalibles. Esto debido a que, por defecto, los tropos “exigen un cálculo más laborioso que el de las secuencias literales, y que, entre los tropos, el de la ironía es con seguridad aquel cuya descodificación es más aleatoria” (208). En vista de la complejidad que por sí solos representan estos fenómenos y las competencias que exige su descodificación (lingüística, cultural y retórica), se concluye que los tropos son también susceptibles de error, pues pueden pasar desapercibidos.

Tras redefinir la noción de tropo, la autora define tanto la especificidad semántica⁵⁴ como pragmática de la ironía: la primera se articula mediante el contraste, en la medida en que supone una superposición de contextos; la segunda, a través de la evaluación, pues desde esta dimensión la ironía “es un tropo que posee un *valor ilocutorio* bien caracterizado [...]: ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (Kerbrat-Orecchioni 211). A partir de este carácter burlesco se determinan las tres figuras indispensables para que la ironía pueda funcionar: un destinador, un destinatario y un actante-blanco.⁵⁵ Y no sólo eso, también se evidencia la importancia del ingrediente pragmático en el fenómeno irónico, pues, según la lingüista francesa, “es el valor pragmático de una secuencia, más que su estructura semántica, lo que hace que se le ‘sienta’ intuitivamente como irónica;⁵⁶ ironizar es burlarse, más que hablar por antífrasis” (212-213). Esto último no significa, conviene advertirlo, que la ironía y la antífrasis sean ahora términos opuestos o incompatibles. Contrario a esto, la relación entre la ironía, la burla y la antífrasis se vuelve más estrecha en tanto que estas dos últimas no pueden ser propiedades independientes de lo irónico. De ahí que en el estudio se propongan las siguientes

⁵⁴ Con respecto a esta, se concluye que cada vez existe un mayor distanciamiento entre ironía y antífrasis, lo cual degrada a lo semántico frente a lo pragmático. Recordemos que Kerbrat-Orecchioni afirmaba que “los términos ‘ironía’, ‘irónico’, ‘ironizar’, como son utilizados metalingüísticamente en el discurso periodístico o ‘común’, me ha permitido constatar esto: *que la mayoría de los enunciados así calificados no comprenden ningún tipo de antífrasis*, ni siquiera de desfase semántico entre lo que está dicho y lo que se deja entender: simplemente son enunciados ‘burlones’ que con mayor frecuencia se contentan verbalizando un hecho de ‘ironía situacional’. Constatación ésta que prueba hasta qué punto es necesario conocer una componente pragmática, si se pretende dar cuenta, aunque sea un poco, de las diversas aplicaciones del concepto de ironía” (211).

⁵⁵ Cuando la autora indaga acerca del papel que desempeña el blanco en la ironía, distingue sus funciones de acuerdo al tipo de ironía que atienda (citacional o no citacional). En el caso que aquí nos interesa, es decir, en la ironía no citacional, “(‘¡qué buen tiempo!’, ‘¡qué bonito!’) el blanco es la situación respecto a la cual predica la secuencia irónica y el actante que eventualmente es responsable de ésta” (216-217). En adición a esto, la lingüista sostiene que la ironía no citacional “no puede consistir más que en la *substitución de una expresión positiva por la expresión negativa ‘normal’*” (217).

⁵⁶ Si bien el aspecto pragmático de la ironía facilita reconocer la burla, esto no significa que un enunciado semántico no pueda funcionar como una burla. Al respecto, Kerbrat-Orecchioni reflexiona: “Pero, ¿cuáles deben ser las propiedades semánticas de un enunciado para que pueda ser apto para funcionar como una burla? Vemos vislumbrarse un pequeño elemento de respuesta: necesariamente los contenidos que vehicula tienen que ser de naturaleza *evaluativa*, es decir, más o menos fuertemente axiologizados” (214).

fases de la ironía: “1) la ironía pura y clara donde se realizan plenamente los dos componentes [antífrasis] y [burla]; 2) la antífrasis sin burla alguna y 3) la burla sin antífrasis alguna” (213).

Para finalizar este apartado, es importante reconocer que si la ironía es un fenómeno que representa un alto grado de complejidad para su decodificación, esto no se debe estrictamente a las competencias que exige o a las implicaciones teóricas que se le añaden al pensarla como tropo (la noción de norma e intencionalidad), pues éstos sólo son los efectos colaterales de la esencia misma de la ironía: la ambigüedad. Este ingrediente ha permitido que la ironía sea empleada con frecuencia como “rechazo de la palabra propia, manera de descargarse de la responsabilidad del decir y de ‘cubrirse’ frente a eventuales disputas” (Kerbrat-Orecchioni 221). Esta capacidad de “cubrirse” que ofrece la ironía la ha hecho objeto de discursos de diversas índoles; entre los que destaca el periodismo, las protestas políticas⁵⁷ y, por supuesto, la literatura. Como muestra de este último, la autora remite a la novela *Bouvard et Pécuchet*, sobre la cual Flaubert declaró que el texto estaba “arreglado de tal modo que el lector no sepa si uno se está, o no, burlando de él” (citado en Kerbrat-Orecchioni 217). Siguiendo esta línea, a continuación, revisaremos cómo es que este fenómeno, bajo su dimensión semántica-pragmática, actúa en la literatura y cómo es que consigue interconectarse con la sátira y la parodia.

2.4 Linda Hutcheon

En su trabajo titulado “El estudio de la ironía en el texto literario” (2002), Asunción Barreras reconoce que el impacto que tuvo la pragmática en el campo de la lingüística permitió que esta

⁵⁷ La autora ejemplifica cómo la ironía puede ayudarnos a expresar lo que realmente queremos sin decirlo: “en ocasión de una manifestación de universitarios que protestaban contra el decreto del 20 de septiembre de 1978, en el cual los slogans escogidos por los originadores eran en su mayoría antifrásticos: ‘¡Más trabajo, menos centavos!’, ‘¡somos una bola de nulos!’, hemos podido medir la fuerza de las resistencias que había de vencer para llegar a manejar la ironía en una situación de este tipo, donde se supone que uno se compromete totalmente con su discurso” (221).

disciplina fuese considerada también como otra ruta de aproximación para el estudio de la literatura (243). Esta autora destaca como particularmente significativos los siguientes hallazgos pragmáticos: la “teoría de la relevancia de Sperber y Wilson de 1955, los estudios de cortesía de Brown y Levinson de 1987 y los estudios de la ironía de Sperber y Wilson y Lucker de 1977” (243).

Efectivamente, como advertimos en el apartado anterior, las contribuciones de Sperber y Wilson fueron determinantes, ya que no sólo permitieron ver más allá de su dimensión semántica, sino que también motivaron tanto la discusión como el estudio pormenorizado del fenómeno. Para comprobar esto último, basta con recordar el análisis crítico de Kerbrat-Orecchioni que derivó de ese estudio y que redireccionó el análisis de la ironía hacia una perspectiva más amplia: la del tropo.

Aunque estos dos hallazgos atrajeron la atención de los estudios literarios, fue el de Kerbrat-Orecchioni el que arrojó más luz sobre la ironía y permitió vislumbrar las relaciones que esta puede establecer con otros fenómenos, particularmente del ámbito literario. Incluso, fue a partir de esto que, tiempo después, Linda Hutcheon publicó el trabajo titulado “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1981) en el que retoma en gran medida las contribuciones de Kerbrat-Orecchioni para explicar cómo es que el reconocimiento de la especificidad semántica (contraste) y pragmática (evaluación) de la ironía permite identificar las relaciones que establece con dos géneros literarios cuyos funcionamientos dependen de ella: la sátira y la parodia. No obstante, antes de adentrarse al análisis de las relaciones, reconoce el principal obstáculo al que se enfrenta: la falta de precisión en las definiciones de estos géneros.

Tras reconocer esto, la autora se da a la tarea de redefinir estos tres fenómenos. Para precisar la noción de ironía, recurre a su raíz etimológica griega *eirôneia*, lo cual resulta revelador

dado que “evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante” (Hutcheon 177), lo que significa que desde su etimología ya se advierte la doble función que desempeña, a saber: la de inversión semántica y la de evaluación pragmática (esta última inclinada hacia lo burlesco y lo peyorativo).⁵⁸ A partir de esto se concluye que la ironía es, al mismo tiempo, “estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite al lector-descodificador interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (Hutcheon 177).

Por otra parte, cuando Hutcheon se encarga del concepto de parodia, enfatiza que se trata de un fenómeno intertextual, lo que significa que implica una superposición de textos. En ese sentido, concluye que, en el nivel de su estructura formal, “un texto paródico es la articulación de una síntesis, [mientras que] una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (177). Además, la autora determina que lo que distingue a la parodia de las otras modalidades de intertextualidad es que este género permite marcar una *diferencia* en tanto que “representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (177).

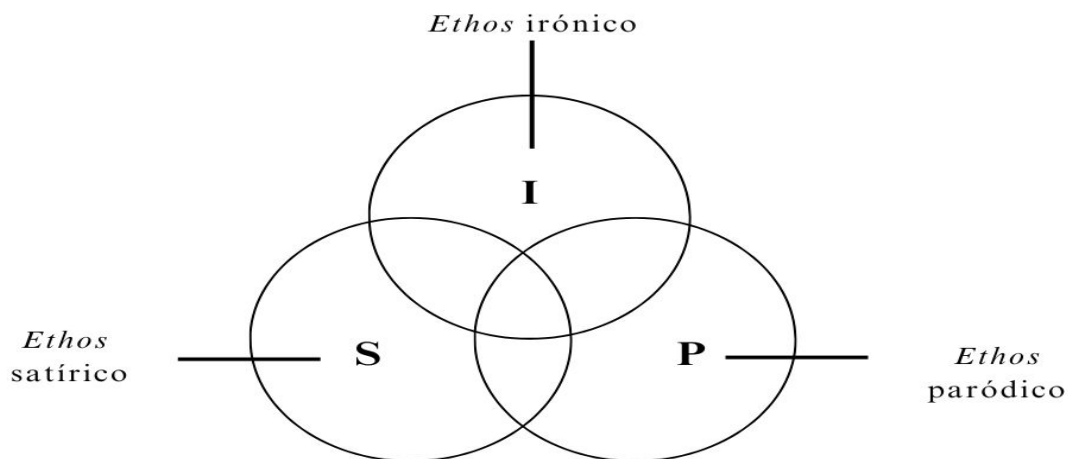
Por último, la sátira es definida por ella como la forma literaria que tiene por objetivo “corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apuntan están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son casi siempre, morales o sociales y no literarias” (178). Para establecer una distinción entre sátira y parodia basta con distinguir, según la recomendación de la

⁵⁸ Con respecto a la evaluación pragmática, Hutcheon coincide con Kerbrat-Orecchioni en que “La función pragmática de la ironía en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (176-177).

autora, el blanco al que se dirigen, pues el blanco de la parodia no puede ser más que un texto o convenciones literarias, mientras que la sátira apunta hacia aspectos sociales.

Una vez establecido esto, la autora procede a explicar las relaciones que existen entre estos fenómenos, enfatizando que se establecen mediante la doble dimensión de la ironía. Así, la relación ironía/parodia surge del plano semántico. Recordemos que la ironía, desde ese enfoque, se define como antífrasis y se realiza “como una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice, lo que se quiere que se entienda)” (Hutcheon 179). En ese sentido, la parodia se asemeja a la ironía al superponer igualmente contextos para señalar una diferencia. Por otro lado, la relación ironía/sátira se construye a partir de su plano pragmático, pues, según Hutcheon, “si la ironía es siempre a expensas de alguien o de algo, es de este funcionamiento pragmático (y no semántico) que deriva la adecuación del uso satírico de la ironía burlona, despreciativa” (179).

Ahora bien, estas relaciones pueden considerarse como genéricas debido a que la inmersión de la pragmática permite establecer relaciones aún más dinámicas y complejas entre estos fenómenos. Esto obliga, según la autora, a considerar una noción de *ethos* y asignar uno distinto para la ironía, la sátira y la parodia. La noción de *ethos* la retoma del Grupo μ y la entiende como “una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (180). En cuanto a la asignación del *ethos*, a la ironía le otorga uno burlón; a la sátira uno despreciativo y a la parodia le concede uno no marcado en tanto que este género puede oscilar entre un uso peyorativo, reverencial o neutro. Para ilustrar mejor estas conexiones, la autora presenta la “Figura I”. No obstante, reconoce que el estado “puro” en el cual ha intentado describir cada uno de los *ethos* en su esquema raramente se presenta en los textos literarios, pues hay “casi interferencia de un círculo con los otros dos; debido a lo cual, encontramos los entrelazamientos (y los desplazamientos de los círculos)” (183-184).



“Figura I”, Hutcheon 181

El hecho de que estos círculos no permanezcan estáticos obliga a la crítica canadiense a modificar su primer diagrama (véase: “Figura II”), abriendo la posibilidad a nuevas combinaciones que dan lugar a fenómenos como lo son la parodia satírica y la sátira paródica, las cuales se definen y se complementan a partir del blanco al que apuntan.⁵⁹ Por ejemplo, mientras que la parodia satírica “apunta siempre a un ‘blanco’ intertextual” (Hutcheon 185), la sátira paródica es aquella que “apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (Hutcheon 185).

⁵⁹ Recordemos que el “blanco” de la parodia “es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral y, por consiguiente, extratextual” (Hutcheon 185).

En cuanto a la intencionalidad, recordemos que Kerbrat-Orecchioni ya había advertido que esta podía o no⁶⁰ ser identificada por el receptor. Y aunque en esto Hutcheon coincide con la lingüista francesa, no concluye el problema ahí, sino que plantea la posibilidad de una *ironía inconsciente* que se refiere a una “no deseada por el autor pero descodificada como irónica por el lector” (186). Además, advierte que esta misma fórmula se extiende a los dos géneros, es decir, que un lector puede interpretar como paródico o satírico un texto creado sin ninguna intención de este tipo (186).

Por otra parte, la autora también coincide con Kerbrat-Orecchioni⁶¹ en cuanto a la triple competencia (lingüística, genérica e ideológica) por parte del lector para descodificar estos fenómenos. La competencia lingüística se refiere a la capacidad del lector para “descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho” (187). La competencia genérica del lector “presupone su conocimiento de normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y la literatura. Este conocimiento permite al lector identificar [...] cualquier desvío a partir de estas normas” (187). La competencia ideológica supone una comprensión más profunda de los códigos y significados que se construyen a partir de la relación entre el lector y la obra. En otras palabras, se trata de una competencia que, en definitiva, va más allá de los aspectos técnicos del texto y toca las dimensiones sociales, políticas y culturales que lo constituyen (Hutcheon 187-188). Estas tres competencias resultan ser de vital importancia, puesto que tanto la ironía como la sátira y la parodia “no existen más que virtualmente en los textos así

⁶⁰ Cuando se da el caso de que la ironía, la sátira o la parodia pasan desapercibidas por el lector, la autora sostiene que “éste leerá el texto simplemente como lee cualquier otro. Neutraliza el *ethos* pragmático desechando el código que da nacimiento al fenómeno irónico (paródico, satírico) mismo” (186).

⁶¹ Como puede verse, aunque ambas autoras establecen tres competencias por parte del lector o descodificador de la ironía, en ambas propuestas se presentan variaciones debido al tratamiento del fenómeno, por un lado, lingüístico, y, por otro, literario.

codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias” (Hutcheon 188).

Sobre la polaridad manipuladora del autor, Hutcheon concluye que esta siempre se reparte entre la agresión y la seducción. La primera le concierne al autor, quien, en un discurso irónico, satírico o paródico, adopta una posición, en la mayoría de los casos, sádica hacia el blanco al que apunta. Esta posición no puede ser permanente porque, a diferencia de la sátira y la ironía que poseen su *ethos* marcado e inclinado hacia el desprecio y la burla, la parodia, recordemos, posee un *ethos* que oscila entre un uso peyorativo, reverencial o neutro. La seducción, por otra parte, le concierne al lector en tanto que supone “una demanda de complicidad, de connivencia del lector, inscrita en la operación de los tres *ethos*” (189). Es importante advertir aquí que tanto la agresión como la seducción son efectos de la manipulación del autor, lo que significa que al finalizar el texto las expectativas del lector pueden cumplirse o, por el contrario, frustrarse.⁶²

Para finalizar, la autora admite que el análisis del fenómeno irónico en la totalidad de un texto representa cierto grado de dificultad. Recordemos que la ironía “está en su máximo de eficacia cuando menos presente está, cuando está casi casi *in absentia*” (Hutcheon 191). Sin embargo, también reconoce que ambos géneros pueden, en algunos casos, facilitar su identificación gracias a que, en literatura, emplear signos o marcas “para indicar al lector pasajes irónicos se revela como uno de los medios infalibles para destruir la ironía verbal” (191). En ese sentido, la autora concluye que, en las artes, la ironía se presenta ya no *in absentia*, sino *in praesentia* debido a su “entrelazamiento con las características de la parodia o de la sátira que,

⁶² Según la autora, la frustración pasa con mayor frecuencia con los textos paródicos (de nuevo, por su *ethos* no marcado). Con la sátira y la ironía ocurre algo distinto, puesto que se da una retórica de la seducción que, al contrario, busca la comprensión del juego irónico/satírico y la satisfacción del lector.

textualmente, son más visibles” (191). Aunque, como puede deducirse, esta visibilidad está sujeta a las competencias del lector.

2.5 Conceptos operatorios

Como pudimos observar a lo largo de estas páginas, en la segunda mitad del siglo XX ocurrió un avance significativo en la comprensión de la ironía. A continuación, recapitularemos los puntos más importantes a tener en cuenta para el desarrollo de la parte analítica de esta investigación.

En primer lugar, es importante recordar que la ironía es un tropo. Esto es importante debido a que la noción de tropo obliga a aceptar las siguientes implicaciones teóricas: 1) la de norma, 2) la de intencionalidad y 3) la de las competencias del receptor.

La primera sostiene que la ironía como tropo constituye un desvío tanto en los actos denominativos del lenguaje como en la atribución de valores semánticos. Sin embargo, sostiene a su vez que este desvío se apoya en determinados elementos, como el referente o el contexto, para significar.

La segunda postula que el receptor puede o no percibir la intencionalidad del emisor en tanto que esta requiere que el receptor esté al tanto de los elementos intra o extratextuales y que, además, posea una triple competencia. En ese punto también se agrega la posibilidad de que el receptor descodifique como irónico un texto o una situación sin que el emisor lo haya creado con esa intención.

La tercera establece tres competencias que el receptor necesita para descodificar un fenómeno de este tipo. Como vimos, por las diferentes perspectivas desde donde abordan el fenómeno, entre las competencias establecidas por Kerbrat-Orecchioni y Hutcheon se presentan algunas variaciones, sin embargo, para esta investigación, trabajaremos con las tres propuestas por

la crítica canadiense, es decir: la competencia lingüística, que se refiere a la capacidad del lector para “descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho” (187). La competencia genérica del lector que “presupone su conocimiento de normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y la literatura. Este conocimiento permite al lector identificar [...] cualquier desvío a partir de estas normas” (187). Y la competencia ideológica que va más allá de los aspectos técnicos del texto y toca las dimensiones sociales, políticas y culturales que dialogan con el texto.

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que, con la llegada de la pragmática, la ironía se convirtió en un tropo bidimensional cuyas dimensiones abarcan lo semántico y lo pragmático. Como es sabido, su primera dimensión nos permite entender a la ironía desde la antífrasis o el contraste de significados. Su segunda dimensión, en cambio, nos permite entenderla como burla, lo que implica la incorporación de nuevos elementos: un destinador, un destinatario y un blanco al que va a dirigirse la burla. Además, para facilitar su identificación, Kerbrat-Orecchioni propone el esquema del “tropo *in absentia*”, el cual se define a partir de cuatro requerimientos:

- 1) existencia de un significante único,
- 2) al cual se ligan dos niveles semánticos (y/o pragmáticos),
- 3) que estén jerarquizados,
- 4) de la manera siguiente:
 - sentido literal (primero, patente, inscrito en la lengua) = connotado,
 - sentido derivado (segundo, latente, más o menos inédito) = denotado. (198)

Aquí mismo conviene recordar que, según Kerbrat-Orecchioni, el hecho de que la ironía ya no sólo opere en términos semánticos, apertura la posibilidad de tres distintas fases en las que ahora

se puede representar la ironía: “1) la ironía pura y clara donde se realizan plenamente los dos componentes [antífrasis] y [burla]; 2) la antífrasis sin burla alguna y 3) la burla sin antífrasis alguna” (213).

En tercer lugar, esta doble bidimensionalidad de la ironía permite establecer relaciones con dos fenómenos literarios: la sátira y la parodia. La relación entre la parodia y la ironía se establece a partir de la dimensión semántica de esta en tanto que la ironía superpone significados y la parodia superpone contextos para señalar una diferencia. La relación entre la sátira y la ironía se construye a partir de la dimensión pragmática debido a que ambas van dirigidas a un blanco con un fin peyorativo.

Además, gracias al influjo de la pragmática, las relaciones entre estos tres fenómenos pueden volverse aún más dinámicas y complejas, dando como resultados nuevos procesos. Para esta investigación resulta necesario hacer énfasis en la sátira paródica que “apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (Hutcheon 185).

Estos elementos nos ayudarán a comprender en las siguientes páginas cómo es que la ironía opera en los distintos textos que hemos seleccionado y de qué manera las relaciones con estos géneros nos permiten proponer nuevas lecturas de los mismos.

CAPÍTULO III: EL SUEÑO POSMODERNO

3.1 Brevísimo recorrido histórico del sueño en los siglos XVIII, XIX y XX

En diferentes momentos de la historia, el sueño fue concebido como una vía por la que el ser humano, desbordando su naturaleza, podía acceder al porvenir, unificarse con la divinidad, liberar momentáneamente su alma y, hasta a veces, visitar el mismo infierno. Y es a partir de estos vínculos que han surgido distintas representaciones en la literatura como el *sueño profético*, el *sueño místico* y la *pesadilla*.⁶³

Ahora, si bien es cierto que el auge de cada una de estas representaciones se dio en distintos momentos de la historia (pensemos, por ejemplo, en el sueño profético cuya manifestación predominó en la antigua Grecia o en el sueño místico que se desarrolló en el marco del sufismo), también es cierto que existe un momento en el que, si no todas, al menos sí la mayoría de estas representaciones convergen: el siglo XIX. Si desde la antigüedad el sueño había sido idealizado, con la llegada del romanticismo se llegó al punto más alto de esa idealización, pues, de acuerdo con Albert Béguin, para el movimiento romántico:

El sueño no es ya sólo una de las fases de nuestra vida en que volvemos a estar en comunicación con la realidad profunda; es más todavía que el modelo precioso de la creación estética, y ya no nos contentamos con recoger aquellas innumerables metáforas espontáneas por medio de las cuales el genio onírico pone en relación momentos separados por el tiempo, y seres y objetos distantes en el espacio. El Sueño y la Noche se convierten en símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico [...] la Noche

⁶³ En los siguientes apartados de este capítulo, nos detendremos a analizar en qué consiste cada una de estas representaciones.

es ese reino de lo absoluto a donde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos. (485)

A partir de esta postura se advierte que aquella raíz misteriosa del sueño, la cual parecía haberse marchitado durante el paso de la ilustración, volvió a germinar en el romanticismo. Ahora bien, esto no quiere decir que en el siglo XVIII el sueño haya dejado de ser un enigma, pues, incluso, es sabido que en aquel momento coexistían dos enfoques en los que éste se sustentaba: por un lado, el enfoque sobrenatural, en el cual “los sueños se concebían como mensajes de los dioses; podían tomar la forma de visiones u oráculos, y su importancia se evidenciaba en el rol intrínseco de la incubación y el ritual” (Ford 118), y, por el otro lado, el enfoque científico que concebía a los sueños “como fenómenos naturales, como resultado de los procesos físicos y fisiológicos de quien sueña” (Ford 118).

El problema con el sueño en el siglo XVIII radica en que, a pesar de la coexistencia de estos dos enfoques y de la atención que aún despertaba su dimensión sobrenatural del sueño, esta última comenzó a considerarse “irracional” y a ser ignorada progresivamente por la comunidad intelectual. En este sentido, podría decirse que el romanticismo fue el mejor ecosistema para el desarrollo de este fenómeno, ya que, como lo deja entrever Béguin en la cita ubicada líneas arriba, en el romanticismo sólo hubo lugar para un solo enfoque: el sobrenatural. En suma, no podemos olvidar que este movimiento fue una reacción crítica al principal fundamento del siglo XVIII: la razón. Y es probable que no haya existido mejor modo de reaccionar contra la razón que a través de la fe ciega que los románticos depositaron en los sueños.

Por otra parte, el cambio de siglo modificó de nueva cuenta la recepción de los estados oníricos, ya que, de acuerdo con María Beatrice Lenzi, el siglo XX “nace con *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, que propone al sueño como ‘la realización de un deseo

reprimido’ y como posibilidad de lectura del inconsciente” (370). Así, el asentamiento del psicoanálisis en el siglo XX no sólo evidencia que la ciencia ha recuperado el poder sobre el sueño, sino que, de cierta manera, advierte un retroceso. Tal como había ocurrido en el siglo XVIII, en el siglo XX el enfoque sobrenatural comenzaba a ser desplazado por el científico. No obstante, en Hispanoamérica no fue el romanticismo, sino el modernismo y el surrealismo quienes llegaron en defensa de la dimensión sobrenatural del sueño. Esto debido a que, a pesar del psicoanálisis, en el modernismo:

El sueño no participa del tema científico, sigue siendo, sobre todo, un tema literario; predomina en él una visión romántica, de clara matriz simbolista, ligada a la vivencia “diurna” o al imaginario nocturno. El sueño es la dimensión del alma, necesaria al espíritu, espacio de desasosiego, inquietudes; es ámbito del misterio, de búsqueda de otras realidades, y también de libertad, propicio a las bizarrías de la imaginación, ajenas a las constricciones sociales o a la fealdad del mundo moderno. (Lenzi 370)⁶⁴

Dado este cariz romántico, en el modernismo todavía encontramos manifestaciones tradicionales del sueño, sin alteraciones significativas. Por mencionar un caso de sueño profético, tenemos el caso de *Resurrección* (1901) de José María Rivas Groot, donde Pablo, el personaje principal, experimenta un sueño de este tipo durante un viaje. En su sueño, ve a Margot, su amada, sobre un altar y, en uno de los escalones, ve a la *Melancolía* de Durero anunciando dolor y pérdida. Aunque intenta racionalizar el sueño y negarle valor premonitorio, atribuyéndolo a su imaginación y las

⁶⁴ Esta visión romántica de la que advierte Lenzi no resulta inesperada en el modernismo, pues, de acuerdo con Octavio Paz: “El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientismo positivista. En ese sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. *El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo* y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo” (128, cursivas nuestras).

lecturas que había hecho antes de dormir (como el pasaje del panteón de *Romeo y Julieta*), lo cierto es que, al regresar de su viaje, descubre que Margot ha muerto.

Un caso de pesadilla, por otro lado, lo encontramos en “La montaña”, de Manuel Ugarte. En este cuento, el protagonista sueña que es enterrado vivo por un monje espectral. Mientras yace en el ataúd, escucha los sonidos del ritual funerario: la campana y el martillo clavando la tapa del féretro. Incapaz de mover su cuerpo, el protagonista lucha por gritar. Finalmente, tras un gran esfuerzo interno, logra emitir un grito, pero resulta inútil. Un monje baja a verificar su estado y su frente helada revela que está muerto. Cuando la tapa está de nuevo a punto de cerrarse, el protagonista escucha que alguien dice “ha muerto”. De repente, un chirriante ruido interrumpe el proceso, seguido de un estrepitoso clamor de voces y hombres que emanan de las tumbas. A su vez, el protagonista siente cómo sus músculos recobran fuerza y la sangre comienza a circular nuevamente. Al erguirse no sólo observa que los muertos a su alrededor se han levantado, sino también un aura roja en el horizonte que simboliza que “la muerte había muerto” (Ugarte citado en Lenzi 375).

A través de estos ejemplos podemos observar que, en el modernismo, los sueños proféticos siguen ofreciendo visiones de lo que está por venir, y las pesadillas continúan representando los horrores que acechan al ser humano. En la vanguardia, en cambio, el tratamiento del sueño da al menos dos giros importantes. El primero de estos se produce bajo el influjo del surrealismo. Para comprender mejor esto, basta con observar lo que propone André Bretón en su *Manifiesto del surrealismo*:

Yo creo en la fusión futura de esos dos estados [...]: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*. A su conquista me encamino, seguro de no lograrla,

pero con la suficiente indiferencia hacia mi muerte como para calcular el placer de tal posesión (31).

Desde esta perspectiva, se entiende que, para los surrealistas, el sueño deja de ser una forma de acceso a lo sublime o trascendental, como lo conciben los modernistas, y se convierte en un espacio de liberación donde el límite entre el sueño y la vigilia se disuelve. A través de esta disolución de fronteras, los surrealistas buscan subvertir las reglas establecidas, creando una visión del mundo menos sujeta a los órdenes establecidos y la razón. De ahí que Octavio Paz haya afirmado que “la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (Paz 148).

En contraposición, el segundo giro del tratamiento del sueño en la vanguardia ya no apunta a la ampliación de lo real, sino a su problematización radical. En este contexto, la obra de Borges, comúnmente asociada al ultraísmo, resulta especialmente significativa. Recordemos que a través de “Las ruinas circulares”, el autor de *Ficciones* nos muestra que el sueño ya no funciona como una vía de acceso a la *superrealidad* a la que aspiraba Bretón, sino como aquello que sustituye la realidad misma y la vuelve prácticamente una ilusión.

Esta problematización radical de la realidad da cuenta de un desplazamiento más amplio en cuanto a las formas de concebir la realidad que comenzaban a manifestarse en el horizonte cultural del siglo XX. No obstante, más allá del caso particular que constituye Borges, esta crisis de la realidad debe entenderse en relación con el contexto histórico.

Ante los sombríos periodos por los que atravesó la humanidad en la primera mitad del siglo XX, surge la denominada posmodernidad, entendida a partir de Lyotard como el estado de la cultura en el que predomina la incapacidad del ser humano de enunciar un discurso totalizante gracias a la incredulidad que supuso con respecto a los metarrelatos o narraciones con funciones

legitimantes que estuvieron presentes como los grandes ídolos indisolubles en el inicio de la modernidad (cf. 4).

Como ya hemos visto, esta incapacidad de enunciar discursos totalizantes generó efectos en las distintas manifestaciones artísticas. En el caso concreto del *boom* latinoamericano estos efectos se vieron reflejados a través de la constante experimentación de la realidad y el predominante tono pesimista en sus narraciones. A partir de lo anteriormente expuesto conviene retomar la pregunta planteada al inicio: ¿qué representaciones del sueño podríamos esperar en la literatura de la segunda mitad siglo XX, en específico en la enmarcada dentro del llamado *boom* latinoamericano, considerando que la llegada de la posmodernidad introduce una desconfianza hacia los discursos totalizantes que sostenían las representaciones tradicionales de este fenómeno? A modo de respuesta, en este trabajo sostenemos que la temática del sueño en esta narrativa funge como una herramienta crítica, pues si bien es cierto que los cuentos que conforman nuestro corpus funcionan a través del mecanismo de sátira paródica y que convierten al sueño en uno de sus blancos, también es cierto que esto sólo es el vehículo para criticar y ridiculizar algunos aspectos de la sociedad posmoderna como su carácter agnóstico y escéptico o, incluso, el panorama político de Latinoamérica que, como veremos, supera los horrores de las pesadillas. Así, en los siguientes apartados nos enfocaremos en el análisis de “La puerta cerrada” (1960) de José Donoso, “Me alquilo para soñar” (1980) de Gabriel García Márquez y “Pesadillas” (1983) de Julio Cortázar con la finalidad de identificar cómo se manifiesta la sátira paródica en su interior.

3.2 El sueño místico

En 1960, José Donoso publicó *El charlestón*, una colección que incluye “La puerta cerrada”, un cuento en el que el sueño se vuelve obsesión, esperanza y crítica. En este apartado proponemos

una lectura de dicho cuento como una satírica paródica del sueño místico. Para respaldar esto, en seguida realizaremos un resumen del cuento para después explicar, con la ayuda de las tres competencias propuestas por Linda Hutcheon, cómo es que Donoso subvierte las convenciones de este tipo sueño y, de paso, critica su recepción en un panorama posmoderno.⁶⁵

En “La puerta cerrada” se narra la vida de Sebastián Rengifo, un hombre que, desde su niñez, es concebido como alguien solitario, reservado y extraño, debido a que presenta una particular predilección por dormir.

Al principio, Adela, su madre, justifica el hecho de que su hijo duerma tanto porque sospecha que podría tratarse de un poder o una función misteriosa. Esta sospecha surge gracias a que siempre que contemplaba el sueño de su hijo se percataba de que tenía una sonrisa en el rostro. Y no una sonrisa de un niño privilegiado que duerme sin preocupaciones. “No. Era muy distinto. Era como si el espíritu se le escapara del cuerpo para alojarse en un mundo maravilloso oculto detrás de sus párpados” (Donoso 127).

El problema surge cuando Sebastián le confiesa a su madre que no recuerda nada de lo que sueña, pues, al saber esto, Adela enfurece porque le parece injusto que su hijo duerma gran parte del día, mientras ella se ve obligada a trabajar el doble por la reciente muerte de su esposo. Para disipar la discusión, Rengifo le promete a su madre sólo dormir por las noches y buscar un trabajo en cuanto termine sus estudios para que ella pueda descansar.

⁶⁵ En cuanto a los antecedentes, Sergio Holas, en la “‘La puerta cerrada’ o del sueño y la traducción imposible” (1997), analiza cómo Donoso presenta la imposibilidad de acceder a la alteridad a través de la metáfora de una puerta cerrada, lo que lleva al protagonista a una transformación que implica la pérdida de su identidad cultural. De forma similar, Vicente Cervera, en su trabajo titulado “Un sueño monadológico de José Donoso: ‘La puerta cerrada’”, realiza una lectura del protagonista del cuento desde la filosofía de Leibniz, viéndola como una “mónada” (un ser aislado e impenetrable), cuya desconexión con su entorno social y familiar lo vincula con la tradición romántica de la búsqueda de la “flor azul”, donde la puerta cerrada simboliza su destino de soledad y la imposibilidad de comunicación con el mundo. Nuestra propuesta, en cambio, analiza este cuento destacando el uso de la sátira y la parodia como recursos para criticar el contexto posmoderno que ya es incapaz de sostener la manifestación tradicional del sueño místico.

Apenas finaliza sus estudios, Rengifo cumple con el trato y consigue un puesto de oficinista. Con esto, la situación de su casa parece dar un giro favorable. No obstante, este giro sólo se da en el aspecto económico. La situación de Sebastián, al contrario, empeora, ya que con el tiempo comienza a experimentar la sensación de soñar con algo que le trae luz y felicidad a él y al mundo. El problema es que, al despertar, siente como si una puerta se cerrara sobre lo soñado, impidiéndole recordar el contenido de sus sueños. Esta idea de la puerta no sólo lleva a Sebastián a obsesionarse con el sueño, sino también a incrementar su apatía hacia el mundo. Al igual que en su infancia, al Sebastián adulto no le interesa divertirse o establecer amistades. Se concentra en cumplir con sus labores para poder llegar a casa y entregarse por completo al sueño.

Naturalmente, su apatía desconcierta tanto a sus compañeros de trabajo como a su jefe, Aquiles Marambio. Por ello, en una ocasión éste lo invita cenar a su casa para explicarle la importancia de los vínculos en el mundo laboral. En la cena, Marambio lo cuestiona en torno a sus pasatiempos y Rengifo le confiesa que lo único que hace en su tiempo libre es dormir. Al principio, a su jefe le parece poco creíble que un joven de su edad sólo se dedique a eso. Más tarde, Rengifo le confiesa que si duerme tanto es porque tiene la sospecha de que a través del sueño va a descubrir algo importante. A su jefe esto le parece una locura porque, desde su perspectiva, Sebastián descuida su vida por priorizar algo que probablemente no conseguiría y que incluso lo podría conducir a la ruina. Por lo anterior, Marambio, sin tomárselo en serio, le apuesta que moriría antes de descubrir algo, pero Sebastián, lejos de tomarlo como una broma, establece condiciones para hacer la apuesta más interesante, las cuales consisten en que, si él lograba abrir la puerta, Marambio pagaría su funeral; si fallaba, lo enviaría a la fosa común.

El tiempo transcurre y Sebastián sigue tan concentrado en su objetivo que no nota que la soledad, la precariedad y su comportamiento distante han deteriorado a su madre hasta que

finalmente un ataque de tos le impide seguir respirando. Y aunque la muerte de su madre consigue afectarlo, la realidad es que Rengifo siente como si le hubiese quitado un peso de encima, pues en el fondo sabía que si verdaderamente quería abrir esa puerta debía hacer algo que su madre nunca le hubiese permitido: entregarse por completo al sueño. Por ello, a los pocos días, presenta su renuncia, vende sus pertenencias, desaloja el cuarto en donde vivía y emprende un viaje a un lugar rodeado de naturaleza.

Para que esta vez nada le impida entregarse por completo al sueño, Sebastián ejecuta una estrategia que consiste en emplearse como ayudante en las granjas que encontraba en su camino hasta reunir el dinero suficiente para sobrevivir un par de días y así poder dormir sin preocupación alguna. Esta estrategia le funciona hasta que el sueño comienza a apoderarse de su voluntad, lo que significa que ahora ya no podía dormir cuando él quería, sino cada que el sueño lo embargaba. Naturalmente, esto le trae efectos negativos, pues el sueño, en ocasiones, le impide finalizar sus tareas, lo que lleva a los granjeros a negarle trabajo, hospedaje y alimentos.

Ante la falta de medios de supervivencia y la pérdida de control del sueño, Rengifo, desesperado, vaga hasta un hospital de psiquiatría para que le ayuden a retomar el control de sus sueños. Los especialistas tratan de ayudarlo. Y aunque pronto concluyen que el hombre no padece ninguna enfermedad, les parece extraño que todo el tiempo hable de lo cerca que está de abrir una puerta y de lo mucho que teme morir antes de que eso suceda. Al verlo vulnerable y sin rumbo, los doctores le permiten quedarse en el hospital, pero deciden devolverlo a la calle en cuanto notan que dormía tranquilo y sonriente.

Desde luego, esto acelera el deterioro de Rengifo, puesto que afuera nadie quiere darle trabajo o asilo. Y esto ya no sólo por la fama que había creado entre los granjeros, sino ahora también por su aspecto (estaba sucio y con el cabello y la barba larga). Pese a estas precarias

condiciones, Sebastián se encuentra motivado porque tiene la sensación de que le falta poco para abrir la puerta. El problema es que el invierno comienza y él no tiene un refugio para dormir hasta lograrlo. Con la esperanza de encontrar apoyo, Sebastián decide emprender un viaje hasta la casa de Aquiles Marambio, pues piensa que, si no se conmueve ante su miseria, al menos puede hacer valer la apuesta.

Con mucho esfuerzo, Sebastián logra llegar hasta esa casa, pero no recibe apoyo de Marambio. Al contrario, éste lo rechaza de inmediato y le deja en claro que es una locura que continúe con esa idea de la puerta. Sin otra opción, Sebastián decide dormir en la calle, en específico en un umbral de la casa de Marambio, y, como resultado de una trágica coincidencia, esa misma noche muere. Pero eso no es lo más impactante. A la mañana siguiente, Aquiles Marambio y su familia encuentran el cuerpo sin vida de Sebastián, y al examinarlo se dan cuenta de que su rostro presenta una expresión de alegría y embeleso. Por ello, al final, ante esa evidente prueba de que el joven había conseguido abrir la puerta, a Aquiles Marambio no le queda otra opción que cumplir con su parte de la apuesta.

Una vez presentado este resumen, podemos ahora concentrarnos en explicar cómo es que se manifiesta la sátira paródica en su interior. Para ello, primero, identificaremos la parodia que se hace del sueño místico y luego analizaremos sus implicaciones satíricas, pues recordemos que la sátira paródica es un “tipo” del “género” sátira “que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (Hutcheon 185).

Antes de comenzar, es conveniente recordar que en el segundo capítulo determinamos al menos dos cosas importantes acerca de la parodia. En primer lugar, que una parodia es un

fenómeno intertextual en el que la incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante genera “un engarce de lo viejo en lo nuevo” (Hutcheon 177). En segundo lugar, que aquello que distingue a este fenómeno de las otras modalidades intertextuales es que permite marcar una *diferencia* en tanto que “representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon 177). Dicho esto, a continuación, abordaremos dos aspectos fundamentales. Primero, indagaremos en los elementos que nos llevan a plantear que el sueño místico es el blanco de la parodia. Segundo, analizaremos de qué manera este tipo de sueño “se engarza” o “se interioriza” en el cuento.

Como pudo verse en el resumen, Sebastián Rengifo no sólo atraviesa por un repentino cambio de comportamiento (tras la muerte de su madre renuncia a su trabajo, abandona su departamento y se refugia en la naturaleza), sino que también experimenta sucesos inexplicables (al principio, parece tener control sobre el sueño; al final, el sueño parece tener control sobre él). Es importante contemplar esto para la identificación del blanco al que apunta la parodia, pues todos estos elementos nos indican que, en realidad, Sebastián Rengifo atraviesa por una experiencia mística no declarada explícitamente en el cuento.

Ahora bien, a esta conclusión se llega con la ayuda de las dos primeras competencias distinguidas por Linda Hutcheon que se centran en los aspectos técnicos del texto y que ponen a prueba tanto las habilidades lingüísticas del lector como su conocimiento en cuanto a géneros y convenciones literarias. Por ejemplo, la competencia genérica, que “presupone [el conocimiento del lector en cuanto a] normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y la literatura” (Hutcheon 187), es la que nos sugiere la presencia de una experiencia mística en este cuento, en especial si se considera lo siguiente:

La mística es, según Hilda Graef, una experiencia que parte de la aspiración humana a unirse de manera más íntima con un ser o poder superior (11). Una de las vías privilegiadas para acceder a esta experiencia ha sido, precisamente, el sueño, funcionando como un estado de enlace con lo divino. Comúnmente, se piensa que estas experiencias provienen “de una especial vocación, de un llamamiento desde lo alto, y con frecuencia supone preparación laboriosa, un rechazo de todo lo que sea el mundo visible y sus placeres, y en muchos casos incluso una severa austeridad física” (Graef 11). Con el paso del tiempo, la “preparación laboriosa” de la que advierte Graef se ha distribuido en tres periodos por los que se tiene que atravesar para conseguir dicha experiencia: periodo inicial/purificativo, periodo iluminativo y periodo unitivo. Además, en la Edad Media, los místicos eran considerados como figuras sagradas o trascendentales debido a que podía acceder a una experiencia trascendente difícil de alcanzar para la mayoría. Por lo mismo, sus testimonios no eran objetos de duda, sino que se asumían como verdad.

A partir de este bagaje, se activa la competencia lingüística, la cual supone la capacidad del lector de “descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho” (Hutcheon 187). En consecuencia, aquello que antes parecía un “repentino cambio de comportamiento” o la experimentación de “sucesos inexplicables”, ahora puede entenderse como parte del proceso por el que atravesó Sebastián Rengifo para alcanzar una experiencia mística.

Una vez determinado que el sueño místico es el blanco al que apunta esta parodia, es conveniente identificar cómo es que se interioriza en el cuento. Para esto, nos centraremos en dos elementos: por un lado, en la figura del soñador, la cual se interioriza a través de Sebastián,⁶⁶ quien, a pesar de no ser plenamente consciente de la experiencia por la que atraviesa, se deja llevar por

⁶⁶ La interiorización de la figura del soñador también se puede ver en la apariencia física de Sebastián Rengifo, pues hacia el final de sus días lleva barba y cabello largo, viste con sencillez y se ha desprendido de todo lo material, lo cual corresponde a rasgos característicos del soñador místico que simbolizan su renuncia al mundo terrenal y enfatizan su conexión con una dimensión espiritual más profunda.

la certeza de que, en algún punto, sus sueños lo conducirán hacia algo significativo; por el otro, en los periodos de la mística. Para comprender mejor esto, conviene retomar lo expuesto en la competencia genérica, en específico los tres periodos por los que el sujeto debe atravesar para alcanzar la unificación divina: periodo inicial/purificativo, periodo iluminativo y periodo unitivo. Lo anterior debido a que estos mismos periodos se pueden identificar en la vida de Sebastián Rengifo.

Por ejemplo, el periodo inicial/purificativo que, de acuerdo con Javier Álvarez, corresponde a “la etapa de ascetismo y mortificación voluntaria y que a menudo se inicia con una conversión más o menos súbita” (66), lo podemos ubicar tras la muerte de la madre de Sebastián, pues recordemos que es a partir de ese suceso que decide apegarse a un ascetismo que lo lleva a desprenderse de todo: casa, trabajo, los pocos contactos que tenía, la comida y la vestimenta:

Sí, ahora estaba seguro. A lo que antes le entregaba unos pocos momentos libres, le entregaría su vida entera. Ya no tenía para qué darle categoría a lo que no era más que sombras: la comida, el bienestar, la vestimenta, las diversiones, la gente. Así, viviendo siempre cercano a la puerta, estaría listo en cualquier momento en que se entreviera la luz. La única manera de lograr este propósito era despojarse de todo. Y, ya que jamás le había gustado la ciudad, sobre todo cuando llegaba la primavera, como ahora, que se insinuaba, vendió los muebles, liquidó todas sus pertenencias y, despidiéndose para siempre de la señora Mechita [...], salió de la ciudad por un camino que conducía al norte (Donoso 139-140).

Por otra parte, el periodo iluminativo, caracterizado por ser el momento en el que las visiones o experiencias “no dependen ya de la voluntad del sujeto, sino que son enviadas por [la divinidad] y experimentadas pasivamente por el místico” (Álvarez 66), lo podemos ubicar cuando Sebastián

llega hasta los campos y ayuda a los granjeros a realizar ciertas labores a cambio de comida y refugio, pues es ahí cuando el sueño comienza a ejercer poder sobre él:

Poco a poco algo extraño le fue sucediendo a Sebastián: le resultaba imposible controlar su sueño. Ya no podía “ponerse” a dormir libremente y cuando lo deseaba, como en el pasado, porque el sueño se apoderó de su voluntad, adquiriendo una independencia que lo regía con despotismo. Ahora, de pronto, el sueño le acometía porque sí, al borde un camino, por ejemplo, y se veía obligado a encogerse allí mismo, entre las sucias malezas, para dormir. Inquieto, sentía que su sueño se rebasaba de su sitio, inundando su vida entera. Caía dormido en cualquier parte, de día o en las horas de trabajo, y al despertar crecía su desesperación ante el recuerdo que se le negaba. Pero mientras más y más dormía, mientras más lo atormentaba saberse excluido de su propia felicidad, más se sentía en que alguna vez iba a ver la puerta abierta de par en par, acogiéndolo. (Donoso 140-141)

Finalmente, el tercer periodo, que es en el “que el alma, completamente purificada, alcanza la unión transformante con [la divinidad]” (Álvarez 66), lo podemos ubicar hacia el final del cuento. Recordemos que Sebastián pasa sus últimos días prácticamente en la miseria: sin refugio y sin los medios para cubrir sus necesidades básicas. Aun así, se encuentra motivado porque tiene la sensación de que está muy cerca de abrir la puerta. El problema es que no tiene un lugar para dormir hasta conseguirlo. Por ello, con la esperanza de recibir apoyo, decide acudir hasta la casa de su antiguo jefe. No obstante, al no recibir ayuda de éste, Sebastián opta por dormir en uno de los umbrales de su casa. Curiosamente, esa misma noche muere. Y lo más impactante es que, al día siguiente, Aquiles Marambio encuentra el cuerpo “y el rostro del muerto, debajo de las barbas y de la mugre, [aparece] transfigurado por una expresión de tal goce, de tal alegría y embeleso”

(147), lo que significa que Sebastián fue capaz de abrir la puerta y de unificarse con aquello que se encontraba al otro lado de ella.

Hasta este punto hemos determinado cómo es que el sueño místico “se interioriza” o “se engarza” en “La puerta cerrada”. No obstante, como hemos visto, la parodia se caracteriza por marcar una diferencia o, en términos más precisos, por un desvío de la norma literaria que interioriza. En ese sentido, ahora nos enfocaremos en analizar los elementos que se desvían para después determinar cómo esos mismos desvíos producen los efectos satíricos que definen a este cuento como una sátira paródica.

Un primer desvío lo podemos encontrar en la desacralización de la figura del soñador místico. Y esto debido a que, a diferencia de la noción tradicional en la que el místico es alguien que ha accedido a una experiencia no disponible para la mayoría —y cuyo testimonio adquiere una autoridad trascendental porque proviene de una íntima relación con lo sagrado—, en “La puerta cerrada” esta figura se nos presenta desde una mirada contemporánea en la que tanto la experiencia como el testimonio de Sebastián son despojados por el entorno de su dimensión trascendente para interpretarla más bien como el delirio de alguien que está más cerca de la locura que de una experiencia mística. Recordemos que Adela, Aquiles Marambio y las personas con quien Sebastián alguna vez coincide, lejos de respetarlo o venerarlo, lo consideran extraño, cuando no loco, por enfocar toda su atención al sueño. Sin olvidar que en el psiquiátrico lo consideran como un embaucador que sólo buscaba un lugar para dormir cómodamente.

Otro desvío lo podemos encontrar en la ausencia de la divinidad. Como hemos mencionado, la convención dicta que tanto el místico como su testimonio adquieren cierta autoridad trascendental: el primero por experimentar la unificación divina y el segundo por dar cuenta de ella. En ese sentido, podríamos decir que la presencia de la divinidad es el componente medular

de la experiencia mística. Contrario a esto, en “La puerta cerrada” nunca se menciona y tampoco se alude a una divinidad. Es más, al final sabemos, por la expresión de Rengifo, que finalmente consiguió abrir la puerta o, en todo caso, que se completó la experiencia unitiva, pero nunca se especifica qué es lo que había al otro lado de la puerta. Además, no podemos olvidar que tanto Sebastián como los otros personajes desconocen por completo la experiencia por la que está atravesando, lo cual pone en evidencia una desvinculación general con lo trascendente.

Con estos dos desvíos, se evidencia la dimensión paródica de este cuento. Antes de continuar, es importante identificar el tipo de *ethos* mediante el cual opera esta parodia, pues, como vimos en el capítulo anterior, este mecanismo intertextual posee un *ethos* no marcado que oscila entre lo neutro, lo respetuoso y lo contestatario.

En este cuento estamos frente a una parodia contestataria. A esta conclusión llegamos gracias a los desvíos o contrastes que hemos determinado, ya que éstos evidencian cómo la parodia recurre a la ironía para ejercer su ataque hacia el sueño místico. Dicho ataque se manifiesta en la representación de una experiencia mística marcada por una notable ausencia de la divinidad, y en la figura de Sebastián que, lejos de ser un personaje espiritual o elevado, encarna una figura cotidiana y, hasta cierto punto, secular. De este modo, el cuento subvierte el modelo tradicional de los relatos místicos y convierte sus convenciones en objetos de burla.

Una vez determinada la dimensión paródica del cuento, podemos ahora analizar las implicaciones satíricas que supone, ya que no debemos olvidar que, en las sátiras paródicas, la parodia es utilizada como un vehículo a través del cual la sátira puede cumplir su objetivo: el de “corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon 178). Para esto, resulta conveniente determinar la competencia ideológica, la cual se caracteriza por ir más allá de los aspectos técnicos del texto y toca las dimensiones sociales, políticas y

culturales que lo constituyen (cf. Hutcheon 187-188). Así, en seguida abordaremos esta competencia a través del contexto de producción del cuento:

“La puerta cerrada” fue publicado en 1960; un momento de gran efervescencia a nivel cultural, político y social para Latinoamérica. A nivel cultural, debemos recordar que fue alrededor de esta década en la que se originó el estallido del *boom* latinoamericano; un fenómeno literario que, como hemos advertido, se caracterizó por la experimentación de la realidad, el pesimismo y el influjo de varias tendencias, entre las que destaca la posmodernidad. Por otro lado, a nivel político y social, la década de los sesenta estuvo marcada por el reciente triunfo de la Revolución cubana que irrumpió como una causa hechizante y esperanzadora.

Establecido esto, retomamos el análisis de la dimensión satírica del cuento. Para esto, recurriremos a algunos fragmentos del cuento que pueden interpretarse como la configuración irónica en la que se sostiene la sátira, cuando se interpretan a partir de la noción del tropo *in absentia*. Por ejemplo, el siguiente fragmento del cuento, donde Aquiles Marambio juzga a Sebastián por su afición al sueño, nos permite comprender cómo es que la desacralización de la figura del soñador deja de funcionar únicamente como un gesto intertextual para convertirse en una sátira que evidencia uno de los rasgos predominantes de la posmodernidad: el escepticismo. Dice Marambio:

–He oído hablar de muchos vicios, de mujeriegos y de cocainómanos y de borrachos y qué sé yo, pero te aseguro que es la primera vez que oigo decir que alguien tiene el vicio de dormir. ¡Eres loco, hombre! (Donoso 133).

Como hemos advertido, el tropo *in absentia*, según Catherine Kerbrat-Orecchioni, se caracteriza por la presencia de un significante único que condense dos niveles de sentido jerarquizados: uno literal, patente, y otro derivado, latente. Así, en el fragmento anterior, entendido como el

significante único, el sentido literal sugiere que, comparado con otros vicios ampliamente reconocidos y socialmente condenados,⁶⁷ el acto de dormir es un vicio absurdo, cuando no patológico. Este primer nivel de sentido, sin embargo, resulta insuficiente debido a que sólo contempla lo estrictamente enunciado. Por su parte, el sentido derivado adquiere un tono crítico, ya que considera que “La puerta cerrada”, además de plantear implícitamente una experiencia mística, aparece en medio de un panorama posmoderno. Desde este contexto, el fragmento en cuestión funciona como una ironía que revela el escepticismo de una sociedad que ya no es capaz de otorgarle al sueño un valor trascendente porque carece de un marco simbólico o metarrelato que le otorgue sentido, provocando así que lo que antes era concebido como una experiencia sagrada y profunda ahora sea ridiculizado y, lo que es peor, reducido a un vicio absurdo o una patología. En adición a esto, cabe recordar que, cuando Sebastián Rengifo comienza a experimentar la pérdida de control sobre el sueño, la única solución posible para él es remitirse a la psiquiatría, lo cual refuerza la crítica de que este tipo de experiencias se interpretan ahora como síntomas de una patología y ya no como manifestaciones de lo sagrado.

⁶⁷ Aquí es necesario hacer una aclaración respecto a la comparación entre el sueño y los vicios socialmente condenados. Si bien es cierto que el sueño ha sido históricamente asociado a la pereza, uno de los pecados capitales, también es cierto que, desde la antigüedad, se le ha atribuido una dimensión trascendente al ser visto, en determinados contextos, como un medio por el cual los mortales consiguen establecer contacto con la divinidad. En este análisis, apartamos al sueño de la interpretación moralista gracias a los elementos que el propio cuento interioriza del sueño místico. Además, conviene subrayar que en el cuento se menciona que Sebastián Rengifo disfrutaba del sueño en su niñez, pero las cosas cambian cuando crece y se frustra al no recordar lo que había al otro lado de la puerta, pues a partir de ahí viene la obsesión y la decadencia del personaje. Una muestra de ello se encuentra en el siguiente pasaje: “Para mí toda la felicidad posible está en dormir, eso que parece tan pobre, tan absurdo, pero para lo cual nací y que es lo único que me importa. Tengo la sensación de que sueño y soy feliz, que sueño con algo verdadero y mágico, con un mundo de luz que lo aclarara todo, no sólo para mí, sino que a través de mí para toda la gente. Pero al despertar siento como si una puerta se cerrara sobre lo soñado, impidiéndome recordar lo que el sueño contenía, y esa puerta no permite traer a esta vida, a esta realidad que habitan los demás la felicidad del mundo soñado. Yo necesito abrir esa puerta. Y por eso necesito dormir mucho, mucho, hasta derribarla, hasta recordar la felicidad que contiene mi sueño. Quizá algún día...” (Donoso 129). En esta cita se muestra que el deseo de Sebastián por dormir va más allá de la pereza. Lo que busca en el sueño es algo más: una experiencia verdadera, mágica y trascendental que no encuentra en su “realidad”. Aunque él mismo considera al sueño como algo “pobre” y “absurdo”, lo cierto es que no sabe qué es lo que está experimentando. Esta incomprensión, como hemos dicho, refleja la desconexión con lo divino, la caída de lo que antes se consideraba sagrado. Y este es uno de los giros que da el cuento al plantear un sueño místico en medio de un panorama posmoderno, donde la posición de lo divino es confusa.

Del mismo modo, la identificación del efecto satírico producido por la ausencia de divinidad en el cuento requiere el análisis del siguiente fragmento, donde Aquiles Marambio y su familia encuentran el cuerpo de Rengifo sin vida. Y esto debido a que refleja otra de las tensiones de la posmodernidad: la incapacidad del ser humano de articular discursos totalizantes.

–Está muerto...–murmuró.

La mujer se agachó para sacarle el gorro que le tapaba la cara. Marambio exclamó: –No seas idiota. Déjalo así. ¿Para qué quieres verle la cara?

Pero la mujer ya lo había hecho, y el rostro del muerto, debajo de las barbas y de la mugre, apareció transfigurado por una expresión de tal goce, de tal alegría y embeleso, que María Patricia, acercándose a él sin miedo, exclamó: –Mira, papito, qué lindo. *Parece como si hubiera visto...*

–Cállate, no digas estupideces –exclamó Marambio, furioso.

–*Parece que estuviera viendo...* Antes de que María Isabel pudiera decir lo que parecía que el muerto estuviera viendo, Marambio tomó a sus dos hijas violentamente y las empujó para que entraran en la casa. (Donoso 147, cursivas nuestras)

En específico, las oraciones que hemos destacado son las que contienen las configuraciones irónicas que articulan el efecto satírico del cuento. Aplicando la noción del tropo *in absentia*: en un sentido literal, ambas oraciones presentan una estructura incompleta, lo que genera un significado abierto y, hasta cierto punto, ambiguo. Por otro lado, desde el contexto podemos inferir que estas oraciones iban encaminadas a aludir, en un sentido derivado, a una divinidad. En ese sentido, los puntos suspensivos se convierten en una estrategia significativa que refleja y se burla de la incapacidad del ser humano contemporáneo de nombrar lo sagrado o, en su defecto, producir discursos totalizantes. Al evitar aludir directamente a una divinidad, el cuento expone con ironía

cómo incluso ante experiencias que rebasan lo racional, se rehúye a si quiera concebir la posibilidad de un absoluto. De ahí que Marambio toma violentamente a sus hijas y las mete a su casa antes de que pudieran “decir lo que parecía que el muerto estuviera viendo” (Donoso 147). Aunado a esto, es importante mencionar que la imposibilidad de articular un discurso totalizante no sólo repercute en los personajes y su manera de enfrentar lo inexplicable, sino también en la literatura misma, la cual ha perdido la capacidad de expresar verdades. Y como prueba de ello tenemos a “La puerta cerrada”, que evidencia perfectamente esta imposibilidad al nunca especificarnos qué es lo que se encontraba al otro lado de la puerta.

Establecido esto, conviene destacar la importancia de la ironía pragmática en la construcción de la sátira. Como pudimos observar, estos enunciados no dependen de una inversión semántica explícita, sino de formulaciones burlonas que sólo adquieren tono crítico cuando el lector las interpreta a partir de un contexto específico. Este mecanismo intensifica el *ethos* despreciativo de este género e incluso permite que la crítica provenga de estructuras lingüísticas poco convencionales. Un ejemplo de esto lo encontramos en el segundo enunciado en el que los puntos suspensivos no sólo generan el efecto irónico, sino que además producen su dimensión satírica al mostrar el vacío simbólico del relato y la incapacidad de producir discursos totalizantes.

Para ir cerrando, en el capítulo anterior concluimos que la sátira “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon 178). Bajo esta lógica, lo que hasta ahora hemos hecho es determinar cómo es que el cuento ridiculiza algunos de los vicios del ser humano contemporáneo como el escepticismo y la desconexión con lo divino. Lo que resta, entonces, es analizar cómo pretende corregirlos. Para esto, conviene recordar que, aunque al final del cuento Sebastián es encontrado sin vida, su rostro presenta una expresión de alegría y embeleso, lo cual no sólo nos confirma que

consiguió abrir la puerta, sino también nos obliga a considerar que, a pesar de las tensiones y rasgos que supone la posmodernidad, en el mundo hay experiencias o situaciones que traspasan nuestro raciocinio y, por lo mismo, nos llevan a replantear, cuestionar o reformular nuestras convicciones. Además, no podemos olvidar que si bien por el contexto posmoderno Donoso ya no puede revelarnos qué es lo que había al otro lado de la puerta, con la expresión de Rengifo nos asegura que valdría la pena conocerlo, devolviendo, con esto, al menos una pequeña ilusión de sentido.

En suma, conviene hacer una aclaración sobre el final de este cuento. En el primer capítulo observamos cómo es que la posmodernidad comienza a permear desde la segunda mitad del siglo XX; incluso, con *Aura* (1962) observamos una narración que adopta plenamente sus rasgos. La pregunta entonces es por qué, a pesar de su influjo, Donoso no adopta los rasgos posmodernos, sino que, al contrario, sólo los retoma para burlarse de ellos. Para responder esta pregunta debemos considerar que este cuento aparece en un momento de gran efervescencia a nivel cultural, político y social para Latinoamérica, marcado por conflictos decisivos como la Revolución cubana, en la cual el escritor chileno tuvo una participación notable.⁶⁸ Así, el final del cuento lo podemos entender como una resistencia frente a la crisis del siglo motivada principalmente por el ambiente esperanzador del momento. No obstante, como veremos, esta motivación cambiará en los siguientes cuentos que analizaremos, lo cuales no sólo pertenecen a autores con posiciones políticas conflictivas, sino que además se inscriben en un contexto posterior a la desilusión provocada por la Revolución, lo que significa que su tono de resistencia ya no podría atribuírsele a una causa política, sino a una clase resistencia quizá más íntima.

⁶⁸ Incluso, cabe recordar aquí que, en su *Historia personal del “boom”*, el mismo Donoso afirma que “si en algo tuvo unidad casi completa el *boom* [...] fue en la fe primera en la causa de la Revolución cubana” (57), lo que de alguna manera nos indica que esa primera “fe” de la que advierte el autor de *Coronación* también influyó en la narrativa del *boom*.

3.3 El sueño profético

En 1980, Gabriel García Márquez escribió “Me alquilo para soñar”,⁶⁹ un cuento que se incluiría varios años después entre sus *Doce cuentos peregrinos* (1992). En este apartado proponemos una interpretación de éste como una sátira paródica del sueño profético. Tal como lo hicimos anteriormente, este análisis también comienza con el resumen del cuento y continúa explicando, con la ayuda de las tres competencias propuestas por Linda Hutcheon, cómo es que el autor de *Cien años de soledad* subvierte las convenciones del sueño profético y, a su vez, refleja a manera de crítica la incredulidad que vive el mundo tras los distintos conflictos históricos que marcaron al siglo XX y que, de alguna manera, dieron pie a la llamada posmodernidad.

“Me alquilo para soñar” es un cuento en el que un narrador, en apariencia desconocido,⁷⁰ nos adentra a la vida Frau Frida, una mujer que desde temprana edad descubre que posee un don particular: puede predecir el futuro a través de los sueños. El narrador comienza a recordar la historia de esta enigmática figura una mañana en La Habana en que ocurre un siniestro marino (golpe de mar) que consigue dañar el hotel en el que se hospedaba (Habana Riviera). Entre los daños ocasionados destaca un automóvil al que el mar arrastra e incrusta en uno de los muros del hotel. El narrador explica que la atención a este automóvil es postergada hasta el día siguiente

⁶⁹ Los estudios previos o, por lo menos los accesibles, sobre “Me alquilo para soñar” son limitados en comparación con los que se han producido a partir de otros cuentos o novelas del escritor colombiano. De hecho, uno de los pocos trabajos que aborda este cuento de manera exclusiva es el artículo de Seohyeok Park, titulado “Sueño, poesía y realidad latinoamericana en ‘Me alquilo para soñar’, de Gabriel García Márquez” (2020). Este trabajo profundiza en la configuración de los elementos de la creación literaria, como el sueño, lo fantástico, la poesía y la realidad, y cómo estos se interrelacionan en el cuento. Por otro lado, la tesis doctoral de Isabel Martínez, “Recurrencias temáticas en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa” (2006) identifica y analiza temas recurrentes en la colección como el viaje, la muerte, la violencia, la realidad, la superstición y el humor. Aunque Martínez reconoce la presencia del humor entre estos cuentos, su tratamiento se orienta hacia una visión más general de los mecanismos humorísticos. Aquí, en cambio, proponemos un análisis más centrado en cómo el humor se despliega a través de la sátira y la parodia, ofreciendo así una perspectiva complementaria.

⁷⁰ Por la narración en primera persona y por algunos elementos narrativos como el tiempo, el espacio y los personajes, se puede deducir que en este cuento el autor recurre a la autoficción.

porque se pensaba que se trataba de un auto sin copiloto. No obstante, cuando la grúa remueve el automóvil, se descubre que había una persona a bordo. Cuando la noticia y, en especial, las imágenes de lo sucedido llegan a manos del narrador a través del periódico, este queda intrigado, pues, aunque el nombre de la mujer no le era familiar, en la foto pudo distinguir un anillo en forma de serpiente con ojos de esmeraldas que, instantáneamente, le recuerda a aquella mujer que había conocido hace tiempo y cuyo nombre verdadero no supo jamás: Frau Frida.

El narrador cuenta que a esta mujer la había conocido treinta y cuatro años antes, en Viena. En específico, la conoce en una taberna para estudiantes latinos. Desde ese momento, le parece una mujer misteriosa y extravagante. Y esto no sólo por su forma de vestir (abrigo, colas de zorro alrededor del cuello y su característico anillo de serpiente), sino también por el hecho de que asistía a esa modesta taberna cuando era evidente que su economía le permitía acceder a mejores lugares. Pronto, el narrador descubre tres cosas sobre la misteriosa mujer. Primero, que si ella asistía a ese lugar era por la fidelidad a sus orígenes (era colombiana). Segundo, que había viajado entre las dos guerras a Austria para estudiar música cuando apenas era una niña. Tercero, que se alquilaba para soñar.

Para matizar este último punto, el narrador se remonta a la infancia de Frau Frida, puesto que, desde entonces, ella había instaurado en su casa un sistema de vaticinios que consistía en revelar sus sueños todas las mañanas antes del desayuno. El ayuno era muy importante porque, según sus creencias, era el momento en el que se conservaban más puras sus virtudes premonitorias. Como parte de este sistema, la mujer había demostrado ser la única que podía interpretar sus sueños. Para ilustrar esto, el narrador se remonta a aquella vez en que Frau Frida, con tan sólo siete años, soñó que su hermano era arrastrado por un torrente. Y antes de que su madre le pusiera restricciones a su hijo, Frau Frida le explica que ese sueño no significaba que su

hermano debía evitar el agua, sino más bien que debía dejar de comer dulces. Pese a lo distorsionada que parecía esta interpretación, su madre, que era supersticiosa, hace respetar la advertencia. No obstante, al primer descuido, el niño tiene acceso a dulces y, tal como lo había previsto su hermana, se atraganta con un caramelo y nadie puede salvarlo.

Ahora bien, Frau Frida le confiesa al narrador que, en realidad, no es sino hasta que atraviesa por uno de los inviernos más crueles de Viena que decide hacer de su don un oficio. Y es así como un buen día acude hasta una casa a pedir empleo de lo que mejor sabía hacer: soñar. Dado que en esa casa se encuentra con una familia religiosa y, por lo mismo, propensa a las supersticiones, le basta con una breve explicación de su don para que la familia la reciba encantada. Incluso, el narrador cuenta que era tal la devoción que le tenía la familia a Frau Frida que el dueño de la casa le hereda antes de morir el porcentaje mensual de unas rentas a cambio de que siguiera soñando para su familia, especialmente en ese periodo incierto de entre guerras.

Tras explicar esto, se concluye la primera vez que el narrador coincide con Frau Frida. Y, según este, su primera despedida es un tanto sugestiva debido a que, una noche de fiesta en la taberna, la mujer se le acerca al oído y no sólo le confiesa que había soñado con él, sino también le advierte que debe irse en ese momento y que no puede volver en al menos cinco años a Viena. El narrador confiesa que, aunque en el fondo creía que el don de la mujer era sólo una artimaña para vivir, la convicción de la mujer era tan real que esa misma noche tomó un tren hacia Roma y nunca más volvió a Viena.

La segunda vez que el narrador coincide con Frau Frida es en Barcelona. En esta ocasión no se encontraba solo: Pablo Neruda y su esposa Matilde lo acompañaban. Y aun cuando esa estadía en Barcelona era una escala dentro de un viaje marítimo a Valparaíso, para los Neruda era un viaje especial en tanto que era la primera vez que el poeta pisaba tierra española desde la Guerra

Civil. De acuerdo con el narrador, es en medio de uno de los tantos banquetes que habían degustado en ese viaje cuando el poeta se percató de que alguien no dejaba de mirarlos. Era Frau Frida. El narrador lo supo, pues a pesar de que había pasado el tiempo y la mujer había envejecido, su estilo seguía siendo el mismo, al igual que su anillo en forma de serpiente. Tras reconocerla, el narrador la invita de inmediato a su mesa, quería que hablara de sus sueños para sorprender al poeta. No obstante, a Neruda no le impresiona. Al contrario, deja en claro que él no cree ni en adivinaciones ni en sueños.

Después de almorzar, tanto los Neruda como Frau Frida y el narrador deciden dar un paseo. Este confiesa que, a propósito, se retrasa con la mujer para hablar sin oídos ajenos. En esa charla, la mujer le cuenta que ha vendido sus propiedades en Austria y que vive retirada en Portugal, en una casa enorme, cimentada sobre una colina desde donde se puede ver el océano hasta las Américas.

De esta charla, el narrador concluye que, a partir de su oficio, la mujer ha terminado por apoderarse de la fortuna de sus antiguos patrones de Viena. Entrado en confianza, el narrador no vacila en expresarle su escepticismo hacia su oficio. No obstante, la mujer le recuerda de la advertencia que le había hecho en Viena y lo incita a volver dado que ya han transcurrido más de cinco años. Es entonces cuando el narrador cae en cuenta de que, a pesar de que consideraba que su don era falso, había pasado trece años sin volver a Viena y que, en realidad, no tenía ninguna intención de volver a hacerlo. Al final del paseo, el narrador apunta que se separaron de Frau Frida, porque debían volver a su habitación para la siesta obligatoria de Neruda. Al despertar de dicha

siesta, el poeta les confiesa que había soñado algo extraño. Soñó que Frau Frida estaba soñando con él.⁷¹

Esa misma tarde, el barco reanuda el viaje. Tras abordar, el narrador se percató de que, extrañamente, Neruda se sienta en una mesa apartada y comienza a escribir versos. Él, por otra parte, aprovecha la primera advertencia del buque para ir a buscar a Frau Frida y despedirse. Cuando al final la encuentra, esta le confiesa que acaba de despertar de la siesta y que ha soñado con Neruda, en específico que ha soñado que él estaba soñando con ella. Ante esta revelación, el asombro fue inevitable en el narrador. No obstante, como la mujer desconoce de la coincidencia que envuelve a esto, no le presta mayor importancia.

En sentido estricto, esa es la última vez que el narrador se encuentra con Frau Frida. Y no se vuelve a preguntar por ella hasta esa mañana en que recibe la noticia de la mujer con el anillo en forma de serpiente que muere al ser arrastrada en su vehículo. Meses después, el narrador coincide con el embajador de Portugal, y este, además de confirmarle la muerte de la mujer, le cuenta varias anécdotas en las que enfatiza lo misteriosa y extraordinaria que era Frau Frida e, incluso, lo incita a escribir un cuento sobre ella. Pese a todas esas anécdotas, el narrador no encuentra algo que le ayude a aterrizar una posible conclusión a su cuento. Por ello, le pregunta al embajador, en concreto, qué era lo que hacía Frau Frida. Y, con cierto desencanto, este le responde que sólo soñaba.

⁷¹ Aquí incluso García Márquez hace una alusión a “Las ruinas circulares” de Borges, el cuento que analizamos en el primer capítulo. En el cuento podemos leer:

“—Soñé con esa mujer que sueña —dijo.

Matilde quiso que le contara el sueño.

—Soñé que ella estaba soñando conmigo —dijo él.

—Eso es de Borges —le dije.

Él me miró desencantado.

—¿Ya está escrito?

—Si no está escrito lo va a escribir alguna vez —le dije—. Será uno de sus laberintos” (100).

Tras detallar el contenido del cuento, podemos ahora comenzar con el análisis. Por fines metodológicos, mantendremos en este análisis la estructura establecida en el anterior. Así, en primer lugar, identificaremos los elementos que nos llevan a considerar al sueño profético como el blanco al que apunta la parodia. Identificado esto, pasaremos a analizar cómo es que el sueño profético se interioriza en el cuento y, posteriormente, cómo se desvía para generar el efecto “burlesco” que caracteriza a la parodia.

Comencemos por recordar la premisa de este cuento. Como pudimos ver en el resumen, el cuento se centra en Frau Frida, una mujer que puede predecir el futuro a través de los sueños. Esto es importante para la identificación de la parodia, ya que, a diferencia de “La puerta de cerrada”, donde nunca se nos dice explícitamente que Sebastián Rengifo está atravesando por una experiencia mística, en “Me alquilo para soñar” se hace evidente la alusión a la convención o intertexto al que apunta la parodia. En ese sentido, el lector debe poseer, como parte de la competencia genérica que exige el cuento, una noción general sobre el sueño profético para identificar la parodia. Tal como lo hicimos en el análisis anterior, en seguida presentamos los datos que conforman esta competencia y que deben considerarse para comprender mejor tanto la interiorización como los desvíos.

De entrada, resulta importante mencionar que este tipo de sueño lo podemos encontrar desde los primeros textos literarios de los que se tiene registro.⁷² Tomaremos como referencia los sueños proféticos registrados en la *Ilíada* y la *Odisea*, debido a su amplio reconocimiento e influjo

⁷² Pensemos en la *Epopeya de Gilgamesh*, donde permea la cosmovisión mesopotámica de los sueños en la que se sostiene que estos “se insertan en la vida diaria como una dimensión más de la realidad, como un elemento de juicio añadido que los dioses han puesto en manos de los hombres” (Martínez 17). De ahí que, en el interior del poema, según Francisco Martínez, podamos encontrar dos tipos de sueño profético: los de contenido y los simbólicos. Los primeros son “en los que se transmite de forma directa un determinado mensaje de los dioses a un personaje elevado [rey, héroe o sacerdote] en momentos de particular relevancia” (Martínez 19). Los segundos son aquellos que también contienen un mensaje, “pero es un mensaje que no se revela de forma directa ni inteligible, puesto que su contenido está marcadamente alterado y velado por el contexto en el que se enmarca” (Martínez 19). Además, por la complejidad de su contenido, estos sueños requerían de un intérprete (Martínez 19).

en la tradición literaria.⁷³ Al analizar los sueños homéricos, María Fernández determina al menos dos rasgos generales que los caracterizan. El primero es que en cada uno de los poemas se aplica un criterio distinto para seleccionar el personaje que va a soñar (en la *Ilíada* sueñan los varones más importantes como Agamenón, Aquiles y Príamo, mientras que en la *Odisea* sueñan las mujeres: Penélope y Nausícaa). El segundo rasgo es que las experiencias oníricas representan, para esta cosmovisión, un alto valor y trascendencia, por lo que quien sueña tiene que ser un personaje elevado (héroes, reyes, etc.), pues, de lo contrario, su revelación podría ser desvirtuada o puesta en duda y eso atentaría contra su cosmovisión. Tras establecer esto, María Fernández distingue dos tipos de sueños que comúnmente se encuentran en estas epopeyas: los sueños típicos (que implican una visita sobrenatural) y los no típicos (premonitorios). Los primeros son aquellos en los que un ente sobrenatural⁷⁴ (divinidad o muerto)⁷⁵ establece comunicación con un mortal, aunque no siempre para revelar premoniciones, sino también para exhortarlo a la acción (preparar ejércitos, preparar honras fúnebres, abandonar la tristeza).⁷⁶ Por su parte, los sueños no típicos (premonitorios) son a través de los cuales la divinidad, indirectamente, envía un mensaje

⁷³ Con esto no pretendemos disminuir el reconocimiento ni el impacto de la *Epopéya de Gilgamesh*. Sin embargo, al tratarse de una obra de carácter más especializado, su referencia no es tan accesible de manera general. Además, no hay una variación significativa en el modo de concebir el sueño entre esta epopeya y los textos homéricos.

⁷⁴ A diferencia de los sueños de contenido presentes en la *Epopéya de Gilgamesh* (ver nota anterior) en los que sólo se establece el vínculo entre los mortales y la divinidad, en estas epopeyas el vínculo se expande hacia la divinidad y los muertos.

⁷⁵ Una muestra del vínculo con la divinidad lo encontramos al principio de la *Ilíada* cuando Zeus “ordena al Sueño que comunique al Atrida que, poniendo de inmediato en movimiento a sus hombres, podrá tomar Troya” (Fernández 11). La muestra del vínculo con los muertos la encontramos cuando la *psyché* de Patrocolo visita a Aquiles en un sueño en el que le pide que entierre su cuerpo para que pueda atravesar las puertas del Orco y le advierte que, según las moiras, está previsto que él también muera a las puertas de Troya (cf. Fernández 13).

⁷⁶ De acuerdo con María Fernández, los sueños típicos de Homero pueden poseer un carácter reconfortante. Pensemos, por ejemplo, en el sueño que Atena hace experimentar a Penélope en el canto cuarto de la *Odisea* y con el cual pretende “aliviar la tristeza de la mortal, que acaba de saber que los pretendientes preparan la emboscada a Telémaco” (Fernández 14).

premonitorio que el soñador debe descifrar con la ayuda de un intérprete, puesto que, por lo regular, el mensaje no es inteligible.⁷⁷

Con esto en mente, podemos ahora identificar cómo es que esta convención se interioriza en el cuento que aquí nos ocupa. Para esto, nos centraremos en dos aspectos: la figura del soñador y el tipo de sueño. Como puede deducirse, la figura del soñador se interioriza en el cuento a través Frau Frida, quien desde su niñez desarrolló la habilidad de predecir el futuro a través de los sueños. Por otra parte, a partir del resumen del cuento y de lo expuesto en la competencia genérica, es posible concluir que los sueños que experimentaba Frau Frida eran los que María Fernández distingue como no típicos (premonitorios) en Homero. Y esto se puede comprobar con el siguiente pasaje del cuento en el que se relata uno de los primeros vaticinios de Frau Frida, pues, como se observa, se trata de un mensaje que debe interpretar y en el cual no hay indicios de una visita sobrenatural:

A los siete años soñó que uno de sus hermanos era arrastrado por un torrente. La madre, por pura superstición religiosa, le prohibió al niño lo que más le gustaba, que era bañarse en la quebrada. Pero Frau Frida ya tenía un sistema propio de vaticinios.

—Lo que ese sueño significa —dijo— no es que se vaya a ahogar, sino que no debe comer dulces. (García Márquez 95-96)

Tras establecer los elementos que se interiorizan, es conveniente ahora identificar los que se desvían para generar la parodia del sueño profético en este cuento. Un primer desvío lo constituye la ruptura del arquetipo del soñador. Como vimos en la competencia genérica, en las epopeyas

⁷⁷ María Fernández denomina a los sueños premonitorios como no típicos en Homero en tanto que sólo se pueden identificar dos en la *Odisea*. El más reconocido es el sueño de Penélope en el que ella se encuentra contemplando veinte gansos que comen el grano en su casa, hasta que, de repente, desciende del monte un aguilón que les rompe el cuello y los mata a todos (cf. Fernández 18). La interpretación de este sueño es que el aguilón representaba a Odiseo y los gansos representaban a sus pretendientes.

clásicas los personajes elevados eran los únicos con quienes, por lo regular, los dioses y los muertos establecían contacto. En “Me alquilo para soñar”, en cambio, Frau Frida se presenta desde una realidad más cotidiana, alejada del aura mítica y del poder simbólico que envuelve, por ejemplo, a un héroe. Incluso, cuando el narrador se remonta a la infancia de Frau Frida la describe con rasgos que remiten a una mujer latinoamericana común de la primera mitad del siglo XX, marcada por las normas sociales de su tiempo (familia numerosa) y el entorno ideológico que la rodeaba (supersticiones):

Había sido la tercera de los once hijos de un próspero tendero del antiguo Caldas, y desde que aprendió a hablar instauró en la casa la buena costumbre de contar los sueños en ayunas, que es la hora en que se conservan más puras sus virtudes premonitorias. (García Márquez 95)

Como parte de esta ruptura, se producen cambios en cuanto a los rasgos físicos y psicológicos que adopta el personaje. Recordemos que el narrador del cuento no sólo describe a Frau Frida como una persona excéntrica (vestía abrigo, colas de zorro alrededor del cuello y su característico anillo de serpiente), sino que también pone énfasis en la astucia de la mujer para generar una fortuna a través de las supersticiones de la gente.

El segundo desvío lo constituye la pérdida de conexión entre el soñador y lo trascendente. Como vimos en la competencia genérica, María Fernández distingue dos tipos de sueños frecuentes en la antigüedad: los sueños típicos (que implican una visita sobrenatural) y los sueños no típicos (premonitorios). Posteriormente, concluimos que el tipo de sueño que interioriza este cuento es uno no típico en tanto que nunca se habla de que Frau Frida reciba una visita sobrenatural. No obstante, es importante mencionar que, según lo expuesto por Fernández, en estos sueños, la divinidad no visita, pero envía, indirectamente, un mensaje premonitorio que el soñador

debe descifrar con ayuda de un intérprete. En “Me alquilo para soñar” no se menciona que alguna divinidad envíe mensajes y tampoco que Frau Frida recurra a un intérprete. Lo que se menciona, en su lugar, es que ella misma ha creado su propio sistema de vaticinios.

Un tercer desvío lo encontramos en la desmitificación del espacio. A diferencia de los espacios simbólicos e idealizados de la épica griega que solían ser una extensión de los valores heroicos, filosóficos o míticos (Troya, por ejemplo, representaba valentía, honor y condena divina; Ítaca representaba el orden perdido que da sentido al viaje o retorno), en el cuento de García Márquez se recurre a un espacio crudo, marcadamente latinoamericano, en el que la violencia y las tensiones sociales se hacen palpables. En otras palabras, el autor de *Cien años de soledad* no busca sublimar la experiencia humana, sino mostrarla en su complejidad más terrenal y conflictiva. De ahí que, por un lado, el cuento haga referencia a conflictos armados de escala nacional e internacional (la Guerra Civil española y la Primera y Segunda Guerra Mundial) y, por el otro, que el espacio en el que se desarrolla el argumento sea La Habana, un lugar que, para 1980, ya había atravesado por una efervescencia política tanto positiva como negativa.

Por último, el cuarto elemento que se desvía es la credibilidad del soñador. Conviene advertir que, de cierta manera, este desvío se desprende de la desmitificación del espacio. No olvidemos que, en el cuento, la figura del soñador se encuentra situada en espacios que son incapaces de legitimarla por la desconfianza generalizada, la cual, como sabemos, fue producto del caos histórico, político y social que marcó al siglo XX. En el cuento, entonces, podemos advertir un contraste: mientras en la cosmovisión griega los soñadores eran respetados y valorados por su conexión con el destino y lo sobrenatural, en “Me alquilo para soñar” parece haber sufrido un desgaste en cuanto a esos atributos, pues, aunque en la narración se menciona que había quienes confiaban en los sueños de Frau Frida, no se puede ignorar que hay personajes como Neruda o el

propio narrador que dudan de ella, polarizando así al público de la soñadora entre supersticiosos y no supersticiosos.

Hasta aquí, hemos determinado los desvíos paródicos del cuento. Antes de pasar a los efectos satíricos, es importante identificar, con la ayuda de la competencia lingüística,⁷⁸ el tipo de *ethos* mediante el cual opera esta parodia, ya que, como hemos explicado, este mecanismo intertextual posee un *ethos* no marcado.

En el caso concreto de “Me alquilo para soñar” estamos, de nuevo, frente a una parodia contestataria en tanto que el cuento rechaza y critica la convención que constituye el sueño profético, entendido este como el blanco intertextual al que apunta esta parodia. Y esto lo podemos ver a través de los contrastes irónicos que establece: mientras en la antigüedad el sueño poseía un alto valor y trascendencia que se veía reflejado en lo exclusivo que resultaba el papel del soñador, ahora, en cambio, el sueño ha perdido valor y trascendencia, y la figura del soñador se asemeja a la de un farsante que embauca a los supersticiosos para beneficiarse económicamente.

Establecido esto, corresponde identificar sus implicaciones satíricas. Para facilitar esto, recurriremos a la competencia ideológica, la cual, como ya hemos mencionado, comprende las dimensiones sociales, políticas y culturales que constituyen este cuento (cf. Hutcheon 187-188). A diferencia del análisis anterior, donde abordamos esta competencia sólo con ayuda del contexto de producción del cuento, aquí contemplaremos también el marco ideológico del autor y contextualizaremos las referencias históricas a las que remite el cuento en tanto que estas funcionan como símbolos cargados de significado.

Establezcamos primero el contexto de producción. Como mencionamos al inicio, “Me alquilo para soñar” fue escrito en 1980 y publicado varios años después entre los *Doce cuentos*

⁷⁸ Recordemos que esta competencia se refiere a la capacidad del lector para “descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho” (Hutcheon 187).

peregrinos de García Márquez. A partir de su fecha de creación es pertinente concluir que el cuento aparece en un panorama en el que la posmodernidad ya formaba parte del horizonte cultural latinoamericano. Recordemos que, si bien desde la década de los sesenta ya se empezaba a percibir el influjo de este fenómeno sobre la narrativa del *boom*, fue la desilusión provocada por la Revolución cubana en 1971 lo que profundizó las tensiones en torno a este estado de la cultura, dando lugar a respuestas contrarias por parte de los escritores.

En cuanto al marco ideológico del autor, es importante mencionar que, durante mucho tiempo, la figura de García Márquez fue puesta en duda. Y esto debido a dos principales razones: 1) porque, a diferencia de sus contemporáneos del *boom*, al escritor colombiano no se le consideraba un intelectual o un hombre de ideas, lo que para muchos ponía en duda su legitimidad; y 2) porque mantenía vínculos con actores del ámbito político (siendo su relación con Fidel Castro la más polémica), lo que no sólo generaba sospechas sobre su independencia crítica y creativa, sino que también instauraba una imagen ambigua de él dentro del campo cultural y político. Frente a estas sospechas, en *La polis literaria*, Rafael Rojas afirma que, aunque se manifestó bajo formas poco convencionales, la intervención intelectual de García Márquez fue real y significativa. Así lo expresa:

Lo que distingue a García Márquez, entre sus contemporáneos del *boom*, es un modo de expresión [...] que, más que al ensayo o al artículo de opinión, recurrió a la crónica y a un género que tendría que ver, en todo caso, con la diplomacia y no con la literatura o el periodismo: la amistad y la mediación. (141)

Conviene aclarar que, para Rojas, estas formas de intervención no impidieron el ejercicio crítico del escritor colombiano. Y para comprobar esto, el autor establece los conflictos en los que tuvo

una participación (diplomática o intelectual)⁷⁹ y los posicionamientos que tuvo ante los casos más polémicos suscitados en La Habana,⁸⁰ demostrando que el ejercicio intelectual del autor de *Cien años de soledad* fue tanto práctico como reflexivo. Además, con esto, Rojas consigue disipar la idea de que García Márquez carecía de profundidad intelectual y termina por reconocer su papel como un escritor comprometido con su tiempo.

Determinado esto, nos enfocaremos ahora en la contextualización de las distintas referencias históricas a las que remite el cuento. Comencemos por la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Como hemos advertido desde el inicio, estos sucesos marcaron dos de los momentos más sombríos del siglo XX. Y esto no sólo por el desmedido uso de la violencia, sino también por las profundas consecuencias políticas, sociales y culturales que dejaron en Europa y en el mundo. La Primera evidenció el colapso de los ideales ilustrados de progreso y racionalidad, mientras que la Segunda evidenció el totalitarismo, el genocidio y la deshumanización. En ese sentido, su alusión en el cuento se puede interpretar, principalmente, como un símbolo de cambio, aunque también como símbolo de la vulnerabilidad humana y del trauma histórico de aquellos días en los que “la realidad fue más siniestra que las pesadillas” (García Márquez 97).

⁷⁹ De acuerdo con Rojas, el escritor tuvo participación en: “las dictaduras latinoamericanas, el socialismo en Chile, la guerra civil en Centroamérica, las revoluciones de Cuba y Nicaragua, las invasiones de Panamá y Granada, las burocracias de Europa del Este, la guerrilla y el narcotráfico en Colombia, la liberación de escritores disidentes y presos políticos cubanos, el Tribunal Russell de Bruselas y la Fundación de Derechos Humanos, Kissinger y Reagan, Carter y Clinton, Mitterrand y González, Castro y Torrijos” (Rojas 140).

⁸⁰ Se pueden hablar de al menos cuatro momentos en los que el escritor se distanció de la isla. El primero fue en 1961, cuando García Márquez renunció como corresponsal de Prensa Latina tras la evidente alianza entre La Habana y la URSS y la asunción de una ideología de Estado “marxista-leninista” en la isla (cf. Rojas 134). El segundo se da tras el apoyo del gobierno cubano a la invasión soviética de Checoslovaquia. El tercero ocurre tras el caso Padilla. Este tercer distanciamiento constituye un caso *sui generis*, ya que a pesar de que el escritor expresó en una entrevista que rechazaba la captura y la autocritica a la que se había sometido el poeta, su posicionamiento estuvo puesto en duda en tanto que no sólo no firmó las cartas enviadas a Castro por los intelectuales, sino que también fue “tras la ruptura de buena parte de la intelectualidad latinoamericana con la Habana, a raíz del encarcelamiento de Padilla, que García Márquez, quien se mantuvo a lado de Fidel Castro, comenzó a tener mayor visibilidad en la isla” (Rojas 136). El último distanciamiento se suscitó “en 2003, cuando el gobierno cubano fusiló a tres emigrantes y arrestó a 75 opositores pacíficos, a los que condenó a largas penas de presidio” (Rojas 128). Este último distanciamiento podría considerarse como el final de la relación entre ambas partes.

Otro conflicto que posee una gran carga simbólica en el cuento es la guerra civil española, un conflicto armado que enfrentó a las fuerzas republicanas –integradas por sectores de izquierda, comunistas y defensores de la democracia– contra los nacionalistas, “un compendio de agrupaciones y formaciones de extrema derecha⁸¹ que pronto tuvieron al general Francisco Franco como máximo dirigente, y se alzaron el 18 de julio de 1936 contra el gobierno democráticamente elegido” (De la Ossa 2). De acuerdo con Marco Antonio de la Ossa, el desenlace de la guerra civil continuó la macabra línea trazada en su desarrollo y dibujó un panorama desolador y desalentador para los derrotados, quienes:

tuvieron que sufrir el escarnio de los vencedores que tomó muy diversas formas: represión, exilio, huida, fusilamiento, tortura, expedientes de depuración, burla pública, internamiento en campos de concentración, trabajos forzados... Así, el general Francisco Franco desarrolló una durísima política en la que no hubo espacio para la reconciliación o el perdón. (De la Ossa 3)

Así, la alusión a este conflicto en el cuento la podemos interpretar como símbolo de memoria, trauma y melancolía. Además, cobra mayor fuerza cuando el narrador revela que su paso por Barcelona es significativo porque lo acompaña Pablo Neruda, quien pisa ese territorio por primera vez desde la Guerra Civil.

Para entender mejor esto, es importante ubicar la figura de Pablo Neruda en este conflicto en el que tuvo una participación notable que trascendió lo literario y escaló hasta lo político.⁸²

⁸¹ Es importante mencionar que “en esta facción también se integraron tropas regulares marroquíes, la Legión, la Falange y un buen número de soldados y armamento proveniente del nazismo alemán y del fascismo italiano: tanto Hitler como Mussolini apoyaron abiertamente tanto ideológica como material y humanamente a los sublevados” (De la Ossa 2).

⁸² Arcelia de la Torre afirma que, en aquellos años, el poeta “no solamente se encontraba activo al frente de la pluma, sino también viajaba incansablemente por Europa y América Latina promoviendo la unidad de acción de todas las fuerzas progresistas. En abril de 1937 fundó, junto con el poeta peruano, César Vallejo, la organización “Grupo Hispanoamericano de ayuda a España”. En julio de ese mismo año pronunció un discurso de solidaridad para España en el “Congreso de las Naciones de América”. Activamente participó Neruda en la organización del “Segundo

Recordemos que en 1934 el gobierno chileno lo envió a Barcelona como miembro de su comité de relaciones internacionales y que poco después fue nombrado cónsul en Madrid, lo que indica que el poeta vivió muy de cerca la Guerra Civil española. Teniendo esto en cuenta, su mención en el cuento adquiere un valor simbólico central que logra a un mismo tiempo articular varias cosas. En primer lugar, por la estrecha relación con este conflicto y por la notable participación artística e intelectual que hubo en su interior, podemos concluir que la inclusión de un personaje llamado Pablo Neruda representa en el cuento a todos los poetas e intelectuales involucrados. En segundo lugar, representa la memoria y la resistencia. Esto, claro, pensando al poeta aisladamente, pues no olvidemos que, de entre todas sus formas de participación, destacan sus poemarios y crónicas, donde siempre “trató de dar a conocer la realidad española a sus compatriotas y a toda Latinoamérica” (De la Ossa 9). No obstante, como es sabido, fue la expedición del barco Winnipeg, que trasladó a cientos de exiliados⁸³ españoles a bordo, la que se convirtió en su gesto más emblemático de solidaridad y resistencia con la causa. En tercer lugar, su mención en el cuento también representa la desilusión y el pesimismo, ya que, a pesar de sus acciones comprometidas con la causa, el poeta se encontraba profundamente lastimado por todos los escenarios de horror y deshumanización que presenció a raíz de ese conflicto, siendo el asesinato de su amigo García Lorca el que más lo marcó tanto en lo personal como en lo literario.

Finalmente, el símbolo que cierra esta red de significados es el que representa el hotel Habana Riviera. Al igual que los símbolos anteriores, la comprensión de este último no depende exclusivamente de los elementos internos del cuento, por lo que lo contextualizaremos para revelar

Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura”; que en la línea de los congresos de Charcov y Moscú reunía a todas las fuerzas progresistas”. (61)

⁸³ En esta expedición se rescataron alrededor de dos mil trescientos sesenta y cinco exiliados republicanos que huyeron a Francia, debido a que, según Marco Antonio de la Ossa, allí se enfrentaron a condiciones igual de complicadas que en su país: fueron internados en campos de concentración, rechazados por el gobierno francés y luego perseguidos por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial (cf. 12-13).

su verdadero significado. Iniciemos por establecer el origen de este inmueble. En su trabajo titulado “El crimen organizado cubano-americano en La Habana”, András Lénárt analiza cómo Meyer Lansky y otros miembros de la mafia estadounidense utilizaron a su favor⁸⁴ la corrupción de Batista para hacer de La Habana el centro de sus operaciones ilícitas, encubriéndolas a través de la construcción de hoteles y casinos. Con respecto al hotel que aquí nos ocupa, Lénárt menciona que, en 1956, “Lansky fundó La Compañía Hotelera la Riviera de Cuba para tener control absoluto sobre la financiación y la construcción de futuros proyectos de hoteles y casinos, sobre todo asociados con el futuro Hotel Riviera” (153).⁸⁵ En ese sentido, podemos, en un primer momento, entender dicho inmueble como símbolo de la corrupción que marcó a La Habana desde la década de los 30 hasta 1959. Lo anterior debido a que las relaciones entre la mafia estadounidense y Cuba se destruyeron tras la irrupción de la Revolución cubana. Así lo explica András Lénárt:

El Ejército Rebelde, tras victorias cada vez más importantes, proclamó el triunfo definitivo el 1 de enero de 1959. Fulgencio Batista se huyó del país, llevando consigo un gran número de maletas llenas de dinero. Pero sus socios, los mafiosos se quedaron en la isla como

⁸⁴ En su trabajo, Lénárt hace énfasis en la participación de Batista como la base de la relación entre la isla y la mafia, pero también considera otros factores. Por ejemplo, el autor sostiene que, en un principio, la Ley Seca implementada en Estados Unidos en el periodo de 1920 a 1933 fue lo que impulsó el uso de Cuba como punto de tránsito clave para el contrabando de alcohol (cf. 149). Por otra parte, el autor también considera que la Enmienda Platt —una ley implementada a Cuba que autorizaba la intervención de Estados Unidos en los asuntos cubanos— consolidó una relación de dependencia que favoreció los intereses estadounidenses (cf. 149). A esto se le suma la corrupción del gobierno cubano en turno que le garantizó a la mafia impunidad y privilegios fiscales (cf. 151). Sin olvidar que, en esos momentos, Cuba atravesaba por un alza de turismo (cf. 153) y una sociedad desigual (cf. 154), dos factores clave que le permitieron a la mafia consolidar un modelo empresarial del crimen organizado.

⁸⁵ Así explica Lénárt la relación corrupta entre la mafia y Batista: “[Lansky] sabía que era indispensable sobornar a políticos, policías, jueces y cualquier persona que habría podido entorpecer sus actividades. En Cuba la primera persona que fue comprada por Lansky fue Batista: todas las fuentes demuestran claramente que, cualquier puesto que desempeñara (coronel, senador, presidente), desde la segunda mitad de los años 30 hasta 1959 Batista tenía un papel decisivo en la vida de Cuba y Lansky siempre podía contar con su apoyo. Naturalmente, a cambio de grandes sumas de dinero” (151). Para ilustrar con mayor claridad esta relación, Lénárt expone el mayor congreso de la mafia estadounidense que se llevó a cabo en diciembre de 1946, en La Habana. De acuerdo con el autor, en este congreso “participaron prácticamente todos los mafiosos que tenían papel importante en las actividades ilegales de los EE.UU. con el fin de tomar decisiones tanto sobre sus negocios estadounidenses como los extranjeros; entre otros, los de Cuba. El país caribeño se mostraba como el lugar perfecto para este congreso, el gobierno aprobó su reunión. En los Estados Unidos las autoridades habrían detenido a varios de los mafiosos si les hubiera capturado congregados en el mismo sitio. En La Habana no existía ningún riesgo, ya que todos fueron colaboradores de Batista” (151).

huérfanos. Algunos se escaparon, otros, como Lansky, esperaban que pudieran pactar con Castro [...]. Pero pronto prevaleció la desilusión. El pueblo revolucionario destruyó varios casinos y los gánsters figuraban entre los principales enemigos de la nueva Cuba por haber colaborado con Batista. Por fin, todos los miembros estadounidenses del crimen organizado se vieron obligados a dejar Cuba, dejando atrás su fortuna, sus hoteles y casinos. [...]

[Al final], el nuevo régimen de Castro nacionalizó todas las posesiones extranjeras. (Lénárt 154- 155).

Ante esta nacionalización, el Hotel Habana Riviera pasó de ser un símbolo de corrupción a un emblema de soberanía, transformación y fuerza socialista. Por ello, en un segundo momento, podemos entender la presencia del hotel en el cuento como un símbolo vivo del propio movimiento revolucionario, ya que, de algún modo, en él encarna uno de los principios fundamentales de la Revolución: no negar el pasado, sino transformarlo para construir un nuevo propósito y significado.

Una vez determinados todos estos elementos, podemos retomar nuestro objetivo de analizar los efectos satíricos que se producen de los desvíos paródicos. Como en el análisis anterior, recurriremos a algunos fragmentos del cuento que, a partir de la noción del tropo *in absentia*, pueden interpretarse como la configuración irónica de la que se produce la sátira.

Por ejemplo, el siguiente fragmento, donde el narrador expresa su escepticismo respecto al don de Frau Frida, nos muestra, con ironía, el efecto satírico que produce la ruptura del arquetipo del soñador al vincularlo con la posmodernidad, ya que dicho escepticismo refleja la inestabilidad de los arquetipos que antes ofrecían sentido:

Aunque no lo dijera, en su conversación quedaba claro que de sueño en sueño había terminado por apoderarse de la fortuna de sus inefables patrones de Viena. No me

impresionó, sin embargo, porque siempre había pensado que sus sueños no eran más que una artimaña para vivir. Y se lo dije. (García Márquez 99)

A partir de la noción del tropo *in absentia*, recordemos que el fragmento puede leerse en dos niveles. En un sentido literal, plantea que el narrador no cree que el don de Frau Frida exista, sino que sólo se trata de una artimaña para beneficiarse económicamente. Si este planteamiento lo relacionamos con el bagaje literario, podemos entender que el narrador desconfía de una figura que, en otro tiempo, era interpretada como portadora de esperanza, revelación y verdad. Ante este contraste y a partir del trasfondo posmoderno del cuento, surge un sentido derivado que nos ayuda a comprender que este fragmento pone en evidencia tanto el deterioro de la autoridad simbólica de la figura del soñador (ahora se concibe como una embaucadora que se beneficia de los supersticiosos para vivir) como el estado actual del don profético (ahora marcado por la duda). Así, la sátira en este cuento modifica la percepción de dicha figura y, de paso, se burla de la inestabilidad de los roles que antes ofrecían sentido, al otorgarle el don de los sueños proféticos a un personaje *sui generis* cuya particularidad recae en que no sólo es un personaje cotidiano, excéntrico y contradictorio, sino que, además, está rodeado de una ambigüedad⁸⁶ que fácilmente nos hace poner en duda su credibilidad; característica que, como vimos, era inconcebible para los soñadores de la antigüedad.

Por otra parte, la pérdida de conexión entre el soñador y lo trascendente también produce un efecto satírico al vincularlo con la posmodernidad, pues, bajo este contexto, pone en evidencia la caída de los grandes metarrelatos y su subsecuente emergencia por una visión fragmentada o individualizada del mundo. El siguiente fragmento sintetiza claramente esta pérdida:

⁸⁶ Como puede deducirse, esta ambigüedad es provocada por la convivencia al interior del cuento entre factores que nos llevan a pensar que Frau Frida es una embaucadora, como sus rasgos físicos y psicológicos o el escepticismo de algunos personajes hacia ella, con otros que llevan a pensar todo lo contrario, como el vaticinio de la muerte de su hermano o la vez en que Neruda y ella experimentan una especie de sueño borgeano.

A los siete años soñó que uno de sus hermanos era arrastrado por un torrente. La madre, por pura superstición religiosa, le prohibió al niño lo que más le gustaba, que era bañarse en la quebrada. *Pero Frau Frida ya tenía un sistema propio de vaticinios.*

–Lo que ese sueño significa –dijo– no es que se vaya a ahogar, sino que no debe comer dulces. (García Márquez 95-96, cursivas nuestras)

En este fragmento, el narrador explica la manera en que Frau Frida ponía en práctica su don. Entonces, en un sentido literal, el enunciado que hemos destacado plantea a Frau Frida como una figura independiente, lo cual constituye una contradicción si consideramos dos cosas: la primera, que lo divino o sobrenatural tenía un papel central en estas experiencias, pues era quien establecía contacto a través del sueño para comunicar mensajes; la segunda, que cuando lo sobrenatural no establecía contacto directo, enviaba mensajes en forma de símbolos o mensajes inteligibles que el soñador debía de llevar con un intérprete. Así, la figura del soñador no puede entenderse como una figura autónoma. Considerando esto, y el trasfondo posmoderno del cuento, el sentido derivado nos lleva a comprender que la autonomía de Frau Frida obedece más bien a una lógica posmoderna en la que el sujeto ya no se construye a partir de verdades universales, sino desde una individualidad fragmentada y desligada a todo discurso con fines totalizantes. De ahí que Frau Frida, lejos de proclamarse como portavoz de lo divino, haya creado su propio sistema de vaticinios.

A su vez, en el siguiente fragmento, donde el narrador y Neruda se encuentran con Frau Frida en un comedor de Barcelona, se manifiesta de forma clara la pérdida de credibilidad del soñador. Y al relacionarlo con la posmodernidad, este fragmento también contribuye a la dimensión satírica del cuento, pues, como veremos, expone la desconfianza que predomina en este estado de la cultura hacia los discursos con pretensiones totalizantes. Dice Neruda:

–Hay alguien detrás de mí que no deja de mirarme.

Miré por encima de su hombro, y así era. A sus espaldas, tres mesas más allá, una mujer impávida con un anticuado sombrero de fieltro y una bufanda morada, masticaba despacio con los ojos fijos en él. La reconocí en el acto. Estaba envejecida y gorda, pero era ella, con el anillo de serpiente en el índice.

Viajaba desde Nápoles en el mismo barco que los Neruda, pero no se habían visto a bordo.

La invitamos a tomar un café en nuestra mesa, y la induje a hablar de sus sueños para sorprender al poeta. *Él no le hizo caso, pues planteó desde el principio que no creía en adivinaciones de sueños.* (García Márquez 99, cursivas nuestras)

Desde la perspectiva del tropo *in absentia*, el enunciado destacado nos presenta, en un sentido literal, la idea de un poeta que no cree en los sueños. Esta idea constituye una paradoja, sobre todo si recordamos que Borges decía que los sueños “constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios” (7), lo que significa que la relación entre los sueños y la literatura no sólo es antigua, sino, ante todo, inquebrantable. En ese sentido, el hecho de que Neruda rechace los sueños equivale a rechazar a la literatura misma.

Ahora, si bien el enunciado ya evidencia una postura escéptica por parte de Neruda, esta misma actitud puede generar, en un sentido derivado, una crítica más profunda si la vinculamos no sólo con la posmodernidad, sino también con los elementos simbólicos que hemos determinado anteriormente. Así, conviene recordar, de entrada, los dos siguientes detalles del cuento: 1) que fue en el periodo de entreguerras cuando Frau Frida consiguió alquilarse para soñar y, de paso, acumular su fortuna; 2) que las cosas cambiaron para el periodo de posguerra en tanto que su credibilidad comenzó a ponerse en duda. Considerar estos detalles resulta crucial, ya que nos confirman que estos conflictos no operan como telón de fondo en el cuento, sino, al contrario,

como símbolos de transformación que se encuentra estrechamente relacionados con la posmodernidad. Y esto lo sabemos porque esa misma desconfianza hacia toda forma de discursos totalizantes que predomina en ella la podemos encontrar en el cuento a través de la desconfianza revelada por Neruda en Barcelona, en tiempos de posguerra, hacia los sueños proféticos que pretendían, como todo discurso totalizante, imponer una única interpretación, pero, en este caso, del porvenir. Además, si consideramos que la figura de Neruda en el cuento no se trata de una representación biográfica del poeta, sino más bien de un símbolo más amplio bajo el cual se ocultan tanto los poetas e intelectuales que se involucraron en la Guerra Civil, como el pesimismo y la desilusión que los marcaron, podemos interpretar, entonces, que el sentido derivado del enunciado refleja, por un lado, los sentimientos de una generación que dejó de creer en los sueños tras perderlo todo en la guerra: amistades, ideales y certezas, y, por el otro, una reacción histórica y social: en un siglo marcado por guerras, violencia exacerbada y crisis de sentido, los sueños pierden su capacidad de refugio y revelación incluso para los poetas.

Por último, resta analizar el efecto satírico que produce la desmitificación del espacio. Para esto, detendremos nuestra atención en el siguiente fragmento, donde se narra el trágico accidente de Frau Frida, ya que, a la luz de la noción del tropo *in absentia*, nos muestra cómo, en la posmodernidad, la ausencia de relatos unificadores también provoca que los espacios dejen de funcionar como marcos de legitimación y se conviertan en territorios marcados por la urbanización, la fragmentación social, la violencia y las tensiones sociales, provocando que la figura del soñador profético aparezca descontextualizada y despojada del marco simbólico que antes la legitimaba. Además, como veremos al final, pese a su pérdida de credibilidad, la figura de Frau Frida posee un don (el de predecir el futuro) que puede resultar peligroso en el ambiente político. El fragmento al que nos referimos es este:

A las nueve de la mañana, mientras desayunábamos en la terraza del Habana Riviera, un tremendo golpeteo de mar a pleno sol levantó en vilo varios automóviles que pasaban por la avenida del malecón o que estaban estacionados en la acera, y uno quedó incrustado en un flanco del hotel. [...].

Los alegres voluntarios cubanos, con la ayuda de los bomberos, recogieron los destrozos en menos de seis horas, clausuraron la puerta del mar y habilitaron otra, y todo volvió a estar en orden. Por la mañana no se había ocupado nadie del automóvil incrustado en el muro, pues se pensaba que era uno de los estacionados en la acera. Pero cuando la grúa lo sacó de la tronera descubrieron el cadáver de una mujer amarrada en el asiento del conductor con el cinturón de seguridad. El golpe fue tan brutal que no le quedó un hueso entero. Tenía el rostro desbaratado, los botines descocidos y la ropa en piltrafas y un anillo en forma de serpiente con ojos de esmeraldas. (García Márquez 93-94)

Aplicando la noción del tropo *in absentia*, este fragmento nos describe, en un sentido literal, el momento de un accidente marítimo ocurrido en La Habana y sus efectos colaterales; entre ellos, el de un auto incrustado que le arrebató la vida a una mujer. En este punto, es importante mencionar que este fragmento constituye los primeros párrafos del cuento, por lo que, al principio, el sentido literal no resulta problemático. No obstante, esto cambia cuando descubrimos que se trata de Frau Frida, una mujer dedicada a predecir el futuro a través de los sueños, pues esto nos conduce a pensar que, en un sentido derivado, el fragmento revela que la mujer nunca tuvo un don real, porque no fue capaz de prever su propio destino, sugiriendo con esto que su legitimidad siempre

dependió del miedo colectivo, la fe ciega y el poder simbólico que determinados espacios le conferían.⁸⁷

Ahora, si bien es cierto que este segundo nivel de sentido ya produce un efecto satírico, pues refleja la caída de los grandes discursos que antes pretendían explicar o anticipar el sentido del mundo, también es cierto que los elementos simbólicos y contextuales que determinamos anteriormente nos indican que este no necesariamente puede ser el sentido que este fragmento quiere enfatizar. Al contrario, si consideramos dichos elementos, el fragmento cambia el blanco de burla de la figura de Frau Frida y lo dirige hacia el poder político.

Para entender mejor este cambio, es necesario recordar lo expuesto en la competencia ideológica, ya que si consideramos que este cuento fue escrito en 1980, casi una década después de la desilusión ocasionada por la Revolución cubana, y que la estrecha relación que García Márquez sostuvo con Castro no intervino en su ejercicio crítico, entonces podemos precisar que la alusión a la isla no es inocente. Y una muestra clara de esto es el hecho de que Frau Frida no sólo muere en La Habana, sino más significativo aún, muere incrustada en un símbolo que, para ese entonces, además de representar la corrupción que en algún momento marcó a la isla, funge como un símbolo vivo del propio movimiento revolucionario.

A partir de esto, podemos plantear que, con la muerte de Frau Frida, García Márquez no necesariamente buscaba confirmar que el don de la mujer era falso, ya que esto, incluso, resultaría contradictorio, en especial si consideramos que en el cuento se presentan más indicios de su don

⁸⁷ Recordemos que, según la lógica del cuento, la credibilidad de Frau Frida se encontraba condicionada por el contexto. En el periodo de entreguerras, por ejemplo, es recibida en Austria por una familia que encuentra en ella una voz de guía y consuelo para esos crudos momentos, lo cual nos indica que, de alguna manera, su credibilidad estaba condicionada por ese traumático contexto en el que el caos alimentaba la necesidad de creer. En los tiempos de posguerra, en cambio, vimos que esa necesidad de creer se ve reemplazada por el desencanto y el escepticismo. De ahí que cuando Frau Frida se encuentra en Barcelona con el narrador y Neruda, este último, marcado por las guerras mundiales, la Guerra Civil española y las heridas propias de su nación, no vacila en mostrarse incrédulo ante sus dones.

que de un posible engaño.⁸⁸ Además, no podemos olvidar dos cosas: la primera, que había sueños, como el que tuvo con Neruda, sobre los que Frau Frida consideraba que no tenían nada que ver con la realidad;⁸⁹ la segunda, que su sistema de vaticinios era arbitrario. Recordemos que cuando soñó que su hermano moriría ahogado, ella no lo alejó del agua, sino de los dulces. Bajo esta lógica, no sería improbable que Frau Frida haya soñado que algo relacionado al agua estaba por pasarle y, por lo arbitrario de su sistema, pensó que no tenía que ver nada con la realidad o, en su defecto, sólo se alejó de los dulces.

Así, podríamos plantear que, con la muerte de quien representaba los sueños y el futuro al lado de un símbolo de la Revolución, el autor de *Cien años de soledad* más bien buscaba reflejar lo contradictorio de la causa cubana, pues, como vimos en el primer capítulo, aunque esta tuvo un efecto hechizante y esperanzador para Latinoamérica, al final terminó por destruir las esperanzas y, desde luego, los sueños depositados en ella, al convertirse en un sistema represivo, ortodoxo y excluyente que no concebía otro futuro que no fuera el trazado por ellos mismos.

Naturalmente, esta conclusión nos lleva a preguntarnos si en realidad lo que pasó con Frau Frida fue un accidente. Para perfilar una respuesta a esta interrogante, es necesario tener presente cómo el narrador describe el siniestro marino: “Tuvo que ser un marejazo colosal, pues entre la muralla del malecón y el hotel, hay una amplia avenida de ida y vuelta, así que la ola saltó por encima de ella y todavía le quedó bastante fuerza para desmigajar el vitral” (García Márquez 93).

⁸⁸ Tales indicios son: el tiempo que la mujer se dedicó a predecir el futuro (durante todo el periodo de entreguerras), la anécdota del vaticinio de la muerte de su hermano, las situaciones inexplicables (como la vez en que Neruda y ella experimentan un sueño borgeano) y, por último, su fortuna.

⁸⁹ En el cuento puede leerse: “A la primera advertencia del buque buscamos a Frau Frida, y al fin la encontramos en la cubierta de turistas cuando ya nos íbamos sin despedirnos. También ella acababa de despertar de la siesta.

—Soñé con el poeta —nos dijo. Asombrado, le pedí que me contara el sueño.

—Soñé que él estaba soñando conmigo —dijo, y mi cara de asombro la confundió—.

¿Qué quieres? A veces, entre tantos sueños, se nos cuela uno que no tiene nada que ver con la vida real” (García Márquez 101).

Como se puede observar, en esta breve descripción se percibe cierto asombro por parte del narrador por lo inverosímil del fenómeno, ya que la ola parece desafiar los límites de lo posible al saltar por encima de una amplia avenida y mantener la fuerza para destruir el vitral, y no sólo eso, también arrastrar autos e incrustar, en específico, el de Frau Frida de tal forma que “no le quedó ni un hueso entero”.

Por otra parte, también debemos considerar que, aun cuando este siniestro ocasionó diversos daños, los voluntarios cubanos recogieron los destrozos en menos de seis horas, con la única excepción del auto de Frau Frida que quedó incrustado al costado del hotel hasta la mañana siguiente. Aunque a primera vista este hecho podría considerarse como un simple efecto colateral del accidente, lo cierto es que, a luz de los elementos analizados, lo accidental resulta dudoso, dado que ahora da la impresión de haber sido intencionado.

Por último, no podemos pasar por alto el hecho de que el narrador conoce los detalles del accidente a través de un periódico, pues esto añade más ambigüedad a la naturaleza del accidente, sobre todo cuando consideramos que los medios de comunicación eran manipulados a conveniencia del régimen. Teniendo todo esto en cuenta, podríamos, si no afirmar que lo que pasó con Frau Frida no fue accidente, al menos sí plantear que es una de las posibilidades de interpretación que apertura el cuento, pues lo que sí es un hecho es que, ante el carácter ortodoxo de la Revolución, el don de Frau Frida resultaba peligroso.

En este punto, conviene recordar que la recepción del don de Frau Frida en la posguerra nos muestra cómo los discursos con pretensión de verdad, redención o guía sufren un deterioro que termina por convertirlos en sospechosos o poco convincentes para la sociedad. Además, que esta crisis de credibilidad repercute de igual modo en los espacios, los cuales pierden su antigua capacidad de sostener o legitimar a las figuras que encarnan dichos discursos. En ese sentido, el

efecto satírico que produce la desmitificación del espacio recae en mostrar cómo este se vuelve un medio del poder para perpetuarse, impidiendo con esto la posibilidad de imaginar otro porvenir. Y la manifestación más clara de esto es la muerte de Frau Frida, un suceso sospechosamente fortuito que termina por delatar al espacio como cómplice o medio del poder para absorber y anular toda disidencia.

Desde el análisis anterior, advertimos que la ironía pragmática cumple un papel decisivo en la dimensión satírica de estos cuentos. En los enunciados que acabamos de examinar se vuelve a hacer evidente: más que recurrir a inversiones semánticas explícitas, el texto se apoya en enunciados burlones que, puestos en relación con el contexto, el lector puede interpretar como irónicos. Esta interpretación, además, genera un sentido derivado que proyecta una crítica a la sociedad y refuerza el *ethos* despreciativo de este género. Un ejemplo claro de ello es la crítica que el autor dirige a la isla, la cual se articula a través de un enunciado que en apariencia no es más que la descripción de un accidente marítimo. Sin embargo, al ponerlo en relación con las dimensiones sociales con las que el cuento dialoga, este se transforma en una crítica mordaz hacia la Revolución. Esto resulta especialmente relevante porque demuestra que García Márquez ejerció una mirada crítica y que incluso la expresó a través de la literatura.

Hasta ahora hemos identificado cómo la dimensión satírica de este cuento expone y ridiculiza determinados vicios de la sociedad posmoderna, como el escepticismo, la desconexión con lo divino, la crítica a los arquetipos y las tensiones sociopolíticas. Por consiguiente, corresponde ahora analizar la forma en que pretende corregirlos, ya que, como hemos visto, en esto recae su finalidad. Para esto, conviene recordar dos detalles claves en el cuento: por un lado, cuando Frau Frida, tras experimentar un sueño con el narrador, le advierte que debe irse en ese mismo momento de Viena y no volver en al menos cinco años, y éste, a pesar de su escepticismo,

sigue las ordenes de la mujer e incluso decide no regresar nunca al país centroeuropeo; por el otro, cuando Neruda, a pesar de su escepticismo declarado a la mujer, parece encontrar inspiración para escribir versos después de experimentar una especie de sueño borgeano en el que soñó que Frau Frida estaba soñado con él. Tener presentes estos detalles es importante, ya que en ellos podemos identificar contradicciones, las cuales también adquieren una dimensión irónica, pues, aunque tanto el narrador como Neruda rechazan con palabras el mito, ambos lo sostienen con sus acciones. Y esto, aunado al hecho de que la ambigüedad en torno al don de Frau Frida no pudo ser disipada con su muerte, nos permite concluir que García Márquez, a través de “Me alquilo para soñar”, nos muestra que, sin importar los rasgos posmodernos que predominan en la sociedad, el ser humano contemporáneo puede experimentar cosas que delatan que en lo más profundo de él siempre habrá un resquicio de fe.

3.4 La pesadilla

Un año antes de morir, Julio Cortázar publicó una última colección de cuentos titulada *Deshoras* (1983). Entre los ocho cuentos que la conforman, destaca “Pesadillas”,⁹⁰ un cuento en el que el autor de *Rayuela* nos enseña que los horrores de las pesadillas no siempre terminan al despertar. En este apartado también proponemos la interpretación de este cuento como una sátira paródica.

⁹⁰ Dentro de los antecedentes, destaca el reciente artículo “Paredes de piel. Enfermedad, ideología política y fantástico en ‘Pesadillas’ de Cortázar” (2024) de Margherita Cannavacciuolo, que ofrece un análisis centrado en el relato que aquí nos ocupa. En su trabajo, la autora argumenta que el cuerpo enfermo de la protagonista se convierte en un dispositivo crítico que revela las tensiones sociales y políticas del contexto dictatorial argentino, sirviendo como un canal para la crítica a la opresión. Plantea también que los gestos del cuerpo de la protagonista funcionan como un infralenguaje, lo que abre espacios para realidades alternas y ambiguas que intensifican la dimensión fantástica del relato. Por otro lado, hay otros trabajos que exploran “Pesadillas” dentro de un conjunto más amplios de relatos de Cortázar usados como medios de denuncia contra la dictadura. Un ejemplo relevante es “Julio Cortázar: el despertar de una conciencia histórica” (2021) de Santiago Juan-Navarro, que estudia cómo la obra del autor de *Rayuela* evoluciona desde una estética modernista hacia un compromiso explícito con la realidad política latinoamericana, especialmente a partir de su contacto con la Revolución cubana. Frente a estos trabajos, proponemos que en “Pesadillas” se refleja una clara toma de conciencia sobre la realidad latinoamericana, pero que esta se construye a través de un magistral uso de la ironía, que activa a su vez otros mecanismos como la sátira y la parodia.

Así como en los análisis anteriores, este comienza con un breve resumen del cuento y continúa explicando, con la ayuda de las tres competencias propuestas por Linda Hutcheon, cómo es que, a un mismo tiempo, este cuento consigue subvertir la noción de pesadilla y articular una crítica al escenario represivo que se vivía en Buenos Aires durante el último régimen militar (1976-1983).

En “Pesadillas” se narra un extraño episodio en la vida de Mecha, una joven argentina de veinte años, que, inexplicablemente, entra en estado de coma. Y aunque al principio su estado no muestra particularidades clínicas que permitan diferenciarlo de un coma típico, a medida en que avanzan los días, su familia descubre que, aun en ese estado, Mecha podía soñar. El inconveniente con esto es que la joven comienza a presentar movimientos involuntarios y expresiones de pánico, lo que indica que todos sus sueños eran pesadillas.

Pese a este nuevo síntoma, el doctor Raimondi trata de consolar a la familia explicándoles que Mecha no era consciente y que, contrario a lo que esto parecía, las pesadillas eran un buen síntoma porque significaban que había vitalidad de su parte. Por eso mismo, después de cada visita, Raimondi recomendaba a la familia lo común para estos casos: esperar. Esta recomendación, sin embargo, se torna, a su vez, en una pesadilla para su familia, pues eso significaba que sólo podían sentarse a contemplar el terror por el que atravesaba Mecha con la esperanza de que despertara algún día.

A medida que los días transcurren y el cuadro clínico de Mecha se mantiene, la familia ya no sólo se enfrenta a la incertidumbre, la desesperación y la impotencia, sino ahora también a una rutina. Por ejemplo, la señora Luisa, la madre de Mecha, se pasa todo el día rezando; el señor Botto, su padre, ve el canal de deportes o el noticiero; Lauro, su hermano, pasa gran parte del día en su facultad; Rosa, la enfermera, cuida de Mecha y, en especial, de la señora Luisa, quien desde

el coma de su hija sufre ataques de ansiedad e insomnio; el doctor Raimondi, al principio, mostraba mucho interés en el caso de Mecha e, incluso, llevaba colegas a que la evaluaran. No obstante, con el paso de los días, Raimondi comienza a perder el interés en el caso y, por lo mismo, sus visitas a Mecha comienzan a ser más rápidas. Además, como parte de esa rutina, la familia se acostumbra a que, fuera de su casa, se escucharan disparos y sirenas a cualquier hora del día y que, dentro de su casa, las cosas se extraviaran o se movieran de lugar.

Al cabo de unos días, Lauro deja una nota en la mesa diciendo que llegaría tarde de la facultad y que probablemente no alcanzaría a acompañarlos a cenar. Con esto, la rutina se rompe y el argumento da un giro inesperado, pues lo que parecía una demora para cenar, se convierte en una desaparición definitiva. Por más que sus padres intentan contactar a Lauro a través de amigos y familiares, nadie parece tener noticias suyas.

A la par de la presunta desaparición de Lauro, la familia se percata de que los movimientos involuntarios de Mecha comienzan a empeorar. Por fortuna, faltaba poco tiempo para la visita diaria del doctor Raimondi. Más tarde, cuando la enfermera vuelve de la farmacia, le comunica a la señora Luisa que es probable que el doctor no pueda llegar porque han cerrado todo el barrio y se escuchan muchas sirenas. Pronto, la familia se percata de que el sonido de las sirenas cada vez estaba más cerca de su casa. Y lo curioso era que, mientras más se acercaban, los movimientos de Mecha empeoraban. Cuando finalmente el sonido de las sirenas parece estar a escasos metros de distancia, se descubre que el objetivo de tantas patrullas era su domicilio. Al final, justo en el momento en el que el cuerpo armado consigue ingresar, Mecha, a su vez, consigue abrir los ojos, “todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida” (Cortázar 722).

Detallado el contenido de este cuento, pasamos ahora al último análisis, el cual seguirá la estructura establecida en los anteriores para mantener la coherencia metodológica de este trabajo. Así, en seguida nos detendremos a identificar la parodia que este cuento hace de la pesadilla. Antes de ello, es necesario mencionar que hemos tomado a la pesadilla como el blanco al que apunta esta parodia, puesto que, a diferencia de los otros cuentos, en los que el blanco de la parodia se presenta de manera implícita o resulta relativamente sencillo de identificar, en “Pesadillas” se vuelve todavía más explícito, ya que el propio título lo anticipa.

Dicho esto, podemos concentrarnos en identificar de qué forma la pesadilla se interioriza en el cuento, pues recordemos que aquello que distingue a la parodia de las otras modalidades intertextuales es que permite marcar una *diferencia* al representar a la vez “la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon 177). Tal como lo hemos hecho antes, para identificar la interiorización recurriremos a la competencia genérica, fundamental para reconocer los procesos de interiorización y los desvíos en tanto que implica reconocer las normas y convenciones que definen la tradición literaria. En el cuento que aquí nos ocupa, dicha competencia se revela mediante la noción de pesadilla, la cual tomaremos de Borges:

En *Siete noches*, un ciclo de conferencias dictadas en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, Jorge Luis Borges dedica un espacio para hablar de las pesadillas. Allí, de entrada, el maestro argentino sentencia que los sueños “son el género; la pesadilla, la especie” (41), lo que significa que las pesadillas no son algo separado de los sueños, sino sólo otra de sus posibilidades. Posteriormente, para proponer una noción de este fenómeno, recurre a distintas etimologías de la palabra pesadilla y concluye que, a pesar de que varía su composición morfológica y semántica en

cada civilización,⁹¹ en todas hay una idea en común de origen demoníaco: “la idea de un demonio que causa la pesadilla” (51). Naturalmente, esta idea lleva a Borges a sentenciar que “la pesadilla es, ante todo, la sensación del horror” (58). Además, dado que desde su etimología la palabra pesadilla ya sugiere algo sobrenatural, Borges termina su conferencia planteando, muy a su manera, los siguientes enigmas: “¿Y si todas las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aun eso es posible” (65). A partir de Borges, entonces, podemos concebir a la pesadilla como una experiencia onírica que produce una sensación de horror e implica una experiencia sobrenatural.

Ahora bien, como se pudo observar en el resumen del cuento, la pesadilla de Mecha no se narra, sino que es sugerida a través de sus reacciones físicas. Por tanto, es necesario considerar dichas reacciones para alcanzar una definición más integral. De acuerdo con el psicoanalista galés, Ernest Jones, la pesadilla se caracteriza por: 1) miedo de agonía, 2) sensación sofocante de opresión en el pecho, 3) la convicción de una insalvable paralización. Otras características menos evidentes son: 4) sudor frío, 5) palpitación convulsiva del corazón y 6) a veces un flujo de secreción seminal o vaginal (Jones citado en Decorte 50).

Luego de establecer esto, corresponde retomar nuestros objetivos e identificar cómo se interioriza la pesadilla en este cuento. Nos centraremos, para esto, en dos elementos: el

⁹¹ Dice Borges: “El nombre en español no es demasiado venturoso: el diminutivo parece quitarle fuerza. En otras lenguas los nombres son más fuertes. En griego la palabra es *efialtes*: Efialtes es el demonio que inspira la pesadilla. En latín tenemos *incubus*. El íncubo es el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla. En alemán tenemos una palabra muy curiosa: *Alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión del elfo, la misma idea de un demonio que inspira la pesadilla. [...]”.
Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre en inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros “la yegua de la noche”. [...].

Pero según los etimólogos la raíz es distinta. La raíz es *niht mare* o *niht maere*, el demonio de la noche” (49-50).

componente sobrenatural y las reacciones físicas. El siguiente fragmento del cuento permite comprender con mayor facilidad cómo se interioriza el primero:

Esperar, lo decían todos, hay que esperar porque nunca se sabe en casos así, también el doctor Raimondi, hay que esperar, a veces se da una reacción y más a la edad de Mecha, hay que esperar, señor Botto, sí doctor pero ya van dos semanas y no despierta, dos semanas que está como muerta, doctor, ya lo sé, señora Luisa, es un estado de coma clásico, no se puede hacer más que esperar. Lauro también esperaba, cada vez que volvía de la facultad se quedaba un momento en la calle antes de abrir la puerta, pensaba hoy sí, hoy la voy a encontrar despierta, habrá abierto los ojos y le estará hablando a mamá, no puede ser que dure tanto, no puede ser que se vaya a morir a los veinte años [...]. Pero todo era de paso allí donde lo único que duraba sin cambio, lo único exactamente igual día tras día era Mecha, el peso del cuerpo de Mecha en esa cama, Mecha flaquita y liviana, bailarina de rock y tenista, ahí aplastada y aplastando a todos desde hacía semanas, un proceso viral complejo, estado comatoso, señor Botto, imposible pronosticar, señora Luisa, nomás que sostenerla y darle todas las chances, a esa edad hay tanta fuerza, tanto deseo de vivir. (Cortázar 713)

Así, aunque las pesadillas de Mecha no se revelen explícitamente en el cuento, su caso ilustra el componente sobrenatural que caracteriza a este fenómeno onírico, pues, a pesar de ser una joven de veinte años, de complexión delgada y deportista, cae, sin explicación alguna, en un estado comatoso que dura varias semanas. Y lo que es todavía más perturbador e inusual es que, aun en ese estado, consigue experimentar pesadillas. Así, desde la perspectiva de Borges, este caso no sería considerado como uno clínico, sino sobrenatural.

Por otra parte, las consecuencias físicas de la pesadilla se interiorizan a través del cuerpo de Mecha. Para comprender mejor esto, conviene observar el siguiente fragmento, donde Cortázar reúne las reacciones físicas:

Todavía hablaban del termómetro cuando se oyeron los tiros en la esquina, a lo mejor más lejos, por el lado de Gaona. Se miraron, la enfermera se encogió de hombros porque los tiros no eran una novedad en el barrio ni en ninguna parte, y doña Luisa iba a decir algo más sobre el termómetro cuando vieron pasar el temblor por las manos de Mecha. Duró un segundo pero las dos se dieron cuenta y doña Luisa gritó y la enfermera le tapó la boca, el señor Botto vino de la sala y los tres vieron cómo el temblor se repetía en todo el cuerpo de Mecha, una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies, un moverse de los ojos bajo los párpados, la leve crispación que alteraba las facciones, como una voluntad de hablar, de quejarse, el pulso más rápido, el lento regreso a la inmovilidad (715).

En esta cita se observa que, en ausencia del contenido de sus pesadillas, son los temblores, los movimientos oculares rápidos, el aumento del pulso y las contracciones que deforman su rostro –como si intentara hablar, moverse o quejarse– los que revelan que Mecha está experimentando una pesadilla. Además, estos signos coinciden con dos de las reacciones que, según Ernest Jones, constituyen pruebas irrefutables de la pesadilla: la convicción de una paralización insalvable y la palpitación convulsiva; aunque, en Mecha estas dos reacciones se funden con otras que igualmente revelan su pánico.

Tras establecer los elementos que se interiorizan, corresponde identificar los que se desvían. Un desvío lo constituye el desplazamiento del horror. Como vimos anteriormente, para Borges, “la pesadilla es, ante todo, la sensación del horror” (58). El caso de “Pesadillas” representa un caso particular, pues elimina la necesidad de narrar la pesadilla –como lo hacían los poetas

malditos en el romanticismo— para mostrar el horror. Y esto lo hace a través de un desplazamiento de este que el cuento expresa claramente al decir que Mecha está “ahí aplastada y aplastando a todos desde hacía semanas” (Cortázar 713), pues esto significa que Mecha no era la única que sufría; su familia, en especial su madre, experimentaba también sufrimiento al contemplar el estado de la joven. Además, no podemos olvidar que, mientras Mecha dormía, afuera su país estaba siendo sometido por un régimen militar que incluso llegó a reprimir a su hermano. Así, narrar las pesadillas de Mecha se vuelve innecesario frente a un contexto en el que la represión y el dolor han convertido a la realidad en otra pesadilla. De ahí que el título del cuento esté en plural y no sólo en singular.

Otro desvío lo podemos encontrar en la continuidad del horror. Para comprender este desvío, conviene observar el siguiente pasaje:

Mecha movía apenas los dedos y ellos [los miembros de su familia] sentían que la pesadilla seguía ahí, que se prolongaba interminablemente como negándose a alcanzar ese punto en que una especie de piedad, de lástima final la despertaría como a todos para rescatarla del espanto. (Cortázar 716)

Con esto, el cuento nos revela que no cuestiona, sino que afirma el ciclo convencional de la pesadilla, en el que el horror atormenta al soñador hasta que el despertar, como acto de rescate, restablece el límite con el mundo real y su aparente estabilidad. No obstante, como ya hemos visto, en este cuento el horror se desplaza del plano onírico hacia el de la realidad; por tanto, el despertar de Mecha ya no es una liberación o “rescate del espanto”, sino el ingreso a una realidad todavía más terrible en la que el horror continúa y, lo que es peor, se materializa.

A partir de estos dos desvíos, se advierte la dimensión paródica de este cuento. Para terminar de precisarla, en seguida identificaremos, con la ayuda de la competencia lingüística, el

tipo de *ethos* mediante el cual opera. Al igual que en los casos anteriores, “Pesadillas” constituye una parodia contestataria. Y esto lo sabemos gracias a que los desvíos que se presentan en este cuento llevan consigo una carga irónica que incrementa la burla hacia la noción de pesadilla, pues a partir de ellos podemos entender que, a pesar de ser considerada, según Borges, como una grieta al infierno o el infierno mismo, los horrores que alberga la pesadilla ahora son superados por los que invaden la realidad. En pocas palabras, con estos desvíos, el cuento no sólo despoja a la pesadilla de su esencia, sino también la minimiza frente a una realidad que la desborda.

Establecida la dimensión paródica, procederemos a identificar la dimensión satírica de este cuento. Dado que la sátira apunta a la sociedad y no a un texto como la parodia, nos apoyaremos para su identificación en la competencia ideológica, que, como hemos visto, permite comprender las dimensiones sociales, políticas y culturales que dialogan con el texto. Así, en seguida abordaremos esta competencia a través del contexto de producción del cuento y del marco ideológico del autor:

Como se señaló al inicio, “Pesadillas” forma parte de *Deshoras*, la última colección de cuentos publicada por Julio Cortázar en 1983. A partir de su fecha de publicación se pueden concluir al menos dos cosas. La primera, que este cuento aparece en un panorama en el que la posmodernidad ya formaba parte del horizonte cultural latinoamericano. La segunda, que este cuento no sólo remite al último régimen militar argentino, sino que, muy probablemente, fue escrito y publicado durante o muy poco después de la dictadura.⁹² Por lo tanto, a continuación, se ofrece un breve contexto que nos permitirá comprender mejor su papel en el cuento.

⁹² Dado que únicamente se conoce que *Deshoras* fue publicado en 1983 y que la dictadura terminó el 10 de diciembre de 1983, resulta imposible determinar con certeza si apareció durante o después de la dictadura. No obstante, para nuestros fines, la fecha exacta carece de importancia, ya que lo verdaderamente relevante es la resonancia que el cuento mantiene con el clima dictatorial.

El 24 de marzo de 1976, las Fuerzas Armadas argentinas derrocaron el gobierno de Isabel Perón y tomaron el control del país, iniciando, con esto, una dictadura que duró hasta el 10 de diciembre de 1983. El poder fue asumido por una junta militar compuesta por los comandantes del Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea: Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti, respectivamente. A esta triada se le atribuye la implementación del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, un plan que buscaba reestructurar el país bajo un régimen autoritario, el cual, de acuerdo con Laura Rodríguez, buscó eliminar toda forma de oposición y disciplinar a la sociedad a través del miedo, la censura y la violencia (cf. 290). Por lo mismo, se implementó un plan sistemático de represión que incluyó secuestros, torturas, asesinatos y desapariciones forzadas de miles de personas. Dentro de ese contexto, según Guadalupe Seia, la Universidad se convirtió en uno de los espacios más vigilados, ya que representaba la posibilidad de pensamiento crítico y organización colectiva. La represión ejercida hacia la Universidad se manifestó en la intervención militar de diferentes universidades, en la disolución de centros estudiantiles, en la expulsión o desaparición de docentes o estudiantes, y en la censura de programas académicos ideológicamente subversivos (cf. 226-228).

En cuanto al marco ideológico del autor en el contexto de la represión, Jaume Peris sostiene que el autor de *Rayuela* se mantuvo, desde el principio, sensible frente al impacto que la “maquinaria de la desaparición” estaba produciendo en Argentina. También apunta que, desde mediados de los años setenta, Cortázar participó activamente en diferentes colectivos, reuniones y actos de denuncia que trataban de dar visibilidad a las prácticas genocidas de las dictaduras latinoamericanas. No obstante, la escasa evolución de los hechos provocaba en Cortázar una doble preocupación:

Por una parte, por la urgencia de detener la práctica de la desaparición forzada y la necesidad, para ello, de dar a conocer detalladamente los informes de juristas e investigadores sobre el alcance de la represión en medios de máxima difusión; por otra, la dificultad de que esos informes, datos y análisis llegaran a ser leídos, comprendidos y difundidos entre la población de América Latina y por la necesidad de hallar nuevos lenguajes, soportes y vehículos que hicieran llegar esa información a un potencial público mayoritario. (Peris 507)

Como era de esperarse, según Peris, Cortázar propuso⁹³ como vehículo al texto literario, apelando a que no es una frivolidad cuando se dice que un poema o una canción, una película o una novela, un cuadro o un relato, una pieza de teatro o una escultura “han llevado y llevan hasta el pueblo la noción del sentimiento de muchos de los derechos que los especialistas expresan y articulan en su forma jurídica” (Cortázar en Peris 507).⁹⁴

Con esto en mente, retomamos el análisis de la dimensión satírica del cuento. Como en los análisis anteriores, aquí también recurriremos a algunos fragmentos del cuento que, interpretados a partir de la noción del tropo *in absentia*, permiten identificar la configuración irónica de la que se desprende la sátira. Comencemos por analizar el siguiente fragmento, donde la madre de Mecha le expresa al señor Botto su preocupación al ver que el estado de su hija empeora. Nos detendremos en este fragmento porque revela la sátira que produce el desplazamiento del horror presente en el cuento al reflejar la incapacidad del sujeto posmoderno de articular discursos totalizantes.

⁹³ De acuerdo con Jaime Peris, esto lo propuso a través de su ponencia titulada “Incitación a inventar puentes”, la cual fue dictada en la reunión de Bolonia del Tribunal de los Pueblos que tuvo lugar en mayo de 1979.

⁹⁴ Cortázar llevó esto a la práctica a través de su insólita creación titulada *Fantomas contras los vampiros multinacionales* (1975), un trabajo en el que se aleja de sus textos convencionales para construir una suerte de historieta gráfica a través de la cual hace llegar a un público más extenso las conclusiones del Tribunal Russell (cf. Peris 508).

Dice la señora Luisa: “–Pero si es peor que antes, Eduardo, no te das cuenta de que siguen las alucinaciones, que se está como defendiendo de...” (Cortázar 721-722).

Como podemos observar, este fragmento guarda una clara similitud con uno de los analizados en “La puerta cerrada”. Por ello, al aplicar aquí la noción del tropo *in absentia*, obtenemos un resultado casi idéntico. En un sentido literal, por ejemplo, esta oración también presenta una estructura incompleta que produce un significado abierto. Por su parte, al considerar el contexto posmoderno, el sentido derivado nos lleva a concluir que esta oración iba encaminada a aludir algo sobrenatural, con la diferencia que aquí no una divinidad como en “La puerta cerrada”, sino con mayor probabilidad al demonio del que nos advierte Borges que causa la pesadilla. Así, los puntos suspensivos se convierten, de nuevo, en una estrategia significativa, pues al omitir por completo el contenido de las pesadillas de Mecha y dejar inconclusa la descripción de aquello que parece ver en ellas, el cuento evidencia que el desplazamiento del horror en el cuento también atiende a la incapacidad del sujeto posmoderno de articular un discurso totalizante frente a lo sobrenatural. En suma, al igual que “La puerta cerrada”, “Pesadillas” nos muestra que esta incapacidad no sólo afecta a los personajes, sino también a la literatura misma, la cual ya no puede asegurarnos que al experimentar una pesadilla visitemos el mismo infierno como lo creía Borges. Lo que en todo caso sugiere es que con la realidad en la que se vive ya no se necesita esa visita para conocer los verdaderos horrores.

Antes de continuar, es necesario precisar algo con relación a lo anterior. En el cuento podemos encontrar algunos pasajes en los que la madre de Mecha –únicamente ella– recurre a la figura de Dios. Sin embargo, su evocación no aparece como un acto de fe plena, sino como un último apoyo simbólico posible. Así, mientras los horrores de la pesadilla se omiten o quedan en

puntos suspensivos, la figura de Dios surge como una respuesta automática que intenta suplir aquello que ya no puede nombrarse. Un ejemplo de esto se muestra en el siguiente pasaje:

[...] un proceso viral complejo, estado comatoso, señor Botto, imposible pronosticar, señora Luisa, nomás que sostenerla y darle todas las chances, a esa edad hay tanta fuerza, tanto deseo de vivir. Pero es que ella no puede ayudar, doctor, no comprende nada, *está como, ah perdón Díos mío*, ya ni sé lo que digo. (Cortázar 713-714, cursivas nuestras).

En las líneas que hemos destacado, se observa otro caso de frase inconclusa que precisamente la señora Luisa trata de suplir con Dios para evitar decir que su hija está como poseída, como muerta, etcétera: la interrupción del enunciado multiplica las posibilidades. Así las cosas, podríamos decir que “Pesadillas” deja en duda si la evocación a Dios es genuina o, como en el caso de “Me alquilo para soñar”, la fe se encuentra condicionada por el contexto. Recordemos que el punto máximo de credibilidad de Frau Frida fue en el periodo de entreguerras cuando “la realidad fue más siniestra que las pesadillas” (García Márquez 97).

Precisado esto, podemos continuar. Ahora corresponde analizar el fragmento que nos permite observar el efecto satírico que produce la continuidad del horror. Para esto, hemos seleccionado el fragmento final del cuento que narra el despertar de Mecha. Y esto debido a que, mediante la ironía, revela una sátira que pone en evidencia la caída de los grandes metarrelatos al desmontar la fe en la razón frente a un contexto latinoamericano dominado por la dictadura y la represión. Este es el fragmento al que nos referimos:

La sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas se fijaron en un punto del cielo raso, derivaron lentamente hasta la cara de doña Luisa que gritaba, que se apretaba el pecho con las manos y gritaba. Rosa luchó por alejarla, llamando desesperada al señor

Botto que ahora llegaba y se quedaba inmóvil a los pies de la cama mirando a Mecha, todo como concentrado en los ojos de Mecha que pasaban poco a poco de doña Luisa al señor Botto, de la enfermera al cielo raso, las manos de Mecha subiendo lentamente por la cintura, resbalando para juntarse en lo alto, el cuerpo estremeciéndose en un espasmo porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la madera astillándose después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, *todo como a tiempo para el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida.* (Cortázar 722, cursivas nuestras)

A diferencia de los fragmentos que hemos analizado hasta ahora, donde la ironía es principalmente pragmática, en este caso se construye a través de su forma más esencial, a saber, de inversión semántica, lo cual significa que necesita de datos intra y extratextuales para descodificarse. Para entender mejor esto, aplicaremos la noción del tropo *in absentia*, centrándonos, por el momento, en la frase que hemos destacado. En un sentido literal, nos indica que Mecha finalmente ha despertado de la pesadilla, un acto que se presenta como algo positivo, pues, como lo indica la frase final, ha vuelto “a la hermosa vida”, lo que a su vez sugiere un regreso a la estabilidad y, principalmente, a la protección. En un sentido derivado intratextual, esta frase se revela irónica en tanto que el carácter positivo que presenta la frase no corresponde con el contexto que la acompaña, el cual nos remite a uno marcado por el miedo, la violencia y la desaparición. Recordemos que cuando Mecha despierta lo primero con lo que se encuentra no es precisamente con “una hermosa vida”, sino con una escena de horror: de fondo se oyen gritos y balazos, y en primer plano aparece

su madre en medio de un ataque, su padre paralizado por el miedo y su casa siendo invadida por un cuerpo militar que, por si fuera poco, ha desaparecido a su hermano.

Ahora bien, en este caso, esta oración puede adquirir un sentido derivado todavía más profundo cuando lo ponemos en relación con elementos extratextuales. Para entender mejor esto, es preciso recordar lo expuesto en la competencia ideológica: primero, que “Pesadillas” aparece en un panorama en el que la posmodernidad ya forma parte del horizonte cultural latinoamericano; segundo, que el cuento no sólo alude implícitamente al último régimen militar argentino, sino que aparece en su etapa final; tercero, que los efectos represivos de este régimen se vieron reflejados incluso en las universidades a través de la desaparición de docentes y estudiantes; y cuarto, que Cortázar utilizó al texto literario como vehículo para hacer llegar los análisis jurídicos de la dictadura y, como veremos, también para denunciarla. Teniendo todo esto en cuenta, podemos concluir que, en un sentido derivado extratextual, este enunciado consigue desplegar un último efecto satírico que evidencia la caída del metarrelato moderno de la razón. Esto ocurre porque el régimen dictatorial al que alude el cuento encarna, de alguna manera, dicho metarrelato, ya que, como es sabido, estos sistemas de represión se presentan como defensores del orden, la disciplina y la estabilidad. No obstante, a través de la denuncia que oculta, el cuento termina por mostrarnos su derrumbe al plantear que es el propio régimen el que convierte la realidad en una pesadilla.

En este último análisis, la ironía vuelve a mostrar su importancia en la dimensión satírica del cuento, sobre todo a través del enunciado de inversión semántica, el cual constituye un caso particular. Lo anterior debido a que el sentido literal de este no concuerda con el contexto interno del cuento, lo que nos indica una inversión semántica intratextual, pero también una inversión semántica-pragmática extratextual, pues si ese mismo enunciado lo relacionamos con un contexto más amplio, como la dimensión social a la que remite el cuento, adquiere un sentido derivado más

profundo que permite resolver enigmas –como el desenlace de Lauro, el hermano de Mecha– y revelar críticas que permanecen ocultas a primera vista. Así, la coexistencia de estos dos sentidos derivados demuestra cómo la ironía pragmática puede operar simultáneamente dentro del texto y más allá de él.

Hasta el momento, hemos dejado claro cómo la dimensión satírica de este cuento evidencia y ridiculiza algunos rasgos de la sociedad posmoderna, tales como la caída de los grandes metarrelatos, la incapacidad del ser humano de articular discursos totalizantes y, desde luego, las tensiones sociopolíticas que marcaron al contexto. Resta, entonces, analizar de qué manera pretende corregirlos. Para esto, conviene recordar que la pesadilla no es, según Borges, una experiencia distinta al sueño, sino sólo otra de sus posibilidades. Y esto en el cuento se ve reflejado en el caso de Mecha, pues, a pesar de expresar cierto sufrimiento durante sus pesadillas, siempre estuvo a salvo de los verdaderos horrores que invaden la realidad, lo cual pone en evidencia la característica función protectora que posee el sueño en general. Así, resulta casi poético que Cortázar, un escritor que experimentó de manera constante y profunda con los sueños en su narrativa, se despidiera en su última colección con un cuento que no sólo advierte que la pesadilla es una forma de leer la realidad, sino que también invita, muy a pesar de la posmodernidad, a creer en los sueños, porque, en tiempos tan hostiles, incluso en las pesadillas se puede estar más a salvo que en la propia realidad.

3.5 Sobre la pertinencia de los análisis y la intencionalidad del autor

En el segundo capítulo definimos que la sátira paródica es aquella que “apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (Hutcheon 185). Como pudimos observar, los tres cuentos analizados presentan

procedimientos que corresponden a los rasgos definitorios de la sátira paródica, pues en ellos podemos encontrar una dimensión paródica en la que algunos elementos de un texto o una convención literaria, como lo es la temática del sueño, se interiorizan de tal forma que sean reconocibles por el lector, mientras que otros se desvían no sólo para mostrar una diferencia, sino también para producir una dimensión satírica a través de la cual se critican y ridiculizan algunos aspectos ya no precisamente del texto o la convención, sino de la sociedad.

No obstante, es importante considerar que, si bien es cierto que en los cuentos podemos encontrar algunos elementos que nos llevan a plantear que operan como una sátira paródica, y que Catherine Kerbrat-Orecchioni no descarta la posibilidad de que la intencionalidad pueda ser detectada por el receptor, también lo es que Linda Hutcheon lleva más allá la discusión en torno a la intencionalidad y plantea la posibilidad de una ironía *inconsciente* y, en extensión, de una sátira y una parodia de la misma naturaleza, lo que implica que un lector pueda interpretar como irónico, paródico o satírico un texto creado sin ninguna intención de este tipo (cf. Hutcheon 186). En este punto, cobra relevancia considerar esto porque, lejos de representar una debilidad para nuestra investigación, nos lleva a considerar lo que Barthes llamó la muerte del autor. La siguiente anécdota que Mario Vargas Llosa cuenta en una entrevista nos puede ayudar a ilustrar mejor esto:

Hay otras críticas que más bien son muy desconcertantes porque van en contra totalmente de lo que uno cree pero que al final pueden sembrar una duda. A mí me pasó por ejemplo con *La ciudad y los perros* y Roger Caillois. En una conversación con él me dijo que la había leído y que le parecía muy interesante ese juego psicológico con el crimen del Jaguar. Según Caillois yo había hecho que el Jaguar se atribuyera un crimen que él no había cometido sólo para conseguir otra vez el liderazgo que había perdido, aun a costa de su honor. Yo le pregunté si estaba seguro de que el Jaguar no había matado al Esclavo. Me

dijo que le parecía imposible porque el crimen no estaba dentro de la estructura ni psicológica ni moral del personaje. Según Caillois, en la novela él se atribuía ese crimen porque se sentía como un exiliado. Había perdido lo que para él era lo más importante, el liderazgo. Su interpretación me pareció muy forzada al principio, pero después pensé que, si él lo había leído así y para él era tan clara esa conclusión, tal vez yo mismo lo había pensado así sin haberme dado cuenta. (Cueto pár. 37)⁹⁵

Como deja entrever esta anécdota, cuando una obra se pone en circulación pasa a ser dominio del lector y ya no del autor, lo que provoca que se desplieguen múltiples significados. Y este despliegue, conviene decirlo, es un proceso inherente al lenguaje literario, pues como sostiene el Grupo μ , la literatura constituye un desvío del grado cero de la escritura, lo que significa que, a diferencia del lenguaje científico que tiende al grado cero, entendido este como “un discurso ingenuo y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual ‘un gato es un gato’” (Grupo μ 77), la literatura tiende a la polisemia o, lo que es lo mismo, la multiplicidad de significados. Por lo tanto, para la literatura, un gato no necesariamente puede ser un gato, sino un león, un tigre, un poeta, una metáfora, un símbolo, un enigma. Las posibilidades, diría Borges, son infinitas.

Así las cosas, en este trabajo se plantea, como una de las tantas posibilidades que nos apertura la literatura, la interpretación de estos textos como sátiras paródicas. Y la pertinencia de esto no sólo recae en que los cuentos presentan procedimientos que corresponden a los rasgos definitorios de la sátira paródica, sino principalmente en que, al ponerlos en relación con su

⁹⁵ De acuerdo con Winston Manrique, en el discurso de agradecimiento por la conmemoración del medio siglo de *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa profundizó en esta anécdota y confesó que Caillois le dijo: “¡Usted no ha comprendido la novela! Reflexione. Y Mario Vargas Llosa quedó entre perplejo y desconcertado ante la vehemente invitación que le hacía Roger Caillois [...]. A partir de ahí, el Nobel peruano dice, contra el origen de su propia novela, que el Jaguar no mató al Esclavo pero se atribuye su muerte. Vargas Llosa comprendió, entonces, que la lectura del autor sobre su propio libro no es la más justa” (pár. 1).

respectiva tradición literaria y su contexto extratextual, nos permiten generar relaciones de significación más complejas que a través de una lectura lineal podrían pasarse por alto.⁹⁶

⁹⁶ Esto se observa claramente en los cuentos analizados. Por ejemplo: en “La puerta cerrada” un lector que desconoce qué es una experiencia mística puede interpretar la conducta de Rengifo como simple locura, reducir las etapas de la unificación a simples experiencias inexplicables y pasar por alto que el cuento critica precisamente la ausencia de divinidad. En “Me alquilo para soñar”, si el lector ignora la noción del sueño profético y los símbolos históricos a los que remite el cuento –las Guerras Mundiales, la Guerra Civil española y la dimensión simbólica que poseen tanto Neruda como el hotel Habana Riviera– su lectura se reducirá a juzgar a Frau Frida como una embaucadora. En “Pesadillas”, si el lector no considera el contexto de la dictadura argentina y sus efectos en la Universidad, difícilmente relacionará a Lauro, el hermano de Mecha, con los movimientos estudiantiles reprimidos, lo cual constituye uno de los grandes vacíos del cuento. Y estos son apenas algunos aspectos que se encuentran en riesgo de pasarse por alto, pues como vimos, los tres cuentos cuentan con otros elementos que también dependen del contexto para revelarse.

CONSIDERACIONES FINALES

Llegó el invierno, otro invierno más, y con este la certeza para Sebastián de que iba a morir. Ya no le quedaban fuerzas. Pero le parecía que si lograba vivir unas semanas más, si encontraba qué comer y dónde refugiarse, iba a poder dormir, iba finalmente a recordar, a entender, a hablar.

Morir antes sería el fracaso. Pero la esperanza de Sebastián era recia, lo único en él que no vacilaba. Era el fin. Pero quizás también el triunfo.

José Donoso

En su trabajo titulado *El alma romántica y el sueño*, Albert Béguin asegura que toda época del pensamiento humano “podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia” (11). Como observamos a lo largo de este trabajo, en la narrativa del *boom* latinoamericano el sueño no funciona únicamente como tema, sino también como una herramienta crítica al ser un espacio donde se presenta al menos una pequeña ilusión de sentido frente a un contexto dominado por la fragmentación, el escepticismo y la pérdida de certezas. En otras palabras, aunque nunca accedemos a los sueños de los personajes —el foco narrativo está en la realidad—, la forma en que los tres relatos tratan de corregir los vicios que ridiculizan a través de la sátira nos muestra que todavía pueden abrirse experiencias significativas que la posmodernidad ya no garantiza.

Por ejemplo, pese a que la noción de lo divino resulta ambigua dentro de este panorama, “La puerta cerrada” nos sugiere que la conexión con lo trascendente, o aquello que sea lo que estaba al otro lado de la puerta, aún es posible. Por su parte, “Me alquilo para soñar” nos muestra que, incluso en medio del escepticismo, la figura del soñador profético, aún con sus variaciones y

excentricidades, da ciertas señales de que sus predicciones podrían ser verdad, abriendo con esto la posibilidad de no sólo volver a creer en los sueños, sino también en aquello que trasciende los límites de la realidad. Finalmente, “Pesadillas” nos enseña que el sueño todavía puede funcionar como un espacio de protección, aunque de un modo paradójico, como ocurre en el caso de Mecha, quien, a pesar de estar atrapada en una serie interminable de pesadillas, se encuentra más segura que en la propia vigilia, donde la dictadura, el sufrimiento de su familia y la desaparición de su hermano revelan un horror aún más terrible precisamente por ser real.

Al inicio del tercer capítulo observamos que el sueño pasó por al menos tres concepciones distintas: la heredada por el modernismo, en la que este fenómeno seguía siendo, como para los románticos, una forma de acceso a lo sublime o trascendental; la adoptada por el surrealismo, donde el sueño se convierte en una herramienta para ampliar la realidad y revelar una *hiperrealidad*; y la propuesta por Borges, quien, alejándose de estas concepciones, utiliza al sueño para problematizar la realidad, considerándolo como aquello que la sustituye y la vuelve prácticamente ilusoria.

En ese contexto, la forma de concebir al sueño en la narrativa del *boom* latinoamericano resulta un caso particular, en especial si consideramos dos factores clave. Primero, que estos escritores fueron influenciados significativamente por el autor de *Ficciones*, quien, además de radicalizar la concepción del sueño, fue un precursor de la posmodernidad. Segundo, que la desilusión provocada por la Revolución cubana profundizó la crisis de ideales en la región. A partir de estos elementos podría esperarse que estos escritores terminaran por adoptar las tendencias posmodernas. Sin embargo, lo que se observa es que algunos de ellos mantienen una concepción *más cercana* a la del modernismo, donde las distintas manifestaciones del sueño siguen

funcionando en su forma más tradicional, aunque inmersas en un ambiente marcado por el escepticismo y la crisis, rasgos propios de la posmodernidad.

Ahora bien, no debemos olvidar que los cuentos analizados operan a través de la sátira y la parodia, dos géneros que, según Jameson, han quedado obsoletos en este estado de la cultura, debido a que la norma única que antes permitía contrastar y ridiculizar estilos concretos se ha fragmentado en múltiples códigos y formas, lo que hace imposible parodiar un estilo de manera efectiva (cf. Vaskes 66). De ahí que el crítico estadounidense haya propuesto al pastiche como uno de los rasgos definitorios de la posmodernidad. No obstante, nuestro análisis revela un panorama más complejo: en el *boom* podemos encontrar manifestaciones del pastiche, pero también la presencia de géneros como la sátira y la parodia. Y esto, conviene advertirlo, no significa que la posmodernidad sólo haya influido en algunos escritores; más bien, evidencia que su influencia se manifestó en todos, aunque no de manera uniforme, generando, con esto, distintas reacciones hacia sus postulados. Frente a aquellos que adoptaron plenamente las formas posmodernas, hay quienes las subvirtieron al volver a géneros y temas que Jameson consideraría obsoletos. Así, este retorno podemos interpretarlo como una forma de resistencia y provocación, ya que, por un lado, demuestra que estos géneros todavía pueden ser herramientas para la crítica social; y por otro, que estos escritores se rehusaron a aceptar el sinsentido que supone la posmodernidad y, por lo mismo, recurrieron al humor, esa técnica que, como advertimos en el primer capítulo, les ayudó a sobrellevar el absurdo existencial del siglo.

En esa misma línea, conviene considerar el papel que desempeña la ironía en estos cuentos, pues es a través de ella que los escritores del *boom* despliegan su postura crítica hacia la posmodernidad. Como vimos en el segundo capítulo, la llegada de la pragmática reveló el carácter bidimensional de la ironía, un hallazgo importante para este fenómeno que desde la antigüedad

había sido entendido sólo en términos de inversión semántica y que ahora incorporaba también la evaluación pragmática. Esta transformación impactó en la ironía y, desde luego, en los géneros que prácticamente depende de ella, como la sátira y la parodia, los cuales, gracias a esta nueva bidimensionalidad, lograron establecer relaciones de significación más complejas, las cuales incluso les permitieron coexistir en un mismo texto. Esta coexistencia es fundamental, ya que posibilita el mecanismo de sátira paródica mediante el cual los cuentos analizados articulan su función crítica y consiguen, a un mismo tiempo, parodiar antiguas representaciones del sueño y satirizar el panorama posmoderno, responsable de la pérdida de divinidad en el sueño místico, del escepticismo de los poetas hacia los sueños proféticos, y de la violencia estructural que convierte la realidad en algo más terrible que las pesadillas. Así, el uso de estos mecanismos nos muestra que el *boom* no sólo interioriza los rasgos posmodernos, sino que además los tensiona y los convierte en formas de crítica y resistencia.

En suma, es importante destacar que los tres cuentos analizados llegan a una misma conclusión: aún en la posmodernidad, creer en algo sigue siendo un gesto decisivo, y, como vimos, ese gesto se materializa en el sueño, el único lugar donde esa convicción es posible. Esta decisión, sin embargo, no es arbitraria: desde la mitología, el sueño y la muerte han sido entendidos como hermanos,⁹⁷ de modo que creer, como Nerval, que el sueño es una segunda vida equivale, de alguna manera, a creer que la muerte también es continuidad. En ese sentido, la insistencia del *boom* en regresar al sueño para ridiculizar los rasgos posmodernos no es fortuita: en un mundo marcado por la violencia, la incertidumbre y la falta de certezas, estos relatos recuerdan que mantener una convicción, aunque sea mínima, nos ofrece una manera de enfrentar lo inevitable. Así, el sueño se

⁹⁷ En la *Teogonía* de Hesíodo se puede leer: La Noche parió a la negra Kera [la muerte violenta], y a Moros odioso [Destino], y a Tánatos [Muerte], y a Hipnos [Sueño] parió, y parió a la familia de Ensueños; sin yacer con nadie los parió la oscura Noche divina (7-8).

revela como un espacio donde esa creencia puede sostenerse y hasta ejercitarse, pues como lo advierte Nietzsche: “En los procesos de sus sueños, el hombre se ejercita para la vida venidera” (citado en Borges, *El libro de los sueños* 120). Y en este punto, la perseverancia de Sebastián que se observa en el epígrafe —ese saber que el final está cerca y aun así sostener la esperanza, esa posibilidad de que “quizás también sea el triunfo”— resume con nitidez la enseñanza que la narrativa del *boom* deja entre líneas: creer no elimina lo inevitable, pero sí nos permite enfrentarlo con menos dudas. Por todo lo anterior, consideramos que la idea del sueño como herramienta o contrapeso frente a la posmodernidad, sigue siendo vigente hasta nuestros días.

REFERENCIAS

- Andrada, Pablo. “Hacia una explicación del ‘boom literario’ en América Latina”. *Congreso Brasileiro De Hispanistas*, no. 2, 2002.
- Alburquerque, Germán. “El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos”. *Revista UNIVERSUM*, no. 16, 2001, pp. 207-320.
- Álvarez Rodríguez, Javier. *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*. Madrid: Trotta, 1977.
- Aristóteles. *Ética nicomáquea*. Madrid: Gredos, 1985.
- Ávila Bravo, Adriana. “Identidad: tópico literario en *Aura* de Carlos Fuentes”. Tesis de Licenciatura. 2001.
- Barreras Gómez, Asunción. “El estudio de la ironía en el texto literario”. *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 27, 2001, pp. 243-246.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducido por C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Borges, Jorge Luis. “El sueño”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editores, 1984.
- Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. *Ficciones*. México: Penguin Random House, 2017.
- Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan”. *Ficciones*. México: Penguin Random House, 2017.

Borges, Jorge Luis. “Prólogo”. *Libros de sueños*. México: Penguin Random House, 2021.

Borges, Jorge Luis. “La pesadilla”. *Siete noches*. México: Lumen, 2023.

Cabanchik, Samuel. “Sueño y existencia: el cogito cartesiano en ‘Las ruinas circulares’ de J. L. Borges”. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 8, 2017, pp. 241-252.

Cannavacciuolo, Margherita. “Paredes de piel. Enfermedad, ideología política y fantástico en ‘Pesadillas’ de Julio Cortázar”. *Comparative Studies in Modernism*, no. 24, 2024, pp. 97-110.

Cervera Salinas, Vicente. “Un sueño monadológico de José Donoso: ‘La puerta cerrada’”. *Estudios Románticos*, vol. 16-17, 2007-2008, pp. 331-342.

Cortez Aguirre, Hídalga Miguelina. “Transtextualidad en *Aura* de Carlos Fuentes”. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de México. 2015.

Cortázar, Julio. “Pesadillas”. *Cuentos completos 2*. Madrid: Penguin Random House, 2023.

Cueto, Alonso. “La cocina de las letras. Una conversación con Mario Vargas Llosa”. *Letras libres*. 31 de octubre de 2007.

De la Ossa, Marco Antonio. “Pablo Neruda y la Guerra Civil Española: vivencias, relaciones, exilio y esperanza”. *ARTSEDUCA*, no. 10, 2015.

De la Torre Barrón, Arcelia. “La guerra civil española en los ojos de Pablo Neruda: *España en el corazón*”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, no. 21, 1999, pp. 59-65.

Decorte, Valeria. “La pesadilla”. *Revista psicoanálisis en la universidad*, no. 6, 2022, pp. 47-55.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Traducido por Vidal Peña. Madrid: Alfaguara, 1977.

Donoso, José. *Historia personal del “boom”*. Madrid: Penguin Random House, 2018.

Donoso, José. “La puerta cerrada”. *Cuentos reunidos*. Chile: Penguin Random House, 2021.

Escalante, Evodio. “Jorge Luis Borges, ¿iniciador de la posmodernidad?”. *Cariátide: Arte, Cultura y Humanidades*, 1988, pp. 86-88.

Fernández Contreras, María. “Los sueños en Homero y Apolonio de Rodas”. *HABIS*, no. 33, 2002, pp. 9-37.

Ford, Jennifer. “Soñar en los siglos XVIII y XIX”. *Sueños y visiones. Aproximaciones a la imaginación onírica en la literatura inglesa*. Coordinado por Lucas Margarit y Elina Montes. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

Fornet, Jorge. *El 71: Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras cubanas, 2014.

Fuentes, Carlos. *Cambio de piel*. México: Alfaguara, 2008.

Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara, 2011.

Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era, 2020.

García Márquez, Gabriel. “Me alquilo para soñar”. *Doce cuentos peregrinos*. Colombia: Diana, 2006.

Graef, Hilda. *La historia de la mística*. Barcelona: Herder, 1968.

Gregori, Eva. “Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética”.

Observar, no. 6, 2012, pp. 89-113.

Grupo μ . *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Hesíodo. *Teogonía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Holas Véliz, Sergio. “‘La puerta cerrada’ o del sueño y la traducción imposible”. *Anuario de la*

Universidad Internacional SEK, no. 3, 1997, pp. 237-258.

Homero. *Odisea*. Traducido por Manuel Fernández Galiano. España: Gredos, 1993.

Homero. *Ilíada*. Traducido por Emilio Crespo. España: Gredos, 1996.

Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. Traducido

por: Pilar Hernández Cobos. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios*

hispanoamericanos). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Jameson, Fredric. “El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío”. Traducido por:

Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos

Aires: Imago Mundi, 1991.

Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

Juan-Navarro, Santiago. “Julio Cortázar: el despertar de una conciencia histórica”. *Revista*

contextos, no. 48, 2020.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. “La ironía como tropo”. Traducido por Pilar Hernández Cobos. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Lénárt, András. “El crimen organizado cubano-americano en La Habana”. *Quinientos años de La Habana (1519-2019): Colonialismo, nacionalismo e internacionalismo*. Coordinado por Josef Opatrny y Simona Binkova. Praga: Charles University, 2020.

Lenzi, María Beatrice. “De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900- 1925)”. *Actas del XVII Congreso (Asociación de Hispanistas Italianos)*, vol. 1, 1998, pp. 369-392.

López Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *Estudios Humanísticos. Filología*, no. 30, 2008, pp. 187-210.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1991.

Manrique, Winston. “Vargas Llosa no entendía ‘La ciudad y los perros’”. *El país*. 20 de junio de 2012.

Martínez López, Francisco. “El poema de Gilgamesh: los sueños y el destino de un héroe atormentado”. *Espacio, tiempo y forma, serie II, Historia antigua*, vol. 23, 2010, pp. 15, 26.

Martínez López, Isabel. “Recurrencias temáticas en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa”. Tesis de doctorado. Universidad de Granada. 2006.

Martínez Falero, Luis. “La retórica en el siglo XX. Hacia una *Retórica general*”. *DICENDA, Cuadernos de filología hispánica*, vol. 20, 2002, pp. 229-253.

Nerval, Gérard de. *Aurelia o el sueño y la vida*. México: Era, 2010.

Nietzsche, Friedrich. “El proceso”. Borges, Jorge Luis. *Libros de sueños*. México: Penguin Random House, 2021.

Park, Seohyeok. “Sueño, poesía y realidad latinoamericana en ‘Me alquilo para soñar’, de Gabriel García Márquez”. *Sincronía*, no. 79, 2021, pp. 315-333.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Madrid: Seix Barral, 1990.

Pérez Martínez, Manuel. “Del amor sublime en *Aura*”. *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. 1, no. 1, 2003, pp. 141-151.

Peris Blanes, Jaume. “‘Segunda vez’ y ‘Graffiti’ de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 102, 2020, pp. 503-230.

Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones oratorias II*. Madrid: Gredos, 1916.

Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

Rodríguez, Laura. “La vida universitaria durante la última dictadura (1976-1983): entre el terrorismo de Estado y los servicios de inteligencia”. *100 años de reforma universitaria. Tomo II*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, 2022.

Rojas, Sergio. *La polis literaria: el boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. México: Taurus, 2018.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

Seia, Guadalupe. “El movimiento estudiantil contra la política universitaria de la última dictadura en Argentina. El caso de la Universidad de Buenos Aires”. *Revista Izquierdas: una mirada histórica desde América Latina*, no. 49, 2020, pp. 2213-2247.

Shaw, Donald. *Ficciones, Jorge Luis Borges*. Barcelona: Editorial Laia, 1986.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2008.

Sopeña Balordi, Emma. “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 12, 1997, pp. 451-460.

Urdaneta, Eliéxer. “Siglo XX cien años de infortunio y esplendor”. *Gaceta Médica de México*, vol. 141, no. 1, 2005, pp. 75-84.

Vaskes Sanches, Irina. “Posmodernidad estética de Frederick Jameson: Pastiche y Esquizofrenia”. *Praxis filosófica*, no. 33, 2011, pp. 53-74.

Villaurreutia, Xavier. “El romanticismo y el sueño”. *Aurelia o el sueño y la vida*. México: Era, 2010.

