



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI



**LA FÁBULA DE FEDÓN. EL ARGUMENTO DE LA REENCARNACIÓN EN
CINCO NARRACIONES BREVES MEXICANAS DEL SIGLO XX, A LA LUZ DE
LA TRADICIÓN SUPRANACIONAL**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX

PRESENTA:

SERGIO IVÁN GARZÓN CLEMENTE

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS; OCTUBRE DE 2011



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI



LA FÁBULA DE FEDÓN. EL ARGUMENTO DE LA REENCARNACIÓN EN CINCO NARRACIONES BREVES MEXICANAS DEL SIGLO XX, A LA LUZ DE LA TRADICIÓN SUPRANACIONAL

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX

PRESENTA:
SERGIO IVÁN GARZÓN CLEMENTE

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI



COORDINACION DE INVESTIGACION Y POSGRADO

Oficio No. CIP/0625/2011
Noviembre 15 de 2011.

C. SERGIO IVAN GARZON CLEMENTE
EGRESADO (A) DE LA MAESTRIA
EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX.
1ª PROMOCIÓN
MATRÍCULA: 07161008
TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.
P R E S E N T E.

Con base en el Reglamento General de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Chiapas, le informo que una vez recibido los votos aprobatorios de sus revisores titulares y suplentes de su tesis denominada: "LA FABULA DE FEDON. EL ARGUMENTO DE LA REENCARNACION EN CINCO NARRACIONES BREVES MEXICANAS DEL SIGLO XX, A LA LUZ DE LA TRADICION SUPRANACIONAL", se le autoriza la impresión de seis ejemplares impresos de su tesis de grado y uno electrónico (disco compacto), de los cuales deberá entregar uno impreso y el disco compacto a la Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas, y un (disco compacto) a la biblioteca de la Facultad y cinco a la Coordinación para ser entregados a los sinodales titulares y suplentes.

ATENTAMENTE
"POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR"

MTRA. ROSARIO GUADALUPE CHÁVEZ MOGUEL
PRESIDENTE DEL COMITÉ DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO.

VO. BO.
DRA. LETICIA PONS BONALS
COORDINADORA.

C.c.p.-Expediente/minutario.
RGCM/LPB/memd*

—IVÁN GARZÓN—

LA FÁBULA DE FEDÓN

La reencarnación como argumento literario



No niego que hace varios años, al titularme de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana, no tenía clara la importancia de agradecer a las personas que me apoyaron para la conclusión de mi carrera, y no sin cierta pedantería utilicé ese espacio para otra cosa que no es relevante repetir aquí. Valga, pues, este agradecimiento por dos.

A Adriana Azucena Rodríguez Torres, por rescatar con su optimismo, generosidad y rigurosidad intelectual a esta tesis del olvido y desamparo. A José Martínez Torres, por tener la precisión de sastre al seleccionar el cuadro de doctores que compartieron su conocimiento y experiencia a la primera generación de la Maestría en Letras Mexicanas del Siglo XX, maestría de calidad irrefutable y difícilmente repetible, por lo que es una lástima que, en lugar de fortalecerla, la hayan dejado morir. Por consiguiente, a Adriana de Teresa, Efraín Aguilar, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Laurette Godinas, Miguel Ángel Castro, Francisca Noguerol, Jorge Abraham Zepeda, Herminia Alemany, Alejandro de la Mora, Alberto Vital, los mismos José Martínez y Azucena Rodríguez, y aquellos que, de algún modo, contribuyeron para mi formación en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Colegio de México, instituciones a las que también agradezco.

Gracias, asimismo, a todos mis amigos que me han soportado a tambor batiente —con su oro y su espada, dirían los Pardaillán—, que, de tantos que son, ahora sólo recuerdo a Alberto Chanona y su querida familia. Gracias, viejo.

Finalmente, a mis padres, Alberto y Julia, por su corazón e hígado para fortalecerme durante todos estos años de rebeldías, logros y palos de ciego en los que siempre he contado con su hombro. A Paty, por su amor, fuerza e inteligencia. Y a Yago, por ser y existir.

Tuxtla Gutiérrez, noviembre de 2011.

Índice

Introducción	13
Capítulo primero	17
1. Del motivo del doble a la reencarnación como tema literario	19
1.1. Las variantes del doble	22
1.1.1. Desdoblamiento como obstáculo para el héroe: el mito de Anfitrión	22
1.1.2. El carácter mágico de los gemelos	23
1.1.3. La amenaza interior: Narciso	24
1.1.4. El desdoblamiento	25
1.1.5. El tema de Orlando	26
1.2. El tema del doble como motivo en la estructura de la fábula: el ejemplo de Orlando	28
1.3. Fedón o la Reencarnación: la sucesión del doble	30
1.3.1. Motivos de la reencarnación	31
1.3.2. La reencarnación en el contexto: delimitación espacial y temporal	33
1.4. La tematología comparatista	36
1.5. El <i>corpus</i> : género y selección de obras	39
1.5.1. El género	39
1.5.2. La selección de obras a partir del doble reencarnado	42
1.5.2.1. Reyes, precursor	43
1.5.2.2. Dávila, encuentro de Anfitrión y la reencarnación	43
1.5.2.3. Fuentes, Alfonso bajo la intertextualidad cosmopolita	45
1.5.2.4 José Agustín, un rescate obligado	46
1.5.2.5. Elizondo, erótico-thanático	47
1.6. La tradición literaria del mito	48
1.6.1. La vida generada de los huesos: los aztecas	49
1.6.2. Entre el placer y la templanza: el Bhagavad-Gita	50
1.6.3. Una culpa titánica: los órficos y los pitagóricos	53
1.6.4. 49 días en el mundo de los muertos: El Bardo Thodol	56

Capítulo segundo	59
2. La reencarnación como motivo macrotextual: Las cuatro fases de desarrollo de la trama	61
2.1. Fase I. El alma persigue al señuelo	67
2.2. Fase II. El encantamiento del alma	80
2.3. Fase III. Las reminiscencias del alma	98
2.4. Fase IV. La consumación de la reencarnación o el escape	111
Capítulo tercero	123
3. Hacia una comparación supranacional	125
3.1. En busca del corpus	125
3.1.1. Kipling, el arte de la descripción	127
3.1.2. Wells, la manipulación artificial	129
3.1.3. Mujica Lainez, el fantástico histórico	130
3.1.4. Cortázar, maravilloso cotidiano	132
3.2 La herencia romántica del cuento fantástico en Argentina	133
3.3. Un acercamiento a la reencarnación en la literatura supranacional	138
3.3.1. Fase I. Otros señuelos	138
3.3.2. Fase II. Y otros objetos de deseo	146
3.3.3. Fase III. De reminiscencias y transformaciones	154
3.3.4. Fase IV. Reencarnación, posesión y fuga	166
Conclusiones	177
Bibliografía	187

Introducción

Frecuentemente, al momento de seleccionar el tema de investigación, en particular al tratarse de literatura, el investigador se enfrenta a una multiplicidad de opciones: ¿por qué elegir un texto de Salvador Elizondo y no uno de Alfonso Reyes? ¿Por qué estudiar la producción de Amparo Dávila y no la de Carlos Fuentes o José Agustín? ¿Por qué restringir el cuento fantástico mexicano a las fronteras nacionales y no hacerlo conversar con la tradición de otras naciones? En mi caso, la sola idea de concentrarme en un solo autor, en una sola producción, no lograba satisfacerme. Mi primera intención para seleccionar el objeto de estudio de esta tesis era, sin duda, volver al texto, a sus procedimientos de composición, a su materia; pero entonces ¿cuál texto?, ¿cuál materia? Regresaba así a la pregunta original: ¿Sobre qué me gustaría leer tanto para estudiarlo? Gracias al libro de Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, fui reduciendo mis aficiones temáticas a uno de los motivos literarios más recurrentes en la literatura fantástica de los siglos XIX y XX, y no por eso menos maravilloso: el motivo del doble, y de éste, después de varias lecturas coincidentes, al tema de la reencarnación, menos estudiado que variantes como el desdoblamiento, los gemelos y el disfraz. Cada una de estas variantes, llevadas a su cúspide en la literatura romántica europea, es ejemplo de la fascinación que ha tenido el género humano por la búsqueda del Otro complementario, que generaría el desdoblamiento,

o por la revelación del engaño de los dioses, que enseñaría el uso del disfraz, acaso el origen mismo del doble. De igual manera sucedería desde el mito y el rito, la filosofía y la religión, en busca de una vida después de la muerte, en un Paraíso, en el Hades, o de regreso en la Tierra por medio de la reencarnación.

Así pues, estudiaría la reencarnación en una selección de narraciones mexicanas, ¿pero por qué sólo mexicanas? ¿No habría –siguiendo a Marlene y Dieter Rall– lazos existentes entre las narraciones mexicanas y las supranacionales que compartieran el tema de la reencarnación? Tenía por fin un objeto de estudio que abarcaba a varios autores, obras y, aunque lo ensayaría en la literatura mexicana, el mismo tipo de estudio me permitiría el pretexto idóneo para no restringirme a la tradición nacional: la tematología comparatista.

El trabajo de investigación que derivó de las reflexiones arriba planteadas está dispuesto en tres partes: una, introductoria; la segunda, donde se realiza el análisis comparativo del tema de la reencarnación en las narraciones mexicanas, y la tercera en la que de igual manera se aplica la tematología comparatista en narraciones breves de la literatura supranacional, es decir, se analizarán las semejanzas y diferencias en el tratamiento del tema de la reencarnación tanto entre las narraciones breves nacionales como con algunos ejemplos de las literaturas de otras latitudes, en particular la inglesa y argentina.

La cuestión inicial a resolver era definir el tema de la reencarnación a partir del motivo del doble; para ello, en el capítulo primero, **Del motivo del doble a la reencarnación como tema literario**, desarrollo las variantes de este motivo hasta la idea de Lubomír Doležel de nombrar la reencarnación como “Tema de Orlando”, propuesta que por sus elementos tematólogicos descarto y, en su lugar, propongo como argumento (fábula, *stoff*) de la reencarnación el diálogo “Fedón o del alma”, de Platón. Al mismo tiempo, por la misma necesidad de fundamentación, describo la metodología propia de la tematología comparatista y defino los conceptos que uso en este estudio, tales como *tema*, *motivo* y *stoff*. Enseguida, delimito el estudio del tema al siglo XX mexicano (cabe aclarar que éste es sólo el primer momento y que en el capítulo tercero hago un avance de la comparación del tema en el nivel supranacional). Ya situada la reencarnación en el tiempo y el espacio,

realizo la selección del género literario donde me interesa estudiar el tema (la prosa breve) y de las obras que en un primer nivel de lectura comparten el tema de la reencarnación. Aquí debo señalar que no me dejo llevar por el (re)nombre de los autores; la selección es únicamente impulsada por la compatibilidad temática, reduciéndose el corpus a las siguientes obras: “La cena” de Alfonso Reyes (1920); “Final de una lucha” de Amparo Dávila (1959); *Aura* de Carlos Fuentes (1962); “La Casa Sin Fronteras” de José Agustín (1968), y “El Desencarnado” de Salvador Elizondo (1969). Finalmente, cierro este capítulo introductorio con un breve recuento del tema en la historia de la literatura universal, observándolo en las culturas azteca, hindú, griega y tibetana.

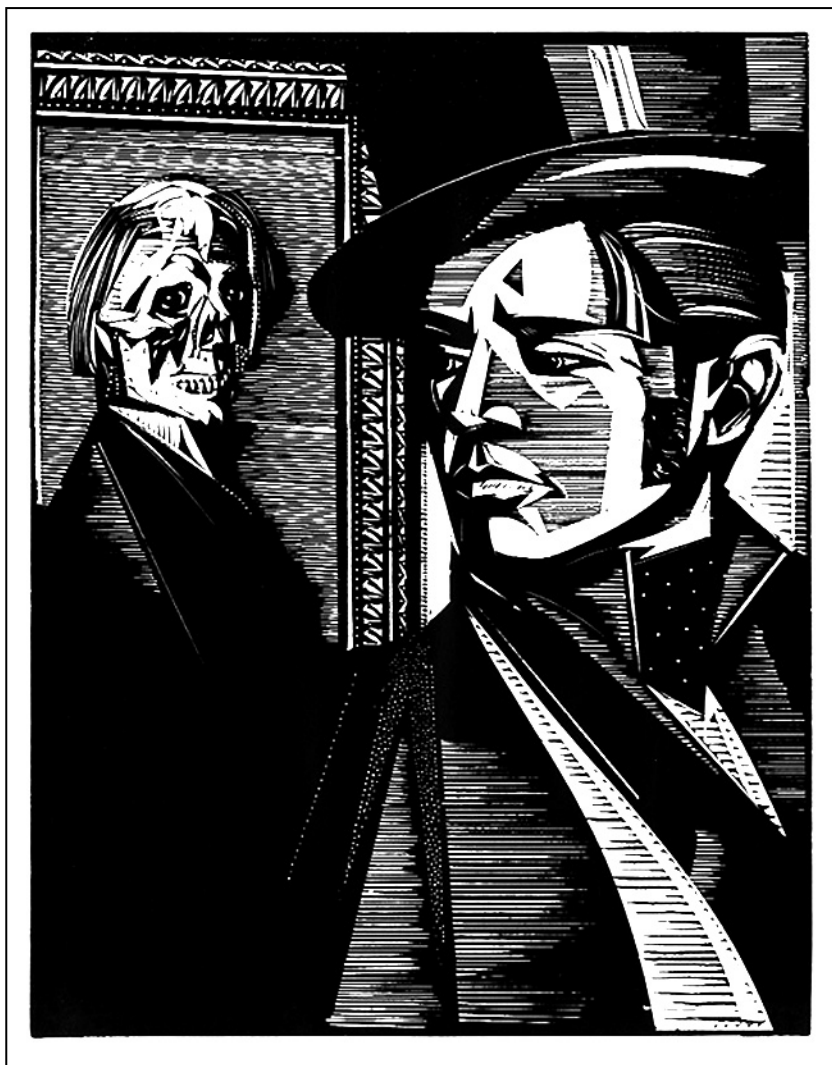
En **La reencarnación como motivo macrotextual: las cuatro fases de desarrollo de la trama**, que conforma el capítulo segundo, explico cómo las ideas básicas de Platón en “Fedón” sobre el devenir del alma después de abandonar la materia sirven de hilo narrativo previo para conformar el argumento literario de la reencarnación, mismo en el que identifiqué cuatro fases: I. *El alma persigue al señuelo*, II. *El encantamiento del alma*, III. *Las reminiscencias del alma* y IV. *La consumación de la reencarnación o el escape*. En la introducción al capítulo también identifiqué los conceptos *dolor* y *placer*, desde la postura antropológica de Georges Bataille, íntimamente vinculados con la reencarnación, términos que engarzan con el *deseo* y *muerte* que Tzvetan Todorov refirió a los temas del *tú* de la literatura fantástica. Antes de aplicar el análisis comparativo entre las narraciones breves mexicanas, parte esencial del capítulo en sí, describo la manera en que serán relacionadas las obras. Como considero que cada narración transita por el argumento propuesto de la reencarnación, comparo los cinco textos fragmentariamente en cada fase, permitiendo ubicar con mayor precisión las semejanzas y diferencias entre éstos. Al finalizar este apartado ya se observa cómo de las cinco narraciones seleccionadas en el *corpus* tres se adaptan más a la *fábula* de “Fedón”, además se identifican relaciones recurrentes entre los personajes y motivos comunes.

Si bien, los resultados de la comparación apuntan a confirmar el argumento de la reencarnación propuesto desde la obra platónica, falta reforzar la hipótesis con el estudio temático comparativo en la literatura supranacional, análisis que conforma el capítulo

tercero: **Hacia una comparación supranacional.** Éste comienza con la conformación del nuevo *corpus*, compilado sobre las mismas necesidades de afinidad temática que la selección de las obras mexicanas. Durante su conformación, se decantaron cuentos originarios de diversas tradiciones literarias hasta llegar a la selección de dos pertenecientes a la literatura inglesa y dos a la argentina. En la primera se encuentran “El cuento más hermoso del mundo” (“The finest story in the world”) de Rudyard Kipling, 1893, y “El caso del difunto *mister* Elvesham” (“Story of the late Mr. ELvesham”) de H. G. Wells, 1896; y, en la segunda, “La hechizada (1817)” de Manuel Mujica Lainez (1950) y “Las armas secretas” de Julio Cortázar (1959). Después de contextualizar brevemente las obras, presento la relación entre el movimiento fantástico romántico europeo y el fantástico argentino, vínculo que con Siebers y Andrea Castro ubico en el ocultismo y la superstición en oposición al racionalismo. Finalmente, como en el capítulo anterior, utilizo el argumento de “Fedón” en la comparación de los cuentos supranacionales seleccionados; sin embargo, aunque en su mayoría transiten por las mismas cuatro fases de desarrollo de la trama, existe en ellos cambios sustanciales como el objeto de placer, la transformación y la posesión, variantes que se relacionan por semejanza y diferencia con el estudio previo de las narraciones mexicanas.

Al terminar el último apartado se presentan las conclusiones del estudio comparativo, donde se hace un recuento de los motivos recurrentes, la forma en que se relacionan entre sí los personajes, sus objetos de atracción, las reminiscencias (como invocación, evocación, *déjà vu* o *flashbacks*) y su toma o no de consciencia como seres reencarnados. Por último, con fundamento en este estudio, se hace una nueva valoración del *corpus* general, propuesto inicialmente como narraciones con el tema de la reencarnación, apartando algunas que al final no cumplieron satisfactoriamente con la *fábula* de “Fedón” y manteniendo otras que son la base para continuar estudiando el tema.

—Capítulo primero—



1

Del motivo del doble a la reencarnación como tema literario

El doble, como motivo,¹ ha sido estudiado no sólo por la teoría literaria, sino también por el psicoanálisis, la antropología e incluso las artes visuales y cinematográficas.² Sin embargo, dichos estudios, particularmente los literarios, han centrado su objetivo en las mismas narraciones que hoy por hoy establecen el canon del tema en cuestión; por ello no es extraño encontrar artículos dedicados al doble en obras de R. L. Stevenson, Oscar Wilde, E. T.

1. “El concepto de motivo [...] designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento”. (Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, p. VII) Este concepto se ampliará más adelante.

2. En el tema del doble se combinan regularmente la literatura con el psicoanálisis, como se ve en el artículo de J. Ignacio Velázquez Ezquerro, “Aspectos textual y psicoanalítico del tema del doble en la literatura. (I). Los desdoblamientos de M. Tournier”, pp. 39-54.

A. Hoffmann o Edgar Allan Poe, entre otros.³ De manera similar sucede con las investigaciones más exhaustivas: algunas, en su afán de establecer una tipología del doble, seleccionan las narraciones que han demostrado su permanencia en las letras universales (nuevamente Stevenson, Wilde, Hoffmann y Poe), mientras dejan un tanto de lado la narrativa que, siguiendo el mismo patrón —e incluso modificándolo—, se desarrolla dentro de las literaturas nacionales. Las antologías, con pocas variantes dentro de su índice, corren la misma suerte.⁴

Considerando lo anterior, en vez de aceptar la idea de que el doble es un tema de estudio agotado para la teoría y crítica literaria contemporánea, me propuse estudiar cómo funcionaba este motivo en la narrativa mexicana del siglo XX, seleccionando un corpus y comparándolo con los textos emblemáticos de la literatura occidental (Europa y Estados Unidos).⁵ No obstante, al momento de seleccionar las obras nacionales que servirían de base para la comparación me percaté de que varias de ellas coincidían en ciertas características que las identificaban con una variante muy particular del doble: la reencarnación.

De esta manera, mi interés original se modificó. La idea de investigar la reencarnación como tema literario, proyectado desde la literatura mexicana, implicaría hacer una propuesta que tendría igual o mayor validez que hacer una comparación supranacional del doble como motivo literario, pues implicaba buscar un argumento que estructurara la *fábula* de la reencarnación. Ésta, a su vez, serviría de base para la comparación de narraciones (nacionales), cuya primera lectura supondría de antemano el tema, a fin de contribuir con la cimentación

3. Por ejemplo, Antonio Ballesteros González, “Los retratos de Oscar Wilde: El escritor en la sociedad victoriana de fin de siglo”, pp. 247-260; y Elena Otto Cantón, “El tema del doble en William Wilson, de E. A. Poe”.

4. En la antología recopilada por Juan Antonio Molina Foix, aparte de incluirse a los autores europeos y estadounidenses recurrentes del tema, se tiene a bien considerar un espacio a dos de lengua española: el peruano César Vallejo con “Mirtho” y el español José María Salaverría con “La muerte de mi ‘doble’”. En *Alter ego. Cuentos de dobles*, Madrid, Siruela, 2007.

5. México, desde luego, forma parte de Occidente; la diferenciación aquí se hace por razones prácticas, queriendo particularizar la literatura nacional (mexicana) frente a la de otros países occidentales.

de un argumento literario capaz de ser comparable en la literatura supranacional.

Ahora bien, hay que destacar lo poco que se ha investigado al respecto en las letras mexicanas. Fuera de algunos artículos dedicados a Carlos Fuentes⁶ y, en particular, el intento de Francisco Durán de señalar el doble en la literatura latinoamericana,⁷ siendo el referente mexicano el mismo Fuentes en su estudio,⁸ no se ha tenido el mayor propósito de valorar este motivo y sus variantes dentro de la literatura nacional, como sí ocurre por ejemplo en España, donde a pesar de su cercanía con los países cuya tradición literaria es verdaderamente paradigmática del tema, recientemente se publican tesis como *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*.⁹

A la escasa existencia de estudios previos de la reencarnación en la narrativa breve mexicana del siglo XX, hay que sumar la complejidad propia del tema, pues, siendo ésta de índole mítico-religioso y filosófico-antropológico, originaria de las culturas orientales y asimilado por la helénica, piedra angular de las culturas occidentales, las variantes sobre su entendimiento son tan diversas como profetas y filósofos han hablado sobre ella. Si a eso se añade la intención de ubicarla como fábula de ciertas narraciones mexicanas, la aventura parece más que arriesgada. Por fortuna, a través de la tematología comparatista¹⁰ es posible realizar

6. Los estudios referidos son de Hedy Habra (“Modalidades espectaculares de desdoblamiento en *Aura* de Carlos Fuentes”, pp. 182-194) y de Rafael Montano (*Tropología y el arte de la representación histórica en Aura*).

7. Francisco Durán, *El doble en la literatura latinoamericana*, Universidad Juárez del Estado de Durango, 1991.

8. Juan Antonio Molina Foix en su introducción también se refiere sólo a Carlos Fuentes como autor mexicano del motivo: “El doble es también un *leitmotiv* recurrente en la obra de Carlos Fuentes, en especial en las novelas *Aura* (1962), *Zona sagrada* (1967), *Terra Nostra* (1975) o *Una familia lejana* o en la función teatral *Todos los gatos son pardos* (1970)”. *Op. cit.*, p. 29.

9. Tesis doctoral de Rebeca Martín López dirigida por Fernando Valls Guzmán, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

10. La tematología comparatista relaciona inter e intratextualmente los materiales con que se estructura una obra artística. Ésta se desarrolla en el apartado 1.4. La tematología comparatista.

tal acoplamiento, siempre considerando las delimitaciones pertinentes en el tiempo y el espacio y las aclaraciones oportunas en cuanto a los conceptos aquí manejados.

1.1 Las variantes del doble

Ahora bien, es necesario antes hacer una revisión de la reencarnación desde el lugar que le han fijado algunos estudiosos de la literatura comparada, es decir, como una variante del motivo del doble. Para ello, y sin el propósito de hacer un recuento histórico exhaustivo, el cual puede hallarse en el *Diccionario de motivos de la literatura universal*,¹¹ retomo los cinco tipos en que se ha dividido el motivo del doble a fin de llegar al sentido que se le ha asignado a la reencarnación, a partir del cual es preciso tomar distancia.

1.1.1. Desdoblamiento como obstáculo para el héroe: el mito de Anfitrión

El mito de Anfitrión, en cuya fábula el dios Júpiter adopta la apariencia de Anfitrión, marido de Alcmena, para tener relaciones sexuales con esta última,¹² aparece como “una de las primeras manifestaciones del doble en la historia literaria”.¹³ Juan Bargalló

11. Elisabeth Frenzel, pp. 97-107.

12. Retomado por la tradición teatral, “Desde Plauto (la primera versión conservada), a través de las versiones españolas del s. XVI (Juan de Timoneda), las francesas del s. XVII (Rotrou, Molière), se acentúa el aspecto cómico; a partir de la versión del dramaturgo Heinrich von Kleist (dentro del romanticismo alemán) hasta las versiones del s. XX (el francés Giraudoux y el brasileño Figueiredo), es la visión trágica la que se acentúa, por medio de la confrontación entre el dios y la mortal”. *Vid.* Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, p. 12. El argumento también se encuentra en la concepción mítica del rey Arturo, cuando Uther Pendragon manipula al mago para que le ayude a poseer a la esposa de Gorlois de Cornualles. Merlín, mediante un hechizo, transforma a Pendragón en el doble de su rival y así éste, aprovechando la ausencia del marido, engaña a Ingraín y logra culminar el acto sexual. *Vid.* Geoffrey Ashe, *Merlin: historia y leyenda de la Inglaterra del rey Arturo*, p. 72.

13. Juan Bargalló, *op. cit.*, p. 12..

describe cinco oposiciones que se dan entre el Anfitrión falso y el Anfitrión verdadero:

La primera oposición manifiesta es el engaño –el dios, en la literatura griega, había recurrido a la astucia del engaño tanto para proteger al héroe como para destruirlo. La segunda oposición está marcada por el espacio de cada uno: arriba/abajo (“Yo soy el que vivo en el piso de arriba”, dice Júpiter; expresión equívoca intencionada, al tener como referente tanto el cielo como las habitaciones de Alcmena, situadas en la planta de arriba). La tercera oposición (dentro/fuera) hace referencia al palacio de Anfitrión: el dios permanece dentro, en donde recibe los favores de Alcmena, mientras el marido se empeña en vano en entrar, ya que se lo impide el dios Mercurio, disfrazado de su criado Sosias. Esta oposición genera las dos siguientes: cena/no cena, cohabitación/no cohabitación; Júpiter, disfrazado de Anfitrión, ocupa el lugar de éste en la mesa y en la cama, al lado de Alcmena.¹⁴

1.1.2. El carácter mágico de los gemelos

El segundo tipo de doble también data de los tiempos más remotos de la historia literaria: los gemelos idénticos. En la Antigüedad, los pueblos otorgaban al nacimiento de gemelos el carácter divino o demoniaco, según la evolución histórica de los propios mitos. Así se observa en diferentes ejemplos:

En la mitología griega tenemos el caso de Heracles e Ificles, a Anfión y a Vatus, a Castor y a Polideuces (Pólux para los romanos) y que significa duplicidad, o de los padres fundadores de Roma, Rómulo y Remo. En la Biblia tenemos un caso muy explícito, el de Esaú y Jacob, el primero varonil y agresivo, el segundo pasivo y delicado, la oposición en ambos era radical.¹⁵

14. *Ibid.*, p.13.

15. Francisco Durán, *El doble en la literatura latinoamericana*, p. 5. “Esta rivalidad existente dentro del par”, agregaría Bargalló, “se produce entre diferentes pares de gemelos. Castor y Pollux se enfrentan a los gemelos Idas y Linceo, al disputarse las gemelas Phoeba e Hilaeira”. *Op. cit.*, p. 13.

Jean Paul Friedrich Richter, en su novela *Siebenkäs* (1796), definió el término *doppelgänger* como “gente que se ve a sí misma”, es decir, en la ficción se produce un fenómeno autoscópico en que el personaje se ve como un individuo ajeno.¹⁶ Bargalló identifica los gemelos idénticos con el mismo vocablo y presenta dos nociones del mito a través de la historia:

una, narcisista, por la que cada gemelo se convierte en el espejo del otro, y otra, que consiste en una tendencia al redoblamiento (al paso del *duo* al *quatuor*), con base en la lógica de la simetría del propio sistema y que culmina en Shakespeare con el paso del *quatuor* al *octuor*.¹⁷

La relación entre los gemelos idénticos y el *doppelgänger* no es del todo necesaria, pues los protagonistas que presenta Jean Paul están más allá de la consanguinidad, como lo expresa Rebeca Martín:

Se trata de individuos incapaces de vivir uno sin el otro que, a pesar de ostentar un cierto antagonismo, se complementan. Son amigos, *hermanos* no sanguíneos, que se parecen físicamente sin tener ninguna afinidad de caracteres, o que disfrutaban de una relación fraternal sin que medie la semejanza externa.¹⁸

1.1.3. La amenaza interior: Narciso

El mito de Narciso conlleva a su vez dos variantes del motivo del doble que se popularizarían durante el Romanticismo: el espejo y el retrato. Por sí solo, Narciso, al descubrir su imagen y extasiarse de sí mismo, es el enemigo del amor sexual; sin embargo, está tan arraigada la imagen narcisista que ha trascendido en las manifestaciones humanísticas y

16. Molina Foix atribuye la paternidad del *doble* y a las cualidades que lo volvieron motivo literario a Jean Paul en la novela referida: “La invención del término «doble» [*doppelgänger*] como la creación de una tipología adecuada que lo convirtió en motivo literario y en uno de sus temas poéticos favoritos, hay que atribuir las al romanticismo alemán, concretamente a Jean Paul [...] que lo adornó con elementos de la filosofía de Fichte. En su novela *Siebenkäs* (1796) aparece el vocablo por primera vez”. *Op. cit.*, p. 15.

17. Juan Bargalló, *op. cit.* p.13.

18. Rebeca Martín, *op. cit.*, p. 22.

artísticas, sin mencionar siquiera el apuntalamiento a la psicología en los albores del siglo XX. Antonio Ballesteros toma el mito de Narciso para argumentar cómo la amenaza que siente el individuo del siglo XIX ya no surge desde su exterior, sino como el doctor Jekyll y *mister Hyde*, el peligro proviene desde el interior. Los espejos y retratos pasan a ser objetos mágicos que desnudan el insoñante de los hombres¹⁹:

Un rasgo común a todas las imágenes que se sucedieron hasta 1835 aproximadamente es que todas ellas representan una amenaza que se cierne sobre el individuo desde el exterior... Si ahora tratamos de encontrar el común denominador de las imágenes que ocupan un primer plano a mediados del siglo, vemos que tanto el espejo de doblaje como el retrato en cuanto a *anima* representan una amenaza que se cierne sobre el individuo desde el interior: el doble del retrato o del espejo no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad del individuo.

[...] El retrato que desciende de su marco y la estatua andante apelan a la imaginación de una sociedad preocupada por las amenazas exteriores (políticas, sociales, científicas, etc.). El retrato como *anima* y el espejo de doblaje son buena muestra de las preocupaciones de una sociedad aliviada de su miedo a un peligro externo y que ahora se entrega de lleno a la exploración de su propia conciencia.²⁰

1.1.4. El desdoblamiento

El desdoblamiento es en sí el más conocido como motivo del doble. En éste, “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”.²¹ Las variantes del

19. Sigmund Freud define el consciente como “la representación que está presente en nuestra conciencia y de la que nosotros nos percatamos [...] en cambio, a las representaciones latentes, si es que tenemos fundamentos para suponer que están contenidas en la vida anímica [...] habremos de denominarlas con el término inconsciente”. En Umberto Galimberti, *Diccionario de Psicología*, p. 242.

20. Antonio Ballesteros González, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, pp. 31 y 32.

21. Lubomír Dolezel, *apud* Juan Bargalló, *op. cit.*, p. 15.

desdoblamiento van desde la inclusión del doble en el mismo espacio y tiempo en que existe el individuo original, cuyo caso permite la interacción sensorial entre ambos, hasta la exclusión que no permite ningún tipo de contacto entre el personaje y su doble, tal como ocurre con Jekyll y Hyde. Cabe aprovechar el ejemplo para aclarar que no es necesaria la semejanza aparental entre el doble y el original para que se dé el fenómeno fantástico de desdoblamiento; incluso puede lograrse con una entidad no humana como en *The picture of Dorian Gray*. Asimismo, es posible observar tres procedimientos diferentes en que se origina el desdoblamiento:

a) por fusión, en un individuo, de dos individuos originariamente diferentes; dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación (William Wilson) o puede producirse de manera imprevista y repentina, como si se tratara de una aparición (*El Doble*, *El retrato de Dorian Gray* y *El Horla*); b) por fisión de un individuo en dos personificaciones del que originalmente no existía más que una (*La nariz* y *La sombra*); y c) por metamorfosis de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles (*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*) o irreversibles (*La metamorfosis*).²²

1.1.5. El tema de Orlando

Hasta aquí presenté las variantes del motivo del doble que tocan en lo tangencial al tipo base del que parte esta tesis, o sea la reencarnación, o lo que Dolezel llama “tema de Orlando”. El sobrenombre, tema de Orlando, está afianzado en la novela de Virginia Woolf, *Orlando: A biography*, publicada en 1928, donde el personaje, en el transcurso de cinco siglos, cambia de género (de masculino a femenino) pero no de identidad. A diferencia de los tipos anteriores, en el tema de Orlando cobra mayor importancia la duplicidad de los mundos en los que se desarrolla el personaje, el cual sigue siendo el mismo individuo con la misma identidad bajo una o dos formas. Esto significa que, mientras en la variante de Anfitrión hay una usurpación de personalidad mediante la imitación o disfraz (recuérdese que el doble de Gorlois de Cornualles

22. *Ibid.*, p. 17.

en realidad es Uther Pendragon quien se disfraza del primero para poseer a su esposa), en el “tema de Orlando” la identidad no cambia, Orlando sigue siendo Orlando transformado de cuerpo (de hombre a mujer). Tampoco hay una oposición Orlando *versus* Orlando, pues no se encuentran físicamente en el mismo mundo, sino en un transcurso cronológico que implica que la época isabelina es una realidad distinta a la industrial (los sucesivos mundos diferentes a los que se refiere Bargalló). Otra característica, que va a ser fundamental como elemento de comparación entre relatos bajo este tema, es la aparición del personaje femenino que entrapa al protagonista:

Si en el mito de Anfitrión era el dios, y en el de los gemelos era el hermano de origen divino el que provocaba el engaño, aquí es la mujer: en la novela Orlando es el cuerpo de mujer el que reemplaza definitivamente al cuerpo del hombre, a la vez que es la aparición de la princesa Sasha y la de la Archiduquesa quienes provocan el engaño en Orlando. En el cuento de Hoffmann²³ es la muñeca Olympia la que, por medio de sus ojos (ojos que habrían sido arrebatados al protagonista Nathanael), ocasiona el rechazo de Nathanael.²⁴

Así también, la oposición no se da entre los individuos, pues se trata de la misma identidad, sino entre los mundos en que vive:

En el primero no hay engaño, en el segundo sí; en el primero no hay mujer (y, si la hay, es una mujer inocente), en el segundo, la mujer engaña y hechiza al personaje; en el primero, sólo hay presente, en una situación de paraíso terrenal, mientras que, en el segundo, se recuerda el pasado como un paraíso perdido.²⁵

23. En “El hombre de arena” se interpreta el desdoblamiento Coppelius/Coppola como “una misma identidad, bajo dos formas distintas, en dos mundos parcialmente distintos”. Bargalló se refiere a que el abogado Coppelius, el “hombre de arena” en el mundo supersticioso infantil no es otro más que el vendedor de barómetros Coppola, personaje siniestro en la vida adulta de Nathanael. *Ibid.*, pp. 14-15.

24. *Ibid.*, p. 15.

25. *Loc. cit.*

Si bien las características expuestas son útiles para delimitar el motivo del doble del tipo de Orlando, falta por mucho tener una materia constante que estructure la reencarnación más allá de la propuesta de Lubomír Doležel, pues la fábula de la novela de Woolf no da para entretener sistemáticamente las fases de la trama que es posible reconocer como el tema de la reencarnación; y no da para entretenerlas porque sencillamente el tema de Orlando es tratado como motivo variante del doble y no como tema en sí. De aquí surge la necesidad de definir la reencarnación como tema, cuyo tratamiento explicaré a continuación.

1.2. El tema del doble como motivo en la estructura de la fábula: el ejemplo de *Orlando*

Antes de clasificar al *motivo* según su función hay que comprenderlo desde su carácter situacional e intuitivo, o sea como la célula germinal que requiere la combinación de algunos elementos y da pie al conflicto sin saber las dimensiones a las que llegará. El *argumento*, por su parte, debe entenderse como la

fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llegue al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria.²⁶

26. Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. VII. La misma teórica ejemplifica la diferencia entre motivo y argumento: “El argumento de Bruto o el de Lorenzaccio tienen por contenido la historia de un tiranicidio consumado, en el que el asesino se halla en estrecha relación de amistad con su víctima; dilucidar psicológicamente esta relación y su anulación, y establecer así el fundamento de la acción, constituye el objeto primordial de los elaboradores de estos dos argumentos. El motivo del tiranicidio, por el contrario, se presenta únicamente como célula germinal de una trama, como primer lazo de unión de un conflicto cuyo último entramado puede producirse según los más diversos modelos dados en la historia o incluso imaginados”. *Ibid.*, pp. VII y VIII.

El *tema*, por su parte, se desdobra en dos estratos de significado: uno, en el plano de las ideas, y otro en el de la fábula.²⁷ Dentro del primero se encuentran conceptos difusos, ideas, sentimientos; “es más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte”.²⁸ En este sentido, como la reencarnación es algo no experimentado en la realidad factual, sólo cabe deducir el “sentimiento” que provoca la creencia en tal fenómeno: propongo que tal sentimiento debe ser angustia, es decir, el tema de la reencarnación es la angustia ante la muerte.

Pero si se comprende el tema desde su otro nivel de significado, el de fábula, entonces hay que determinar cuál es ésta y de dónde viene. El tema de Orlando, desde mi punto de vista, resulta demasiado específico para contener cada nudo de la trama que entreteje la reencarnación. El tránsito del personaje por varios periodos de la historia inglesa (la época isabelina, la Restauración, la Ilustración, la revolución industrial en la época victoriana y la Gran Guerra), su cambio de género y sus cuestiones morales hacen poco compatible el argumento como para reproducirse en otras obras literarias, lo que obliga a buscar el entramado en otras fuentes.

Vale la pena ahora explicar que se entiende por fábula al elemento, previo a la obra misma, que de alguna manera contiene la relación establecida entre los personajes en las acciones prefiguradas. Elisabeth Frenzel define con la palabra alemana *stoff* dicho elemento “como fábula, o sea un trato preexistente, un hilo narrativo que ofrece ya una mínima organización de acontecimientos y acciones con las consiguientes constelaciones de personajes”.²⁹ Por ello, *Orlando: A biography*, aunque *motivo* del doble, no puede ser *fábula* de la reencarnación. La diferencia entre motivo y *stoff* la ejemplifica claramente Frenzel: “El

27. Vid. Cristina Naupert, *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 123.

28. Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, p. VII.

29. Cristina Naupert, *op. cit.*, p. 81. El *stoff* es lo que otros teóricos como Manfred Beller denominan *materia*, donde se encuentran “los mitos clásicos y figuras históricas en determinadas situaciones y bajo nombres tradicionales”. En “Tematología”, p. 104.

argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde”.³⁰

1.3. Fedón o la Reencarnación: la sucesión del doble

A partir de la hipótesis “si el alma no trasciende a un nivel superior (llámese Paraíso, Hades, etcétera) encarnará en otro cuerpo” se puede elucidar el motivo macrotextual³¹ de la reencarnación. Para empezar, se debe eliminar la posibilidad de la trascendencia del alma, pues de hacerlo no hay reencarnación; así sólo queda el alma que encarnará otro cuerpo; sin embargo, si el objetivo del alma es trascender al plano espiritual, ¿qué la obliga a volver a la terrenalidad? Como no es posible abarcar todas las corrientes del pensamiento filosófico-teológico-antropológico sin terminar de hacer una monumental divagación, es necesario optar por una que, a la vez que responda a la cuestión planteada, funcione como relato preexistente con una mínima organización de acontecimientos y acciones. Desde la filosofía clásica, propongo “Fedón o del alma”, pues la argumentación socrática de este texto otorga los elementos precisos que funcionan de hilo narrativo, cuya fábula provendrá del ámbito mitológico.³² Motivado por su sentencia de muerte, Sócrates discute con sus discípulos sobre la tranquilidad con que espera su ejecución, de donde se desprende su pensamiento acerca de la inmortalidad del alma. En “Fedón” se observan cuatro momentos o fases que transita el alma hasta el

30. Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos...*, p. VII.

31. Crisitna Naupert concluye “que es conveniente designar con la noción motivo, en sentido estricto, a constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar las constantes antropológicas” (*op. cit.*, p. 105). También ayudan las características que otorga Jost al *Motiv I* (macrotextual), según la misma Naupert: “representan situaciones generales (constelaciones arquetípicas), problemas humanos fundamentales que pueden estar actualizados después en incontables variantes temáticas en las respectivas obras literarias.” *Ibid.*, p. 98.

32. Cristina Naupert clasifica las fábulas en cinco ámbitos: “1. el mitológico (particularmente la mitología clásica grecolatina), 2. el religioso (sobretudo el bíblico), 3. el legendario paraliterario, 4. el literario, 5 el histórico” (*ibid.*, p. 82).

momento de la reencarnación, éstas son: la sensación, la distracción, la reminiscencia y la consumación.³³

Con base en el entretreído de estas fases, el *stoff* de la reencarnación puede enunciarse como *el Ser atraído a través del placer o el dolor a fin de ser consciente de su reencarnación*, considerando placer y dolor como las más elevadas sensaciones antagónicas conceptualizadas en Eros y Thanatos.³⁴ El conflicto resultante del motivo macrotextual (cuya función principal es ubicar a los personajes protagonistas en tensión para el desarrollo de la intriga) se originará entre el objeto de placer o dolor, el personaje y el alma. De esta manera, desde la fábula propuesta se puede delimitar aún más la reencarnación caracterizándola como tema de situación,³⁵ dado que el personaje requiere de una circunstancia específica para considerarse personaje reencarnado.

1.3.1. Motivos de la reencarnación

Si, como sostiene Elisabeth Frenzel, el motivo es un acorde del argumento, falta ahora descubrir los motivos que componen la melodía llamada reencarnación. Para ello se debe tener en cuenta que el motivo está clasificado según cuatro criterios: “el posicionamiento del motivo respecto de la fábula global; la función del motivo; su estructura y, en

33. Cada una de estas fases se desarrollará en el capítulo 3. La reencarnación como motivo macrotextual: las cuatro fases de desarrollo de la trama.

34. Cabe mencionar la valía del fundamento antropológico de Georges Bataille de esta propuesta en *Las lágrimas de Eros*, el cual abordaré en su momento.

35. “En los casos en los que la situación (la constelación de los personajes) es lo determinante, debemos hablar de “temas de situación”. Un ejemplo muy apropiado para esta categoría sería el tema de Edipo: se trata de una ‘historia’ que se desarrolla en una fuerte dependencia de un contexto determinado, de una serie de circunstancias necesarias, esto es, Edipo por sí solo no es ‘tema’, necesita estar inmerso en la situación conflictiva frente a Layo y Yocasta, necesita estar frente a la Esfinge, frente al oráculo de Delfos, etc. [...] En los casos en los que el peso recaiga sobre la personalidad del héroe se trataría de un ‘thème de héros’. [...] Así, por ejemplo, encontraríamos en Prometeo un tema de héroe frente al tema de situación encarnado por Edipo. La figura de Prometeo destaca por su autonomía y polivalencia: Prometeo por sí solo significa libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión” *Ibid.*, p. 89.

último lugar, su contenido”.³⁶

En el primero de ellos, los motivos se dividen en nucleares o centrales, “que constituyen lo constante, lo medular de cualquier *stoff*”.³⁷ En la fábula de la reencarnación, tanto en la propuesta (Fedón) como en la rechazada (el tema de Orlando), se observa que es la mujer el motivo nuclear,³⁸ a la que, en su diccionario de motivos, Frenzel llama la seductora diabólica.³⁹ Alrededor de éste se encuentran los motivos de marco, que apoyan al motivo central, y los motivos secundarios (de relleno o adorno). En la reencarnación, el espacio liminal pertenece al primer grupo y el retrato al segundo. El espacio liminal se le puede asociar con el motivo *visita al averno*,⁴⁰ en cuanto su característica de frontera entre vivos y muertos; en los relatos estudiados se presentará como la división latente, y a veces presente, entre lo que fue y lo que es, lo viejo y lo nuevo, la vida y la muerte. El retrato, como ya se mencionó, es un motivo de Narciso, al que Frenzel, como sucede con Anfitrión, le da calidad de argumento.⁴¹

En cada narración propuesta para el corpus, estos motivos se encuentran de forma intertextual, es decir, aparte de conformar el argumento del tema, se repiten en diferentes obras. Greimas y Courtés definen a éstos como

Unidades figurativas transfásicas, constituidas en bloques fijos, especies de invariantes capaces de emigrar dentro de relatos diferentes dentro de un universo cultural dado o, incluso, más allá de los límites de un

36. *Ibid.*, p. 101.

37. *Loc. cit.*

38. Me refiero al carácter de la mujer cautivadora, a quien Baudrillard, *apud* S. Lamas Grego, llamó “Mujer-Objeto”: “Uno de los nombres de las mujeres fatales, nos recuerda que “sólo el sujeto puede desear; sólo el objeto puede seducir”. En “Salud mental y cultura: La fatal fascinación femenina”, p. 60. Jankelevicht, según Grego, cuenta la historia de un funcionario que todos los días llega a su trabajo a la misma hora. Un día se atraviesa con una mujer que le sonríe y queda cautivado. A partir de ese día llega tarde a su oficina y, poco tiempo después, pierde el trabajo. *Ibid.*, p. 58

39. Elisabeth Frenzel, *Dioccionario de motivos...*, pp. 337-344.

40. *Ibid.*, pp. 390-397.

41. Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos...*, pp.346-350.

área cultural, persistiendo, a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que las vecindades narrativas puedan conferirles.⁴²

En el segundo criterio -la función del motivo- éstos se dividen en dos subgrupos: aquéllos que adelantan la acción y los que la retrasan. También en esta clasificación se encuentran los motivos “ciegos”, que al parecer no tienen ningún propósito dentro del argumento; fuera de las narraciones policíacas (que sirven como pistas falsas) se les considera un descuido del autor.

Los motivos por su estructura interna han sido poco estudiados; de ellos sólo se menciona que se subdividen en dinámicos, dialécticos y estáticos: “Es obvia la cercanía y la necesaria interrelación con el criterio anterior, la función. Ambos elementos, estructura y función, en conjunto podrían ayudar de manera considerable en la investigación de las afinidades de género de las diversas clases de motivos”.⁴³

En el último criterio -la clasificación por contenido- se observan los motivos nuevamente divididos en dos grupos: los motivos de situación y los asociados a un tipo humano, como son la madrastra o el bufón. En la reencarnación, el motivo asociado al tipo humano se manifiesta en la *femme fatale*.

1.3.2. La reencarnación en el contexto: *delimitación espacial y temporal*

Para realizar el estudio del tema literario es necesario contextualizarlo en tres planos: el temporal, que puede abarcar la evolución del tema en la tradición literaria o concentrarse en un periodo determinado; el espacial, que es el origen de las literaturas nacionales que servirán para la comparación; y el género en que está escrito el material comparable, que equivale a la presentación formal del tema. A continuación, desarrollo los primeros dos de ellos, dejando para más adelante el concerniente al género por razones prácticas para este estudio.

42. A. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p.269.

43. Cristina Naupert, *op. cit.*, p. 102.

Como fenómeno mítico-religioso, la creencia en la reencarnación es tan antigua como la fijación escrita de la mitología de los pueblos. Ya entre los siglos V y II a. C. se da cuenta de la reencarnación de Krishna y Arjuna en el poema “Bhagavad-Gita”, incluido en el poema épico hindú *Mahábhārata*. Por tanto, a reserva de exponer los tipos de reencarnación en una breve mirada a la historia literaria, el estudio temático que propongo realizar no pude alcanzar los primeros documentos literarios que tratan el tema, pues sería de una dimensión inabarcable. En consecuencia, he considerado útil hacer un corte transversal en el tiempo⁴⁴ (siglo XX) a fin de no perderme entre los años, pues esta tesis comparativa no pretende comprender la evolución del tema; no se trata de un estudio diacrónico⁴⁵.

Ahora bien, en cuanto a la selección de obras, considero este análisis como el primero de dos movimientos, cuyo objetivo final es la comparación del tema entre la narrativa mexicana y la occidental (lengua española, inglesa y francesa). Esta delimitación está determinada por la competencia lingüística, dejando abierta la posibilidad de circunscribir aquellas literaturas cuya lectura sea factible de realizarse en otro idioma. Sin embargo, para efectos prácticos, este estudio comparativo llegará -por el momento- a conformar dos *corpus*: uno de obras nacionales y otro que sirva como muestra de la literatura supranacional, los cuales serán comparados con base en el *stoff* propuesto de la reencarnación, bajo la premisa de que compartiendo el mismo tema atravesarán por las mismas fases de desarrollo de la trama, con sus tratamientos únicos y característicos de cada autor, por supuesto. En este punto es muy importante aclarar que por ninguna razón se pretende reducir el tema a un estudio nacionalista, pues la razón de ser de la temología

44. El Querschnitt (corte transversal o estudio sincrónico) da “cuenta de un número mayor de reformulaciones de un tema realizadas por una generación o en un período delimitado de la historia literaria”. (*Ibid.*, p. 132).

45. El Längsschnitt (corte longitudinal o estudio diacrónico) “Consiste en trazar el desarrollo de componentes temáticos desde sus orígenes (que pueden ser tan remotos que ni siquiera se puedan determinar con certeza) a través de la historia literaria (universal o nacional). Para la Historia del espíritu, esta técnica era rentable para justificar el cambio de ideas que se había postulado en general para la sucesión de épocas en el desarrollo del pensamiento humano (*ibid.*, p. 130).

comparada es la relación supranacional de los temas, ya que es allí donde se observa en su justa dimensión cómo un mismo tema es determinado por las circunstancias históricas y culturales específicas de cada nación. Naupert lo dice claramente:

Un estudio tematólogo que se limita de antemano a una sola tradición literaria nacional, puede resultar fácilmente desfasado o incompleto. La limitación impuesta debe justificarse, pues, siempre por el objeto de estudio y no por la adopción deliberada de un enfoque reduccionista. Esto significa que un estudio tematólogo dentro del marco estrecho de una sola literatura se justifica si se puede demostrar la relevancia nacional exclusiva del tema.⁴⁶

En concordancia con lo que argumenta Naupert, enfatizo que este estudio se enfoca a un momento previo a la comparación supranacional, y si bien es limitado en cuanto a sus aportes interculturales, es suficiente en el marco de la literatura mexicana del siglo XX. Asimismo, no por aplicarse a sólo a dos tradiciones literarias diferentes a la mexicana deja de tener rigor el método comparativo, ya que no se hace sólo un recuento de las fuentes y circulación del tema, sino que se pretende el cumplimiento de la “comparación activa”, según Beller:

A la comparación activa pertenece en primer lugar la puesta en relación de estructuras de la fábula, motivos trazos, imágenes, *topoi* y metáforas de un *Stoff* complejo, atravesando incluso los límites de la estricta cronología. En segundo lugar, la interpretación contrastiva de las obras, cuyo análisis temático y técnico –y porqué no ante el trasfondo del contexto histórico- permita un enjuiciamiento comparatístico⁴⁷.

Con base en lo hasta aquí desarrollado, el análisis comparativo de la reencarnación en la narrativa breve mexicana y su acercamiento a la literatura supranacional se fundamenta en un enfoque metodológico determinado, la tematología comparatista, modelo de estudio de

46. *Ibid.*, pp. 134-135. Un estudio del tipo nacionalista, suficiente dentro de las fronteras mexicanas, sería, por ejemplo, la imagen del charro.

47. Manfred Beller *apud* Cristina Naupert, *op. cit.*, p.139.

la Literatura Comparada. Hace falta, sin embargo, desarrollar de qué trata ésta, sus alcances y objetivos. Enseguida, hago una breve descripción.⁴⁸

1.4 La tematología comparatista

Como se sabe, es común que los estudios de literatura en México se apliquen desde posturas teóricas que han sido recurrentemente aprobadas por la academia, como la semiótica, la estilística o, en el último de los casos, la teoría de la recepción, tan en boga en los últimos decenios.⁴⁹ Sin embargo, en menor medida, los académicos y estudiosos de la literatura nacional se han dado a la tarea de encontrar las relaciones que existen entre los textos de diferentes autores en la misma o distintas épocas. Dichas relaciones comparativas ayudan a esclarecer las semejanzas y diferencias que tiene la obra de todo escritor con la de sus homólogos. Más aún, si la comparación se abre a nivel supranacional, ya en el ámbito propio de la Literatura Comparada, el resultado tiende a expandir un conocimiento individual o especializado a un saber más amplio:

Deseo [...] de superación del nacionalismo en general y del nacionalismo cultural en particular, es decir, de la utilización de la literatura por vías provincianas, instintos narcisistas, intereses mezquinos, propósitos políticos frustrados [...] Sueño, desde Goethe, de una “literatura del mundo” [...] Esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas [...] Reflexión acerca de la historia literaria,

48. La literatura Comparada y sus diferentes modelos de estudio es un tema muy amplio de teorización y discusión. Entre muchos otros estudiosos, puede verse la obra de Claudio Guillén, Manfred Beller, Elisabeth Frenzel y, más recientemente, la de Cristina Naupert, para profundizar en ella.

49. Un parámetro que respalda lo dicho es el catálogo de tesis de la biblioteca de Filosofía y Letras de la UNAM, donde, según la búsqueda realizada en mayo de 2011, se obtienen los siguientes resultados: tesis con enfoque semiótico, 20 registros; tesis con enfoque estilístico, 10 registros; tesis desde la teoría de la recepción, 9 registros; tesis con enfoque tematológico comparatista, 1 registro.

de su configuración, de sus condicionamientos, de su perfil temporal y posible sentido.⁵⁰

En concordancia con lo expuesto por Claudio Guillén, me parece importante estudiar la narrativa breve mexicana no sólo de manera aislada (en su estructura) o en lo que se genera a partir de ella (en su recepción), sino por medio de una de las orientaciones de la Literatura Comparada: sus temas.⁵¹

La tematología comparatista va a relacionar inter e intratextualmente los materiales con que se estructura una obra, pudiendo ser entre culturas, lenguas y distintos momentos históricos. Cristina Naupert explica que “la peculiar estructuración temática de cada texto es sólo un pretexto para ubicar después los textos en conjuntos relacionados debido a la presencia desigual del elemento temático compartido”.⁵² Por su parte, Manfred Beller puntualiza que “[la tematología] describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales en la literatura”.⁵³ Estos elementos formales a comparar son variados, entre ellos se encuentran temas, motivos, imágenes, personajes, que se repiten y diferencian de una obra a otra. Guillén ejemplifica ampliamente:

¿Tema, motivo, mito, situación, tipo (o personaje, o actante, escena, espacio, lugar común, *topos*, imagen? Imágenes que son unidades visuales significativas, como el color –el blanco de *Moby Dick*– que según Borges comunica el secreto de un relato. *Topoi* y lugares comunes de variada extensión, como la invocación a las Musas, o el “lugar ameno”, concebidos como cauces de expresión, andamiages o tramoyas

50. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 28.

51. Según Claudio Guillén, la Literatura Comparada ofrece cinco modelos de estudio: “1.º los géneros: *genología*; 2.º los procedimientos formales: *morfología*; 3.º los temas: *tematología*; 4.º las relaciones literarias: *internacionalidad*, y 5.º las configuraciones históricas: *historiología*”. *Ibid.*, p. 134.

52. Cristina Naupert, *op. cit.*, p. 72.

53. Manfred Beller, *op. cit.*, p. 103.

poéticas. Espacios y escenarios característicos, como el jardín, o para la novela la gran ciudad moderna –París, San Petersburgo, Madrid, Berlín, Buenos Aires–, catalizadora de grandes creaciones narrativas. Episodios o escenas que ciertos géneros convencionalmente requieren –el descenso a los infiernos en la épica, y también el cónclave de los dioses, los halagos de una seductora; o que son indivisibles de determinadas fábulas prestigiosas: los últimos minutos de Fausto, la cena de Don Juan con el Convidado de Piedra. También el tipo moral, social o profesional, como el avaro, que la crítica actual (Propp, Souriau, Greimas) nos enseña a diferenciar de dos cosas: del “actante” o función básica del relato o del drama, y del personaje específico: Harpagon, Grandet, Plyushkin, Torquemada. Y los prestigiosos o legendarios *thèmes de héros*, cuyo grado de personificación, según R. Trousson, sostiene e incita la modulación concreta del escritor: Ulises, Edipo, Medea, Antígona, o más tarde Troilo y Crésida, Alejandro, el Cid.⁵⁴

Como se deduce de esta serie de elementos temáticos, la riqueza histórico-literaria intercultural que generan los estudios comparatistas conduce a explicar (entender) a las literaturas en su tensión entre lo local y lo universal. Esta es una relación recíproca, y ocurre también, por ejemplo, entre la narrativa y una creencia mítico-religiosa —la reencarnación, que es el tema que me ocupa— que surgió en otras latitudes muy diferentes al mexicano y en otro tiempo muy lejano al siglo XX.

Precisamente por tratarse de un tema tan antiguo que se ha fijado de diversas maneras en las tradiciones literarias de las diferentes culturas, hacer la selección adecuada de las obras mexicanas en las que será estudiada la reencarnación es, sin duda, de suma importancia, pues conformar un *corpus* impreciso o forzado derivará irremediablemente en el fracaso de Fedón como fábula de la reencarnación. Sobre esta base, enseguida se detallan el género y la selección de obras.

54. Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 234. Nótese como Cristina Naupert identifica a Edipo como tema de situación y Guillén como tema de héroe. Las contradicciones entre los teóricos de la Literatura Comparada, en general, y de la tematología, en particular, son frecuentes, como se observa al momento de querer definir *tema* y *motivo*.

1.5. El *corpus*: género y selección de obras

Sin duda, el resultado de esta investigación depende totalmente de que las obras elegidas para conformar el *corpus* sean las más adecuadas, en lo posible, a fin de que “Fedón o del alma” se identifique como la fábula de la que se desprende la reencarnación como argumento literario. Seleccionar las narraciones, tanto de las obras nacionales como las supranacionales, y unir las bajo un mismo tema es la responsabilidad de proponer una nueva manera de leerlas y comprenderlas, en el sentido que Claudio Guillén explica la conformación de las antologías:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos.⁵⁵

1.5.1. El género

Para realizar la comparación tematológica de la reencarnación he seleccionado obras literarias escritas en prosa. Esta decisión obedece a lo siguiente: como ya se dijo, la reencarnación es un tema de situación, pues requiere de que el personaje se encuentre en una circunstancia específica: un movimiento (tiempo anterior-tiempo posterior) que lo obligue a considerarse reencarnado. La lírica sobre el tema cae más en lo simbólico que en lo fabulado (en su acepción alemana *stoff*), como podría apreciarse en los *Himnos a la noche*, de Novalis:

En cuanto al tópico de la «muerte» como «azar maravilloso», colocado en la noción romántica noveliana de que la muerte es el principio de la vida y que vida y muerte son conceptos gemelos. El tema está implicado en el uso de colores que Novalis plantea, donde «blanco y negro representan el juego constante entre vida y muerte y como una no puede existir sin la otra». Si consideramos las interpretaciones de Z'ev ben Shimon Halev, en su libro *El universo de la Kabbalah: Una explicación coherente de simbolismos dados a la Muerte y la Vida*, una

55. Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 375.

de las ideas es que ambos procesos, vivir y morir, se asientan en el entrecruce de los colores. La muerte es, por así decir, un reencuentro con las llamas del Origen y la negrez de la tumba, que son condiciones necesarias para entrar en el Círculo del Conocimiento, que [...] asociamos al Símbolo mágico de la Caldera de las Tres Espirales de la Vida (los «Triskels» de los Antiguos Celtas), símbolos de la idea de que la vida se mueve en ciclos eternos.⁵⁶

Por casos como éste, la poesía quedó fuera dejando solamente la posibilidad de estudiar la narrativa y el drama. Este último, sin embargo, al ser menos recurrente en el tratamiento del tema, también quedó descartado; otra situación fuese si se tratara la variante de Anfitrón, cuyo recorrido por la dramaturgia ha traspasado fronteras físicas y temporales.⁵⁷ A lo anterior hay que sumar la dirección a la que apuntaban las obras encontradas sobre el tema: todas ellas pertenecían a la narrativa y, como segunda característica, todas ellas eran breves. De allí que se haya seleccionado el cuento moderno como estructura narrativa formal, entendiéndose éste de la manera que lo describe Luis Leal en “El cuento como género literario”:

una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), que ha desechado otras (la finalidad didáctica o moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX, como lo son la elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia del estilo, etc. El cuento moderno no siempre, como el cuento clásico, se estructura en torno a los elementos tradicionales conocidos por los retóricos como introducción, desarrollo, punto culminante y desenlace. El cuento moderno es más flexible en su estructura, más amplio en su contenido, más acogedor de temas, más expresivo en su estilo.⁵⁸

56. Carlos López Dzur, “Novalis y la religión del amor / Liebesreligion”.

57. *Vid.* Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos...*, pp. 27-29.

58. Luis Leal *apud* Teresa Inés Sadurní D’ Acrí, *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*, pp. 120 y 121.

La única excepción, en sentido estricto, es *Aura*, de Carlos Fuentes, cuya inclusión se justifica por su brevedad y su complejidad genérica. Enrique Anderson Imbert argumenta: “En la historia de narrar siempre descubriremos novelas con calidad de cuentos y cuentos con calidad de novelas. No sería difícil componer dos listas, una de novelas y otra de cuentos, donde las supuestas características genéricas apareciesen transpuestas”.⁵⁹

Aura no es una novela de trescientas páginas ni quince personajes;⁶⁰ la construcción psicológica de Felipe Montero no es la de Juan Preciado; la trama en sí no es *tan* compleja, a grado tal que parece una reproducción extendida de un cuento. Con base en estas características, y primordialmente por su tema, esta “novela” sí es comparable con la serie de cuentos que conforman el corpus propuesto.⁶¹

Finalmente, la suma de género, espacio y tiempo proporcionada en el cuento mexicano en el siglo XX, es un excelente contexto para que pueda surgir la reencarnación como tema literario, si se atiende a la

59. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 37.

60. Cabe indicar que el número de personajes no es una característica fundamental de la poética del género novelístico. “para que ese diálogo social [...] sea posible, es necesario contar con aquellas voces que representan dicho debate en la realidad ‘orgánica’ (Batjín) [...] Los personajes del cuento pueden ser tantos como todos los integrantes de la humanidad, pero con una misión específica que puede, incluso, ser la de cuestionar el mismo diálogo social que se da en la novela, pero que nunca lo reproducirá de la misma forma porque su canon, por flexible que sea, no se lo permite” (Teresa Inés Sadurní D’Acri, *op. cit.*, p. 123). Lo que ocurre con *Aura* es precisamente eso: no representa un diálogo social, y sus personajes caben en la descripción que hace Anderson Imbert sobre el cuento: “introduce a su personaje como mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido (*ibid.*)”.

61. Además, para eliminar cualquier duda sobre la inclusión de *Aura* en un *corpus* compuesto exclusivamente por cuentos, vale decir que ya hay un precedente —dirían los legalistas— de esta selección en *El doble en la literatura latinoamericana*, de Francisco Durán, donde se estudia el texto de Fuentes acompañado de los cuentos “Lejana”, de Julio Cortázar; “Warmá Kuyay”, de José María Arguedas; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, y “Los espejos”, de Alfonso Chase.

ruptura filosófica con el positivismo que se da en el primer decenio, con el surgimiento del Ateneo de la Juventud: “Paralelamente a la Revolución Mexicana, el grupo de los ateneístas con Antonio Caso, José Vasconcelos y Alfonso Reyes a la cabeza, desencadenarán una revolución cultural basada en el retorno al espiritualismo filosófico, el rigor intelectual y la curiosidad universal”.⁶² “La cena”, de Alfonso Reyes es, pues, para este análisis comparativo, el punto de arranque y texto base de la reencarnación; pero sobre ello abundaré a continuación.

1.5.2. La selección de obras a partir del doble reencarnado

Al hablar sobre la selección del género literario para estudiar la reencarnación en la literatura mexicana del siglo XX, en el apartado anterior, se hizo mención de dos obras que forman parte del *corpus* propuesto: “La Cena”, de Alfonso Reyes, y *Aura*, de Carlos Fuentes. Ahora, corresponde presentar los otros cuentos que se incluyen en el estudio comparativo y situarlos en su contexto. Como ya también se hizo mención, la selección de las obras fue algo natural, en el sentido de que se buscaba que éstas necesariamente tuvieran que tratar la reencarnación como tema, lo que provocó que se descartaran varias preseleccionadas por ser propias solamente del motivo del doble y sus variantes, pero no de la reencarnación como tal. Así, cuentos como “El grafógrafo” (1972), de Salvador Elizondo, y “La lucha con la pantera” (1962), de José de la Colina, fueron excluidos y otros ocuparon su lugar, privilegiando el texto independientemente de sus autores.⁶³

Finalmente, el *corpus* quedó conformado por las siguientes obras: “La cena” (Alfonso Reyes, 1920), “Final de una lucha” (Amparo Dávila, 1959), *Aura* (Carlos Fuentes, 1962), “La Casa sin Fronteras” (José Agustín, 1968) y “El Desencarnado” (Salvador Elizondo, 1969). Enseguida, expongo algunas referencias sobre éstos.

62. *Ibid.*, p. 239.

63. Al respecto, José Francisco Ruiz Casanova argumenta: “Cuando la selección — en modo de *elección*— se hace sobre autores, se pone la primera piedra para un debate tan viejo como la historia de las antologías (el de *incluidos* y *excluidos*); cuando, en cambio, se seleccionan textos, los argumentos críticos versan, normalmente, en torno a la representatividad de lo seleccionado”. En *Anthologos: poética de la antología poética*, p. 61.

1.5.2.1. Reyes, precursor

En 1912, entre conferencias de Chesterton y Stevenson, Alfonso Reyes escribe “La cena”, tal vez el primer relato en México del siglo XX que tiene la reencarnación como tema, publicado hasta 1920 en *El plano oblicuo*. Con esta narración de pocas páginas, Reyes es uno de los precursores de la literatura fantástica hispanoamericana, cuyos exponentes más notables, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan José Arreola o Carlos Fuentes, tardarían todavía varios años para consolidarla en el continente:

Las narraciones de *El plano oblicuo* son, en cierta forma, los primeros textos que en el género de “ficción” escribió Reyes. Aquí se hallan “La cena”, “En las repúblicas del Soconusco” y “Los restos del incendio”, que figuran entre las mejores páginas que la literatura mexicana produjo en esa época. A su aparición, *El plano oblicuo* fue considerado por la crítica como una exploración hacia modos y maneras estéticas que apenas comenzaban a despuntar en la literatura en español y que luego han cobrado carta de ciudadanía.⁶⁴

Por esta razón, he considerado “La cena” como el texto base a partir del cual se comparan las narraciones con la misma variante del tema del doble que conforman el corpus de esta investigación, sin ser por ello una estructura fija de los procedimientos de composición a la cual las otras obras deban ceñirse. No hay que olvidar que para todo ejercicio comparativo son significativas tanto las semejanzas como las diferencias; ambos atributos enriquecen el estudio del tema y su evolución en la tradición literaria.

1.5.2.2. Dávila, encuentro de Anfitrión y la reencarnación

Casi 40 años después, Amparo Dávila publicó “Final de una lucha” (*Tiempo destrozado*, 1959), el segundo cuento que conforma el corpus. En este volumen de relatos, el primero que la zacatecana publicó, “se advierte la influencia de Kafka y de Poe, de Bioy Casares y de Julio Cortázar [...] Hay una mezcla de lo racional y lo irracional, de lo real y lo fantástico, que va conformando el ámbito espiritual de la vida

64. Alfonso Reyes, *Obras completas, III*, Cuarta de Forros.

en provincia”.⁶⁵

En “Final de una lucha”, la autora presenta el motivo de la reencarnación de manera similar al motivo de Anfitrión que Octavio Paz desarrolló en “Encuentro”,⁶⁶ lo que incluso crea confusión en la definición de los motivos, llegando a pensar que se trata del mismo. Rebeca Martín en su estudio sobre el tema del doble ya estableció una fugaz relación entre estos textos, el de Paz y el de Dávila, al sostener que “Estos cuentos, por añadidura, plasman las variantes del *Doppelgänger* en su práctica totalidad: el doble subjetivo que se convierte en una auténtica pesadilla para el original, quien acaba dudando de ser quien creía”.⁶⁷ Con el estudio comparativo que me propongo realizar, será más evidente que el tema de la reencarnación es el que impulsa la trama en “Final de una lucha”, dejando a “Encuentro” fuera del *corpus* por pertenecer a un motivo diferente. No obstante, vale la pena aprovechar la coyuntura para decir que “Encuentro” ha sido de los textos menos comentados por la crítica –no se diga analizados por la academia– del novel mexicano. Apenas se le menciona como parte de un grupo de prosas *sui-géneris*, cuya importancia no radica en sus temas, sino en el nivel formal del texto. Así se advierte en la siguiente afirmación de Linda Janet Burk:

It is not coincidental that the title of this collection, «Arenas movedizas» (shifting sands or quicksand) reflects the instability of these pieces which shift from the poetic to the prosaic and back again. Even though this second part of the poems of «¿Águila o sol?» [*sic*] incorporates a

65. Aurora M. Ocampo (Dir.), *Diccionario de escritores mexicanos*, p. 10.

66. Cronológicamente, “Encuentro”, incluido en *¿Águila o sol?* (1951), de Octavio Paz, es en rigor la segunda prosa con el tema del doble como *doppelgänger*. Sin embargo, por tratarse de diferentes motivos no se le considerará en este análisis comparativo.

67. Rebeca Martín López, *op. cit.*, p. 503. Aunque el estudio que hace Rebeca Martín sobre el tema del doble es exhaustivo, tal vez por lo mismo se observan algunos descuidos en el manejo de los datos. En referencia a Amparo Dávila, escribe: “Puede sumarse a esta lista “Final de una lucha” y “El entierro”, de Ámparo [*sic*] Dávila, escritora argentina [*sic*] poco conocida en estas latitudes y autora de dos excelentes libros de cuentos fantásticos *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1978) [*sic*] ”. *Loc. cit.*

tendency in modern literature to blur the distinctions between genres, Paz still remains more a poet than a prose writer.⁶⁸

De allí que, bajo la perspectiva de este tipo de estudios, el análisis textual derive en satisfacer la necesidad de definir el género literario de estas prosas, relegando los temas a un plano de importancia inferior. Sin embargo, aun estando incluido en un poemario, el carácter narrativo de “Encuentro” está más presente que el carácter lírico que pudiese tener.

1.5.2.3. Fuentes, Alfonso bajo la intertextualidad cosmopolita

La tercera narración es *Aura*, de Carlos Fuentes. Publicada en 1962, 50 años después de que Reyes hubiese escrito “La cena”, la celebrada novela breve de Fuentes guarda una relación argumentativa muy cercana con el cuento del ateneísta que ha valido algunos artículos sobre la intertextualidad entre ambos textos.⁶⁹ No obstante, también se le ha relacionado con relatos de otros autores consagrados de lengua extranjera, como *The Aspern Papers*, de Henry James, y “Décoré”, de Guy de Maupassant:

Fuentes escribió esta *nouvelle* de un tirón en 1962, cuando todavía se hallaba bajo el efecto hipnótico del film *Ugetsu Monogatari: Cuentos de la luna pálida de agosto*, de Kenji Mizoguchi. Inspirándose, a su vez, en un relato gótico de Guy de Maupassant (“Décoré”), el cineasta japonés había elegido un escenario de niebla, violencia y silencio para desplegar, en un contexto medieval, el tema de la ambición y la lujuria de un hombre.⁷⁰

Aún así, la presencia de Alfonso Reyes en *Aura* es más explicable por la especie de devoción que tenía Fuentes con respecto al primero,⁷¹

68. Linda Janet Burk *apud* Cinthia Marcela Peña, ¿Águila o sol?, de Octavio Paz y Variaciones sobre tema mexicano, de Luis Cernuda: *El poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias*, p. 147.

69. Un ejemplo es el de Gerald Petersen, “A literary parallel: ‘La cena’ by Alfonso Reyes and *Aura* by Carlos Fuentes”, pp. 760-764.

70. María Negroni, *Galería fantástica*, p. 19.

71. Una muestra de ello la da Alejandro Higashi, al comentar que “La

baste recordar el título de la novela más reconocida de Fuentes, *La región más transparente*, epígrafe con que Reyes presentaría su ensayo *Visión de Anáhuac (1519)*, en 1917: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire”. A esto se suma la incidencia que tiene la escritura de Reyes en la literatura mexicana de los años 50:

Rick Francis, uno de sus primeros traductores [de Reyes] al inglés, en una conversación con Ilan Stavans expresaba sus apreciaciones sobre la incidencia de “La cena” en la literatura mexicana posterior; decía Francis: “As I read the story, it evoked me the dreamy tone of Juan Rulfo’s *Pedro Páramo*, and Carlos Fuentes’s *Aura*, with which it shares a number of similarities of Plot and structure”.⁷²

1.5.2.4. José Agustín, un rescate obligado

Para 1968, José Agustín publicó su libro *Inventando que sueño*, donde incluyó “Lluvia”, cuento que escapa del estilo de la literatura de la Onda y se inserta en el plano fantástico. Posteriormente conocido como “La Casa Sin Fronteras”, este cuento fue llevado al cine por el director español Pedro Olea en 1972. José Agustín comentó al respecto:

Fue algo fascinante. Era una película muy esteticista, bellamente filmada. La vi en una de las muestras de cine que se hicieron aquí. Aunque la película, en sí, me pareció de acción muy floja. José Emilio Pacheco decía que tenía mucho más sentido en España, porque era la época de Franco; entonces los españoles la habían visto como una metáfora del Opus Dei o de los grupos sectarios. Ese sentido no lo percibimos aquí.⁷³

incorporación en el canon occidental era una idea que convenía al proyecto de incorporación de lo nacional en lo universal que Fuentes había heredado quizá de su amistad con Alfonso Reyes. Para Fuentes, Reyes era un paradigma de la superación de ese nacionalismo absurdamente preconizado durante la década de 1950”. En “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”, p. 80.

72. María Elena Madrigal Rodríguez, “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso Reyes”, p. 191.

73. Ana Luisa Calvillo, *José Agustín: una biografía de perfil*, p. 112.

Como gran parte de la obra de José Agustín, a excepción de su novela *La tumba* (1964), “La casa sin fronteras” no ha sido objeto de análisis literario, tal vez por el rancio prejuicio de considerar a su autor de segunda categoría.⁷⁴ Esta razón también implica que la relación de este cuento con el tema del doble hasta ahora haya sido inexistente; por ello, incluirlo como variante significativa del tema de la reencarnación representa, a la vez que un riesgo, una oportunidad para aportar al estudio de los temas fantásticos en la literatura mexicana.

1.5.2.5. Elizondo, erótico-thanático

Finalmente, en los años setenta, el juego con los tratamientos de los temas va a ser recurrente por los escritores que en el decenio anterior ya marcaban la pauta en la transgresión de la prosa pura. Uno de los narradores más osados en cuanto a la experimentación de la escritura es, sin duda, Salvador Elizondo, cuyo cuento “El Desencarnado”, incluido en *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), cierra este corpus de la mejor manera posible, pues, por un lado, lleva el tema de la reencarnación de la mano del *Bardo Thodol*, y por otro, exhibe la manera magistral de manipular la estructura narrativa del cuento como género. En este sentido, *El retrato de Zoe...* como colección de relatos es, según Daniel Sada:

Una escritura que se ejerce en los límites de la fantasía y la realidad; es una línea delgada que puede romperse en cualquier momento y vulnerar la verosimilitud. De cualquier manera que se aprecie este acercamiento a la mentira, o distanciamiento de la verdad, sabremos que en este libro tienen más peso los efectos que las causas, ya que la experiencia, emocional o intelectual, no intenta localizar un basamento lógico. Los misterios no tienen por qué mostrar siquiera una clave explicativa, de nada sirve que un lector intente encontrar

74. Me atrevo a pensar que José Agustín ha sido medido más por el partido que toma entre los egos confrontados de rulfinos y arreolanos que por su calidad literaria, pese a tener en su trayectoria como creador las becas del Centro Mexicano de Escritores (1966-1967), la Guggenheim (1978) y premios como el Latinoamericano de Narrativa Colima-INBA (1993) y el Nacional de Literatura Juan Ruiz de Alarcón en el mismo año.

en el arte una suerte de aclaración.⁷⁵

Ahora bien, de forma particular, “El Desencarnado” ha sido motivo de estudios literarios concernientes a su evidente carácter erótico-thanático, como son los casos de los artículos de Alicia Rivero Potter, “El erotismo en ‘El Desencarnado’ de Salvador Elizondo”,⁷⁶ y de Juan de Dios Vázquez, “Sexualidad y muerte como vehículo de lo sagrado: ‘El Desencarnado’, de Salvador Elizondo”,⁷⁷ lo que le ha valido —sumado a su estructura peculiar— ser relacionado con la obra paradigmática elizondiana: *Farabeuf*:

By completely breaking the temporal sequence of the story and by providing -a circular structure, Elizondo portrays a setting in which life and death and crime and sex become somehow simultaneous, synonymous, and perpetual, which shows a similarity to his novel *Farabeuf*.⁷⁸

1.6. La tradición literaria del mito

Según se especificó en el apartado 1.3.2, el análisis comparativo del tema de la reencarnación se aplicará desde un corte transversal, ubicado en el siglo XX mexicano. No obstante, es necesario mencionar, al menos, los orígenes que tuvo el tema desde la mitología de las culturas fundamentales para Occidente (la griega), Oriente Medio (la hindú), Lejano Oriente (la tibetana) e Hispanoamérica. Es de suponer que la relación entre los pueblos haya provocado algunos préstamos en las creencias religiosas de los mismos, al punto de que en la actualidad haya estudios comparativos entre la producción literaria, por ejemplo, de Grecia y la India:

75. Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, p. xi.

76. Publicado por *Modern Language Studies*, Vol 12, No. 1, 2008, pp. 54-67.

77. Publicado por la *Revista de literatura mexicana contemporánea*, No. 46, 2010, pp. 37-50.

78. Mary Joyce, *Perimeters of experience in the cotemporary Mexican short story*, p. 145.

La historia de los no muchos milenios de la existencia de la raza humana, como la mucho más corta de las sociedades urbanas y de tradición escrita, es la historia del encuentro, del intercambio y de la formación, alteración y desaparición de esas combinaciones específicas de los humanos y de sus producciones que llamamos culturas o sociedades. Y nuestro avance es el fruto de la capacidad de crear, poner en común, tomar y reinterpretar todo lo hallado y todo lo aprendido.

[...] en el *Mahabharata* —una de las historias más hondas, cautivadoras y ricas de la humanidad, la épica más extensa que conservamos, una de las más conocidas y, sin duda, de las más vividas del mundo— hay un uso sistemático de materiales épicos y mitológicos griegos, presidido por el papel nuclear de la *Iliada*.⁷⁹

Como se verá a continuación, a partir de las ideas principales que se proyectan en el *Bhagavad-Gita*, en el orfismo-pitagorismo y en el *Bardo Thodol*, ocurre una suerte de sincretismo, aunque no de manera perseguida ni explícita, en la tesis sobre el proceso del alma para llegar a la reencarnación. Tesis que a la vez forma parte del *stoff* extraído de “Fedón o del alma” y sobre el cual se hará la comparación entre los cuentos seleccionados.

1.6.1. La vida generada de los huesos: los aztecas

Desde la cosmovisión azteca, la tierra había existido en cuatro ocasiones previas al origen de su cultura, en cada una de las cuales la vida había concluido y recommenzado, dando lugar a especies superiores. Así, durante el primer Sol (nombre con el que denominaban cada era), los hombres habían sido hechos de ceniza; el agua terminó con ellos y se convirtieron en peces. En el segundo, dominaron hombres gigantes, pero sumamente débiles a grado tal que si se caían ya no podían levantarse. En el tercero, la Edad del Fuego, fueron convertidos en guajolotes; y en el cuarto, después del cataclismo que puso fin esa edad, los hombres huyeron a los montes y se convirtieron en hombres-monos.⁸⁰ El mito del origen de los humanos del quinto Sol (que llega

79. Fernando Wulff Alonso, *Grecia en la India: el repertorio griego del Mahabharata*, p. 10.

80. *Vid.* Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus*

hasta la actualidad, por cierto) se relaciona un poco más a la concepción mitológica grecolatina, donde el dios o semidios hace el viaje al Hades (lo que para los antiguos mexicanos sería Mictlan) para restaurar la vida en el mundo de los hombres. Este mito roza de manera tangencial la reencarnación en el momento en que los restos de los humanos de épocas anteriores sirven para crear a los nuevos que poblarán la tierra:

Mictlantecuhtli, señor de la región de los muertos, pone una serie de dificultades a Quetzalcóatl para impedir que se lleve los huesos de las generaciones pasadas. Pero Quetzalcóatl, ayudado por su doble *nahual*, así como por los gusanos y las abejas silvestres, logra apoderarse de los huesos para llevarlos luego a Tamoanchan. Allí, con la ayuda de Quilaztli, molió los huesos y los puso después en un barreño precioso. Sangrándose su miembro sobre ellos, les infundió luego la vida.⁸¹

1.6.2 Entre el placer y la templanza: el Bhagavad-Gita

La reencarnación es una de las bases que fundamentan el brahmanismo, cuya doctrina religiosa regía la literatura hindú entre los años 1500 y 400 antes de Cristo. Dentro de la historia de la literatura universal, *El Mahabharata* es de las primeras epopeyas que a través de la fantasía mitológica explica el origen y devenir de un pueblo. Rico en relatos y leyendas, el texto atribuido al poeta Vyasa tiene como argumento central la guerra fratricida entre los Pandava y los Kaurava por el dominio del reino. En torno a éste existen otros poemas que en su totalidad suman de 82 mil a 95 mil estrofas, entre los que destacan himnos de amor a las divinidades, como el “Vishnúsahasranama” —“Los mil nombres de Vishnú”— y discursos filosóficos y éticos impregnados de misticismo, como el “Bhagavad-Git” —“El canto del Bienaventurado”—. Este último aborda el tema de la reencarnación como proceso inherente de toda alma que abandona su cuerpo terrenal al morir en búsqueda de otro. No hay que olvidar que, en general, el cosmos del *Mahabharata* “se encuentra en continua renovación, ya que la transmigración permite a cada criatura cambiar de cuerpo después de la muerte; renacer, por

crónicas y cantares, pp. 13-14.

81. *Ibid.*, pp. 17-18.

tanto, una o varias veces y adoptar la condición de los hombres, de los dioses, de los demonios e incluso de los animales o las plantas”.⁸²

Estructurada en forma de diálogo, la fábula del “Bhagavad-Gita” consiste en el aprendizaje de Arjuna a través de las enseñanzas de Krishna, cuando el primero, en un momento de debilidad, provocada al ver familiares y amigos en el ejército contrario, se niega a participar en la guerra contra los Kaurava. A partir de su reticencia por tomar el arco, Krishna le argumenta las razones por las cuales debe entrar al combate. Los motivos que alega Krishna son los siguientes:

En primer lugar, no existe causa para Arjuna se sienta mal al matar o morir en la guerra, toda vez que el *ser* no muere:

Aquél que piensa que mata
Y aquél que piensa que muere
Están los dos en ignorancia
Pues el ser no mata ni muere.

Nunca tuvo nacimiento ni muerte
No es que fue, que será o volverá a ser
Es innaciente, eterno, permanente
Cuando se mata el cuerpo no muere él.

Sabiendo que es eterno e indestructible
Que no tiene comienzo y es inmutable
¿Cómo, ¡oh Partha!, consideras posible
Hacer que maten, o matar a alguien?⁸³

En segundo, el alma deja el cuerpo muerto y transmigra a otro:

Tal como la ropa vieja se cambia
Por una nueva que no ha sido usada

82. *El Mahabharata. Contado según la tradición oral por Serge Demetrian*, Mercedes Huarte Luxán (Trad.), p. 7.

83. Srilata Atulananda Das, *Bhagavad-Gita. Un poema para el alma*, Instituto Cultural Quetzalcoatl, México, p. 10.

Así los viejos cuerpos son dejados
Por otros que acepta el ser condicionado⁸⁴

Para el que nace la muerte es segura
Y para el que muere seguro es el nacer
Por ello ante lo inevitable no ayuda
El lamentar sobre lo que siempre fue.⁸⁵

En tercer lugar, el hombre de conocimiento al morir se libera y llega a Krishna:

Quien carece de afecto material
Ya logre un bien o reciba un mal
Quien no se regocija y no guarda rencor
El tiene conocimiento superior.⁸⁶

Cuando renuncia al placer de los objetos
Con duras reglas, quien tiene un cuerpo,
Su deseo de gozar aún lo conserva
Más si ve al Supremo sí se libera.⁸⁷

Por último, los placeres retienen al alma; la templanza abre el camino a la paz:

Si en los objetos el hombre piensa
El apego surge de ello
El apego lujuria despierta
La que en ira se vuelve luego.⁸⁸

De la ira surge la ilusión

84. *Loc. cit.*

85. *Ibid.*, p. 11.

86. *Ibid.*, p. 14.

87. *Loc. cit.*

88. *Ibid.*, p. 15.

La que a la memoria confunde
 Esta cubierta se pierde la razón
 Con lo cual el alma se hunde.⁸⁹

Renunciando a todos los deseos
 El hombre que actúa con templanza
 Sin sentirse dueño, sin falso ego
 La paz perdurable alcanza.

Este es el camino divino, ¡oh Partha!
 Ya no se confunde quien lo abraza
 Quien así se sitúe al llegar la muerte
 El reino espiritual tendrá por suerte.⁹⁰

Estos versos son las directrices que regirán el discurso de Krishna en todo el poema, las cuales se pueden resumir en las diferencias fundamentales entre cuerpo y alma, el proceso de transmigración y las características del hombre de conocimiento. Vale la pena señalar las afinidades entre “Fedón o del alma” y el “Bhagavad-Gita” en lo concerniente al desapego del placer como *conditio sine qua non* el alma no puede trascender, en el caso platónico, al Hades, y en el hindú, hasta alcanzar a Brahman y liberarse del Karma, cuya rueda la regresa a la terrenalidad por medio de la encarnación.

1.6.3. Una culpa titánica: los órficos y los pitagóricos

Desde la cultura clásica griega, la reencarnación atraviesa por más de un mito que le otorga distintas formas de manifestarse. Para empezar se debe entender cómo imaginaban los helenos el destino de las almas en el Tártaro (el mundo subterráneo), con base en el desarrollo de las siguientes versiones: 1. las almas habitaban en cuevas o grietas subterráneas donde tomaban forma de serpientes, ratones o murciélagos, pero nunca de seres humanos; 2. las almas de los reyes se paseaban por las islas donde habían sido enterrados sus cuerpos; 3. iban

89. *Loc. cit.*

90. *Loc. cit.*

al Norte y regresaban sólo como vientos fertilizantes; 4. iban al Oeste y formaban un mundo de espíritus parecido al terrenal; 5. se les castigaba conforme a la vida que habían llevado; y 6. las ánimas podían volver a ser hombres si entraban en habichuelas, nueces o peces si las comían sus futuras madres.⁹¹ Robert Graves relaciona esta última con el mito de Deméter y su encuentro con Fítalo: durante el rapto de Perséfone por Hades y la accidentada búsqueda de aquélla por Deméter, su madre, Fítalo le brinda hospitalidad a la orilla del río Cefiso, acto que la divinidad olímpica recompensa entregándole una higuera al ateniense y enseñándole a cultivarla⁹²:

El regalo de la higuera que hizo Deméter a Fítalo, cuya familia era una de las principales en Atica, sólo significa que la práctica de la cabrahigadura —la polinización del árbol doméstico con una rama del silvestre— dejó de ser una prerrogativa femenina al mismo tiempo que la agricultura. La prohibición de que los hombres sembraran habas parece haber sobrevivido a la del cereal, a causa de la íntima relación entre las habas y los espíritus. En Roma los arrojaban a los espíritus en el Festival de los Difuntos y si una planta brotaba de uno de ellos y una mujer comía sus granos, quedaba preñada por un espíritu. Por eso los pitagóricos se abstendían de comer habas para que no pudieran privar a un antepasado de la probabilidad de una reencarnación.⁹³

Los pitagóricos, adoptando los conocimientos y creencias de los órficos, creían que el alma subsistía a la muerte del cuerpo. Al liberarse de éste, el alma iba de ser en ser, ya fuera animal o vegetal, de allí que respetaran a los animales al considerar que participaban del alma que reencarnaba sucesivamente. Además, procuraban mantener un comportamiento ético, acorde con el equilibrio universal, alejados de vicios y excesos:

91. *Vid.* Robert Graves, *Los mitos griegos*, pp. 46-48. Esta última interpretación del mito de la reencarnación (el alma que encarna en otro cuerpo humano) es la que interesa para este estudio, aunque sea en el plano referencial, pues el medio que utiliza el alma para reencarnar no forma parte de este análisis.

92. *Vid.* Jenny March, *Diccionario de mitología clásica*, pp. 134-135.

93. Robert Graves, *op. cit.*, pp. 100-101.

En este sistema armónico, y en los primeros orígenes del pitagorismo, la noción de la transmigración de las almas habría servido como demostración de que existe realmente una comunidad universal entre los seres. En este contexto, las almas que migran de cuerpo en cuerpo serían el nexo, el hilo conductor, que une a todos los seres que conforman el cosmos.⁹⁴

Sin embargo, los pitagóricos, en su primera fase, no creían en que los actos “buenos” salvarían al alma, le ayudarían a liberarse, y los actos “malos” la hacían vagabundear de cuerpo en cuerpo. Esta creencia la adquieren a través de los órficos, quienes pensaban que el alma estaba prisionera en el cuerpo como castigo por una ofensa cometida en el pasado. Su origen viene del mito de Dionisio desmembrado y engullido por los Titanes, quienes, a su vez, son fulminados por el rayo de Zeus; de las cenizas surgieron los hombres:

Los aspectos positivos del alma corresponden a su naturaleza dionisiaca; los negativos, a la titánica. Y debido a la existencia de esta naturaleza titánica, todos los hombres están obligados a purgar la culpa originaria cometida por sus antepasados, los Titanes, cumpliendo el castigo de vagar de cuerpo en cuerpo.⁹⁵

Así pues, los pitagóricos que al principio creían en la transmigración de las almas por orden cósmico y sin ninguna implicación moral, adoptan la idea órfica de la responsabilidad del alma que purga la culpa original, a fin de liberarse del ciclo de vidas, a través de la purificación que resulta del sufrimiento. El dogma resultante del sincretismo entre la escuela de Pitágoras y el orfismo fue trascendido y consolidado por los filósofos de la época, entre ellos Empédocles y Platón. Este último mantiene el orfismo-pitagorismo en diversos pasajes de sus diálogos filosóficos, como son *Fedro*, *Timeo* y, por supuesto, “Fedón”, cuyo argumento —recuérdese— es la base de este análisis comparativo:

Platón ofrece un escalafón de las reencarnaciones de las almas en

94. Francesc Casadesús Bordoy, “Orfismo y pitagorismo”, p. 1070.

95. *Ibid.*, p. 1071.

función de la vida justa o injusta que hubieran llevado anteriormente, matizando que a las almas les corresponde el cuerpo de un ser, humano o animal, semejante al tipo de vida que hubieran adoptado en su anterior vida. Platón ofrece, así, una *gradatio* que va del alma reencarnada en un filósofo, la mejor y la única capaz de liberarse definitivamente del ciclo de las reencarnaciones, a la peor, la de los seres acuáticos, destino de aquellas almas que sean insensatas o ignorantes.⁹⁶

1.6.4. 49 días en el mundo de los muertos: El Bardo Thodol

Escrito a mediados del siglo VIII d. C., y atribuido al apóstol budista Padma Sambhava, el *Bardo Thodol* o *Libro de los muertos* es uno de los textos sagrados que mayor aceptación ha tenido tanto en Oriente como en Occidente; su tema se centra en la enseñanza a los moribundos sobre el proceder que debe tener el alma en su transitar del mundo de los muertos a la reencarnación: “Los budistas creen que la mayoría de la gente que ha fallecido deambula sin reconocer su estado, y que el primer paso para navegar con éxito en las peligrosas aguas del bardo es darse cuenta de que uno está muerto”.⁹⁷ Para ello, el alma transita hasta 49 días en el bardo (estadio intermedio entre muerte y renacimiento) antes de reencarnar en un cuerpo humano o no humano, dependiendo de su karma, que se define “según la concepción oriental de la realidad [cómo] lo que experimentamos ahora es el resultado directo de nuestras acciones pasadas, ya sea en ésta o en otra vida. El karma motiva la reencarnación”.⁹⁸

Igual que en el hinduismo y el orfismo-pitagorismo, en los que el alma busca liberarse del ciclo de la reencarnación, en el *Bardo Thodol* se explica que la conciencia a la hora de morir debe concentrarse en “la gran luz”, a fin de alcanzar la liberación en el nirvana⁹⁹. Sin embargo, si la conciencia no está madura espiritualmente y “no puede permanecer fija en la pura luz, descenderá a reinos inferiores, allí se encontrará con

96. *Ibid.*, p. 1073.

97. Padma Sambhava, *El libro tibetano de los muertos*, p. 114.

98. Jorge Blaschke, *Enciclopedia de las creencias religiosas*, pp. 203 y 204.

99. “El nirvana se convierte, para algunos filósofos del budismo e hinduismo, en una realidad incondicionada como el vacío. El opuesto del nirvana será el ciclo de renacimientos, samsara”. *Ibid.*, p. 263.

deidades pacíficas o airadas con las que copulará”.¹⁰⁰ De esta manera, la conciencia será fecundada en el vientre de una mujer y renacerá en el mundo de los vivos.

Del mito y las religiones, la reencarnación –como todos los temas que tienen que ver con la existencia y la muerte- fue reformulada por el pensamiento filosófico clásico de Platón en “Fedón o del alma”, al exponer, en voz de Sócrates, el proceso que sufría el alma después de abandonar el mundo material. Durante su transcurso, el alma podía no llegar al Hades y, atraída por los placeres terrenales, retornar para encarnar otro cuerpo. A partir de este argumento filosófico, y después de haber hecho la selección previa de cinco narraciones breves mexicanas que sugieren el tema de la reencarnación, el propósito del siguiente capítulo es establecer correspondencias entre este corpus y la fábula de Fedón, a través de cuatro fases narrativas de la trama, con el fin de proponerlo como argumento literario de la reencarnación.

100. *Ibid.*, p. 65.

—Capítulo segundo—



La reencarnación como motivo macrotextual: Las cuatro fases de desarrollo de la trama

Encontrar el motor que da movimiento a la trama de la reencarnación resulta un tanto complejo, pues, ciñéndose el tema al canon de la literatura fantástica,¹⁰¹ se ha de buscar el conflicto no en los hechos demostrables propios del realismo, sino en aquellos que aun sin ser palpables forman parte esencial del desarrollo humano en todos los tiempos: los productos de la imaginación, la ilusión de los sentidos, que nacen de la emoción y el pensamiento. Es a través de estos actos, en suma, del acto filosófico,

101. Tzvetan Todorov define: “[lo fantástico] exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra [...] Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’”. En *Introducción a la literatura fantástica*, p. 30.

que los hombres han reflexionado sobre las causas, efectos, azares y circunstancias tanto de lo terrenal como de lo espiritual, y es en esa dicotomía precisamente donde confluyen los más trascendentales de todos los pensamientos y sensaciones: el erotismo y la muerte.¹⁰² Desde la Antigüedad, los primeros hombres marcaron la diferencia con el resto de los animales ante estos dos fenómenos. Por el erotismo fueron más allá de la necesidad sexual de reproducción de las especies¹⁰³ y, por la consciencia de la muerte, rompieron su animalidad al momento de enterrar a sus muertos:

Aquellos que tan frecuentemente se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de sus cavernas no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado –en principio- a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían –cosa que los animales ignoraban- que morirían.

Desde muy antiguo, los seres humanos tuvieron un conocimiento estremecedor de la muerte.¹⁰⁴

Ahor bien, desde la filosofía clásica de Platón, las mismas preocupaciones, en sentidos divergentes,¹⁰⁵ han sido tema de los diálogos socráticos, siendo el caso más notable “Fedón o del alma”. En éste, Sócrates,

102. El deseo y la muerte, según Todorov, son temas del *tú*. A diferencia de los temas del *yo* (que pueden “interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema de percepción-conciencia), los temas del *tú* tratan más bien la “relación del hombre con su deseo, y por eso mismo, con su inconsciente”. Entre éstos se encuentran el deseo (excesivo, incesto, homosexual, grupal, sádico), la crueldad (“cuyo origen sexual no es siempre evidente”) y la muerte. *Ibid.*, pp. 107, 111 y 112.

103. Georges Bataille explica: “La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en la medida en que éste es el fin de nuestra vida... La búsqueda calculada de la procreación, semejante al trabajo de una sierra, humanamente corre el riesgo de reducirse a una lamentable mecánica”. En *Las lágrimas de Eros*, pp. 36 y 37.

104. *Ibid.*, pp. 41 y 42.

105. Recuérdese que Sócrates no tenía miedo a beber la cicuta, pues le esperaba el Hades.

momentos antes de beber la cicuta, discute con Simmias y Cebes sobre la existencia, origen y destino de las almas; sobre los placeres carnales en oposición al conocimiento divino, pero principalmente, dentro de los términos y objetivos de esta investigación, el diálogo plantea aspectos como la supervivencia del alma, sus reminiscencias, la vida después de la muerte y sobre la muerte como generación de vida.

Como síntesis de la postura antropológica de Georges Bataille y la filosófica clásica de Platón, recupero la angustia ante la posibilidad de la muerte motivada por la misma advertencia que siglos antes hiciera Platón, en voz de Sócrates: la sensación de miedo ante la muerte se da en los hombres que estando tan aferrados a su cuerpo pierden toda noción sobre la persistencia de su alma. Los estados físicos, dolor y placer, son los que de cualquier forma impiden la adquisición del conocimiento verdadero.¹⁰⁶ Las sensaciones del cuerpo distraen el acto filosófico, contaminan al alma,¹⁰⁷ la vuelven tan pesada que ésta no puede llegar al Hades a conversar con los dioses. El alma contaminada regresa y se encarna en el cuerpo terrenal. A los argumentos filosóficos y antropológicos se suma la relación que hace Todorov entre deseo y muerte con la literatura fantástica al explicar así los temas del *tú*:

La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas [del deseo sexual] así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aun cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda. De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada

106. Sócrates dice: “Y [el alma] no razona mejor que nunca cuando no se ve turbada por la vista, ni por el oído, ni por el dolor, ni por el placer; y cuando, encerrada en sí misma, abandona el cuerpo, sin mantener con él relación alguna, en cuanto esto es posible, fijándose en el objeto de sus indagaciones para conocerlo?”. En Platón, “Fedón o del alma”, p. 70.

107. “Los filósofos, al ver que su alma está verdaderamente ligada y pegada al cuerpo, y forzada a configurar los objetos por medio del cuerpo, como a través de una prisión oscura, y no por sí misma, conocen perfectamente que la fuerza de este lazo corporal consiste en las pasiones, que hacen que el alma misma encadenada contribuya a apretar la ligadura”. *Ibid.*, p. 95.

uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte.¹⁰⁸

A partir de estas ideas es posible asegurar que la reencarnación es un motivo macrotextual propio del relato fantástico; sin embargo, hay que poner todavía las distancias pertinentes para el caso:

Sócrates hace una tipología de la reencarnación según los actos que los hombres tuvieron en vida: las almas de los glotones y lujuriosos encarnarán en “cuerpos de asnos o de otros animales semejantes”;¹⁰⁹ las de los “que sólo han amado la injusticia, la tiranías y las rapiñas van a animar cuerpos de los lobos, de gavilanes, de halcones”;¹¹⁰ las de los que han practicado “la virtud social y civil que se llama templanza y justicia [accederán a] cuerpos de animales pacíficos y dulces, como las abejas, las avispas, las hormigas; o que vuelvan a ocupar los cuerpos humanos, para formar hombres de bien”;¹¹¹ y las de los filósofos “a la naturaleza de los dioses”.¹¹²

Platón recurre a esta clasificación evidentemente para magnificar la actitud filosófica como la única que puede trascender al reino de los dioses, pero para el *corpus* de este estudio comparativo dicha clasificación es del todo estéril, pues los personajes no llegan a encontrarse con ellos mismos encarnados en animales; sólo son hombres que se reconocen en otros que fueron y ya no son. No obstante, lo que sí resulta clave del motivo macrotextual de la reencarnación es el concepto de placer, motor que mueve el encuentro entre los dobles, entre el que fue y el que es, entre el cuerpo y el alma.¹¹³ Por medio del placer, el alma

108. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 111.

109. Platón, *op. cit.*, p. 94.

110. *Loc. cit.*

111. *Ibid.*, pp. 94 y 95.

112. *Ibid.*, p. 95.

113. Según Sócrates, “Cada placer y cada tristeza están armados de un clavo, por decirlo así, con el que sujetan el alma al cuerpo; y la hacen tan material, que cree que no hay otros objetos reales que los que el cuerpo le dice. Resultado de esto es que, como tiene las mismas opiniones que el cuerpo, se ve necesariamente forzada a tener las mismas costumbres y los mismos hábitos, lo

(entendida como la conciencia del personaje original, generalmente protagonista del relato) es conducida, con frecuencia engañada, para acudir al encuentro de su cuerpo (el personaje que fue en otro momento o en otra situación, el doble),¹¹⁴ mas el señuelo pocas veces es tendido por el doble en sí, más bien llega al protagonista a través del objeto erótico encontrado con mayor frecuencia en la tradición: la mujer.¹¹⁵ Con base en lo anterior, la primera fase de desarrollo de la trama de la reencarnación la titulo *El alma persigue al señuelo*.

cual le impide llegar nunca pura al otro mundo; por el contrario, al salir de esta vida, llena de las manchas de ese cuerpo que acaba de abandonar, entra muy luego en otro cuerpo, donde echa raíces, como si hubiera sido allí sembrada; y de esta manera se ve privada de todo comercio con la esencia pura, simple y divina.” *Ibid.*, p. 96. Por su parte Bataille expone: “Inicialmente el deseo incontenible, exasperado, no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, de reproducirla, pero, reproduciéndose, la vida desborda, alcanzando, al desbordar, el delirio extremo. Esos cuerpos enredados que, retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que, más tarde, los condenará al silencio de la corrupción”. *op. cit.*, p. 52.

114. Recuérdese que en este estudio propongo “Fedón” como fábula de la reencarnación en el sentido tematológico, es decir, como el hilo narrativo previo a la obra misma que ofrece una mínima organización de acontecimientos. Véase el apartado 1.3 Reencarnación: La sucesión del doble.

115. Todos los protagonistas son hombres en este corpus, pero no necesariamente por ello ocurre lo contrario en las protagonistas mujeres. Aunque sé que puede sonar machista esta aseveración, sólo recuerdo los mitos bíblicos (Eva, la mujer de Lot) o los helénicos (Helena de Troya) como base de la triada típica mujer-placer-engañó; incluso es más recurrente la fábula de la mujer como embaucadora de la mujer misma (el mito de Eco, por ejemplo) que del hombre como provocador del engaño. Esto –repito– es un argumento que tomo de la historia literaria y para nada una postura sexista. En este mismo sentido retomo lo que se vio en el capítulo 1: mientras en el motivo de Anfitrión es el dios quien engaña al personaje, en el de Orlando o la reencarnación será la mujer quien cumple esta función. Juan Bargalló fundamentó esto a través de fuentes literarias. Aquí lo único que hago es dar un origen macrotextual a esta característica de la reencarnación.

De la misma manera que el placer engaña los sentidos del filósofo para distraerlo del verdadero conocimiento de las cosas, en la narración literaria hay un aturdimiento de los sentidos del personaje (por comida como en el caso de Alfonso en “La cena”, bebida o deseo carnal, como por ejemplo ocurre con Felipe Montero en *Aura*, y Durán en “Final de una lucha”) que mengua su ecuanimidad y lo retiene en la situación que derivará inevitablemente en el encuentro con el doble, el cuerpo en el sentido platónico. Para que esto se dé, igual que el cuerpo aprisiona al alma, el protagonista es retenido en el espacio físico donde transcurre la trama, normalmente la casa donde es atraído el personaje original por el señuelo. A esta fase la titulo *El encantamiento del alma*.

El otro concepto clave tomado de Platón es la reminiscencia. El hombre no puede adquirir el conocimiento por medio de los sentidos que lo distorsionan, sino que el conocimiento que tiene de las cosas ya lo tenía *a priori* de manera pura –no distorsionada- y al ver un objeto, éste le recuerda a otro por su semejanza. Sobre esta base, mediante Sócrates, Platón explica que

Antes de que hayamos comenzado a ver, oír, y hacer uso de todos los demás sentidos, es preciso que hayamos tenido conocimiento de esta igualdad inteligible, para comparar con ella las cosas sensibles iguales, y para ver que ellas tienden todas a ser semejantes a esta igualdad; pero que son inferiores a la misma.¹¹⁶

Esto significa que dicho conocimiento fue adquirido antes de nacer y olvidado en el momento de hacerlo. Luego, este conocimiento que ya se tenía se recupera a través de los sentidos. En consecuencia, Sócrates concluye con las preguntas: “Que lo que llamamos aprender ¿no es esto recobrar la ciencia que teníamos, y no tendremos razón para llamar a esto reminiscencia?”¹¹⁷

En este punto se entrelaza nuevamente la filosofía con la literatura. Juan Bargalló, según se dijo en el capítulo primero, propone como característica del tema de Orlando la oposición no entre individuos, sino

116. Platón, *op. cit.*, p.84.

117. *Ibid.*, p. 85.

entre los mundos distintos en que vive.¹¹⁸ Tomo esto como base para describir la tercera fase de desarrollo de la narración, donde ocurre el clímax de la misma: el encuentro entre los dos mundos posibles. En esta fase, el protagonista, que no ha logrado huir de su circunstancia por estar *encantado*, termina por recordar su vida anterior. El alma reconoce al cuerpo que originalmente le correspondió, con la inevitable aceptación o el consecuente rechazo. Esta es la fase de *Las reminiscencias del alma*.

Finalmente, la cuarta fase de desarrollo de la narración va a ser la conclusión del encuentro entre alma y cuerpo. Como escribí líneas arriba, al encontrarse el personaje con su doble, luego de recordar voluntaria o involuntariamente quién fue en otro tiempo, éste tiene dos opciones: la primera es aceptar a su doble, tener conciencia de su personalidad anterior; la segunda es librarse de él, huir. Ésta última fase es la de *La consumación de la reencarnación o el escape*.

A continuación analizaré las narraciones breves que conforman el corpus. Como he sugerido en el capítulo anterior, parto de la hipótesis de que las obras seleccionadas comparten el tema de la reencarnación que he propuesto y, por ello, de alguna manera transitan por los momentos descritos. Ahora bien, para su estudio, he dividido las narraciones de manera que puedan compararse dentro de cada fase. Así, “La cena”, de Alfonso Reyes; “Final de una Lucha”, de Amparo Dávila; *Aura*, de Carlos Fuentes; “La Casa sin Fronteras”, de José Agustín y “El Desencarnado”, de Salvador Elizondo, serán comparados entre sí en cada una de las fases narrativas de la trama: *El alma persigue al señuelo*, *El encantamiento del alma*, *Las reminiscencias del alma* y *La consumación de la reencarnación o el escape*.

2.1. Fase I. El alma persigue al señuelo

“La cena” está escrita en primera persona del singular,¹¹⁹

118. Véase la nota 14 al respecto.

119. La narración en primera persona es significativa para los cánones del cuento fantástico; Tzvetan Todorov distingue que “el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno

predominantemente en pretérito perfecto con frecuentes variaciones a pretérito imperfecto, según las necesidades de la distancia temporal de la narración con respecto a la trama. A ésta no es posible fijarla claramente en el tiempo,¹²⁰ pues el narrador autodiegético, Alfonso, no especifica cuándo sucede, valiéndose tanto de los cambios del tiempo verbal (“*tuve* que correr por calles desconocidas” / “yo *corría*, azuzado, por un sentimiento”;¹²¹ o bien “*volví* a mi paso normal” / “*veía* que me hallaba en otro sitio”;¹²² como del pronombre demostrativo *aquel/lla* (“aquella falsa recordación”;¹²³ “aquél era el término”;¹²⁴ “cuando, a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica”¹²⁵). Las señales que el autor ofrece para dar una referencia temporal a su relato son igualmente trucadas para que la anécdota, a la vez que se conciba como surgida de la realidad, pueda insertarse en la fantasía cuyo único aval es la memoria.¹²⁶

El relato inicia cuando Alfonso corre por calles desoladas con el fin de llegar puntual a la cita que tenía para cenar con doña Magdalena y su hija Amalia. Atacado por sentimientos injustificados de angustia y superstición, recrea la ambientación de su recorrido como si se tratase de un cuadro surrealista. Cuando el terror se apodera de él en el momento de escuchar las nueve campanadas que anunciaban la hora de la cita, Alfonso llega a la casa de sus anfitrionas. En ese instante, el

u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba. *Op. cit.*, p. 71.

120. Boris Tomashevski explica que el tiempo de la trama se da por la fecha de la acción dramática de manera absoluta, por la indicación de la duración de los acontecimientos y por la impresión de la duración de los acontecimientos. En “Temática”, p. 212.

121. Alfonso Reyes, “La cena”, p. 11.

122. *Loc. cit.*

123. *Loc. cit.*

124. *Loc. cit.*

125. *Ibid.*, p. 12.

126. “La cena” está plagada de indicios sobre la reminiscencia, cuyo eje se consolida en la tercera fase del desarrollo de la trama. En este caso la memoria en su intento por recordar juegan un papel imprescindible.

protagonista recuerda la causa que lo había llevado a aquel lugar. Aquí comienza en sí la primera fase narrativa:

Entonces, para disponer mi ánimo, retrocedí hacia los motivos de mi presencia en aquel lugar. Por la mañana, el correo me había llevado una esquela breve y sugestiva. En el ángulo del papel se leían, manuscritas, las señas de una casa. La fecha era de un día anterior. La carta decía solamente:

“Doña Magdalena y su hija Amalia esperan a usted a cenar mañana, a las nueve de la noche. ¡Ah, si no faltara!...”¹²⁷

La invitación a cenar se vuelve el incentivo para que Alfonso no ceda ante la aflicción que le provoca el recorrido frenético que hace hasta llegar a aquella casa. Una esquela de pocas líneas lo persuade a creer en un cuadro familiar y respetuoso, “un abismo de confesiones”¹²⁸ que compartiría con dos señoras desconocidas. En este sentido, “La cena” cumple a pie juntillas con el argumento propuesto para la primera fase del desarrollo de la trama: es la mujer (en este caso dos mujeres) quien pone el señuelo para atraer el alma errante.

Doña Magdalena y Amalia tienen un dejo de rancia aristocracia venida a menos.¹²⁹ La primera impresión que Alfonso tiene de ellas es la de dos señoras agradables, “simpáticas”. Alfonso dice: “Yo acabé por convencerme de que aquellas señoras no habían querido más que convidarme a cenar”;¹³⁰ sin embargo, el protagonista se equivoca. Si bien, la cena se lleva a cabo, ésta no es la razón verdadera de la presencia de Alfonso en ese lugar; las intenciones de doña Magdalena

127. *Ibid.*, pp. 11 y 12.

128. *Ibid.*, 12.

129. Esto me lo hace suponer, aparte de la ambientación de la casa, el vino que toman en la cena. María Elena Madrigal Rodríguez dice en una nota al pie: “La elección de la bebida no es casual, puesto que Reyes bien sabía de la fama de este vino blanco, espirituoso, perfumado y límpido, popular desde los tiempos de Napoleón III y al que se le atribuye la intensificación de la lucidez y la inteligencia”. En “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso reyes”, pp.182 y 183.

130. Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

y Amalia, quienes durante el relato van adquiriendo un aire misterioso que se magnifica hasta llegar a ser sobre natural, están concentradas en llevar a Alfonso ante el retrato del capitán de artillería, que no es otro que Alfonso mismo.

Más compleja es, sin duda, la trama de “Final de una lucha”, de Amparo Dávila. La línea temporal no sólo salta al pasado a fin de presentar el antecedente de la situación actual del personaje, como en el caso de “La cena” (“Entonces, para disponer mi ánimo, retrocedí hacia los motivos de mi presencia en aquel lugar”¹³¹), sino recurre al *flashback* como procedimiento de composición de la narración. A eso se suma que el desarrollo de los acontecimientos se retrasa en mayor medida que en el cuento de Reyes, cuya anécdota inicia y concluye sin dilatarse más que unas horas. En el cuento de Dávila, en cambio, los sucesos se dan de otro modo: transcurre un día en que el protagonista, Durán, encuentra y persigue a su doble hasta perderlo. Luego, en un número indefinido de días, Durán busca a su doble sin lograr encontrarlo (“Durante varios días había ido a la esquina aquella donde los vio y pasaba horas enteras esperándolos”¹³²). El último encuentro también sucede en un momento indeterminado (“un día aparecieron nuevamente”¹³³), en éste se da la segunda persecución y el desenlace.

Otra diferencia notable entre “La cena” y “Final de una lucha” es el uso del narrador heterodiegético omnisciente. En el cuento de Dávila, el narrador no es el protagonista que relata la asombrosa situación ni da cuenta de los personajes que intervienen en ella; el narrador, desde la distante tercera persona del singular –contra los cánones del cuento fantástico, según Todorov– se encarga de ello. De este modo, Durán, el protagonista, es presentado con un carácter inseguro y obsesivo. Lo primero que hace es poner en duda la originalidad de su propia existencia: “Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su

131. *Ibid.*, p. 11.

132. Amparo Dávila, “Final de una lucha”, p. 58.

133. *Loc. cit.*

sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra”.¹³⁴ Esta incertidumbre es el primer factor, pero no el más importante, que desencadena la persecución de Durán y que también intervendrá en el desenlace del cuento.

Sin embargo, el contraste más notable sucede a nivel tematólogo, pues en “Final...” hay un doble que se manifiesta *físicamente* ante el personaje y ello podría colocar este cuento dentro de otro de los tipos del tema que no necesariamente debiese ser *la reencarnación* (Anfitrión, gemelos, etc.); pero el carácter de doble que presenta el narrador es bastante reducido: no tiene diálogos, flujo de conciencia, acciones que lo definan salvo el desenlace, que es aludido más que narrado en forma directa; de él sólo se sabe cómo viste, algunos gestos y manías que, por obviedad, son los mismos que los de Durán:

Él llevaba aquel viejo traje café que lo había acompañado tantos años. [...] Era su mismo cuerpo, no cabía duda. La misma velada sonrisa, el cabello a punto de encanecer, el modo de gastar el tacón derecho, los bolsillos siempre llenos de cosas, el periódico bajo el brazo.¹³⁵

A estas características se añade el trato de *sombra* que se le da permanentemente al doble¹³⁶: “Con aquel infortunado encuentro su habitual inseguridad había crecido a tal punto que no sabía ya si era un hombre o una sombra”,¹³⁷ “Necesitaba saber la verdad. Conocer su condición de cuerpo, o de simple sombra”,¹³⁸ “Y sólo una de ellas lo tenía realmente; la otra vivía con una sombra”.¹³⁹

Ahora bien, si las razones expuestas son suficientes para sacar este

134. *Ibid.*, p. 56.

135. *Ibid.*, p. 58.

136. Juan Antonio Molina Foix observa que “El hombre primitivo consideraba la sombra, imagen del yo corporal, como un ser espiritual pero real en el que se encarnaba su alma. De esta forma, la duplicación del yo, incorporado en la sombra o imagen reflejada, constituía un modo efectivo de negar la muerte”. *Op. cit.*, p. 11.

137. Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 57.

138. *Ibid.*, p. 58.

139. *Ibid.*, p. 59.

cuento de la tipología del doble por desdoblamiento, falta argumentar por qué lo incluyo dentro de la reencarnación específicamente. La interpolación de tiempos en esta narración sirve de indicio para una explicación sobre la génesis del doble del personaje, que en este momento puede adelantarse como otra realidad desprendida de las decisiones tomadas en un pasado alternativo. Me explico: más que la incertidumbre de Durán, provocada por el avistamiento de su doble, lo que en sí genera el movimiento en la trama es su pasión patética por Lilia (“Desde la tarde aquella en que se vio pasar con una rubia, Durán se encontraba bastante mal”¹⁴⁰). Lilia es el amor frustrado de Durán en su época estudiantil. La mujer es frívola (“Ella lo despreciaba porque no podía darle las cosas que le gustaban. Amaba el lujo, los sitios caros, los obsequios”¹⁴¹); dominadora (“Lilia era bella y fría. Ordenaba”¹⁴²); y soberbia (“La había abrazado tiernamente, protegiéndola; entonces se separó bruscamente de él y dijo que no quería verlo más”¹⁴³), características propias de la seductora diabólica.

La escisión de Durán ocurre para satisfacer el deseo incumplido. El matiz que difiere con la propuesta de la primera fase narrativa de la reencarnación es más sutil de lo que se piensa: mientras en la reencarnación el personaje se divide entre lo que es y lo que fue, en “Final de una lucha” Durán se divide entre lo que es y lo que *pudo ser*. El doble de Durán no es un ente distinto al personaje original, sino el mismo en realidades alternativas diferentes. Durán, el personaje librado del sentimiento de amor por Lilia y casado con Flora, es el alma que súbitamente es atraída a la terranalidad –que pertenece al cuerpo-, donde “quizá a esa misma hora él estaba poseyendo a la hermosa rubia...”.¹⁴⁴ El señuelo, pues, sigue siendo el mismo.

De manera muy similar a la estructura de “La cena”, la obra de Carlos

140. *Ibid.*, p. 57.

141. *Ibid.*, p. 58.

142. *Ibid.*, p. 59.

143. *Ibid.*, p. 60.

144. *Ibid.*, p. 57.

Fuentes adopta el motivo de la reencarnación, pero en vez de concluir la historia en un par de horas, el narrador autodiegético, focalizado en la segunda persona del singular, retarda los acontecimientos –a veces de manera innecesaria– hasta acumular cinco días.¹⁴⁵ Fuera de la inusual –y aún experimental– segunda persona en la narración y del manejo de los tiempos presente y futuro intercalados (“La anciana *sonreirá*, incluso *reirá* con su timbre agudo y *dirá* que le agrada tu buena voluntad y que la joven te *mostrará* tu recámara, mientras tú *piensas* en el sueldo de cuatro mil pesos.”¹⁴⁶), la semejanza entre *Aura* y “La cena” ha sido ya reconocida por algunos estudiosos de la literatura; no obstante, en este ejercicio comparativo, se verá hasta qué punto coinciden estas obras, junto a todas las demás que conforman el corpus, en cuanto a las fases narrativas de la reencarnación.

Como se observó en su momento, en “La cena” Alfonso acude a su cita nocturna provocado por la invitación escrita de doña Magdalena y Amalia. En *Aura*, Felipe Montero llegará a la casa de Aura/Consuelo Llorente inducido por un anuncio en el periódico. Mientras que Alfonso encuentra en la escuela el tono “*familiar* y respetuoso”,¹⁴⁷ Felipe Montero llega a pensar que el aviso del diario “parece dirigido a ti, a nadie más”.¹⁴⁸ Gerald W. Petersen expone al respecto:

In both of these works the protagonist goes to a strange house and has a most unusual adventure. In «La cena» Alfonso (the only name given

145. Un ejemplo de profusión en la noveleta de Carlos Fuentes es: “Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levísimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el seño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de tu prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado”. En *Aura*, pp.13 y 14. Después de haber leído la obra, el lector se da cuenta de que, fuera de matizar el motivo del umbral, nada sucede si se elimina este párrafo.

146. *Ibidem*, p. 21.

147. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 12. Las cursivas son mías.

148. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 11.

and the same as the author's) goes to the house because he receives a curious written invitation from people he does not know. In *Aura* Felipe reads an ad in the newspaper which asks for a person with just his background- a historian educated in France.¹⁴⁹

Evidentemente, el anuncio solicitando un historiador cumple la misma función que la invitación en “La cena”, pues en ninguno de los dos casos el motivo final es denotativo (la invitación a cenar en un caso, traducir unas memorias en otro), sino que engaña al personaje para regresar a su condición original como cuerpo encarnado.

Igual que en el cuento de Reyes, en *Aura* son dos personajes femeninos quienes tienden el señuelo al protagonista; de este modo, la constelación de personajes Alfonso-doña Magdalena-Amalia será semejante, por no decir idéntica, a la constelación Felipe Montero-Consuelo Llorente-Aura. Esta tríada de personajes también, de cierta manera, se repite en “Final de una lucha” con la presencia de un personaje masculino y dos femeninos, Durán-Lilia-Flora, donde el doble no participa de manera trascendental, sino que su papel es más referencial, como sucede con los retratos del capitán de artillería y el general Llorente.

En “La cena”, Alfonso va apurado para llegar a tiempo a su cita; en “Final de una lucha”, Durán se persigue a sí mismo hasta llegar a la casa donde se confrontará; en *Aura*, Felipe Montero recorre Donceles hasta llegar a la casa de Consuelo, su mujer en otra vida anterior. En “La Casa sin Fronteras”, el narrador autodiegético, desprovisto de nombre propio, vuelve a repetir el mismo trayecto –con diferente duración en cada caso- de la calle a la casa donde adquirirá conciencia de su reencarnación: “Caminé con lentitud, a causa del frío y la llovizna, hasta llegar a la Casa sin Fronteras”.¹⁵⁰

El cuento de José Agustín, pese a corresponder a los años finales de

149. Gerald W. Petersen, *op. cit.*, p. 761.

150. José Agustín, “La Casa sin Fronteras (Lluvia)”, p. 121. Originalmente “Lluvia” –luego “La Casa sin Fronteras (Lluvia)- fue publicado en *Inventando que sueño* (1968). Tomo la versión de *Furor matutino* pues, a decir de su autor: “Aquí se publica [el cuento] corregido y disminuido”. *Ibid.*, p. 192.

los sesenta –y más aún pensando que el autor es el padre de la literatura de la Onda-, es más ortodoxo en su estructura que sus predecesores. Si bien maneja el mismo tiempo verbal que Alfonso Reyes, no se distingue en “La Casa...” ninguna intención de dar a los acontecimientos una distancia temporal con respecto al narrador de la historia. La narración autodiegética lo separa de tajo de la heterodiegética omnisciente de “Final...”, lo mismo ocurre con la técnica narrativa experimental de *Aura*. Sin embargo, en lo que sí coinciden, al menos el primero, el tercero y “La Casa...” es en la manera en que es atraído el personaje. En las tres historias, los protagonistas acuden al llamado de una mujer. En “La cena” y en *Aura* las anfitrionas son desconocidas para el personaje masculino. En “La Casa sin Fronteras”, el protagonista ya había tenido contacto con doña Elvira, la coordinadora de la Casa. El cuento comienza con la llegada del personaje a la institución. Entran y, sin cruzar palabras, doña Elvira le entrega un sobre. El protagonista sale y comienza su descabellada aventura.

He dicho con antelación que para que se dé la primera fase de la narración en este tema es necesario que el protagonista sea engañado, es decir, que acuda al llamado por una causa y resulte que la razón verdadera es otra: hacer tomar conciencia en el personaje sobre su existencia repetida. Éste objetivo principal vendrá siempre acompañado de uno aparente. En “La cena” el objetivo aparente es que Alfonso “hable” al retrato del capitán de Artillería sobre París. En *Aura* es Consuelo Llorente quien desea que regrese el tiempo de su juventud y con éste su pareja original.¹⁵¹ En “La Casa sin Fronteras”,

151. Según Isabel Fraire, al hablar de la superioridad de la forma sobre el contenido en *Aura*, “si había una ‘intención simbólica’ –‘los problemas de la identidad y del tiempo, de la vejez que saca fuerzas de la nada para rejuvenecer, de la vejez que revive su propia juventud a través de una juventud ajena’- ésta apenas estaba anunciada, era ‘casi un colofón’”. Citada por Alejandro Higashi, *op. cit.* p. 75. Independientemente de que se dé mayor peso a los procedimientos de composición en *Aura* que a su tema, allí está enunciado lo que he señalado como objetivo principal en esta obra y que reafirma María C. Albin al decir: “En su condición de viuda, la anciana asume la postura del sujeto melancólico que experimenta una rebeldía ante la pérdida del objeto de amor debido a la muerte del general Llorente. Pero su rebeldía llega hasta el punto de esquivar el acontecimiento de la muerte del esposo aferrándose al objeto perdido, y de

el protagonista había sido llamado en dos ocasiones anteriores para hacer trabajos de contabilidad y archivo. La tercera vez, acude pensando que se trata de lo mismo, pero no es así. El sobre que le entregan está dirigido a Edmundo Barclay y contiene órdenes para localizar a la señorita de los Campos, labor que a Edmundo Barclay ya se le había asignado y que no había cumplido. El personaje entra en confusión pues él no es Edmundo Barclay, al menos no lo asume así en ese momento:

Ella sabía que yo no era Edmundo Barclay. Era ridículo considerar un error, ya que doña Elvira y yo habíamos sido presentados tres meses antes. Ella me contrató para unos trabajos tediosos de contabilidad y archivo relacionados con un material de la Casa que consideré incomprendible y es más: caótico.¹⁵²

Hasta allí el objetivo aparente.

El objetivo principal tendrá un par de indicios durante la narración hasta que se evidencie en el remate de la historia, cuando el personaje se asuma (¿vuelva a ser?) Edmundo Barclay; pero eso se verá en el apartado correspondiente.

Cabe destacar que, si bien intervienen más de tres personajes en la trama de “La Casa...”, esta narración sigue básicamente la constelación formulada desde “La cena” (dos mujeres relacionadas con el protagonista), mantenida por “Final de una lucha”, en menor medida, e imitada en *Aura*. Más aún, no sólo comparten la tríada de personajes, sino que, a excepción de “Final...” se reproducen las edades de los mismos: la vieja doña Magdalena encuentra su símil en Consuelo Llorente y en doña Elvira; la joven Amalia hace lo propio con Aura y la señorita de los Campos; y, por supuesto, Alfonso estará presente en Felipe Montero y Edmundo Barclay.

Otras afinidades entre los personajes de estas obras se encuentran en el parecido fisonómico y actos paralelos entre las parejas doña Magdalena-

negar la posibilidad de su propia muerte, pues, en su psicosis alucinatoria del deseo, la seductora se cree inmortal y eternamente joven.” En “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”, pp. 107 y 108.

152. José Agustín, *op. cit.*, p. 124.

Amalia (“El misterio del parecido familiar se apoderó de mí. Mis ojos iban, inconcientemente, de doña Magdalena a Amalia...”¹⁵³); Consuelo Llorente-Aura y doña Elvira-la señorita de los Campos. Fuentes escribe sobre Consuelo y Aura:

(Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo.¹⁵⁴);

José Agustín, por su parte, describe así a la pareja conformada por doña Elvira-la señorita de los Campos:

(Me tribularon imágenes de la señorita de los Campos con su mirada impersonal e inflexible, y del mal humor de doña Elvira. Hasta entonces creí advertir que ambas mujeres se parecían mucho. Lo que las hacía parecidas, descubrí un poco después, era la mirada. Doña Elvira siempre me veía con una fuerza que desde el principio me turbó.¹⁵⁵).

Incluso, los personajes incidentales de “La Casa sin Fronteras”, el mesero y el decano, tendrán la misma peculiaridad fisonómica:

El restorán seguía vacío a excepción del mesero. Sonreí al advertir que su parecido con el decano hubiera sido extraordinario de no ser por la diferencia de edades [...] No puedo precisar la expresión con que me veía [el decano]. Me volví en el acto y vi al mesero del restorán apoyado en la puerta, mirándome también. En ambos se mezclaba la impaciencia, el sarcasmo, la crueldad.¹⁵⁶

153. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 13.

154. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 35

155. José Agustín, *op. cit.*, p. 130. Es evidente la intención del autor de proyectar la alteridad de la señorita de los Campos en doña Elvira, a grado tal que repite en inglés el apellido de la primera en la segunda: Elvira Fields (p. 123).

156. *Ibid.*, pp. 123, 130 y 131.

Tal parece que en la reencarnación, como variante del doble, los paralelismos en los personajes van a ser recurrentes.

Sin duda, el cuento que posee mayor complejidad en la fábula y en sus procedimientos de composición es “El Desencarnado”. Su estructura narrativa heterodigética omnisciente hace suponer al lector que se encuentra ante una narración *ordinaria*, y al igual que “Final de una lucha”, alejada de la tendencia hacia el uso del narrador autodiegético propio del cuento fantástico. Sin embargo, poco antes del desenlace, casi imperceptiblemente, Salvador Elizondo cambia la perspectiva de la narración a la segunda persona del singular y primera del plural, y de la narración heterodiegética a la homodiegética: “Estaba desvelada de la juega que nos pusimos. Se te queda mirando fijamente... lo que queda de ti; aunque te había reconocido al primer vistazo”.¹⁵⁷ Este cambio crea un efecto diferente al que tiene el uso de la segunda persona en *Aura*. Mientras que en el cuento de Fuentes es notorio que la voz del narrador es la de Felipe Montero, que describe sus actos como si estuviese fuera de él mismo, en el cuento de Elizondo la voz del Desencarnado queda suspendida entre lo exterior y lo interior del personaje, a grado tal que crea la sensación de que el narrador es un personaje distinto al protagonista. Además, la focalización en la segunda persona sirve de transición en la fábula, misma que ocurre justo en el dobléz de la cinta de Moebius por donde el Desencarnado vuelve a su punto original, aunque en sentido estricto éste no exista. Aquí radica precisamente la complejidad de la trama: Primigenio es atropellado después de haber dado clases en la Escuela de Señoritas. Muere. Después de varias peripecias vuelve a morir. Despierta y va a dar clase a la Escuela de Señoritas. Luego, es atropellado. Muere y se repite todo *ad infinitum*.

Ahora bien, para saber si “El Desencarnado” transita por las mismas fases narrativas que las narraciones anteriores, es necesario antes que todo ubicar o, puesto que puede ser cualquiera, elegir el principio de la trama. Ya que tomo como procedimiento de composición de este cuento el principio de la banda de Moebius, sostengo que el desarrollo del personaje va del interior de la banda (su estado vivo) al exterior

157. Salvador Elizondo, “El Desencarnado”, p. 152.

de la misma (su estado muerto). Para proponer las fases narrativas de la reencarnación en las narraciones anteriores, partí del hecho de que los personajes están encarnados en su siguiente vida y transitan hacia la revelación de su vida anterior. El problema aquí es que la vida anterior de Primigenio es Primigenio mismo, que está atrapado en el último día de su vida, que a su vez es el primero de la siguiente. En consecuencia, de seguir fielmente la estructura propuesta para este tema, habría que determinar el momento en que el Desencarnado es atraído a la terrenalidad, cuyo mayor imán es el placer. En efecto, Primigenio después de muerto (Desencarnado) se pone en una situación lasciva, que tarde o temprano será el origen de su futura muerte y su consecuente reencarnación:

Era una de sus alumnas; la rubia de las piernas dóricas que siempre se sentaba en primera fila y usaba esas minifaldas cuya longitud estaba en proporción a la prodigiosa longitud de sus piernas como la altura del capitel es a la longitud del fuste. [...] Concluyó incómodamente que acababa de morir y se subió al coche abierto de la mujer de las piernas dóricas.¹⁵⁸

Al final de la tarde, después de que “la rubia le había permitido comprobar su efectividad fenomenal [...] quedan de verse al día siguiente en la gran avenida, después de la clase y Doris se marcha”.¹⁵⁹ Como resultado de esta cita, Primigenio al día siguiente caminará por la gran avenida, donde morirá atropellado. Este es el único momento en que el Desencarnado puede ver a Primigenio como el alma frente al cuerpo, generando un efecto autoscópico: “Eché otra mirada a los zapatos del atropellado y luego a los suyos. Concluyó incómodamente que acababa de morir...”.¹⁶⁰

Sobre los personajes que aparecen en el cuento, también se observa que en “El Desencarnado” se rompe con la estructura que se había venido manejando (un protagonista relacionado con dos personajes principales femeninos). Si bien Doris –aunque en menor medida que

158. *Ibid.*, p. 135.

159. *Ibid.*, pp. 138 y 139.

160. *Ibid.*, p. 135.

los personajes de los cuentos anteriores— funge como señuelo para que ocurra la muerte (su conciencia como desencarnado y la vida misma) de Primigenio, hay otros personajes que conducirán al Desencarnado a volver a morir para encarnar. El Lama, por ejemplo, invitará al Desencarnado a su casa para hacer un rito de reencarnación: “Es preciso que en este tiempo aseguremos una reencarnación superior para ti. Podría organizar algo para hoy en la noche, si quieres.”¹⁶¹. O Laura quien, según el protagonista, se colude con el Lama y los pasajeros del carro que lo atropelló para tenderle una trampa:

No pudo, sin embargo, dejar de preguntarse si la complacencia de Laura no obedecía tal vez a una complicidad misteriosa entre todos los allí presentes para defraudarlo. Se preguntó si Laura sólo se le revelaba tan gratamente porque el propio Lama, en un momento de descuido al llegar, mientras le ayudaba a quitarse el abrigo, no le hubiera dicho que él ya estaba muerto y que ahora ella lo engañara en una sola y única *tromperie* final, idéntica a las muchas que él le había infligido a ella. Lama hijo de puta.¹⁶²

Finalmente, el Comandante y sus secuaces serán el brazo ejecutor para que se cumpla el destino del Desencarnado, mismos personajes que aparecerán como soñados para Primigenio, a quienes trata de recordar antes de ser atropellado: “la tentativa de reconstruir ese sueño a partir de una idea denominada mentalmente ‘la amenaza de muerte hecha por el Comandante’”.¹⁶³ De tal modo, todos colaboran para que Primigenio viva y muera en el mismo punto: el origen.

2.2. Fase II. El encantamiento del alma

Después de observar cómo Alfonso aceptó la invitación que dos desconocidas, doña Magdalena y su hija Amalia, le enviaron escrita en

161. *Ibid.*, p. 141. El lama es el guía espiritual de las almas, cuyo cuerpo acaba de morir, según el libro de los muertos tibetano.

162. *Ibid.*, pp. 144 y 145.

163. *Ibid.*, p. 133. De ello hablaré en la fase 4. *La consumación de la reencarnación o el escape*.

pocas líneas, falta ver los motivos que retuvieron al protagonista de “La cena” en la casa de sus anfitrionas hasta que éstas consiguen llevarlo ante el retrato del capitán de Artillería.

De manera particular en lo concerniente al encantamiento del alma, cada vez que Alfonso siente algo desagradable en su situación, doña Magdalena y Amalia tienen un recurso para reconfortarlo. Al percibirse en Alfonso a un intelectual poco afecto a la lascivia, el confort que lo retiene no está en el placer carnal, pero sí en la suma de algunas incitaciones que convergen en la satisfacción orgánica.

El primer intento de Alfonso por manifestar su disgusto ocurre ante el “misterio del parecido familiar”.¹⁶⁴ Alfonso considera razonablemente que “lo más adecuado hubiera sido sentirme incómodo, manifestarme sorprendido, provocar una explicación”,¹⁶⁵ mas las dos mujeres actúan sobre el recién llegado: “Pero doña Magdalena y su hija Amalia me hipnotizaron, desde los primeros instantes, con sus miradas paralelas. [...] Amalia charlaba; doña Magdalena me miraba; yo estaba entregado a mi ventura”.¹⁶⁶ Como consecuencia, Alfonso olvida su disgusto.

La cena ocurre inmediatamente después de la escena anterior, como una forma de anular la sospecha en el protagonista, cuyo recelo es sustituido por el hedonismo:

A la segunda copa de Chablis me sentí sumido en un perfecto egoísmo del cuerpo lleno de generosidades espirituales. Charlé, reí y desarrollé todo mi ingenio, tratando interiormente de disimularme la irregularidad de mi situación. Hasta aquel instante las señoras habían procurado parecerme simpáticas; desde entonces sentí que había comenzado yo mismo a serles agradable.¹⁶⁷

Sin embargo, el agrado de la sobremesa termina y cede el paso a un segundo momento de angustia. La satisfacción fisiológica que “flota” del rostro de doña Magdalena al de Amalia, y viceversa, es sustituido por la sonrisa “aguda, inquietante” y por “un verdadero coloquio

164. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 13

165. *Loc. cit.*

166. *Loc. cit.*

167. *Ibid.*, p. 14.

de suspiros”, provocando en Alfonso “una intensa depresión” y “un principio de aburrimiento”. Nuevamente, las anfitrionas tratan de reanimar a su invitado y le ofrecen llevarlo al jardín, consiguiendo así su objetivo: “Esta nueva perspectiva me hizo recobrar mis espíritus”,¹⁶⁸ narra Alfonso.

El protagonista es llevado al jardín, que apenas puede intuir en la oscuridad completa, y trasciende lo placentero hasta llegar a lo siniestro¹⁶⁹:

Sus explicaciones botánicas, hoy que las recuerdo, me parecen monstruosas como un delirio: creo haberles oído hablar de flores que muerden y de flores que besan; de tallos que se arrancan a su raíz y o trepan, como serpientes, hasta el cuello.¹⁷⁰

Alfonso cae dormido y, con ello, Doña Magdalena y Amalia finalizan su preparación para enseñarle la verdadera causa de su presencia en esa casa; las mujeres saben que no necesitan más para enfrentarlo al retrato del capitán de Artillería. A partir de aquí se prepara el desenlace del relato.

Según se observó en la primera fase narrativa de la trama, “Final de una lucha” se ha ido apartando de las constantes que han presentado casi todas las narraciones. Antes de desarrollar la segunda fase en el cuento de Dávila, vale la pena señalar qué lo hace diferir de “La cena”, *Aura* y “La casa sin fronteras”, aparte de la autoscopia evidente del personaje. Tanto Alfonso como Felipe Montero y el protagonista de “La Casa sin Fronteras” son personajes que comienzan teniendo una personalidad

168. *Ibid.*, p. 15.

169. Eugenio Triás argumenta que “es siniestro aquello, *heimlich* [oculto, disimulado] o *unheimlich* [lo oculto que se manifiesta], que ‘habiendo de permanecer secreto, se ha revelado’. Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible”. En *Lo bello y lo siniestro*, p. 33.

170. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 15.

definida y diferente de su vida anterior, lo que queda asentado desde la diferencia de los nombres entre el reencarnado y su cuerpo predecesor. En “Final de una lucha”, en cambio, Durán va a continuar siendo Durán después de haber acabado consigo; este caso es, con las reservas pertinentes, similar a “El Desencarnado”, donde Primigenio transita por su estado desencarnado hasta volver a ser él mismo.¹⁷¹

De igual modo, si bien dolor y placer (más este último) son los que en un primer momento atraerán al personaje a su proceso de reminiscencia y su conciencia de *haber sido antes otro*, es necesario advertir que otros sentimientos serán satisfechos paralelamente con los deseos más orgánicos. Así como Alfonso se llega a sentir “sumido en un perfecto egoísmo del cuerpo lleno de generosidades espirituales”, no hay que olvidar el dejo de melancolía que impregna todo el relato. Lo mismo hay que decir de “Final de una lucha”: el señuelo, como aseveré en la fase uno, más que su doble, es Lilia, la misma que lo va a mantener obcecado por encontrarlos —a ella y al doble de Durán— de nuevo. Sin embargo, se desprenden dos emociones en esta búsqueda: la primera es originada por el deseo carnal:

Aquella noche no pudo acercarse a su mujer, cuando ella se acostó a su lado, ni las siguientes. No podía engañarla. Sentía remordimiento, disgusto de sí mismo. Quizá a esa misma hora él estaba poseyendo a la hermosa rubia [...] Había querido a Lilia con desesperación, con dolor de sí mismo, siempre humillado por ella. Las tenía a las dos, las acariciaba, las poseía al mismo tiempo.¹⁷²

Y el deseo carnal frustrado genera a su vez otro deseo: la venganza¹⁷³: “[Después de ser rechazado] sintió que toda la sangre se le subía a la

171. Todo esto se argumentará en la fase cuatro del desarrollo de la narración *La consumación de la reencarnación o el escape*.

172. Amparo Dávila, *op. cit.*, pp. 57 y 59.

173. Aristóteles la define como la ira que se siente por causa de un deseo no realizado, y por tanto, la asocia al placer: “También el vengarse es placentero. Pues el no conseguirlo es penoso, el conseguirlo, placentero. Y quienes se aíran, no vengándose, desmesuradamente se apenan; pero, esperando, gozan”. En *Retórica*, p. 49.

cabeza y por primera vez tuvo ganas de tenerla entre sus brazos y acabar con ella, hacerla pedazos”.¹⁷⁴ Su último momento con Lilia magnifica la ira por el placer contenido: Todo se reveló en su interior. Se arrepintió de haberla librado de los golpes, de haberle mostrado su ternura. Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación”.¹⁷⁵

No obstante, la venganza tampoco se cumple en su momento. El estudiante Durán, apocado, no da cause a su furia contenida. El viejo Durán tiene que corregir al pusilánime joven reinventándolo en otra realidad donde pueda satisfacer sus dos deseos contenidos,¹⁷⁶ los cuales, como la melodía del flautista de Hamelín, lo llevan a la casa gris número 279.

Después del artículo puntual que hizo Gerald W. Patersen sobre los paralelismos entre “La cena” y *Aura*,¹⁷⁷ me parece un tanto ocioso detenerme en cada uno de ellos; baste citar la conclusión de dicho estudio para dejar en claro hasta dónde llega la similitud en ambas narraciones:

Thus, although there are obvious dissimilarities, such as the emphasis on magical rites and the presence of the rabbit in *Aura*, and the suggestion that it is all a dream and that no time has passed in «La cena», *it must*

174. Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 60.

175. *Ibid.*, pp. 60 y 61.

176. Laura Cázares H. apunta al respecto: “El resentimiento hacia Lilia es tal, que el personaje se desdobra, y el otro que es él mismo acaba asesinandola, para seguramente volver con esa esposa que no desea ni ama”. En “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones”, p. 75.

177. En el artículo de Alejandro Higashi es perceptible una intención de deslindar *Aura* de “La cena”, aproximándola más al “canon inglés” que al cuento del mexicano. Incluso, cita a Enrique Krause, quien no sin cierta puerilidad, comenta: “El aura de *Aura* palideció un poco por su deuda directa con los *Aspern Papers*. En *My self with Others* Fuentes busca diluir esta influencia de Henry James, proponiendo una variedad de inspiraciones para *Aura*. El fondo es justificar su versión instrumental de la literatura como un texto común en que no hay autores, sólo actores”. *Op. cit.*, p. 81. Sobre el artículo de Petersen, aunque lo menciona, Higashi no dice nada.

*be admitted that both works are strikingly similar with regard to characters, plot, motives, setting and theme.*¹⁷⁸

Es necesario tener presentes las semejanzas para dar paso a la diferencia más notable entre las narraciones de Reyes y Fuentes. Si bien ambos personajes, Alfonso y Felipe Montero, son *encantados* por la dupla de personajes femeninos de sus respectivas tramas, para el personaje de “La cena”, doña Magdalena y Amalia no llegan a significar más que una relación puramente familiar: “Yo me sentía tan a mi gusto como en casa de alguna tía viuda y junto alguna prima, amiga de la infancia, que ha comenzado a ser solterona”.¹⁷⁹ En cambio, en *Aura* la relación entre Felipe y Consuelo/Aura estará basada fundamentalmente en el erotismo, es decir, en la noveleta de Fuentes la relación entre los personajes es sexual y no filial como se percibe en “La cena”:

En *Aura*, Fuentes recrea el carácter fantasmal de la experiencia amorosa que vincula con el proceso melancólico que resulta de la pérdida a través de la muerte del objeto del amor, el cual culmina en el fantasma del deseo que encarna el personaje que da nombre a la novela y que desempeña una función mediadora, pues une a los amantes desafiando el tiempo y la condición de su propia mortalidad.¹⁸⁰

Por otro lado, aunque el tipo de emoción de Alfonso sea diferente al de Felipe, existe algo que sí comparten: “el proceso melancólico” generado por la “muerte del objeto del amor”. En el caso explícito de *Aura*, la viuda Consuelo se rebela ante la pérdida del general Llorente. Mientras, en “La cena”, la melancolía es implícita y se enfoca a otra pérdida igual de trascendente: la muerte del capitán de Artillería identificado como Bernardo Reyes, padre de Alfonso. De este modo, el amor fraternal entre los personajes confluye en el amor filial de Alfonso a su padre y se expresa lastimeramente en la petición que origina la invitación a Alfonso a casa de las mujeres: “(‘¡Ah, si no faltara!’... ‘¡Le hará tanto bien!’)”.¹⁸¹

178. Gerald W. Patersen, *op. cit.*, p. 764. Las cursivas son mías.

179. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 14.

180. María C. Albin, *op. cit.*, p. 96.

181. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 17. De ningún modo se trata de caer en las

El sentimiento ante la pérdida del objeto del amor también se da en “Final de una lucha”, pero el duelo no es por la muerte de la persona amada, sino por el abandono:

La veía en todas las mujeres. Creía encontrarla en los tranvías, en los cines, en los cafés. A veces seguía por la calle bastante rato a una mujer, hasta descubrir que no era Lilia. Oía su voz, su risa. Recordaba sus frases, su forma de vestir, su manera de caminar, su cuerpo tibio, elástico, que en pocas veces había tenido entre los brazos, y el perfume de su cuerpo mezclado con *Sortilège*. [...] Había pasado varios años viviendo de aquel recuerdo.¹⁸²

Además, en el cuento de Amparo Dávila, la melancolía degenerará en ira ante el mismo objeto del deseo perdido para siempre, en tanto que en *Aura* se consumará el encuentro entre el amante y la amada recuperada en la reencarnación.

Antes de que eso suceda, Felipe paulatinamente va siendo seducido por Aura. Es a través de la mirada de la joven que surge la atracción erótica entre ella y el historiador, como bien refiere María C. Albin al decir que

Esa mirada del espectro que lo seduce se convierte en un espíritu sutil que penetra a través de la visión y le brinda una imagen de la amada, cuyos contornos no se pueden precisar ni fijar en la memoria. Sin embargo, desata el impulso erótico al estar implícita la pérdida de control hasta el punto de que el enamorado llega a creer que puede apropiarse de la imagen como si fuera una criatura real.¹⁸³

De aquí parte una nueva semejanza entre Consuelo/Aura y doña Magdalena/Amalia en cuanto a la mirada como poder hipnótico ejercido sobre el personaje masculino. Durante una comida que comparten Felipe, Aura y Consuelo, el protagonista es atrapado por la mirada

subjetividades del biografismo. Parto de la tesis bien fundamentada que hace María Elena Madrigal Rodríguez.

182. Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 61.

183. María C. Albin, *op. cit.*, p. 98.

de la anciana, como Alfonso lo fue por las miradas paralelas de doña Magdalena y Amalia:

La señora tratará de retener tu atención: te mirará de frente para que tú la mires, aunque sus palabras vayan dirigidas a la sobrina. Tú debes hacer un esfuerzo para desprenderte de esa mirada [...] y fijar la tuya en Aura, que a su vez mira fijamente hacia un punto perdido y mueve en silencio los labios.¹⁸⁴

Consuelo en todo momento se valdrá de Aura para retener a Felipe hasta que éste cumpla el proceso de ser consciente de su reencarnación. No hay que olvidar que Aura no es un ser autónomo, sino una autómeta¹⁸⁵ dirigida por la viuda del general Llorente, por eso mientras Consuelo habla, la otra no deja de mover los labios. Algo parecido, pero a menor escala, ocurre con Amalia, quien desde luego está lejos de ser autómeta, mas la autoridad ejercida sobre ella por doña Magdalena hace que la joven sea la ejecutante de la retención de Alfonso: “-Espere usted –gritó entonces doña Magdalena-; aún falta lo más terrible. Y luego dirigiéndose a Amalia: -Hija mía,

184. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 35.

185. Trías identifica a la autómeta como un motivo de lo siniestro: “Una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano”. *Op. cit.*, pp. 33-35. Elisabeth Frenzel llama este motivo “El hombre artificial”, donde señala, entre otros usos del motivo, que “en el relato de Ovidio sobre Pígalión (*Metamorfosis*, 10) se insiste de nuevo en el proceso artificial por el que surge de entre la manos de Pígalión una estatua de mujer tan hermosa que el artista se enamora de ella y pide a Afrodita que le dé vida; el amor es el factor vivificador, que necesita sin embargo de la diosa como verdadera dispensadora de vida. En el mito de Pandora, y también aquí, la figura artificial de mujer tiene la función, constantemente aplicada en la historia del motivo, de cautivar a un hombre en el amor”. En *Diccionario de motivos*, pp. 153-154.

continúa; este caballero no puede dejarnos ahora y marcharse sin oírlo todo”.¹⁸⁶

Las miradas paralelas, el aire piadoso y la satisfacción fisiológica que intercambian los rostros, el coloquio de suspiros, las sombras proyectadas que son imposibles de saber cuál corresponde a la madre y cuál a la hija, fortalecen la idea de que Amalia es una proyección de doña Magdalena, al punto de ser la joven quien materializa en su voz el deseo de la anciana. Ahora bien, el personaje de Aura recuerda, más que a Amalia, a la autómeta de “El hombre de la arena”, Olimpia, donde la mirada también abre paso a la seducción.¹⁸⁷

Sólo los ojos parecían singularmente fijos y como muertos; pero cuanto más la miraba con el prismático, más le parecía que los ojos de Olimpia se animaban con húmedos rayos. Aquello era como si el punto visual se animara repentinamente, y los ojos se hicieron cada vez más vivaces y más brillantes. Nataniel, perdido en la contemplación de la celeste Olimpia, se sentía arrastrado hacia la ventana como por un hechizo. [...] Volvió entonces a sentarse a la mesa para terminar la carta a Clara, pero una mirada a través de la ventana le hizo saber que Olimpia estaba todavía allí, y en el mismo instante empujado por una fuerza irresistible, tomó los prismáticos de Coppola y ya no se apartó de las miradas seductoras de su hermosa vecina hasta el momento en que su compañero Segismundo fue a llamarlo para asistir a la clase del profesor Spalanzani.¹⁸⁸

186. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 16.

187. En el mismo tenor de lo siniestro, Eugenio Trías formula sobre la autómeta de “El hombre de la arena”: “En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales. Esa presencia familiar, muñeca Olimpia, se presenta a nuestros ojos, identificados por momentos con los ojos del estudiante Nataniel, como una presencia emisaria de horrores presentidos y temidos, pero acaso secretamente deseados”. *Op. cit.*, p. 41.

188. Freud, Sigmund / Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Lo siniestro – El*

De vuelta al tema, es notable cómo Felipe Montero en un primer momento retarda su trabajo de traducción con el fin de prolongar el tiempo en esa labor y así sacar mayores ganancias para dedicarse a la redacción de su propia obra. Luego, tanto la traducción como la obra quedan opacadas por el solo pensamiento en Aura, cuya belleza cae como hechizo en el historiador:

Permaneces allí, olvidado de los papeles amarillos, de tus propias cuartillas anotadas, pensando sólo en la belleza inasible de tu Aura —mientras más piensas en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para liberarla.¹⁸⁹

Con la excepción de la falta de reciprocidad en el deseo sexual de Lilia hacia Durán, el poder de atracción y de distracción¹⁹⁰ que ejerce Aura sobre Felipe es muy similar al de la mujer sobre el protagonista de “Final de una Lucha”: “Desde la tarde aquella en que se vio pasar con una rubia, Durán se encontraba bastante mal. Cometía recurrentes equivocaciones en su trabajo del Banco. Estaba siempre nervioso, irritable”.¹⁹¹ Ya he comentado cómo es Lilia, y no el doble de Durán, quien verdaderamente la hace de señuelo en el cuento de Dávila.

Poco antes de finalizar la trama, la atracción y distracción de Felipe habrá crecido hasta llegar a la obcecación por Aura. Después de plantearse la hipótesis falsa de que la sobrina está encerrada en contra de su voluntad, decide que él la liberará y escaparán juntos:

—Aura. Basta de engaños.

—¿Engaños?

—Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida; ¿por qué

hombre de la arena, pp. 106 y 107.

189. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 37.

190. María C. Albin abunda sobre el poder erótico de Aura y dice: “La ‘belleza inasible’ de Aura se constituye en la fuerza de seducción, ya que el fantasma de Eros posee una capacidad de embrujo que se manifiesta como un poder de atracción y de distracción sobre el historiador, quien deja a un lado sus tareas según él mismo confiesa”. *Op. cit.*, p. 103.

191. Amparo Dávila, *op. cit.*, pp. 57 y 58.

ha de estar presente cuando tú y yo...?; dime que te irás conmigo en cuanto...

—¿Irnos? ¿A dónde?

—Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía...¹⁹²

Sin embargo, cuando tiene toda la oportunidad —y el consentimiento de Aura— para huir de la casa de Consuelo, surge la contradicción en el personaje y decide continuar en el encantamiento del dinero fácil y, sobre todo, la compañía de la mujer deseada:

—¿Va a salir? Pero si nunca...

—Sí, a veces sale. Hace un gran esfuerzo y sale. Hoy va a salir. Todo el día... Tú y yo podemos...

—¿Irnos?

—*Si quieres...*

—*No, quizás todavía no. Estoy contratado para un trabajo... Cuando termine el trabajo, entonces sí...*

—Ah, sí. Ella va a salir todo el día. Podemos hacer algo...

—¿Qué?

—Te espero esta noche en la recámara de mi tía. Te espero como siempre.¹⁹³

Al llegar a ese momento, Felipe Montero ya está listo para comenzar a recordar, fase preparatoria para asumir su reencarnación.

Los actos contradictorios definen al protagonista de “La Casa sin Fronteras”. Después de haberse percatado de que le fue encomendada una labor que le correspondía a otra persona, de nombre Edmundo Barclay, se formula dos opciones para salir librado del aprieto: regresar los documentos donde venían las órdenes y explicar la confusión o sólo abandonar los papeles en el interior de la casa a través de una rendija. Elige la primera alternativa por miedo a que la confusión persista y

192. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 53.

193. *Ibid.*, p. 54. Las cursivas son mías.

sea motivo de su muerte: “Es decir, era de suma importancia para mí regresar ese material y dejar toda la responsabilidad al señor Barclay antes de que por una equivocación insensata la Casa se decidiera a tomar represalias en mi contra”.¹⁹⁴ En consecuencia hace cuatro intentos de devolver los sobres a doña Elvira. En el primero de ellos es atendido por una persona tras la puerta de la Casa, quien no se puede hacer responsable de los documentos. En el segundo, quiere aclarar la confusión de identidad por teléfono, pero no logra comunicarse. En el tercero, nadie abre la puerta. De regreso en la casa de huéspedes observa un papel doblado que piensa es su sentencia de muerte. Lo desdobra y está en blanco. Esta broma siniestra lo motiva a hacer el intento una cuarta vez, desencadenándose las peripecias que lo llevan a su captura. Hago este recuento porque cuando por fin logra entrar en la casa, abruptamente el personaje piensa, mientras busca una ventana para escapar: “me maldecía por haberme internado en la Casa en vez de huir”.¹⁹⁵

Es el miedo, entonces, el primer factor del encantamiento del personaje en el cuento de José Agustín, pues lo motiva tanto para insistir en regresar a la Casa sin Fronteras como para huir; sin embargo, como ha sucedido en las narraciones anteriores, esta sensación no viene sola. De nueva cuenta es el amor sexual el que obnubila al personaje haciéndole actuar en contra de sí mismo. Otra vez es la mirada de la mujer deseada la que tiene un efecto persuasivo sobre el protagonista. Éste, sin ser Edmundo Barclay y pese a haber ya reflexionado sobre el peligro que corría al involucrarse, siente el impulso de encontrar a la señorita de los Campos:

y más que nada contemplé la fotografía de la señorita de los Campos. Su expresión impersonal, la mirada inflexible se apasionaban y quise, vivamente, localizarla, buscarla y sentir esos ojos duros, fijos en mi persona. Tuve que sacudir la cabeza para alejar la sensación hipnótica que me producía esa mirada y busqué el teléfono de la Casa Sin Fronteras.¹⁹⁶

194. José Agustín, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

195. *Ibid.*, p. 136.

196. *Ibid.*, p. 129. Ahora, puede sumarse el cuento de José Agustín a las

De la seducción de la mirada, el personaje pasa a la atracción por el cuerpo. Así como la atracción de los ojos verdes de Aura se va desviando a los “hombros desnudos”, los “ojos fríos y un poco crueles” de la señorita de los Campos se acoplan al conjunto estético de “la tersura del cutis” y “el cuerpo esbelto, bien proporcionado”.¹⁹⁷ Al final, en “La Casa Sin Fronteras”, de manera similar que en *Aura*, el amor sexual se impondrá al temor del personaje justo en el instante donde existe una posibilidad para escapar y librarse del destino, pero la decisión del protagonista –compartida o provocada por la mujer deseada– es quedarse en el acto erótico:

Dejé mi mano en el corazón, la parte superior del seno duro y tenso; mordí mi boca con furia tratando de contener el deseo de acariciar los senos de la mujer que se hallaba junto a mí, el ansia de tocar todo el cuerpo, la desesperación por acariciar la cara de facciones finas, de besar la boca de líneas delgadas, de sumergirme en la mirada dura, inflexible, [...]. No pude más y casi con un quejido acaricié con lentitud, mientras la otra respiración se agitaba, hacía esfuerzos inauditos por no volverse demasiado audible; yo no sabía ya si me hallaba en silencio o no [...]. Nuestros cuerpos estaban inmóviles a excepción de mi mano que recorría una y otra vez los senos duros antes de bajar hasta el vientre en tensión, los muslos, las caderas, el pubis. [...] No pude más y todo mi cuerpo buscó a la mujer que estaba junto a mí, sin preocuparme por las cortinas pesadas, por mis jadeos, que quizás eran demasiado audibles. [...] Ella permaneció quieta unos instantes pero luego respondió, me besó también con una violencia que nunca habría esperado. [...]

narraciones de Reyes y Fuentes en cuanto al poder de encantamiento que posee la mirada: “Pero doña Magdalena y su hija Amalia me hipnotizaron, desde los primeros instantes, con sus miradas paralelas” (Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 13); “Y tú desvías una y otra vez la mirada para que Aura no te sorprenda en esa impudicia hipnótica que no puedes controlar [...] Cada vez que desvías la mirada, las habrás olvidado ya [las facciones] y una urgencia impostergable te obligará a mirarla de nuevo” (Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 25).

197. José Agustín, *op. cit.*, p. 131. La descripción del personaje femenino en las narraciones que conforman el corpus de este análisis es la típica del modelo de belleza de la mujer occidental, cuya excepción es Amalia, a quien Reyes no da cabida de ningún rasgo erótico.

Nuestras manos recorrían, buscaban, lastimaban; nos incrustábamos, desflorábamos nuestros labios con los dientes; gemíamos buscando cómo eliminar la barrera de las ropas.¹⁹⁸

La decisión contradictoria del personaje implicará la captura de la señorita de los Campos y, posteriormente, el secuestro del propio protagonista. Todo ello, sin embargo, parece que sigue un guión ineludible que llega a la aceptación de su identidad como Edmundo Barclay.

La complejidad psicológica e intelectual del personaje Primigenio rebasa a la de sus similares de las otras narraciones comparadas en este corpus. Alfonso es dominado por la pasividad, reacciona ante las circunstancias, no las acciona (“Y entonces me arrastraron a la sala, llevándome por los brazos como a un inválido”¹⁹⁹). Durán transita de la candidez (“Esperaba a Lilia en la puerta de su casa, se contentaba con verla. Con que algunas veces lo dejara acompañarla hasta donde ella iba”²⁰⁰) a la ira (“tuvo ganas de acabar con ella”), pero sus motivos también son reacción ante los deseos frustrados de poseer a Lilia y matarla. Felipe Montero, más que engañado como Alfonso, se deja engañar; su deseo por Aura es lo que lo mantiene en la casa Llorente. De manera similar ocurre con el protagonista de “La Casa Sin Fronteras”, quien en vez de escapar se interna en el edificio en busca de una mujer que nada tiene que ver con él. La diferencia sustancial entre estos personajes y Primigenio es que desde el principio éste adquiere conciencia de su estar muerto entre los vivos, de ser alma entre los cuerpos. Primigenio está en un estado anterior al que se encuentran los otros protagonistas,²⁰¹ por ello puede

198. *Ibid.*, pp. 137 y 138.

199. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 17.

200. Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 59.

201. Recuérdense que Salvador Elizondo en “El Desencarnado” sigue el paradigma del libro tibetano de los muertos, a partir del cual recrea en la ficción el proceso que recorre el alma desde la muerte del cuerpo hasta su reencarnación. No obstante, este cuento se adecua muy bien a las fases del desarrollo de la trama propuestas para el tema de la reencarnación.

decidir cómo sacar provecho de su condición; es decir, antes de pensar en el proceso para llegar a la encarnación, el Desencarnado se plantea las opciones que le ofrece su extraña circunstancia:

¿Por qué no agotar esa posibilidad de subsistir adentro y afuera del mundo durante algunos días, de ser como la expresión de una burla sangrienta a la continuidad de la especie, de aproximarse a todos los seres en la inteligencia de su muerte, sin que nadie más que él lo supiera? Todas las potencias que le proponía su nueva condición, desde comprar a crédito hasta matar o volver a morir, hasta dejar exhaustas todas las posibilidades del *placer y del dolor*, desfilaron por su mente asombrada.²⁰²

En efecto, el protagonista lo primero que busca es satisfacer el placer sexual, incluso llevándolo al extremo de fantasear un proyecto perverso: “el de convertirse en padre de sí mismo”. Doris es el primer objeto del deseo. La estudiante de la Escuela de Señoritas es la típica imagen erótica de la mujer joven; condescendiente a la propuesta del profesor, pasa las primeras horas con él hasta la culminación del acto sexual ya entrada la tarde. El deseo satisfecho de Primigenio, en su condición de desencarnado, lo alienta a pretender nuevos caprichos, independientemente del valor moral de éstos:

Sonrió ante el espejo al saberse poseedor de una impunidad total para cualquier acto que cometiera en el mundo durante los pocos días que su forma persistiera animada de su conciencia, de su memoria y de su posibilidad de actuar, de enmendar o de cometer yerros y de liquidar situaciones morosas.²⁰³

El caso más claro de cómo el Desencarnado intenta aprovecharse de su situación está presente en el plan que maquina para timar a Laura y, de ser posible, seducirla:

202. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 137. Las cursivas son mías y enfatizan lo que había expuesto al fundamentar con Platón la reencarnación como motivo macrotectual.

203. *Ibid.*, pp. 138 y 139.

[A Laura] Le pediría formalmente una *Séance* que le pagaría con un cheque sin fondos después de pedirle prestado su ejemplar de *Mystiques et magiciens du Thibeth* para hacer unas consultas urgentes y sin la menor intención de devolverlo, claro está. Tal vez hasta la invitaría a ir con él a la reunión en casa del Lama y, por última vez, en la oscuridad le acariciaría los muslos, etc...²⁰⁴

A partir de este momento, la presencia de Laura se vuelve lasciva en el pensamiento del Desencarnado. Ahora es ella, en vez de Doris, la que atrae al personaje en su camino a la reencarnación a través del deseo:

Su mente se llenó con la presencia de Laura. Conservaba intactos sus atractivos y todo, de pronto era como cuando se acababan de conocer [...] Laura conservaba una perfecta apetencia de sí, como si la hubiera cultivado activamente durante todos los instantes de su vida. El Desencarnado se percató con alegría de que todavía era capaz, a pesar del tiempo transcurrido y de estar muerto, de adivinar los resquicios mullidos de esa carne tan bien conocida, de esas líneas también calcadas por todas las caricias como le había prodigado. ¡Qué bien sabida se la tenía toda! Se complacía en irse reconstruyendo desnuda o semidesnuda debajo del vestido y renacían en sus muslos y en las puntas de sus dedos aquellas sensaciones antiguas.²⁰⁵

De manera más evidente el encantamiento del alma a través del placer se observa en el tercer objeto de deseo que tiene el Desencarnado. Madame Dupont, una de los tripulantes del automóvil que lo arrolla, lleva los hombros desnudos y las piernas bronceadas “por un sol marino”; el protagonista la induce a realizar una danza tántrica: “Estoy seguro que algunas de estas bellas apsaras no tendría inconveniente en iniciar un movimiento general de aligeramiento de ropas entre nosotros ¿eh?...”.²⁰⁶ La evocación a la cultura hindú connota en un mismo párrafo el placer en dos ideas que se oponen entre sí. La primera es el Tantra,

204. *Ibid.*, p. 142.

205. *Ibid.*, pp. 143 y 144.

206. *Ibid.*, p. 146.

o sea la utilización del deseo y el acto sexual como forma de obtener el placer total y así la realización. La segunda es la metáfora que sustituye a Madame Dupont y a Laura por *apsaras*. Éstas son ninfas de agua seductoras (recuérdese las piernas bronceadas por el sol marino) que Indra envía para distraer a hombres sabios de su meditación.²⁰⁷ Por su definición, no es difícil relacionar las *apsaras* con los personajes femeninos que intervienen en el tema de la reencarnación, en especial si se piensa en Lilia, Aura, la señorita de los Campos y Doris.²⁰⁸

Finalmente, el tercer objeto de deseo de Primigenio no sólo cumple su función erótica y desaparece de la trama igual que Doris. La neuralgia de Madame Dupont –padecimiento que el Desencarnado da como pretexto para no hablar del accidente a Laura– sirve a fin de que el protagonista teja la relación entre dolor y placer, concebida por él como aspiración máxima:

Recordó en ese momento la sensación misteriosamente voluptuosa de aquella operación que ella le practicaba. Una intervención quirúrgica mínima y terrible cada vez que Laura le ponía la inyección de vitamina para el tic douleureux y la gran lucidez con la que la podía mirar en los ojos después de aquellos quebrantamientos intensísimos del cerebro que, cuando se iban, lo dejaban sumido en un estado de placidez crepuscular. El algodón impregnado de alcohol, deslizándose gélido por la piel; una sensación que luego se mezclaba al dolor benéfico de la aguja despertaban una lujuria muy tenue, pero muy precisa en su naturaleza imprecisable.²⁰⁹

207. Fernando Wulff escribe: “Lo propio de las *apsaras* es su condición de seres femeninos sobrenaturales, servidoras especializadas en el baile y el sexo, lo que las convierte en los personajes idóneos (y más por su relación con Indra y los palacios de los dioses) para oponerlas a los ascetas y presentarlas tentándoles para debilitar su fuerza espiritual”. *Op. cit.*, p. 350.

208. La excepción sigue siendo Amalia por su nulo erotismo.

209. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 144. De hecho la neuralgia se vuelve *leitmotiv* en el cuento: como padecimiento y pretexto usado por Primigenio (p. 142); como padecimiento de Madame Dupont (p. 144); como apoplejía, asociada con la neuralgia, provocada por el drama *tched* (p. 148); la “curación” para la neuralgia, que los esbirros del comandante inyectan al Desencarnado (*Loc. cit.*); la explicación de la mujer idéntica a Laura: “una investigación

Tal relación entre placer y dolor llega a su clímax cerca del final del cuento, cuando la mujer idéntica a Laura cumple su parte del rito lastimando al Desencarnado de forma erótica: tendida “a cuatro patas sobre el cadáver” lo besa en los labios, apresa la lengua del protagonista entre sus dientes y la arranca.²¹⁰

Aunado al amor erótico, en este cuento también se localiza el placer por la bebida, que tiene diferentes matices en cada una de las narraciones anteriores. Con excepción de “La Casa Sin Fronteras”, donde no tiene presencia, en “La cena” el motivo es francamente hedónico; en “Final de una lucha”, depresivo, y en *Aura*, lascivo. En “El Desencarnado”, la embriaguez del personaje resulta de la combinación del hedonismo con la lascivia²¹¹:

El personaje Primigenio se sirvió una copa que apuró ávidamente antes de ponerse de pie para quitarse la chaqueta y la corbata. Le parecía en ese momento inmensamente divertido que además de estar ya completamente borracho, estuviera también muerto. O viceversa.²¹²

Asimismo, la embriaguez hedónica encuentra su contraparte en la humillación que sufre el Desencarnado por el Comandante y sus hombres, quienes beben cerveza: “Uno de los hombres enguantados se pone de pie y se dirige hacia el Desencarnado sobre cuya cara orina copiosamente mientras el Comandante, a lo lejos, eructa”.²¹³ La orina sobre el cuerpo de Primigenio, por obviedad, se relaciona con las

acerca de la neuralgia (p. 150) y la “curación para la jaqueca”, que con cinismo dice el Comandante (p. 151).

210. La violencia de esta imagen hacer recordar las palabras de Georges Bataille: “Evidentemente el torbellino sexual no nos hace llorar, pero siempre nos turba, en ocasiones nos trastorna y, una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo [...] es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo”. *Op. cit.*, pp. 52 y 53.

211. Recuérdese la relación que hace Todorov entre la literatura fantástica, el deseo sexual y la violencia, citada en la introducción a este capítulo.

212. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 147.

213. *Ibid.*, p. 149.

emociones negativas (degradación, dolor), pero ésta es derivada de la cerveza, asociada al placer.

2.3. Fase III. Las reminiscencias del alma

Como se expuso en la introducción de este capítulo, el conocimiento que se tiene de las cosas mediante los sentidos, según Platón, no es otro que un conocimiento previo que se poseía sobre las mismas, olvidado con el nacimiento y recordado de nuevo cuando se está frente a ellas. Así sucede con “La cena”, la cual narrativamente está compuesta de manera que la trama quede ambigua entre el pasado y el presente, haciendo el uso temporal propicio para que los indicios de la reencarnación conduzcan al personaje a aceptar y conceder o rechazar su condición de reencarnado.

Según la secuencia cronológica, Alfonso cuenta cómo llegó al lugar donde se llevó a cabo la cena. Al principio, engaña al lector haciéndole creer que está narrando algo que está sucediendo (“si las nueve campanadas, me dije, me sorprenden sin tener la mano sobre la aldaba de la puerta, algo funesto acontecerá”). Frente a la puerta recuerda la manera en que fue invitado a la cita. El primer dato que da es precisamente un circunstancial de tiempo, “por la mañana”, dando a entender que la invitación y la cena ocurrieron el mismo día (hoy, para el lector engañado). Luego, refiere que la fecha de la esquela es de un día anterior y que la cena está programada para un día después. Esta información, más que situar el día de la cena en el tiempo, crea confusión: si Alfonso hizo caso al mensaje, fue a la cita un día después de haberlo recibido; si Alfonso tomó la fecha del mensaje como referencia, entonces fue el mismo día en que recibió la esquela. Sin embargo, no es posible identificar cómo Alfonso resolvió esta controversia temporal, pues resulta que la cena no es algo que esté por suceder.²¹⁴ Alfonso no narra sus recuerdos desde enfrente de la puerta de las damas. La cena ya

214. Finalmente, cerca del desenlace del cuento, Alfonso afirma que la cena ocurre el mismo día en que recibe la nota: “La letra era la misma de la esquela anónima recibida por la mañana” (Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 17). No obstante, la confusión persiste entre la fecha del día anterior, el recibimiento de la esquela un día después y la cita propuesta para el día siguiente.

ocurrió en el pasado distante e indeterminado; es un *suceso revivido* que, por medio del artificio literario, da la sensación de estar por repetirse: “corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo?”.²¹⁵ Alfonso Reyes *estira* la temporalidad de la anécdota a grado tal que confunde al lector entre lo que fue y lo que está por ser; esta combinación de tiempos produce en el lector dos efectos: la sensación de *déjà vu*, o sea la repetición de la misma vivencia en tiempos diferentes, y la sensación de suspensión del tiempo mismo, como se revela al final del relato.

Para el tema de la reencarnación en específico se observan las reminiscencias de Alfonso desde el presentimiento del acontecimiento funesto que sucederá (y finalmente sucede) si llega después de la hora de la cita. Alfonso tiene ese sentimiento supersticioso de la hora porque intuye lo que va a ocurrir, y lo sabe porque de alguna manera ya ocurrió. Hacia allí lleva el segundo indicio: el recuerdo de haber corrido por la misma calle a la misma hora y con un anhelo semejante.

Ahora bien, los indicios mencionados podrían quedar en el nivel de la repetición de los sucesos sin llegar necesariamente a ser el recuerdo de una existencia anterior del protagonista; sin embargo, éstos se reforzarán en el sentido de la reencarnación al sumarse a los siguientes atisbos: 1) El personaje reconoce como familiar el trato con que es atendido: Alfonso es invitado a entrar a la casa “y pasé, asombrado de oírme llamar como en mi casa”.²¹⁶ 2) Sin presentación previa, y sólo por sus facciones, Alfonso reconoce a Amalia: “—¿Amalia? —pregunté. —Sí—. Y me pareció que yo mismo me contestaba”.²¹⁷ 3) Nuevamente se sugiere la relación familiar entre los personajes: “Yo me sentía tan a mi gusto como en casa de alguna tía viuda y junto a alguna prima, amiga de la infancia, que ha comenzado a ser solterona”.²¹⁸

De forma particular, el indicio tal vez más sutil pero a la vez más significativo es el que surge en la contraposición entre el vestíbulo y el salón. Alfonso se crea una expectativa de la atmósfera que va a

215. *Ibid.*, p. 11.

216. *Ibid.*, p. 12. La familiaridad con la que es tratado Alfonso por sus anfitrionas es un indicio ambiguo que refuerza la idea de la reminiscencia.

217. *Ibid.*, p. 13.

218. *Ibid.*, p. 14.

decorar el lugar: “Había yo fundado la esperanza de encontrarme con una antigua casa, llena de tapices, de viejos retratos y de grandes sillones; una antigua casa sin estilo, pero llena de respetabilidad”.²¹⁹ No obstante, el vestíbulo no corresponde con su deseo, lo que hace al protagonista dudar de hallarse en el lugar correcto, es decir, Alfonso no podía concebir que el interior de la casa fuese distinto a lo que él imaginaba porque aquella imagen venía de un tiempo anterior y no de una pretensión del por venir. Esta sensación de incomodidad es la misma que tiene el joven que sale de su casa paterna y cuando regresa varios años después encuentra que todos los muebles están cambiados. Cuando Alfonso entra al salón que sí corresponde con aquello que deseaba (recordaba) se siente reconfortado: “El salón, como lo había imaginado, era pequeño. Mas el decorado, respondiendo a mis anhelos, chocaba notoriamente con el vestíbulo”.²²⁰

El paso del vestíbulo al salón representa alegóricamente el paso del mundo ordinario del personaje Alfonso (Reyes), identificado como el intelectual mexicano de la primera mitad del siglo XX, al mundo fantástico del personaje Alfonso,²²¹ que se ve a sí mismo en el retrato

219. *Loc. cit.*

220. *Ibid.*, p. 13.

221. Udo Becker define el motivo del umbral como “obvio símbolo del tránsito de un lugar a otro, o de una situación a otra, o incluso de la separación entre el estado anterior y el venidero, en este caso, además, con la significación añadida de evento inminente, de lo que va a sobrevenir”. Por su parte, José Antonio Pérez Rioja explica el símbolo desde el cristianismo como “La puerta del templo [que] conduce a la vida eterna, al Paraíso celestial [...] Algunas veces, la puerta simboliza la muerte; otras, la barrera que separa a los justos de los condenados”. Finalmente, en referencia a los cuentos de Julio Cortázar y Lovecraft, Federico Patán relaciona el umbral con “el paso de un mundo a otro fantástico o maravilloso por el sencillo procedimiento de cruzar una puerta”. Becker, Pérez Rioja y Patán, *apud* Andrea Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, p. 122. Aunque las tres interpretaciones se adecuan al cuento de Reyes, quiero hacer notar el tránsito del mundo ordinario al mundo fantástico del personaje Alfonso mediante el cambio de espacio. Algo similar ocurre con la transición del salón donde cenan los personajes al jardín.

de un capitán muerto hace años.²²² El eslabón que une al mundo de Alfonso con el del capitán de Artillería es el conocimiento sobre París. La petición que hace Amalia a Alfonso para que describa esa ciudad al capitán se gesta en el anhelo incumplido de este último de conocerla por sus propios ojos. El reencarnado tiene así la posibilidad de cumplir el deseo frustrado de su existencia anterior.

Como mencioné en la primera fase narrativa, el protagonista de “Final de una lucha” es un mismo personaje que habita en dos realidades (mundos) diferentes. El mundo original es aquel en el que está resignadamente casado con Flora. El mundo alternativo es donde vive con Lilia. La escisión de Durán ocurre ante la no satisfacción de su deseo, pues no acepta el rechazo de Lilia y crea otra realidad donde ella “contenta” pasea de la mano con él. Sin embargo, la frustración del rechazo también le hace añadir a ese mundo creado la oportunidad de lastimar a la frívola rubia y vengarse de sus desplantes.

El puente que comunica el mundo real y el mundo alternativo (el paraíso terrenal y el paraíso perdido, que diría Bargalló), lo establece el recuerdo de su pasado estudiantil. Esto se observa en el nivel compositivo, donde la narración da cuenta del personaje en dos tiempos. En el presente, Durán se observa caminado con Lilia, persigue a la pareja, les pierde la pista, entra a un bar, regresa a su casa, los busca, los encuentra, los persigue hasta su casa y lucha con su doble. En el día final, el pasado está intercalado en forma de *flashback*; los recuerdos provienen de la época en que Durán era estudiante de la carrera y se dividen en los siguientes motivos: a) un día, Durán esperó durante horas frente a la casa de Lilia para regalarle un perfume; b) algunas veces, Lilia dejaba que Durán la acompañara en su trayecto; c) una noche, Durán, despreciado por Lilia, bebió hasta perder el conocimiento; d) una noche, Lilia pidió a Durán alejarse de ella para siempre; e) al día siguiente, Durán se fue de la ciudad; f) Durán recordó a Lilia varios años; g) un día, Flora apareció en la vida de Durán; h) Durán se casó con Flora; i) Un día, Durán olvidó a Lilia y así transcurrieron los años.

222. Aunque no se dice en el relato que el capitán haya muerto, esto es de suponerse.

A diferencia de “La cena”, en que la sensación de *déjà vu* en el personaje es provocada por la repetición de situaciones, la forma en que se intercala el presente de Durán con el *flashback* es por medio de la evocación²²³: tiempo presente: “Alcanzó a aspirar el perfume de ella... lo conocía, “Sortilège” de Le Galión”²²⁴; *flashback*: “Sortilège es bello aroma –dijo la muchachita del mostrador-”²²⁵. Tiempo presente: “Tocó el timbre de la puerta. Volvió a tocar”²²⁶; *flashback*: “Esperaba a Lilia en la puerta de su casa, se contentaba con verla”²²⁷. Tiempo presente: “Y la golpeaba él mismo, cruel y salvajemente. Pero él nunca tuvo valor para hacerlo, aun cuando muchas veces lo deseó”²²⁸; *flashback*: “Sintió que toda la sangre se le subía a la cabeza y por primera vez tuvo ganas de tenerla entre sus brazos y acabar con ella, hacerla pedazos”²²⁹. Tiempo presente: “No podía dejarla morir en sus propias manos. Tenía que salvarla”²³⁰; *flashback*: “Un hombre bajó tras ella, y alcanzándola, la comenzó a golpear. Él había corrido en su ayuda”²³¹.

Mientras el protagonista de “La cena” no tiene el recuerdo exacto de la experiencia anterior a su existencia (“corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo?”), lo que incrementa el valor fantástico del relato por su carácter inexplicable, Durán mantiene el recuerdo presente, exacto, y con él va suturando las dos realidades en que existe hasta confrontarlas en el momento del desenlace.

223. La evocación es entendida como un procedimiento sensorial, pues “la relación entre presente y pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones”. Salvador Elizondo *apud* Adriana de Teresa, *Farabeuf, escritura e imagen*, p. 47.

224. Amparo Dávila, *op. cit.* p. 58.

225. *Loc. cit.*.

226. *Ibid.*, p. 59.

227. *Loc. cit.*

228. *Loc. cit.*

229. *Ibid.*, p. 60.

230. *Loc. cit.*

231. *Loc. cit.*

La evocación de Durán lo lleva a entretener su presente con un mundo alternativo, producto del cumplimiento de sus deseos insatisfechos de juventud. En Alfonso, la reminiscencia se da de manera más equívoca entre calles que recuerda haber transitado, pero sin saber cómo ni cuándo. Para el protagonista de *Aura*, la situación es completamente distinta. Felipe Montero va a adquirir consciencia de su encarnación conducido por las circunstancias. En él la reminiscencia no ocurre de manera natural, sino que, como *tabula rasa*, su alteridad es llenada por Consuelo Llorente/Aura para que asuma su estado reencarnado. En “La cena”, Alfonso confirma algo que ya sabe *a priori* (“Y me pareció que yo mismo me contestaba”,²³² en *Aura*, Felipe retiene (atrae) el recuerdo inmediato de una sentencia (“pero esa palabra —volverá— vuelves a escucharla como si la anciana la estuviese pronunciando en ese momento”²³³). Felipe debe tener presente “esa palabra” pues instantes después llega a confirmarse por el juego anfibológico del sujeto de quien se estaba hablando.

Primera situación.

- Saga. Saga. ¿Dónde está? *Ici*, Saga.
- ¿Quién?
- Mi compañía.
- ¿El conejo?
- Sí, volverá.²³⁴

Segunda situación.

- Le dije que regresaría.
- ¿Quién?
- Aura. Mi compañera. Mi sobrina.²³⁵

En un primer momento Consuelo refiere que Saga, la coneja, volverá. En un segundo momento, es Aura quien cumple la acción. El segundo

232. Alfonso reyes, *op. cit.*, p. 11.

233. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 18.

234. *Loc. cit.*

235. *Ibid.*, p. 19

diálogo es un reflejo distorsionado del primero, pero Felipe acepta la situación como algo intrascendente.

De hecho, todos los indicios que apuntan a Felipe como reencarnación del general Llorente pasan desapercibidos para el historiador, aunque no tanto así para el lector. Es más, en Felipe parece que en vez de reminiscencia de su encarnación anterior hay una contra-reminiscencia, una reminiscencia negativa que no es lo mismo que el olvido, sino una oposición al recuerdo de sí mismo. A falta de reminiscencias, a Felipe se le ofrece las memorias escritas del general, que en sentido estricto deberían ser sus propias memorias; pero en vez de sentir empatía por ellas, las menosprecia: “Te desnudas pensando en el capricho deformador de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias”.²³⁶ Montero no se da cuenta de que él mismo pretende hacer algo similar a lo que hizo el general Llorente: la investigación histórica, pero con la diferencia de omitir el carácter vivencial, autobiográfico: “Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. [...] En realidad, terminas por abandonar los tediosos papeles del militar del imperio para empezar la redacción de fichas y resúmenes de tu propia obra”.²³⁷ El gusto por relatar la historia es compartido entre el general Llorente y Felipe Montero, pero los sucesos históricos que se quieren relatar son antagónicos como ocurre entre el vestíbulo y la sala de “La cena”.

¿Cómo asume entonces Felipe Montero su personalidad de reencarnación del general Llorente? Las costumbres familiares, por un lado, suplantarán, a fuerza de repetición, las propias del protagonista: el recuento necesario de los escalones en penumbras, la dieta rigurosa de riñones y vino, el llamado a la mesa por medio del sonido de la campana menguarán el carácter de Felipe, lo harán dócil para aceptar su estado reencarnado, como si se tratara de una práctica conductista.²³⁸ Sin embargo, Felipe no sabe relacionar correctamente estos indicios

236. *Ibid.*, p. 30

237. *Ibid.*, p. 33.

238. Francisco Durán dice al respecto: “Durante la estancia de Felipe en casa de la señora Llorente, éste va representando el papel que ella le va asignando, ya bien a través del vino espeso o de la dieta de riñones y tomates cocidos”. *Op. cit.*, p. 34.

con su encarnación anterior. Por ello, Consuelo le advierte de manera tajante su obnubilación, nuevamente auxiliándose de la coneja Saga como sujeto sustituto de Aura:

- ¿Cómo dijo que se llamaba?
- ¿La coneja? Saga. Sabia. Sigue sus instintos. Es natural y libre.
- Creí que era conejo.*
- Ah, usted no sabe distinguir todavía.*²³⁹

Es necesario que Aura y Felipe, por iniciativa de la primera, ejecuten el ritual de matrimonio frente al Cristo negro para que Montero tenga un acercamiento afectivo con su estado anterior, pues no hay que olvidar que Consuelo y el general Llorente son esposos y entre la autómatas y el reencarnado no podría ser de otra manera. La sola presencia del Cristo negro frente los amantes como un claro signo de resurrección tiene el mismo propósito.²⁴⁰ Al día siguiente de la “boda”, con estos nuevos elementos, el protagonista atina por única vez a sospechar que su relación con Aura es algo ya repetido:

Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble.²⁴¹

Esta sería la reminiscencia más clara en la obra. No obstante, la única manera en que Felipe adquiere plena conciencia de ser la reencarnación

239. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 39. Las cursivas son mías.

240. María C. Albin desarrolla esta idea al explicar que: “A través de esta ceremonia, la pareja participa del misterio de la comunión que supone la unión de los amantes en un solo ser, pero también se establece un paralelismo entre el cuerpo de Aura y el de Cristo, ya que por medio de la consagración de la hostia se transforma en el cuerpo del Redentor. Por lo tanto, en esta escena convergen el sacrificio de la misa, es decir, la muerte de Cristo en la cruz y su resurrección, con el acto de amor humano, lo cual implica que a través del rito de la comunión de los amantes se redimen”. *Op. cit.*, p. 106.

241. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 51.

del general Llorente es por medio de la lectura directa de las memorias, las fotografías de la joven Consuelo comparadas con Aura y las del general comparadas con él. Es hasta este momento, prácticamente el desenlace del relato, que colisionan el paraíso terrenal y el paraíso perdido de Felipe Montero.

El personaje protagónico de “La Casa sin Fronteras” es más parecido a Felipe Montero que a Alfonso y Durán. Los dos últimos, ya sea por la sensación de *dèjà vu* o por la evocación, abren ellos mismos el vínculo entre la existencia anterior y la actual. Montero, como se acaba de ver, es conducido por Consuelo para que reconozca su estado de reencarnación del General Llorente. Igual que éste, el protagonista de José Agustín es poco –o casi nada- consciente de llegar a ser la encarnación de otra persona completamente desconocida en su pasado inmediato. Necesita de otro personaje que le muestre los indicios de su existencia precedente, en este caso doña Elvira, quien usa el mismo recurso que Consuelo para incidir en la personalidad del personaje atraído. Así como en *Aura* las memorias y fotografías del general Llorente son el nexo entre el alma errante y el cuerpo, la biografía y fotografía de la señorita de los Campos extienden el mismo puente entre Edmundo Barclay y el personaje de “La Casa sin Fronteras”. La ruta de los documentos es la misma en las dos narraciones: la mujer mayor da los papeles al reencarnado para que lea la historia de la mujer menor. Los protagonistas de las dos obras perciben semejanzas entre ambas mujeres (los ojos verdes de Consuelo y Aura, la mirada dura de doña Elvira y la señorita de los Campos), pero les es imposible relacionarse ellos mismos con el personaje masculino del que reencarnan y, es más, lo desprecian. Si la prosa del general Llorente para el joven historiador no era nada extraordinario, la imagen de Edmundo Barclay que se crea el narrador de “La Casa...” es igual de despectiva: “un pobre diablo, un matón profesional”.²⁴²

En consecuencia, lo que llamé reminiscencia negativa en el apartado anterior funciona de manera similar en el cuento de José Agustín. Durante la narración se percibe la necesidad del protagonista de aclararse que él no es Edmundo Barclay, pues lo manifiesta al menos

242. José Agustín, *op. cit.*, p. 134.

tres veces: “Del sobre membretado obtuve una hoja que para mi sorpresa *no estaba dirigida a mí, sino a un señor Edmundo Barclay*. Titubeé unos momentos al pensar si debía o no leer algo *destinado a otra persona...*”;²⁴³ “La última evidentemente fue dirigida a Edmundo Barclay, *quien quiera que fuese*. Pero lo que más me pasmaba era que doña Elvira la redactó en mi presencia y me la entregó. Ella sabía que *yo no era Edmundo Barclay*”;²⁴⁴ “Ella me conocía de sobra y sabía que *yo no era Edmundo Barclay*”.²⁴⁵

La necesidad de desmarcarse de Edmundo Barclay es generada por el miedo a la confusión que otras personas (los decanos de la Casa Sin Fronteras) tengan sobre su personalidad; es decir que, contrario a Felipe Montero que lo permite, el protagonista se da cuenta y comienza una batalla por defender su identidad para no ser suplantado, batalla que finalmente pierde: “Si [los sobres] se extraviasen, la Casa seguiría considerando que yo era Edmundo Barclay con todas las consecuencias funestas que se desprenderían”;²⁴⁶ “Ya no me preocupé por Edmundo Barclay, consideré que el tipo había tenido una fortuna inmensa al ser confundido conmigo.”;²⁴⁷ “De repente advertí que todo eso era estúpido: yo no tenía que ver. Me habían confundido con un pobre diablo, con un matón profesional”.²⁴⁸

Sin tener el carácter de reminiscencia que se observó en los otros textos que conforman este corpus, las expresiones del protagonista citadas arriba van ubicar su nivel de tensión al momento de desprenderse de su identidad y asumirse como Edmundo Barclay. Aunque la decisión sea la misma a la que tomará Felipe Montero en *Aura*, el conflicto en el personaje será diametralmente opuesto: en el segundo hay cierta convicción; en el primero total obligación. En cambio, a partir de la imagen vaga del rostro de la señorita de los Campos, en el personaje surge la sensación de reconocimiento y bautiza con ese nombre a la

243. *Ibid.*, p. 122.

244. *Ibid.*, p. 124.

245. *Ibid.*, p. 127.

246. *Ibid.*, p. 128.

247. *Ibid.*, p. 133.

248. *Ibid.*, p. 134.

mujer cuyo cuerpo percibe a lo lejos, similar a la reminiscencia que se genera en Alfonso con respecto a Amalia en “La cena”:

Era la señorita de los Campos, estaba seguro, aunque sólo alcancé a ver su cara de lejos, un poco cubierta por el cuello del abrigo. Algo me gritaba que era la señorita de los Campos: nunca la había visto, mas intuía que ese cuerpo esbelto, bien proporcionado, vestido con elegancia, con ropas inclasificables, era el de ella.²⁴⁹

La segunda proviene del sentimiento de enojo del protagonista, quien exasperado ante la absurda situación en que se ve involucrado, se apropia del ritual con que asesinaban los decanos de la Casa Sin Fronteras: “Empecé a sentir una ira que crecía paulatinamente; deseaba golpear a alguien, enterrar un puñal minúsculo interminables veces, empezando por la planta de los pies, los tobillos, las manos, los brazos, hasta llegar al final a las partes vitales.”²⁵⁰

Sin embargo, pese a todos los indicios, igual que en *Aura*, será hasta el desenlace de la trama cuando el personaje entenderá que la suplantación es un hecho y reaccionará en congruencia con su posición contradictoria mantenida a lo largo del cuento.

Por su procedimiento de composición, en “El Desencarnado” se encuentran los indicios de una vida anterior del personaje de manera tal que uno a uno van confirmándose como si se trataran de piezas de rompecabezas que embonan para formar una imagen total.²⁵¹ De este

249. *Ibid.*, p. 131.

250. *Ibid.*, p. 133.

251. La imagen totalizadora no es un recurso que desconozca Salvador Elizondo. Bastaría leer *Farabeuf* bajo la perspectiva de Joseph Frank, “La forma espacial en la literatura moderna” (1955), para comprender que de manera similar que Flaubert o Joyce, Elizondo recurre a los cortes para adelante y para atrás en diferentes planos, agregando la repetición de situaciones y la yuxtaposición de los cuadros, encapsulando o, mejor dicho, comprimiendo la imagen –en el mismo sentido poundiano– que el autor desea quede fijada en la memoria del lector.

modo, la historia del Personaje Primigenio se divide en aquella en que es asesinado por el Comandante (desde donde va a recordar su muerte atropellado por un Citroën) y en la que es destrozado por el automóvil (desde donde va a recordar, como un sueño, su muerte a manos del Comandante), tal si se tratase de un juego de espejos. En consecuencia, las reminiscencias del protagonista estarán dirigidas en dos sentidos: las que apuntan al sueño del Comandante, como es el caso de la reunión entre el Desencarnado y el Lama, y las que indican el accidente vial, como la cita que tiene el Personaje con Doris; cada recuerdo, sin embargo, será comprendido en su totalidad según se convierta en suceso dentro de la trama. Tan asimilado tiene el recurso Elizondo que el narrador lo sintetiza de manera impecable: “Todavía parecían sonar en sus oídos las palabras proferidas en aquel sueño y sus ojos recordaban claramente el brillo de las botas del Comandante, *pero para recordarlo cabalmente hubiera sido preciso volver a soñarlo desde el principio*”.²⁵² La reminiscencia de este sueño será el punto de encuentro entre el paraíso perdido y el paraíso terrenal del Personaje Primigenio, toda vez que se dirige hacia la materialización de lo soñado:

Los hombres abandonan al Desencarnado junto al Graham y se dirigen al encuentro del Comandante cuyas botas brillan como si fueran de cobre pulido a la luz de la luna. [...] —¡Hijo de su puta madre...! —musita rabioso. Saca la pistola de la funda y casi inadvertidamente, con movimientos automáticos, tira de los goznellos para amartillarla. [...] El Comandante lo encañona en la órbita del ojo derecho. —No tengas miedo; es una curación para tu jaqueca —dice.²⁵³

Después de ser asesinado viene una etapa de transición (en el que el protagonista se ve a sí mismo como cadáver sobre la plancha forense) y luego despierta en el día del atropellamiento con el recuerdo incompleto de su muerte como suceso soñado: “La tentativa de reconstruir ese sueño a partir de una idea denominada mentalmente «la amenaza de muerte hecha por el Comandante»”.²⁵⁴

252. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 143. Las cursivas son mías.

253. *Ibid.*, pp. 149 y 151.

254. *Ibid.*, p. 133.

Sin embargo, aunque predominen las reminiscencias sobre el Comandante, también se encuentran otras que se complementarán (indicios confirmados) en el transcurso de la trama. La primera de ellas surge por evocación. Primigenio escucha el ulular de las ambulancias y piensa: “El canto de las sirenas...”²⁵⁵ Concebir la expresión como mero juego de homonimia, me parece que sería una simpleza. Es necesario comprender el canto de las sirenas en su sentido más profundo, en el mítico: aquel canto que atraía a los marineros para provocar que se perdieran en el mar.²⁵⁶ Al entenderlo así, se justifica plenamente la expresión cuando se encuentra su correspondencia en el mito hindú de las *apsaras*. Ambos seres de agua, míticos, *encantan* los sentidos de los hombres. No hay que olvidar que cuando piensa Primigenio esta expresión, lo hace al lado de la concupiscente Doris.

Con la misma rubia se dará la segunda reminiscencia, ya mencionada en la fase I: Doris y el Desencarnado quedan en verse al día siguiente en la gran avenida. En el momento en que el protagonista muere (por segunda vez) piensa en su cita: “Le será imposible ver a Doris como habían quedado”.²⁵⁷ Sin embargo, el personaje acude y la reunión pactada se da como se había previsto.

Cuando aparece el Lama ante el Desencarnado se vislumbra otro indicio: el Lama y el protagonista estuvieron juntos la noche anterior:

—Has cambiado algo desde la última vez que nos vimos —dijo el Lama.

—Más bien desde esta mañana; ¿qué pasó anoche? ¿estuvimos juntos?

—Sí, sí [...]: Ya sé todo. Sé perfectamente todo lo que te ha sucedido.²⁵⁸

Más adelante, Primigenio llega a la casa del Lama y se cumple así la reunión a la que se hace referencia en la cita previa.

Ahora bien, uno de los indicios más sutiles es la imagen de la diapositiva

255. *Ibid.*, p. 135.

256. Al respecto, es bastante conocido el Canto XII de la Odisea. Por otro lado, el mismo Elizondo cuenta con una minificción titulada “Aviso”.

257. *Ibid.*, p. 151.

258. *Ibid.*, pp. 140.

que el Lama proyecta en el rito preparado para la reencarnación: “En la blancura del muro desnudo apareció la imagen de una carroña humana olvidada en una llanura a los buitres que revolotean a poca altura”.²⁵⁹ Esta imagen no es más que la fotografía de su cuerpo en el futuro alternativo de su sueño, poco antes de ser asesinado por el Comandante, cuyo esbirro afirma: “Antes de que amanezca los buitres y los chacales habrán dado cuenta de él”.²⁶⁰

Aún en su carácter circular, “El Desencarnado” guarda semejanzas con algunas de las narraciones de este corpus. La más sustancial es la idea de Destino como algo revivido e irremediable: “Si las nueve campanadas, me dije, me sorprenden sin tener la mano sobre la aldaba de la puerta, *algo funesto acontecerá*”,²⁶¹ dice Alfonso prediciendo el desenlace de la cena con doña Magdalena y Amalia. “Esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, *en el recuerdo inasible de la premonición*, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble”,²⁶² reflexiona Felipe Montero después de haber tenido relaciones sexuales con Aura. En “El Desencarnado”, el narrador expresa algo similar, de manera tal vez más contundente: “Todo contribuía en el Desencarnado *a prever el desentrañamiento del enigma de su sueño en esa visión que era, en realidad, la visión horripilante de un destino ya realizado en todas sus posibilidades y manifestaciones; concluso*.”²⁶³

Por último, basta solamente observar en qué se asemejan o diferencian las reacciones de los personajes al enfrentarse con su existencia anterior, de lo cual tratará el siguiente, y último, apartado de este capítulo.

2.4. Fase IV. La consumación de la reencarnación o el escape

Como una especie de preparación de los sentidos, acaso más como disturbio que como sincronía, doña Magdalena y Amalia armaron

259. *Ibid.*, p. 147.

260. *Ibid.*, p. 150.

261. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 11.

262. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 51.

263. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 145. Las cursivas en las tres citas son mías.

un entorno siniestro desde el episodio de la cena hasta la charla en el jardín, donde Alfonso finalmente pierde la consciencia. Acto seguido se presenta el desenlace del cuento: Amalia cuenta a Alfonso la historia del capitán de Artillería, quien “perdió la vista en la explosión de una caldera”,²⁶⁴ y le solicita —como mencioné en otro momento— que platique al difunto sobre París. Para ello, el protagonista es llevado “como un inválido” ante el retrato del capitán, cuya descripción es la siguiente:

Era un militar. Llevaba un casco guerrero, una capa blanca, y los galones plateados en las mangas y en las presillas como tres toques de clarín. Sus hermosos ojos, bajo las alas perfectas de las cejas, tenían un imperio singular [...]. *Contemplé de nuevo el retrato; me vi yo mismo en el espejo; verifiqué la semejanza: yo era como una caricatura de aquel retrato.* El retrato tenía una dedicatoria y una firma. La letra era la misma de la esquila anónima recibida por la mañana.²⁶⁵

Es evidente cómo la descripción hecha por Alfonso no está exenta de admiración por el personaje a quien describe (hermosos ojos, alas perfectas, un imperio singular). Sin embargo, lo asusta el exagerado parecido que tiene con el capitán, a grado tal que siente contemplarse en un espejo. Esta confrontación del personaje al verse a sí mismo reflejado como otro (sea en un espejo, sea como el retrato de sí mismo) es recurrente en el tema del doble. Antonio Ballesteros comenta al respecto:

Cuando Jekyll contempla en el espejo la figura de Hyde con la conciencia de que ‘This too was myself’, la pesadilla de la sociedad victoriana está asegurada, pues no cabe buscar la alteridad fuera del yo, en los confines del imperio. El otro —o lo otro— está dentro del ‘self’, y ese reflejo especular resulta ser un anti-Narciso, el producto deforme de la bestia que llevamos en nuestro interior, esquema ya prefigurado en el *Frankenstein* de Mary Shelley”.²⁶⁶

264. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 16.

265. *Ibid.*, p. 17. Las cursivas son mías.

266. Antonio Ballesteros, *op. cit.*, p. 257.

Lo curioso del caso de “La cena” es que, al contrario de lo que dicta la tradición literaria en cuanto al tema del doble, la deformidad no pertenece a la imagen del retrato sino a la persona que lo observa (“yo era como una caricatura de aquel retrato”), es decir, con esta frase se percibe cierto dejo de inferioridad de Alfonso ante la superioridad del personaje retratado.²⁶⁷ En consecuencia, el protagonista reacciona rechazando su otredad proyectada en el fenecido capitán. La posibilidad de haber sido otro en otro tiempo termina por romper la lógica de los sucesos razonables y abre paso a la conclusión surrealista: Alfonso regresa al punto de partida corriendo en calles desconocidas, entre focos y relojes; llega a su puerta (ya no a la de la casa de doña Magdalena) justo cuando nueve campanadas marcan la hora. La imposibilidad lógica de que Alfonso haya acudido a la cena al mismo tiempo de que llegara a su casa (un mismo personaje en dos espacios diferentes) conducen a buscar una respuesta que satisfaga el pensamiento racional: Alfonso soñó que cenaba con dona Magdalena y Amalia. No obstante, el remate del cuento destruye o, al menos, obstruye su explicación racional; la referencia a Coleridge determina su carácter maravilloso,²⁶⁸ y a H. G. Wells de donde recupera el desconcierto de la temporalidad.²⁶⁹

267. Recuérdesse que Antonio Ballesteros también destaca, en otro momento, el carácter psicológico del retrato como motivo literario (véase la cita textual 20 del capítulo primero). Para comprender esto en “La cena” sería necesario recurrir a la biografía de Alfonso Reyes y la pesadumbre inherente con respecto a su padre.

268. “Samuel Taylor Coleridge, de quien Alfonso Reyes partió para lograr el horror de transgredir los planos onírico y ‘real’ mediante la superposición de las dimensiones temporales y espaciales, las identidades de los personajes, y las naturalezas y los símbolos de los objetos. [...] Se trata de unas líneas aisladas donde se lee: ‘If a man could pass thro’ Paradise in a Dream, & have a flower presented to him as a pledge that his Soul had really been there, & found that flower in his hand when he awoke —Aye? And what then?’” [...] Coleridge recurre a símbolos y al oneirismo para inducir al lector a un estado liminal entre la vigilia y el sueño, pletórico de entresijos, como los que él experimentaba en el consumo de opio, pero que Reyes aprovecha para lograr un nuevo equilibrio entre la racionalidad y la irracionalidad”. María Elena Madrigal, *op. cit.*, pp. 184 y 185.

269. En *La máquina del tiempo* se lee el siguiente diálogo: “-¡Qué curioso!

La particularidad de “Final de una lucha” que lo destaca del corpus aquí estudiado es la autoscopia del personaje que permite su encuentro físico en un mismo tiempo y en un mismo espacio. Ahora bien, si dicho encuentro no logra ser determinante en el cuento de Amparo Dávila para excluirlo del tema de la reencarnación e incluirlo en el desdoblamiento, por las razones expuestas en la primera fase del desarrollo de la trama, sí adquiere las características de la segunda variante al menos en su desenlace. La situación es la siguiente: Durán persigue a su doble y a Lilia hasta que entran en su casa. Mientras toca el timbre, comienza a oír gritos que vienen del interior. Derriba la puerta y entra; la casa está en completa oscuridad. Encuentra a Lilia muerta y pelea con su doble. Después de un tiempo, Durán sale de la casa.

No obstante la ausencia de interacción entre Durán y su doble, al colisionar el mundo real y el mundo alternativo hasta fisionarse en uno, el enfrentamiento entre ellos es ineludible. Juan Bargalló, con base en Lubomir Dolezel, comenta:

Generalmente, las dos encarnaciones de una misma identidad se comportan con un enfrentamiento creciente entre ellas, “como si se tratara de mostrar que no hay sitio para dos manifestaciones de un solo y mismo individuo en un mismo mundo”, según Dolezel, Este enfrentamiento suele conducir a un desenlace trágico: “por este motivo, las historias de dobles terminan tan a menudo en un homicidio que es, a la vez, un suicidio”.²⁷⁰

–dijo el Doctor-. No sé realmente a qué género pertenecen estas flores. ¿Puedo llevármelas?

–¡De ningún modo! –contestó.

–¿Dónde las ha encontrado usted? –preguntó el Doctor.

El Viajero a través del Tiempo se llevó la mano a la cabeza. Habló como quien intenta mantener asida una idea que se le escapa.

–Me las metió en el bolsillo Weena, cuando viajé a través del tiempo”.

En H. G. Wells, *La máquina del tiempo*, p. 124. Jorge Luis Borges comenta sobre este pasaje: “el antiguo narrador de milagros atroces: el de la historia del viajero que trae del porvenir una flor marchita”. En “Discusión”, p. 291.

270. Juan Bargalló, *op. cit.*, p. 16.

El problema, o más bien la trampa, en el cuento de Dávila es que la muerte de “el otro” no implica el suicidio de “el original”, sino que la muerte de éste permite la vida de aquél, es decir, el personaje del presente fáctico, producto de sus actos pusilánimes de juventud, acude ante su *alter ego* triunfador no para matarlo, sino para matarse, lo que logra con el asesinato de Lilia. En este caso, la “sombra” de Durán se interpreta muy bien con las palabras de Rebeca Martín López: “El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el humano destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana”.²⁷¹

Para argumentar lo anterior es necesario descifrar el remate del cuento. Este se da después del rompimiento en la narración a través de un renglón en blanco que sustituye la muerte de Durán o de su doble. Con este artificio, el narrador crea las condiciones para omitir explícitamente la identidad de quien muere y así dar ambigüedad al desenlace: “Hacia la media noche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido”.²⁷² La narración denota que es Durán quien sale con vida de la casa; sin embargo, la actitud sospechosa de *este* Durán se acerca más a la actitud del asesino que a la del héroe que vence a su oponente. De esta manera, cabe la posibilidad de que Durán se haya permitido por fin satisfacer uno de sus deseos, “molerla [a Lilia] a golpes”, y al mismo tiempo obtener la oportunidad de transformar su apocamiento para defenderla, matar y morir por ella, es decir, renacer metafóricamente en un segundo Durán, furioso y decidido.

Mientras en “Final de una lucha”, el desenlace se proyecta hacia el desdoblamiento físico del cuerpo, en “La cena” y *Aura* se manifiesta por medio de la imagen del retrato y la fotografía.²⁷³ En la obra de Fuentes,

271. Rebeca Martín, *op. cit.*, p. 32.

272. Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 62.

273. Algo similar expone Juan Bargalló al respecto de *The picture of Dorian Gray*: “Para que la forma resultante pueda considerarse desdoblamiento de la originaria, entendemos que debe revestir la «forma humana», aunque ésta se

la revelación ocurre cuando Felipe revisa el último manuscrito:

Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía de un viejo, [...]. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él... eres tú.

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, *borrado, perdido, olvidado*, pero tú, tú, tú.²⁷⁴

Antes de observar la reacción que tiene el personaje frente a la fotografía vale la pena señalar cómo tanto en el retrato del capitán de Artillería como en la fotografía del general Llorente la correspondencia entre la imagen y el personaje no es total. En “La cena”, Alfonso es una caricatura del retrato del capitán; en *Aura*, el desgaste de la reproducción por el tiempo le da a Felipe la sensación de haber estado *perdido, olvidado*, “pero” seguir siendo el hombre de la fotografía.²⁷⁵

Semejantes como son los motivos microtextuales de “La cena” y *Aura*, Felipe Montero también descubre al final que ha sido pieza movida por la mano de sus anfitrionas: fue atraído por el anuncio en el periódico no para hacer la traducción de las memorias del general Llorente, sino para ocupar su lugar. Sin embargo, en el instante de la revelación (momento climático en “La cena” y *Aura*, pero no así en “Final de una lucha”) en vez de escapar despavorido, como el protagonista de Reyes, asume su anterior identidad. Doña Consuelo ha dispuesto lo necesario para que Felipe Montero se desvanezca y ceda el paso al general Llorente. Es ella, y no él, la que se obstinó no sólo en mantenerse viva, sino en invocar a la reencarnación del amado. De esta doble rebeldía, antinatural y mágica, María C. Albin dice:

En su condición de viuda, la anciana asume la postura del sujeto melancólico que experimenta una rebeldía ante la pérdida del objeto

manifieste a través de una «entidad no humana». *Op. cit.*, p. 17.

274. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 58. Las cursivas son mías.

275. Nótese la importancia de la preposición para asentar que pese a las diferencias personaje e imagen son lo mismo.

de amor debido a la muerte del general Llorente. Pero su rebeldía llega hasta el punto de esquivar el acontecimiento de la muerte del esposo aferrándose al objeto perdido, y de negar la posibilidad de su propia muerte, pues, en su psicosis alucinatoria del deseo, la seductora se cree inmortal y eternamente joven. Las memorias del difunto general revelan el ansia de eterna juventud de Consuelo y su obsesión por la belleza imperecedera. El general revela que su esposa poseía un conocimiento oculto, [...] que le permitía reencarnar en su imagen juvenil, [...] Consuelo se vale de la magia para propiciar sus encuentros eróticos y descubrir a su marido muerto en la reencarnación del historiador, a quien atrae con sus poderes de hechicera”.²⁷⁶

Felipe Montero, después de cinco días de preparación, en el último acto amatorio concede su permanencia para siempre al lado de Aura/Consuelo. Las mujeres se fusionan en el cuerpo de la anciana, de igual forma que la esencia del general Llorente se integra al cuerpo de Felipe, quien toma consciencia absoluta sobre su estado: “Verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...”.²⁷⁷

El protagonista de “La Casa Sin Fronteras” es quien mayor resistencia opone ante el hecho de perder su identidad original y ser otro. Acaso esto sea así porque el personaje tiene tiempo para experimentar el proceso de suplantación, desde su rechazo tajante hasta su aceptación estoica hacia el final del cuento. Como se observó en la anterior fase del desarrollo de la trama, el narrador autodiegético no pierde oportunidad para aclarar que no es Edmundo Barclay. Sin embargo, esta negación poco a poco va perdiendo fuerza hasta que el mismo discurso del personaje lo apropia como verdad. Así, de decir poco antes: “Me habían confundido con un pobre diablo”,²⁷⁸ el personaje expresa: “También

276. María C. Albin, *op. cit.*, pp. 107 y 108.

277. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 62.

278. José Agustín, *op. cit.*, p. 134.

pude escuchar que hablaban de mí, es decir, de Edmundo Barclay”,²⁷⁹ y más adelante: “Seguí, con una lentitud exasperante, tratando de olvidar que si me descubrían eso significaba mi muerte, *por no cumplir con las instrucciones que con tanta claridad me diera la casa*”.²⁸⁰ Como se nota en ambas afirmaciones, en el personaje ya hay una asimilación de Edmundo Barclay, si no tan intensa, sí parecida a la de Felipe Montero (“pero es ella, es él... eres tú”). Ahora bien, sólo en *Aura* el protagonista llegará a concluir el proceso de reencarnación desde el punto de vista más ortodoxo, es decir, la plena conciencia de su regreso a una existencia anterior:

Caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado.²⁸¹

No obstante, en el cuento de José Agustín también hay una confirmación del acto por el personaje reencarnado; sin llegar a tener el mismo nivel de entendimiento que Felipe Montero, el protagonista decide que de nada sirve afanarse en mantener su identidad presente ante su irremediable circunstancia y expresa su retorno a su existencia previa por medio de la apropiación del nombre que tanto había rechazado:

No dejó de mirarme cuando me arrancaban la ropa, me colocaban en una silla al lado suyo, me ataban con fuerza y hundían la primera daga en la planta de mi pie izquierdo, en el centro. No me dolió, seguí mirándola.

El mesero habló con su voz neutra, mecánica. Preguntó cómo me llamaba.

—Edmundo Barclay —respondí, mientras ella seguía mirándome.²⁸²

279. *Ibid.*, p. 135.

280. *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

281. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 59.

282. José Agustín, *op. cit.*, p. 141.

Sin tener la referencia visual de aquel cuerpo al que sustituye (el retrato y la fotografía en “La cena” y *Aura*, respectivamente, y el doble en “Final de una lucha”), la imagen que domina al protagonista de “La Casa Sin Fronteras” es un nombre, “Edmundo Barclay”, que al asumirlo acepta con él su existencia y su fin.²⁸³

No es posible comprender la cuarta fase narrativa de la trama en “El Desencarnado” sin considerar su principio de composición que la obliga a llegar al punto de partida. Aquí vale la pena diferenciar el cuento de Elizondo con “La cena”. Como se recordará, Alfonso regresa a su situación inicial después de huir de la casa de dona Magdalena. Si Alfonso, en vez de llegar a la puerta de su propia casa hubiese vuelto a tocar a la casa de la tía y la sobrina, se hablaría tal vez de “La cena” como un cuento elizondiano, aunque más propio sería decir “El Desencarnado” como un cuento alfonsino. Sin embargo, al no suceder así, el personaje no queda atrapado en la repetición y concluye su trama, podría decirse que se pierde fuera de lo narrable, ya no interesa qué ocurra con él después de observar la flor que no cortó.

Salvo el rechazo de Alfonso a la posibilidad de ser la reencarnación de otro, algo similar ocurre con Felipe Montero y Edmundo Barclay. El personaje de Fuentes asume su vida anterior como el general Llorente y concede quedarse a re-vivir con Consuelo/Aura. El protagonista de “La Casa Sin Fronteras” reencarna a Edmundo Barclay sólo para morir como él. En cuanto al personaje de Dávila, la reencarnación sucede dada la muerte de Durán en pro del Durán que satisface el deseo reprimido;

283. Esta interpretación se basa en la tesis naturalista de Cratilo: “El nombre es la imitación de la esencia mediante sílabas y letras”, que si bien desde Platón es bastante cuestionable, me parece suficiente para marcar el valor del remate en el cuento en concordancia con el tema estudiado. Véase Platón, *Cratilo*. Jorge Luis Borges expresa este planteamiento de manera sublime en su célebre poema “El Golem”: “Si (como afirma el griego en el Cratilo) / el nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de ‘rosa’ está la rosa / y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’ // Y hecho de consonantes y vocales, / habrá un terrible nombre, que la esencia / cifre de Dios y que la Omnipotencia / guarde en letras y sílabas cabales”. Otro referente literario que toca este motivo es, desde luego, *The importance of being Earnest*, de Oscar Wilde.

“Final de una lucha” concluye con la eliminación de uno de los dos mundos en que habita el personaje.

El Personaje Primigenio, al ser la reencarnación de él mismo, no *re-vive* como lo hace Felipe, sino *repite* su existencia. Desde el momento que toma conciencia de su condición de alma (“concluyó incómodamente que acababa de morir”²⁸⁴), sabe lo que va a ocurrir con él:

Decidió comprobar experimentalmente la eficacia de una realidad que pronto se desvanecería, una vez que el proceso de desencarnación se hubiera realizado plenamente y una vez que se hubiera familiarizado con las visiones que lo asaltarían a su debido tiempo durante su permanencia en el mundo intermedio del *bardo Töd tol* –en el que ya había penetrado– antes de reencarnar.²⁸⁵

El transcurso del Desencarnado en el mundo físico –visto en las fases anteriores– concluye en su segunda muerte, al ser asesinado por el Comandante, y recomienza en la presentación de imágenes del Lama, se supone que en la velada donde fue raptado el Desencarnado la noche previa:

–La siguiente imagen, señoras y señores... –baluceó estúpidamente con aliento de ron y cocacola... la siguiente imagen representa la escena de la anagnórisis... –toma aliento jadeante... un recinto destinado a la identificación, disección y conservación temporal de cadáveres no reclamados...²⁸⁶

La “anagnórisis”²⁸⁷ el momento de revelación del Personaje Primigenio

284. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 135.

285. *Ibid.*, p. 137.

286. *Ibid.*, p. 152.

287. Helena Beristáin la define como “Proceso retórico —considerado de gran importancia— que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito *reconocimiento* de un *personaje*, de un objeto o de un hecho, por parte de otro personaje, o por parte del público (ya que éste puede recibir mayor información que algunos protagonistas que no participan en ciertas escenas”. En *Diccionario de retórica y poética*, p. 41.

que, a diferencia de su primera muerte, ahora no actúa como si estuviese vivo: no habla, no se mueve. La voz del narrador cambia a segunda persona del singular para describirle su situación de cadáver:

Mira esas grandes paredes de blanco lechoso, con ángulos y comisuras lamosas, oxidadas. Por los rincones hay baldes de peltre blanco y jergas que chorrean detritus inconcebibles, jugo de cadáveres... ¿entiendes? ¿puedes ver la imagen? ¿puedes ver la plancha?... es blanca; de mármol o de granito relavado por el agua jabonosa con que los bañan y por las escobetillas de los preparadores... Eres el único allí en ese momento. Estás sobre la plancha, desnudo. Ya te reconocieron y te bañaron y ahora entra Laura a identificarte [...] Si no ha sido por ella por ella irías a parar a la fosa común o al primer curso de anatomía descriptiva... supieron de ella por un libro que llevabas contigo...²⁸⁸

El Desencarnado reencarna en el Personaje Primigenio, quien al despertar no recuerda con exactitud nada de la noche previa. El libro tibetano lo sitúa en la realidad, en donde sus alumnas de la Escuela de Señoritas lo esperaban para escuchar su clase sobre el *bardo Töd tol*, como el maestro había prometido. Durante su trayecto a la escuela, el libro se abre en la reproducción de “una fotografía atroz”. Primigenio no sólo queda atrapado en la temporalidad de su último día, el “inicio de la primavera”, sino en la especularidad de la realidad capturada en la imagen: puede contemplar la fotografía de él mismo muerto y no obstante existir dentro de la imagen, como una especie de maldición de Pao Cheng.²⁸⁹

Durante la comparación de las narraciones breves en el desarrollo de sus cuatro fases narrativas de la trama, ha sido perceptible cómo “La cena”, *Aura* y “La Casa Sin Fronteras” se han adaptado mejor a la fábula de Fedón que “Final de una lucha” y “El Desencarnado”. No obstante sus diferencias formales, la mayoría del *corpus* comparte el argumento propuesto para la reencarnación; se observa el uso del personaje femenino como motivo recurrente de engaño, así como

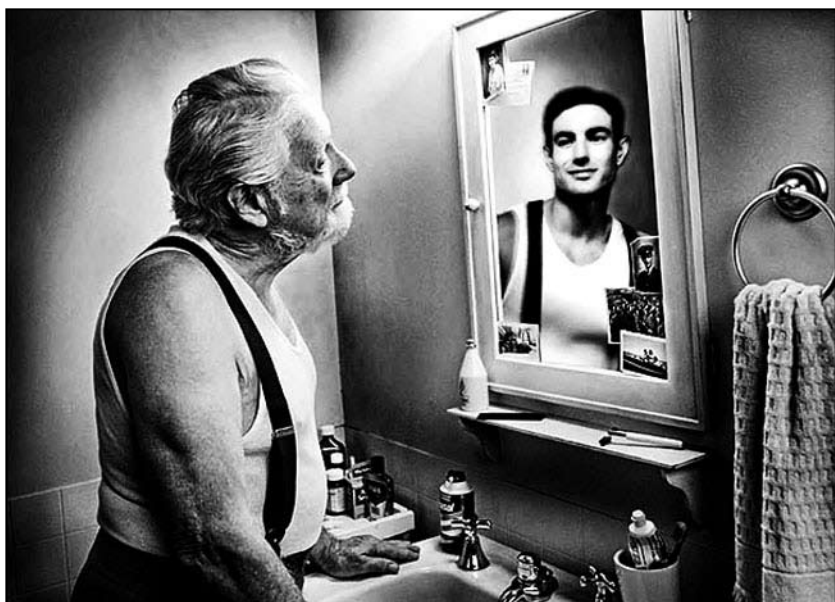
288. Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 152.

289. *Vid.* Salvador Elizondo, “La historia según Pao Cheng”, p. 39.

una duplicidad de ésta (mujer mayor / mujer menor) cuyo efecto cae sobre el protagonista. Las reminiscencias ocurren en todas las obras seleccionadas e inducen a los protagonistas a la revelación como seres reencarnados.

Con base en estas primeras observaciones, es conveniente probar la misma fábula de Fedón como hilo narrativo en las narraciones que se encuentran más allá de las fronteras mexicanas, a fin de fortalecer este argumento literario. Para ello, es necesario conformar un nuevo corpus de narraciones supranacionales con características similares a las mexicanas estudiadas y analizarlas comparativamente entre ellas en el transcurso de las mismas cuatro fases del desarrollo de la trama. Este es el objetivo del siguiente capítulo.

—Capítulo tercero—



Hacia una comparación supranacional

3.1. En busca del *corpus*

Con el mismo criterio de selección que usé para elegir los cuentos y la novela breve que conformaron el corpus de textos mexicanos para ser comparados en el capítulo anterior, procedí para la compilación de aquellos ejemplos que escapaban de las fronteras nacionales y que, no obstante, compartían, al menos en apariencia, el tema de la reencarnación. De nueva cuenta busqué entre innumerables cuentos, incluso concediendo abrir el margen temporal que me había propuesto (siglo XX) y los hallazgos no me eran del todo satisfactorios. Así pasé por páginas de Hoffmann, Gautier, Maupassant, R. L. Stevenson, Mary Shaley, Edgar Allan Poe y Henry James, sin que alguno entre la multitud de cuentos con el motivo del doble lograra consolidar las características que había propuesto para la *fábula* de Fedón. Fue de este modo, entre el ensayo y el error, que encontré dentro de la literatura inglesa a Rudyard Kipling y Hebert George Wells, el primero con “El cuento más hermoso del mundo” (“The finest story in the world”, 1893) y el segundo con “El caso del difunto *mister* Elvesham” (“Story of the late Mr. Elvesham”, 1896). Sin embargo, el problema todavía no lo consideré resuelto, pues

había cierta desproporción al comparar dos cuentos ingleses con cinco narraciones mexicanas. Después de meditarlo, comprendí que si bien mi obcecación por querer componer un corpus únicamente con literatura europea obedecía a la rica tradición gótico-romántica originaria del viejo continente, no sólo allí podría encontrar las narraciones que requería mi estudio. Recordé que había otra región fuera de Europa, cuyos escritores habían hecho de la literatura fantástica una nueva tradición: las letras argentinas. De nueva cuenta me di a la tarea de encontrar entre los cuentos de escritores argentinos (unos más conocidos que otros)²⁹⁰ aquellos que manejaran el tema de la reencarnación. Finalmente, elegí también dos: “La hechizada (1817)”, de Manuel Mujica Lainez²⁹¹ (1950) y “Las armas secretas”, de Julio Cortázar (1959).

Como he descrito, concluí con cuatro cuentos para ser comparados en este capítulo, dos de la literatura inglesa y dos de la argentina. Enseguida, expondré algunas características referenciales de cada uno de ellos; pero antes es necesario aclarar el conflicto formal de estudiar textos literarios cuya lengua original es otra diferente al español: la traducción. Para los cuentos de Rudyard Kipling y H. G. Wells utilicé la traducción al español que aparece en la *Antología de la literatura fantástica*, de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, que si no es la más aceptada y cuenta, incluso, con “poda” textual,²⁹² me parece que sí es de las más populares en las comunidades

290. En todo momento procuré en esta selección apartarme de los cuentos que de tan estudiados, criticados comentados, citados y elogiados sufren ahora de la excomunión de la academia.

291. En congruencia con la nota anterior, si bien Julio Cortázar es de los escritores más leídos y comentados de Hispanoamérica, considero que el estudio al cuento “Las armas secretas” aún no cae en los excesos del “todo está dicho sobre el cuento”. Manuel Mujica, por su parte, no goza de tanta popularidad.

292. La “poda” textual es bastante criticable en las traducciones de Borges. En un artículo de Fernando Sorrentino se lee sobre “El caso del difunto Mr. Elvisham”: “una rápida comparación me demostró que Fabiana Sordi puso escrupulosamente en español todo lo que Wells había escrito en inglés. Pero el terceto de antólogos se tomó, acaso bajo el comando de Borges, libertades diversas [] Puesto que los antólogos no brindan información, no tenemos manera de saber si el cuento fue traducido por Borges, o por Bioy Casares, o

literarias de Hispanoamérica. Reconozco, no obstante, que hacer un estudio comparativo con una traducción poco cercana al texto original caería si no en una falsedad, sí en un sinsentido; por ello, aunque mi objetivo en este trabajo no es hacer una comparación entre obras originales y traducciones, he decidido utilizar el texto original en nota al pie al momento de hacer una cita textual, con el fin de no hacer aseveraciones provocadas por un defecto de traducción. En síntesis, todo argumento que desarrolle estará basado en el texto traducido cotejado con el original.²⁹³

3.1.1. Kipling, el arte de la descripción

A los 28 años de edad, Rudyard Kipling publicó una colección de cuentos angloindios reunidos bajo el título *Many inventions* (1893), donde se encuentra, acompañado del controvertido “Judson y el imperio” (“Judson and the empire”),²⁹⁴ “El cuento más hermoso del mundo” (“The finest story in the world”). Este último, aunque se trate de una narración fantástica, cuenta con descripciones ricas en imágenes detalladas cercanas al realismo, que hacen de la vida del esclavo en la galera el eje dramático más logrado del cuento. Sin querer vincularlo con la ideología imperialista de Kipling, sí vale la pena retomar las palabras de José Manuel González sobre el estilo del autor inglés:

por Silvina, o por dos de ellos, o por los tres. Tampoco sabemos quién decidió las podas y los cambios”. En “Borges: traductor y traducido”, *agulha-revista de cultura*.

293. De otro modo tendría que darme a la labor de hacer mi propia traducción, ejercicio que rebasaría por mucho las intenciones de este estudio.

294. Luis Eugenio Togores Sánchez dice al respecto: “El mensaje que transmite este texto podríamos articularlo en tres grandes ideas, a través de las cuales vemos el pensamiento y la ideología de las clases burguesa e imperialista de la Inglaterra en el crepúsculo de la Era Victoriana. Estas son: 1. Desprecio de la «democracia auténtica» y del republicanismo frente a las ventajas del sistema monárquico; 2. Afirmación de superioridad encubierta de cínica comprensión, sobre las naciones moribundas sureuropeas (sic), y en este caso Portugal; 3. Afirmación de los valores del imperialismo en abierta crítica con la ineficaz y débil colonización de los viejos imperios”. En “Imperialismo, burguesía y redistribución colonial. Kipling ante la crisis del «Mapa color rosa», p. 95.

La prosa y el verso de Kipling, que mostraba a sus lectores un realismo brioso, intrépido, apoyado en hechos y circunstancias concretas, como la vida en las colonias de los soldados británicos, fueron recibidos con entusiasmo en el ambiente de final de siglo, dominado por el esteticismo, el decadentismo y el perfeccionismo artístico preconizado por Henry James.²⁹⁵

Acaso, el único punto de conflicto con la verosimilitud que requiere toda fantasía en el cuento está en su título, presunción que Adolfo Bioy Casares no dejó escapar y cuestionó en su prólogo a la *Antología de literatura fantástica*:

[El autor] nos afirma que Charlie Mears estaba a punto de comunicarle el más hermoso de los cuentos; pero no le creemos [...]. *Si no esperamos que las confidencias de un botero del Tigre sean la más hermosa historia del mundo, tampoco debemos esperararlo de las confidencias de un galeote griego, que vivía en un mundo menos civilizado, más pobre.*²⁹⁶

Sin embargo, como es conocido, en la “Postdata” de 1965 a la edición de 1940, Bioy Casares se retracta de lo dicho con argumentos más endebles que los que utilizó para criticar “The finest story...”: “Tal reparo, ni una palabra sobre méritos, configuran una opinión que no es la mía. Probablemente el párrafo en cuestión estaba maldito”.²⁹⁷ Peor aún, justifica su desafortunada valoración²⁹⁸ de 25 años atrás con una manía de joven: “Ahora creo recordar que hubo un momento en la juventud en que el sacrificio incomprensible me llenaba de orgullo”.²⁹⁹

Finalmente, Bioy Casares concluyó su “Postdata” sin “una palabra sobre méritos” al cuento de Kipling.

295. José Manuel González, “Introducción”, p. 21.

296. Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, p. 9. Las cursivas son mías.

297. *Ibid.*, p. 13.

298. Desafortunada no por dudar que los recuerdos de un galeote griego pudieran ser suficientes para escribir el cuento más hermoso, sino porque en vez de fundamentar mejor esta observación, se quiere deshacer de ella.

299. *Ibid.*, p. 14.

3.1.2. Wells, la manipulación artificial

En cambio, en la obra de H. G. Wells sí se manifiesta una intención decadentista vinculada a la artificialidad, cuyos tópicos incluirán la crítica a una visión definitiva del progreso, el temor a la decadencia entrópica (entendida ésta como el agostamiento de la naturaleza) y el desarrollo proporcional entre desarrollo científico y decadencia moral.³⁰⁰ Sobre esta última idea se desarrolla “Story of the late Mr. Elvisham”, cuento publicado en el libro *The plattner story* (1896). De similar manera que la novela *La isla del Dr. Moreau* (*The island of Dr. Moreau*, Wells, 1896), en que la experimentación científica se aparta de la calidad humana si ésta es impedimento para la obtención de resultados, en “Story of the late Mr. Elvisham” “el protagonista es un muy respetado sabio que usurpa cuerpos más jóvenes para sobrevivir, transportando su mente a ellos [sic]³⁰¹ (es decir, una continuidad personal que se logra destruyendo a otros, que puede leerse como metáfora del imperialismo)”³⁰²

El desafío a las leyes naturales llega, incluso, a la búsqueda de la postergación de la vida en el cuento de Wells. La manipulación del sufrimiento en la muerte por medios artificiales trascenderá en la narrativa de este escritor en *Una historia de los tiempos venideros* (*A story of the days to come*, 1899), novela publicada tres años después de *The plattner story*:

Incluso sucesos tan naturales e inevitables como la muerte han sido sometidos a la voluntad del hombre, en reemplazo de los ciclos de la Naturaleza. Ningún habitante fallece de manera imprevista o dolorosa: cuando aparecen los primeros síntomas de una enfermedad incurable o de «fatiga moral», ellos mismos llaman telefónicamente a la «Compañía de Eutanasia» para solicitar un turno.³⁰³

300. *Vid.* Carlos Enrique Abraham, “Visiones futuras en el fin de siglo: La sensibilidad decadente y la dialéctica progreso/decadencia en la ciencia ficción de finales del siglo XIX”.

301. No creo que ésta sea la única interpretación al cuento de Wells (como observaré en su estudio correspondiente) y, por tanto, deba darse de forma tan categórica.

302. *Ibid.*

303 *Ibid.*

Como información al margen, al contrario de como hiciera con “The finest story in the world” en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares se limita a etiquetar el cuento de H. G. Wells como tema de la inmortalidad y lo relaciona con “El judío errante”,³⁰⁴ “Las islas nuevas”, de María Luisa Bombal; “She”, de Rider Haggard, y “L’Atlantide”, de Pierre Bonoît.

3.1.3. Mujica Lainez, el fantástico histórico

Más de 50 años después y en América del Sur, el escritor argentino Manuel Mujica Lainez publicaría su colección de cuentos secuenciales *Misteriosa Buenos Aires* (1950), donde a través de 42 historias independientes va narrando diversos episodios por los que atravesó la capital argentina. Ahora bien, aunque los cuentos estén delimitados por algún suceso histórico, éstos mantienen el equilibrio preciso entre el realismo y lo fantástico, como sucede generalmente con las leyendas fundacionales:

La pobre, casi miserable aldea oculta pasiones malsanas pero también ternura e ímpetus idealistas. En sus sencillas casas —como en la quinta de San Isidro— anidan la codicia, la lujuria, los amores prohibidos, la crueldad, la locura, la hechicería; por sus calles ronda la delincuencia, el vicio, la enfermedad; pero la ciudad asciende y se espiritualiza gracias al impulso de grandes aventuras, al heroísmo, a la santidad, al milagro. Lo sobrenatural impregna también su atmósfera. Buenos Aires se llena de misterio.³⁰⁵

Jorge Cruz, en su prólogo a los *Cuentos completos/I* de Manuel Mujica, divide *Misteriosa Buenos Aires* en grupos, según su posicionamiento con respecto a la realidad: cuentos realistas violentos (v. gr. “El hambre (1536)”); realistas sin violencia (v. gr. “La ciudad encantada (1709)”); la realidad a través de la locura (v. gr. “El patio iluminado (1725)”); y, finalmente, aquellos cuentos que se encuentran fuera de la realidad fáctica. A este último grupo pertenece “La hechizada (1817)”:

304. Al no referirlo a ningún autor, supongo que Bioy Casares toma al “judío errante” como motivo literario.

305. Jorge Cruz, “Prólogo”, pp. 18 y 19.

[Son] cuentos de hechizos, apariciones fantásticas, espectros, milagros, y los fabulosos. En la fábula hablan seres irracionales, inanimados o abstractos [...] Cuentos de hechizos son “El espejo desordenado”, en el cual un pesimista ve reflejadas sus desgracias en el ominoso espejo. Embrujado está el anillo de “El arzobispo de Samos”, capaz de provocar la muerte. Al hechizo del rey Carlos II se refiere “El embrujo del Rey”, y “La hechizada” es una muchacha víctima del maleficio de una mulata.³⁰⁶

Vale la pena hacer notar que en 1976, en el postfranquismo, la actriz argentina Susana Mara propuso a Rafael Ansón, director general en ese entonces de Radio y Televisión Española (RTVE), la producción de una serie de programas de televisión adaptados de la literatura hispanoamericana, que llevó el nombre *Escrito en América*:

Con el doble propósito de difundir su prestigiosa obra entre un público amplio y de contribuir, en el nuevo clima de cambio político, «al acercamiento de la cultura latinoamericana a la española a través de TVE», todo ello sin perder de vista las posibilidades de comercialización internacional de la serie no sólo en España e Hispanoamérica sino en las televisiones del resto del mundo.³⁰⁷

Sin embargo, debido a problemas burocráticos y cierto antiamericanismo de algunos funcionarios, la serie no se estrenó hasta 1979 y contó sólo con trece programas basados en cuentos y novelas de escritores de la talla de Jorge Luis Borges (“El hombre de la esquina rosada”), Julio Cortázar (“Cartas a mamá”), Ernesto Sábato (*El túnel*), Miguel Ángel Asturias (*El señor Presidente*), Juan Carlos Onetti (*Para una tumba sin nombre*) y Marco Denevi (*Rosaura a las diez*). Entre ellos se abrió el espacio para Manuel Mujica con dos cuentos “La galera (1803)” y “La hechizada (1817)”:

donde surge lo sobrenatural, un mundo de hechizos y apariciones fantásticas inesperadas –el espectro de la hermana muerta al final del

306. *Ibid.*, p. 20

307. Carmen Peña Ardid, “Escrito en América”, p. 336.

primer relato o el maleficio de una mulata que se posesiona de la niña blanca, en el segundo— que dirigió Ángel del Pozo.³⁰⁸

3.1.4. Cortázar, maravilloso cotidiano

El cuento “Las armas secretas” da nombre al volumen publicado por Julio Cortázar en 1959, donde también, por cierto, se incluye el texto seleccionado para *Escrito en América*, “Cartas a mamá”. El escritor argentino ya había tratado las variantes del doble desde su primer libro de cuentos *Bestiario* (1951), con “Lejana” y “Las puertas del cielo”, y continuó con ese motivo en los cuentos “La noche boca arriba” y “Axolotl” en *Final del juego* (1956):

Durante los primeros ocho años en que se produce y desarrolla la temática del doble en la literatura de Cortázar, a saber, entre 1948 y 1956, aparecen estos relatos comentados, que constituyen verdaderos clásicos de la duplicación y en los cuales ya se observa una praxis variada de los motivos fantásticos en que se apoya, además de una gran matización de éstos.³⁰⁹

Posterior a este primer grupo, que Raúl Silva Cáceres definió como del doble fantasmagórico o espectral, se encuentra un segundo conjunto de textos literarios que tratan el doble como metamorfosis, posesión demoníaca o reencarnación,³¹⁰ en el que destaca “Las armas secretas”, cuento donde lo fantástico-cotidiano³¹¹ afecta la relación amorosa de

308. *Ibid.*, pp. 340 y 341.

309. Raúl Silva Cáceres, *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, p. 82.

310. En este grupo se encuentran entre otros: “La isla al mediodía” y “El otro cielo” en *Todos los fuegos el fuego* (1966).

311. Mario Vargas Llosa argumenta: “en las ficciones de Cortázar las más elaboradas y cultas historias nunca se desencarnan y trasladan a lo abstracto, siguen plantadas en lo cotidiano y lo concreto y tienen la vitalidad de un partido de fútbol o una parrillada. Los surrealistas inventaron la expresión «lo maravilloso-cotidiano» para aquella realidad poética, misteriosa, desasida de la contingencia y las leyes científicas, que el poeta puede percibir por debajo de las apariencias, a través del sueño o el delirio, que evocan libros como *Le*

una pareja que actúa todo el tiempo contradictoriamente, precipitando un desenlace violento. En palabras de Alberto Paredes, esta narración

Será la crónica de la lucha de una pareja que sabe todo lo que importa conseguir el tono de la ternura, y que ni aun así (o menos así: a más conciencia más tensión y más dificultad para actuar) lo obtiene. Cortázar se enfrenta al reto de producir el espacio, de frustrar la cita y de terminar el cuento con la dispersión del signo pánico.³¹²

Como se verá en su momento, en “Las armas secretas” se manifiesta la reencarnación asociada con la posesión de un cuerpo (el del protagonista) por parte de una identidad similar a él, que transgrede la realidad presente al buscar repetir un acto consumado años atrás.

3.2 La herencia romántica³¹³ del cuento fantástico en Argentina

Comúnmente, cuando se habla de la literatura fantástica argentina, se piensa en Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández o Leopoldo Lugones. Incluso, para algunos estudiosos de la literatura rioplatense, como es el caso de E. L. Revol, se tiene como verdad que es a partir de las ficciones de Borges que entra en auge el género fantástico en Argentina:

Es forzoso reconocer que en los países de nuestra lengua nunca abundó la literatura fantástica, que por otra parte siempre fue forma favorita de expresión artística en otras, en primer término en la inglesa, y luego

paysan de Paris, de Aragon o la *Nadja* de Breton. Pero creo que a ningún otro escritor de nuestro tiempo define tan bien como a Cortázar, vidente que detectaba lo insólito en lo sólito, lo absurdo en lo lógico, la excepción en la regla y lo prodigioso en lo banal.” En “La trompeta de Deyá”, pp. 19 y 20.

312. Alberto Paredes, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, p. 304.

313. Desde una posición de inflexibilidad cronológica la producción literaria de Rudyard Kipling y H. G. Wells, que comienza prácticamente en el penúltimo decenio del siglo XIX, ya estaría fuera del alcance del romanticismo; sin embargo, las características de algunas de sus obras (como los cuentos escogidos para este análisis comparativo) concuerdan muy bien con lo que Tobin Siebers llama lo *fantástico romántico*, según explicaré más adelante

en la alemana y francesa. Sin embargo, de pronto se produjo un súbito florecimiento del género. En especial en Argentina; y aquí aparece inevitablemente el nombre de Jorge Luis Borges.³¹⁴

Para este estudio bastaría circunscribir lo fantástico a la producción borgiana y dejar indeterminadas las causas que hicieron a la literatura fantástica desbordarse en las letras argentinas, cuando el mismo Julio Cortázar, en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, señala a la crítica su falta de motivos precisos para que se dé este fenómeno y, por otra parte, al hacer el recuento de escritores nuevamente cae en los canónicos Lugones, Borges, Casares y Silvina Ocampo:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible.³¹⁵

Sin embargo, reducir de ese modo el cultivo de este género, dejaría indefinida su probable proceso de gestación e impediría, por lo mismo, encontrar la relación con las literaturas de otras latitudes, especialmente la europea del siglo XIX. Por ello, habría que preguntarse si el género fantástico entra en Sudamérica como mera imitación del movimiento fantástico romántico europeo que había llegado a la cúspide a finales del siglo antepasado, o bien si más allá de ello las circunstancias en América (aunque postergadas) eran similares a las europeas en el último tercio del siglo XIX para reaccionar a un escepticismo y racionalismo como el abanderado por Voltaire.³¹⁶ Una síntesis muy precisa sobre cómo pudo ocurrir esto la ofrece Andrea Castro,³¹⁷ quien describe el

314. E. L. Revol *apud* Andrea Castro, *op. cit.*, p. 7.

315. Julio Cortázar *apud* Andrea Castro, *ibid.*, p. 8

316. Tobin Siebers explica el concepto de superstición a partir de la confrontación entre Charles Nodier y Voltaire, o sea, entre el racionalismo humanista y el romanticismo. *Vid.* Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, pp. 21-24.

317. Académica del Departamento de Lenguas y Literaturas, Universidad de

progreso, la secularización y el espiritualismo como las condicionantes idóneas para el desarrollo de lo que ella llama *el fantástico ambiguo*. Según su tesis, en el decenio de 1880-1890,

las ideas positivistas y la fe en el progreso no son mayormente cuestionadas [...] A partir de la revolución del 90 existe, entonces, un cuestionamiento y una modificación del régimen político vigente hasta el momento. Pero también empieza a surgir más abiertamente un cuestionamiento de los efectos del progreso y de la modernización como exclusivamente benéficos.³¹⁸

Entre estos cuestionamientos viene la postura crítica a la secularización, que comenzaba con la reforma legal a la educación, a partir de la cual se decreta obligatoria, gratuita y laica.³¹⁹ Surgen así dos grupos antagónicos: por un lado se encontraban la Iglesia, que perdía terreno frente al positivismo, “y los sectores tradicionalistas de las clases altas, que ahora, con el surgimiento de una nueva clase burguesa que los desplazaba irremediabilmente, veían una rápida alteración en el orden por ellos conocido”;³²⁰ por el otro, los progresistas, quienes la única fe que promulgaban era la fe en el materialismo:

[Es] necesario para nuestro progreso excluir las ideas, los sentimientos, las supersticiones y las costumbres hispano-coloniales; el ambiente ético debe ser renovado en consonancia con el espíritu moderno, sustituyendo la fe en los milagros por la fe en el trabajo, la fe de la mentira teológica por la fe en la verdad científica, la fe en el privilegio por la fe en la justicia.³²¹

Gotemburgo, Suecia.

318. Andrea Castro, *op. cit.*, p. 51

319. Andrea Castro explica: “Aquí se ve la importancia que tuvo el positivismo para los que ostentaban el poder político: para poder impartir una educación moderna, racional y científica, la iglesia debía mantenerse fuera de la enseñanza”. *Ibid.*, p. 58.

320. *Ibid.*, pp. 58-59.

321. Frase adjudicada Agustín Álvarez (militar y académico que llegó a ser vicepresidente de la Universidad de la Plata), según Óscar Terán *apud*

El dominio de la razón sobre el espíritu tiene como consecuencia el florecimiento del ocultismo, tomando a éste como “un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia”. Así, contrariamente a lo que buscaban los idealistas del progreso, la teosofía y el ocultismo impregnan no sólo las artes y la literatura en particular, sino a la cotidianidad argentina, coexistiendo, incluso, con el discurso científico:

Hay una superposición de saberes y de discursos de modo tal que cuando Gutiérrez Girardot sostiene que “al tiempo que se hacía esta protesta contra la ciencia, el espíritu crítico y las exigencias de la filosofía, utilizaban un lenguaje de apariencia científica con pretensión de exactitud” (Gutiérrez Girardot 1983:143), insiste en separar discursos que no son fácilmente separables ya que aquellos que los enunciaban –y aquellos a los que iban dirigidos– se interesaban tanto por las ciencias naturales y sociales como por las ciencias ocultas.³²²

Es en este contexto, concluye Andrea Castro, donde el fantástico ambiguo resalta “como una literatura que busca sintetizar, que busca disolver las oposiciones binarias y encontrar un espacio en el cual lo que parece incompatible, lo que parece excluirse mutuamente, pueda coexistir”.³²³

Ahora bien, el punto de comparación entre la gestación de la literatura fantástica argentina y la fantástica romántica europea, se encuentra en esa misma relación de oposiciones binarias, donde Todorov identifica la literatura fantástica como el instante en que el lector vacila en decidir explicar natural o sobrenaturalmente un fenómeno. Su clasificación de lo fantástico, de hecho, es en relación del nivel de credulidad que tiene el lector (y el personaje) con respecto a un hecho extraño: lo Pavoroso Puro/lo Pavoroso Fantástico/lo Maravilloso Fantástico/lo Maravilloso Puro.³²⁴ Estas cualidades las explica Tobin Siebers desde su contexto diacrónico:

Andrea Castro, *ibid.*, p. 60.

322. *Ibid.*, p. 63.

323. *Ibid.*, p. 67.

324. *Vid.* Tobin Siebers, *op. cit.* pp. 38 y 39.

La progresión, partiendo de lo Maravilloso Puro, lo Maravilloso Fantástico, lo Fantástico Puro y lo Pavoroso Fantástico a lo Pavoroso Puro sigue la transformación rapsódica de la representación sobrenatural en el tiempo histórico. El folklore de los cuentos de hadas, en que lo sobrenatural reina sin freno, incuestionado, representa la actitud de fe que había antes de la crisis de la Razón [...] Lo Pavoroso Puro representa una fe al parecer inundada por el escepticismo, donde los hechos inexplicables, antes relegados a lo sobrenatural, quedan ahora en un limbo, aguardando una ulterior investigación.³²⁵

Los cuentos de hadas, el folklore, aunque sean formas prerracionales de representación, pueden ser recreados en cualquier época. Nodier observó que lo fantástico ha existido en toda sociedad y, junto con Robertson Smith y Durkheim “sugirieron que lo sobrenatural no es parásito de la cultura ni escape de la presión social, sino dimensión integral y esencial del pensamiento social”.³²⁶

Aquella fusión de saberes que Andrea Castro ejemplificó con Eduardo Holmberg, autor de “El ruiseñor y el artista”,³²⁷ es la que genera el conflicto entre la explicación racional, científica, y la sobrenatural, mágica, permitiendo que surja lo extraño ante lo cual el observador duda que lo observado esté dentro de la realidad. Esto significa que para que exista la duda, la razón cede un momento ante la superstición,³²⁸

325. *Ibid.*, p. 39.

326. *Ibid.*, p. 57. Tobin Siebers, en relación con los cuentos de hadas y el romanticismo, afirma: “De hecho, los románticos más nostálgicos trataron de recurrir al folklore porque no estaba contaminado por aquel escepticismo racional que tanto les desagradaba”. *Ibid.*, p. 30.

327. Andrea Castro, con base en Verdevoye, documenta sobre Holmberg: “Además de ser un importante hombre de ciencia, era ‘aficionado a la lectura de Edgar A. Poe y de Hoffmann, a la frenología, la psicopatía y el espiritismo’”. *Op. cit.*, p. 63.

328. “El término latino *supersitio* significa quedarse paralizado de temor ante una persona o un objeto. En pocas palabras, la persona supersticiosa es la que vacila. La existencia de la duda racional presupone así el reconocimiento de una vacilación más fundamental: la duda supersticiosa de la humanidad del otro, llamada la acusación de supranaturalismo.” Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 41.

donde a fuerza de respuestas, de la creencia brota la no creencia.³²⁹

Desde que la Ilustración se propuso —sin conseguirlo— convencer al hombre para vivir, como gusano, de agua y tierra, conteniendo así su antigua mirada a los dioses y milagros, inició el acoso a la superstición. Sin embargo, antes los racionalistas tuvieron que creer en ella y después negarla hipócritamente en defensa de la ciencia. En respuesta, los románticos europeos tomaron a la misma superstición como arma combativa en torno a la cual estructuraron lo fantástico romántico.

3.3. Un acercamiento a la reencarnación en la literatura supranacional

Después de haber contextualizado brevemente las circunstancias en que florece lo fantástico en respuesta al racionalismo desafortunado de la época, retomo enseguida el análisis comparativo de la reencarnación en los cuentos seleccionados. Igual que en capítulo anterior, haré la comparación por fase narrativa en el orden cronológico en que aparecieron publicadas las obras: “The finest story in the world”, Rudyard Kipling (1893); “Story of the late Mr. Elvisham”, H. G. Wells (1896); “La hechizada”, Manuel Mujica Lainez (1950) y “Las armas secretas”, Julio Cortázar (1959).

3.3.1. Fase I. Otros señuelos

Escrito en primera y tercera persona del singular, desde un narrador testigo,³³⁰ “The finest story in the world” presenta a un joven protagonista, Charlie Mears, cuyo mayor anhelo es escribir una gran obra literaria cobijada por la tradición romántica inglesa.³³¹ Desde un principio, el narrador lo describe sin escatimar en detalles: por éste el lector sabe que Charlie trabaja en un banco, vive con su madre y que “nunca se había enamorado, pero deseaba enamorarse en la primera

329. *Loc. cit.*.

330. Gerard Genette lo denomina narrador homodiegético, pues participa en los hechos como personaje, sin llegar a ser el héroe que narra su propia historia (en tal caso sería autodiegético). *Vid.* Elena Beristáin, *op. cit.*, p. 357.

331. Principalmente el cuento refiere a la segunda generación romántica de poetas ingleses, representados por Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats.

oportunidad”.³³² Este último factor cobra suma importancia, pues es al final el que resuelve el cuento y da un giro al tema de la reencarnación visto en la cuentística mexicana del siglo XX.

La primera fase de la trama, *el alma persigue al señuelo*, es diferente en el cuento de este escritor inglés. El narrador no participa en el fenómeno de la reencarnación, es decir, él no es el personaje que descubre una existencia anterior a la que tiene, sino que reconoce el hecho en el protagonista con quien se relaciona, Charlie Mears. El hallazgo lleva al narrador a ser quien ponga el señuelo al alma encarnada para hacerle recordar sus vidas anteriores. En consecuencia también cambia la relación entre el personaje atrayente y el atraído. El placer ya no involucra a la mujer; ahora radica en la admiración intelectual entre el escritor novato (de poco talento) y un escritor consagrado, el narrador, según las pistas que proporciona el mismo:

Pocas cosas hay más dulces en este mundo que la inocente, fanática, destemplada, franca admiración de un hombre más joven. Ni siquiera una mujer ciega de amor imita la manera de caminar del hombre que adora, ladea el sombrero como él o intercala en la conversación sus dichos predilectos. Charlie hacía todo eso.³³³

Ahora bien, la motivación inicial del narrador es animar a Charlie en sus aspiraciones literarias y alejarlo de los salones de billar. Una tarde, Charlie llega ansioso a la casa del narrador a pedirle permiso de escribir allí, pues tenía una idea que podría convertirse en el cuento más maravilloso del mundo. El narrador concede, Charlie escribe y el texto es un fiasco. No obstante, el protagonista al describir las imágenes

332. Rudyard Kipling, “El cuento más hermoso del mundo”, p. 241. “Charlie had never fallen in love, but was anxious to do so on the first opportunity”. Rudyard Kipling, “The finest story in the world”, p. 177.

333. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 243. “There are few things sweeter in this world than the guileless, hot-headed, intemperate, open admiration of a junior. Even a woman in her blindest devotion does not fall into de gait of the man she adores, tilt her bonnet to the angle at which he wears his hat, or interlard her speech with his pet oaths. And Charlie did all these things”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 179.

que tenía en la cabeza provoca el interés en el narrador, quien lanza el anzuelo para apropiarse del argumento:

—Hagamos un arreglo. Te daré cinco libras por el argumento —le dije.

Instantáneamente, Charlie se convirtió en empleado de banco:

—Es imposible. Entre camaradas, si me permite llamarlo así, y hablando como hombre de mundo, no puedo. Tome el argumento, si le sirve. Tengo muchos otros.

Los tenía —nadie lo sabía mejor que yo— pero eran argumentos ajenos.

—Míralo como un negocio entre hombres de mundo —repliqué—. Con cinco libras puedes comprar una cantidad de libros de versos. Los negocios son los negocios, y puedes estar seguro que no abonaría ese precio si...

—Si usted lo ve así —dijo Charlie, visiblemente impresionado con la idea de los libros.

Cerramos trato con la promesa de que me traería periódicamente todas las ideas que se le ocurrieran, tendría una mesa para escribir y el incuestionable derecho de infligirme todos sus poemas y fragmentos de poemas.³³⁴

334. Rudyard Kipling, *op. cit.*, pp. 243-244. “Let’s make a bargain. I’ll give you a fiver for the notion”, I said.

Charlie became a bank-clerk at once.

“Oh, that’s impossible. Between two pals, you know, if I may call you so, and speaking as a man of the world, I couldn’t. Take the notion if it’s any use to you. I’ve heaps more.”

He had —none knew this better than I—but they were the notions of other men.

“Look at it as a matter of business —between men of the world”, I returned. “I’ve pounds will buy you any number of poetry-books. Business is business, and you may be sure I shouldn’t give the price unless—”

“Oh, if you put it that way”, said Charlie, visibly moved by the thought of the books. The bargain was clinched with an agreement that he should at unstated intervals come to me with all the notions that he possessed, should have a table of his own to write at, and unquestioned right to inflict upon me all his poems and fragments of poems”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 179.

A partir de ese momento, Charlie regresará recurrentemente a la casa del narrador, quien se valdrá de la afición poética del novel para mantenerlo engarzado a lo que empieza por ser la trama de un cuento y se convierte en la historia de su existencia siglos atrás. Las reminiscencias de Charlie, como se verá en los siguientes apartados, van a estar íntimamente ligadas a la provocación del narrador a través de preguntas directas y los poemas marinos de Longfellow,³³⁵ en los cuales recaerá *el encantamiento del alma*.

Con el cuento de Kipling se mostró que el señuelo del alma de Charlie está en la admiración intelectual y la pasión por la literatura. En “El caso del difunto señor Elvesham” (“Story of the late Mr. Evelsham”), la carnada no es de índole intelectual, sino se trata de la más común de todas las pretensiones humanas: el bienestar material. El protagonista (narrador autodiegético), Edward George Eden se presenta como un joven estudiante de medicina que vive pobremente en una buhardilla de la University Street. Huérfano a temprana edad, su formación la sostiene un tío, que al morir le hereda quinientas libras a fin de que pudiese concluir sus estudios. En esta situación se encuentra cuando conoce al señor Egbert Evelsham: anciano de cara amarilla, dentadura postiza y espalda arqueada. De manera directa el viejo propone a Eden ir a almorzar para explicarle el motivo de su presencia ante él:

—He cavilado sobre el mejor empleo que podría darle a mi dinero y he llegado a esta conclusión: Trataré de encontrar a un joven ambicioso, pobre, sano de cuerpo y de alma, y le daré todo lo que tengo —me miró fijamente y repitió—: Todo lo que tengo. Se verá libre, para siempre, de las preocupaciones de la pobreza y podrá dirigir su vida como mejor le plazca.³³⁶

335. En 1807 nació en Port-Land, Estado de Maine, Estados Unidos, Henry Wadsworth Longfellow. En el segundo tercio del siglo XIX (1833 a 1838) “escribió sus más importantes obras, las que lo han elevado al primer rango entre los poetas de su país”. Léo Quesnel, “Longfellow”, p. 226.

336. H. G. Wells, “El caso del difunto mister Helvesham”, pp. 412-413. “I have weighed this plan and that plan, charities, institutions, and scholarships,

Similar al cuento de Kipling, el de Wells no requiere del personaje femenino para provocar el encuentro entre el espíritu y su cuerpo. De hecho, en “Story of the late...” se observa una variante más de la reencarnación, que se puede llamar posesión premeditada. En ésta, el alma (espíritu, esencia, psique, ser) busca abandonar el cuerpo en que se encuentra para poseer uno nuevo. Cuando Mr. Evelsham ofrece a Eden su herencia, también le señala que “Le pondré algunas condiciones, como usted imaginará. Por ejemplo, ese individuo deberá tomar mi nombre. Quiero, además, enterarme de todas las circunstancias de su vida, y de la vida de sus mayores, antes de nombrarlo mi heredero”.³³⁷ Mr. Elvsham quiere conocer cada detalle de Eden, tanto en lo físico como en lo moral, como si escogiera al ser con que engendrará un hijo.

Ante la necesidad de salir de la pobreza, Eden queda indefenso y no percibe que tras la generosa oferta se esconde una artimaña para robarle su identidad, aunque bien esto no se confirme al final del relato. Así pues, cede al ofrecimiento y transita a la siguiente fase de la trama.

Ubicado a principios del siglo XIX, el cuento “La hechizada (1817)” va a encontrar mayores similitudes en el cuento inglés “Story of the late Mr. Evelsham” que en cualquiera de los provenientes de la tradición mexicana, aunque obviamente mantenga sus diferencias formales. De la misma manera que “The finest story of the world”, la trama del cuento de Mujica está narrada por un personaje testigo de la reencarnación,

and libraries, and I have come to this conclusion at last,” —he fixed his eyes on my face,— “that I will find some young fellow, ambitious, pure-minded, and poor, healthy in body and healthy in mind, and, in short, make him my heir, give him all that I have.” He repeated, “Give him all that I have. So that he will suddenly be lifted out of all the trouble and struggle in which his sympathies have been educated, to freedom and influence.” H. G. Wells, “Story of the late Mr. Evelsham”, p. 50.

337. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 413. “But there are conditions, of course, burdens to be imposed. He must, for instance, take my name. You cannot expect everything without some return. And I must go into all the circumstances of his life before I can accept him. He *must* be sound. I must know his heredity, how his parents and grandparents died, have the strictest inquiries made into his private morals.” H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 50 y 51.

Beltrán, hermano de Asunción. Esta última, sin embargo, es más parecida a Edward George Eden que a Charlie Mears en el sentido de que llegan a ser poseídos sin cumplir estrictamente con la muerte y renacimiento (*re-birth*) previos del personaje de Kipling.

Después de un largo planteamiento, cuya profusión sirve más para armar el artificio de la ubicación temporal de la historia que para fortalecer a la trama en sí, el lector sabe que el narrador y su hermana son huérfanos de madre y que existe un sentimiento erótico más que filial del primero, de doce años, a la segunda, de trece.

La primera fase en este cuento comienza cuando el padre de Beltrán y Asunción los manda a la casa de su prima Paula Mendoza:

Para que no le importunáramos y dejáramos de vagar por las galerías, escondiéndonos al topar con frailes y abogados, y escondiéndonos sobre todo para no encontrarnos con él, que en seguida nos mandaba a repasar la lección de latín y el catecismo, se le ocurrió enviarnos diariamente, después del almuerzo, a jugar en casa de su prima Paula Mendoza.³³⁸

Si bien el padre es por quien los jóvenes llegan al lugar donde surge la posesión del cuerpo de Asunción, es la oralidad la que, como el caso de “The finest story...”, vuelve a identificarse con el señuelo. Como se recordará, en el cuento de Kipling el narrador insta a Charlie a contar su argumento: “Sólo había que alentar la conversación de Charlie, y eso no era difícil; pero había olvidado los malditos libros de versos”;³³⁹ sin embargo, entre esos malditos libros se encontraba el de Longfellow, con el cual sí lograba el efecto deseado.³⁴⁰ Algo similar ocurre con Beltrán y Asunción, quienes caen bajo el influjo de la palabra de Bernarda Velazco (poemas para Charlie, cuentos para Asunción):

Por entonces solíamos abandonar nuestras correrías y acercarnos a Bernarda para que nos contara cuentos. Nos sentábamos en la alfombra

338. Manuel Mujica Láinez, “La hechizada (1817)”, p. 204.

339. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 248. “It remained now only to encourage Charlie to talk, and here there was no difficulty. But I had forgotten those accursed books of poetry”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 183.

340. De ello hablaré en el siguiente apartado.

azul, rodeados por el tesoro de mates, sahumadores, palmatorias y aguamaniles, y la escuchábamos durante una hora o dos, fascinados por su voz musical y por el mundo que nos revelaba.³⁴¹

Aunque Beltrán también se encuentra presente a la hora de los relatos de la mulata, la influencia de ellos va dirigida únicamente a Asunción, pues, por un lado, Bernarda requiere el cuerpo femenino para suplantar su esencia y, por el otro, Beltrán está encantado, más que por la concupiscente hechicera, por su hermana: “Entonces maduré en mí el temor, pues al suscitado por Bernarda, por su tenebrosa belleza y sus alucinaciones, se sumó el pánico de perder a la que quería tanto”.³⁴²

Con toda seguridad, la fábula de “Las armas secretas” es la que más se aproxima al modelo de Fedón estudiado en los cuentos mexicanos. La narración está hecha con recursos propios del cuento posmoderno que identifican el estilo del autor: la voz interior del personaje intercalada casi imperceptiblemente con la de un narrador omnisciente que (de no ser por las grafías) hace que sea difícil diferenciar una de otra: “« [...] Lo único invariable es que jamás conseguiré que esta cama tenga un aspecto presentable». No importa, a las mujeres les gusta el desorden de un cuarto de soltero [...]”³⁴³

341. Manuel Mujica, *op. cit.*, p. 207

342. *Loc. cit.* Jorge Cruz incluye el incesto entre “los temas que más han preocupado a Mujica Lainez: el menoscabo provocado por el tiempo, la decadencia, la vitalidad y la amenaza de los objetos, la pasión dolescente, la prioridad del amor, *la equívoca relación entre hermanos y entre personas del mismo sexo*, el resentimiento del hombre mayor e impotente ante la mujer joven, la tiranía de los prejuicios sociales, la gravitación de otra dimensión de la realidad, la manifestación de la magia y el milagro, la presencia de espectros”. Las cursivas son mías. *Op. cit.*, p. 21.

343. Julio Cortázar, “Las armas secretas”, p. 359. Más allá de una firma estilística, Alberto Paredes observa sobre la intercalación de la voz del narrador con la del personaje: “Tal vez Cortázar no confía en sus personajes (así como ellos no se confían entre sí): no siempre deja la palabra a Pierre y a Michèle mucho menos. Incluso se advierte que cuando están a punto de producir gestos de la ternura y la efectividad, se corta la escena e interviene la tercera persona

Estructuralmente, el cuento ofrece algunas reminiscencias del protagonista Pierre Jolivet antes de que se plantee la primera fase narrativa de la trama. Ésta es bastante simple y consiste en la búsqueda del encuentro amoroso de Pierre con su novia Michèle Duvernois. La fase se sintetiza en dos momentos de la narración: el primero involucra el espacio de la relación sexual relacionado con un encuentro previo a la existencia de Pierre:

¿Cuándo, cuándo, cuándo van a encontrarse a solas? Le cuesta comprender, las explicaciones de Michèle parecen referirse a otra cosa. Obstinado en la idea de verla llegar algún día a su casa, de que va a subir los cinco pisos y entrar en su cuarto, no entiende que todo se ha despejado de golpe, que los padres de Michèle se van por quince días a la granja. Que se vayan, mejor así, porque entonces Michèle... De golpe se da cuenta, se queda mirándola. Michèle ríe.

—¿Vas a estar sola en tu casa estos quince días?³⁴⁴

El segundo momento fundamenta la necesidad de que se dé el encuentro como algo natural y esperado tanto entre los amigos de la pareja (que también tienen una relación con la existencia previa de Pierre) como en Pierre, aunque no tanto así en Michèle, quien por razones desconocidas para el lector siente cierta reticencia a estar en intimidad con el protagonista:

Quizá crean que ya es el amante de Michèle, por lo menos Xavier ha de creerlo; no le entraría en la cabeza que Michèle haya podido negarse todo ese tiempo, sin razones precisas, simplemente negarse y seguir encontrándose con él, saliendo juntos, dejándolo hablar o hablando ella. Hasta a la extrañeza es posible acostumbrarse, creer que el misterio se explica por sí mismo y que uno acaba por vivir dentro, aceptando lo inaceptable, despidiéndose en las esquinas o en los cafés cuando todo sería tan simple, una escalera con una bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos que lleva al encuentro, al verdadero.³⁴⁵

narrativa. Más bien, cruelmente, les deja la voz cuando se trata de que afloren las tensiones a la superficie verbal”. *Op. cit.*, p. 304.

344. Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 363.

345. *Ibid.*, p. 368.

En este cuento, a diferencia de todos los anteriores que poseen el vínculo masculino-femenino, no se ve al personaje engañado por la mujer para asistir al reencuentro con su existencia anterior; más bien Pierre busca esto de manera inconsciente. El deseo que siente por Michèle, que es un deseo anterior a él mismo, sirve de catalizador para que el buen muchacho Pierre logre tener las circunstancias perfectas para hacer el amor con su pareja sentimental, pero, al mismo tiempo, el deseo degenera en violencia y Pierre se transforma en la persona que fue en su vida pasada. En este sentido, Pierre se auto-engaña y así llega a la segunda fase narrativa de la trama:

Voy a pensar solamente en ti, es la única manera de sentirme a mí mismo, tenerte en el centro de mí mismo como un árbol, desprenderme poco a poco del tronco que me sostiene y me guía, flotar a tu alrededor cautelosamente, tanteando el aire con cada hoja (verdes, verdes, yo mismo y tú misma, tronco de savia y hojas verdes: verdes, verdes), sin alejarme de ti, sin dejar que lo otro penetre entre tú y yo [...] ³⁴⁶

3.3.2. Fase II. Y otros objetos de deseo

Aunque Charlie deseaba enamorarse, la mujer en “The finest story in the world” cumple una función antagonica a la que había presentado en la comparación de los cuentos mexicanos. El personaje de Kipling sufre el encantamiento que lo dispondrá en estado de trance para recordar sus vidas pasadas a través de su obsesión por el poeta Longfellow:

Cuando nos volvimos a ver estaba ebrio, ebrio de los muchos poetas que le habían sido revelados. Sus pupilas estaban dilatadas, sus palabras se atropellaban y se envolvía en citas, como un mendigo en la púrpura de los emperadores. Sobre todo, estaba ebrio de Longfellow.

—¿No es espléndido? ¿No es soberbio? —me gritó luego de un apresurado saludo. Oiga esto. ³⁴⁷

346. *Ibid.*, p. 370

347. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 246. “When next he came to me he was drunk-royally drunk on many poets for the first time revealed to him. His pupils were dilated, his words tumbled over each other, and he wrapped himself in quotations. Most of all was he drunk with Longfellow.

El narrador testigo llega a comprender que para mantener a Charlie interesado en la trama del cuento tendría que poner al joven en armonía con su espíritu. Cada vez que recita a Longfellow, en Charlie desaparece la influencia de los otros escritores ingleses que lo tienen embebecido y retorna a sus recuerdos.

Sin embargo, llega el momento en que Charlie ya no le interesa seguir con su historia y prefiere sólo dedicarse a la lectura. Al narrador únicamente le queda hacer uso de la vanidad del banquero y escritor aficionado:

—¿Por qué “claro”, Charlie?

—No sé. ¿Usted se está riendo de mí?

La corriente había sido rota. Tomé una libreta y fingí hacer muchos apuntes.

—*Da gusto trabajar con un muchacho imaginativo, como tú —dije al rato—. Es realmente admirable cómo has definido el carácter del héroe.*

—¿Le parece? —contestó ruborizándose—. A veces me digo que valgo más de lo que mi ma... de lo que la gente piensa.

—*Vales muchísimo.*³⁴⁸

Como se observa, la fase del *encantamiento* en “The finest story...” no tiene la misma fuerza de retención que obliga al protagonista a permanecer en contacto con la fuente que induce a la reminiscencia

“Isn't it splendid? Isn't it superb?” he cried, after hasty greetings. “Listen to this”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 180.

348. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 266-267. “Why, ‘of course,’ Charlie?” said I. “I don't know. Are you making fun of me?”

“The current was broken for the time being. I took up a notebook and pretended to make many entries in it.

“*It's a pleasure to work with an imaginative chap like yourself,*” I said after a pause. “*The way that you've brought out the character of the hero is simply wonderful.*”

“Do you think so?” he answered, with a pleased flush. “I often tell myself that there's more in me than my-than people think.”

“*There's an enormous amount in you*”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 195. Lass cursivas son mías.

a fin de revelar su reencarnación, como sucede con las narraciones analizadas en el capítulo anterior. Esto ocurre porque realmente el hechizo del personaje femenino en el cuento de Kipling es la ruptura del sortilegio que mantiene a Charlie atado al recuerdo de sus vidas pasadas. Así, mientras en las narraciones mexicanas se había visto el poder erótico como base del encantamiento, aquí resulta ser la vía de escape a través del olvido del reencarnado.³⁴⁹

Antes de dejarse arrebatar el cuerpo (al menos en una de las lecturas que puede hacerse a “Story of the late Mr. Elvesham”), Eden tiene una muy breve resistencia a entrar en contacto con el anciano. Cuando éste ofrece invitarlo a almorzar, Edward intenta oponerse; pero finalmente es convencido:

Con una mano persuasiva y escuálida me tocó el brazo. No sé por qué me sentí un poco incómodo ante la invitación.

—Vamos —exclamó—. Hágame el gusto, aunque sea por respeto a mis canas.

Acepté finalmente [...].³⁵⁰

Como en “The finest story...”, en el cuento de Wells el personaje femenino no participa (pues ni siquiera existe) en poner el señuelo ni en mantener al alma encantada. Si en el cuento de Kipling la amistad entre el narrador y Charlie se entiende como una relación de opuestos (el aprendiz de escritor frente al escritor consagrado), algo similar, incluso con mayor fuerza, ocurre con Eden y Mr. Elvesham: el primero es joven, saludable, vigoroso; el segundo, el viejo enfermizo en las proximidades de la muerte. Esto permite que en ambos cuentos, el de

349. Sobre esto abundaré en el apartado 3.4.

350. H. G. Wells, *op. cit.*, p 412. “He laid a persuasive skinny hand that trembled a little upon my arm. I was not so old that an old man might not treat me to a lunch. Yet at the same time I was not altogether pleased by this abrupt invitation. ‘I had rather’ — I began. ‘But I had rather,’ he said, catching me up, ‘and a certain civility is surely due to my grey hairs.’ And so I consented, and went away with him”. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 49.

Kipling y el de Wells, los pares sean suficientes para que se manifieste la reencarnación. El narrador de Kipling hace uso de la literatura y la vanidad literaria para hacer que Charlie se mantenga interesado en sus recuerdos. Wells lleva al personaje a la distracción de dos maneras: primera, despertando su codicia: “—Qué brillante carrera la de un hombre en esas circunstancias —exclamó—; me da envidia pensar que otro disfrutará de lo que durante tantos años he acumulado”;³⁵¹ con la consecuente reacción de Eden: “No contesté una sola palabra. Mi imaginación se perdía en giros fantásticos. Sin embargo, no sentí la menor gratitud. No sabía qué decir, ni cómo decirlo”.³⁵²

La segunda es mediante el embrutecimiento de sus sentidos:

Abrió el paquetito y me dijo:

—Ponga en el kummel un poco de este polvo rosado y verá cómo mejora el gusto.

Sus ojos grises me observaban con una inescrutable expresión. Me sorprendió que el maestro dedicara su sabiduría a mejorar el gusto de los licores. Fingí, sin embargo, un gran interés; *estaba lo bastante borracho para esa adulación.*

Repartió el polvo en los dos vasos y, bruscamente, levantándose con inesperada dignidad, me presentó su copa. Lo imité; los vasos chocaron.

—Por una pronta sucesión.

—No, eso no —protesté—. Por una larga vida.³⁵³

351. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 413. “What a career such a man might have!” he said. “It fills me with envy to think how I have accumulated that another man may spend —. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 50.

352. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 413. “I answered never a word. My imagination was dancing wildly, my innate scepticism was useless to modify its transports. There was not a particle of gratitude in my mind — I did not know what to say nor how to say it”. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 51.

353. H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 414-415. “He opened the packet with his shaking yellow fingers, and showed a little pinkish powder on the paper. ‘This,’ said he — ‘well, you must guess what it is. But Kümmel — put but a dash of this powder in it — is Himmel.’ His large greyish eyes watched mine with an inscrutable expression. “It was a bit of a shock to me to find this great teacher gave his mind to the

El licor acompañado de los extraños polvos que vierte Mr. Elvisham deja sin defensas a Eden, propiciando que surja la posesión como una posibilidad de la línea maravillosa del cuento de Wells.³⁵⁴

—Ay —le contesté, un poco mareado por el alcohol—, le debo a usted un excelente futuro. Voy a tener ahora el honor de llevar su nombre. Pero usted tiene un pasado. Un pasado que es digno de todo mi futuro.

Sacudió la cabeza y sonrió. Me pareció que estaba un poco triste por mi actitud aduladora.

—¿Realmente cambiaría ese futuro? —me preguntó.

El mozo trajo licores.

—Es probable que a usted no le importe adoptar mi nombre o mi posición. Pero ¿de verdad tomaría voluntariamente mis años?

—Con sus obras —repliqué, con galantería.³⁵⁵

flavour of liqueurs. However, I feigned a great interest in his weakness, *for I was drunk enough for such small sycophancy.*

“He parted the powder between the little glasses, and rising suddenly with a strange unexpected dignity, held out his hand towards me. I imitated his action, and the glasses rang. ‘To a quick succession,’ said he, and raised his glass towards his lips.

‘Not that,’ I said hastily. ‘Not that.’

“He paused, with the liqueur at the level of his chin, and his eyes blazing into mine. ‘To a long life,’ said I.” H. G. Wells, *op. cit.*, p. 54. Las cursivas son mías.

354. Hablo de una línea maravillosa porque el desenlace del cuento tiene más de una interpretación, como se verá en el apartado cuatro de este capítulo.

355. Este fragmento está omitido en la traducción de Borges, Casares y Ocampo, lo que a mi juicio es un descuido importante, ya que aquí se revela la fatalidad de la decisión irreflexiva del protagonista. ‘Ay,’ said I. my head swimming now with champagne; ‘I have a future perhaps — of a fairly agreeable sort, thanks to you. I shall now have the honour of your name. But you have a past. Such a past as is worth all my future.’

“He shook his head and smiled, as I thought with half-sad appreciation of my flattering admiration. ‘That future,’ he said; ‘would you in truth change it?’ The waiter came with liqueurs. ‘You will not perhaps mind taking my name, taking my position, but would you indeed — willingly —take my years?’

‘With your achievements,’ said I gallantly”. *Ibid.*, p. 53.

Ya se ha visto que el placer asociado a la bebida es uno de los factores que acompañan al encantamiento del alma en la narrativa breve mexicana comparada en el capítulo anterior. También, a reserva de abundar sobre esto al concluir con este estudio, es notable que en los cuentos de la tradición inglesa aquí analizados no se presenten las dos primeras fases con la intensidad que se había demostrado en los cuentos nacionales. Los personajes Charlie Mears y Edward George Eden no están en el nivel de cautivos de sus decisiones contradictorias como, por ejemplo, Felipe Montero y el personaje protagonista de “La Casa sin Fronteras”. Es verdad que Eden, en contra de su bienestar, manifiesta que tomaría los años de Elvesham, pero no sabe que esto se hará efectivo; no acepta un intercambio del tipo “pacto con el diablo”,³⁵⁶ sino que en su adulación cae en la trampa. Con el último brindis queda su destino trazado.

En “La hechizada”, el personaje femenino tiene la fuerza motriz de la reencarnación, como se había mostrado en los cuentos mexicanos. Bernarda Velazco es descrita como “una mujer realmente hermosa”.³⁵⁷ Su poder sugestivo reside tanto en su belleza como en su discurso, de allí que Beltrán y Asunción quedarán inmóviles ante las historias que contaba la mulata. Sin embargo, el hechizo de Bernarda —como se mencionó en el apartado primero de este capítulo— no alcanza a tener efecto sobre Beltrán y la razón es que el erotismo que siente por su hermana es más fuerte que la magia de Bernarda:

Los ojos verdes [de Bernarda] le chispeaban entonces y apretaba los dientes perfectos como los de Asunción, sin llegar a sonreír. Pero esto y mucho de lo que después se produjo y que he ido deduciendo, escapaba a la inconsciencia de mis cortos años. Lo único que a mí me importaba era retozar detrás de mi hermana, como un cachorro, y acosarla entre los melones y las sandías o en la penumbra anaranjada

356. “Al hombre coronado por el éxito se le relacionaba estrechamente con poderes demoniacos a los que se pensaba que estaba vinculado por su origen o por un pacto formal [...] En el tira y afloja de las partes pactantes reside el encanto de la tensión del motivo.” Elisabeth Frenzel, *op. cit.*, p. 8.

357. Manuel Mujica, *op. cit.*, p. 205.

de los frutales, o arrancar puñados de jazmines para volcarlos sobre su pelo.³⁵⁸

Asunción es quien, sin la distracción erótica que tiene su hermano, recibe todo el encantamiento de Bernarda. La hermana de Beltrán no pone resistencia alguna a las artes de la hechicera. Como Charlie Mears bajo el influjo de Longfellow, Asunción es cautivada por historias de aparecidos y colgados, pero el personaje de Kipling llega a tener su liberación en la distracción amorosa, factor que no ocurre con el personaje femenino de Mujica:

Traté de que recobráramos nuestra vida pasada y su feliz despreocupación, diciéndole que las consejas de la mulata eran patrañas locas, pero ante su callado encono, ante la forma en que se cerró para mí, clausurando toda comprensión, me di cuenta de cómo la había penetrado la influencia de Bernarda Velazco, y de que si deseaba conservar su amistad y su cariño debería transigir con una situación que se tornaba asfixiante.

La constelación triangular que forman los personajes de “La hechizada” invierte el modelo de los cuentos mexicanos vistos. En el texto de Manuel Mujica, la mujer menor no actúa sobre el hombre, sino es ella sobre quien ejerce el poder la mujer mayor. La influencia de la segunda sobre la primera implica la oposición de ambas sobre el personaje masculino. Ya no hay una comunión del tipo Aura y Felipe o la señorita de Los Campos y Edmundo Barclay, sino que ahora se da entre Bernarda y Asunción en contra de Beltrán:

De tanto en tanto, porque mi ansiedad me impulsaba a ganar a toda costa la simpatía de la mulata, yo le pasaba uno de esos objetos decorados con águilas y con escudos, para que lo puliera, y le elogiaba la destreza con que realizaba los arabescos de su cincel. Pero ella casi no respondía y yo, sentado entre ambas, sentía florecer y crisparse su aversión, que me atravesaba como un aire frío, y sentía que mi hermana la recogía también y la proyectaba sobre mí.³⁵⁹

358. *Ibid.*, p. 206.

359. *Ibid.*, pp. 207 y 208.

También la mulata proyecta su poder erótico en el padre de Asunción y Beltrán. Poco después de que Bernarda poseyera el cuerpo de Asunción, Beltrán advierte que su padre, obnubilado por la nueva belleza de su hija atribuida a su desarrollo (“—¡Qué disparate! —comentó—. Asunción crece; ya es una señorita. Eso es lo único que sucede”³⁶⁰), comienza a comportarse de manera más cariñosa con su hija:

A mí no me replicaba; en cambio no cesaba de platicar con mi padre, y pronto advertí que lo encantaba, que lo seducía como había hecho con nosotros, y en tanto pasaba la semana letal fue evidente que en el ánimo de mi padre se despezaba una desazón provocada por esa hija que no era su hija, cuya hermosura le trastornaba.³⁶¹

De la misma manera en que Bernarda usó su palabra y hermosura para adueñarse del cuerpo de Asunción, hace después con el padre de los jóvenes para lograr tener su agrado hasta que finalmente desaparece coincidiendo su fuga con la muerte de la hermana.

Aunque el modelo de Fedón propuesto como tema de la reencarnación sea más exacto en “Las armas secreteas” que en los cuentos de Kipling, Wells y Mujica, sigue sin cumplir propiamente con el engaño femenino vinculado al encantamiento del protagonista hasta descubrir su existencia anterior. En el cuento de Cortázar, Pierre no es el inocente visitante que llega a ver a su novia quien lo mantiene cautivo, sino que es él mismo quien busca el encuentro a solas, engañado por su pasado bajo el disfraz del placer erótico:

Le acaricia la garganta, la atrae contra él, la besa en la boca. Se besan en la boca, en Pierre se dibuja el calor de la mano de Michèle, se besan en la boca, resbalan un poco, pero Michèle gime y busca desasirse, murmura algo que él no entiende. Piensa confusamente que lo más difícil es teparle la boca, no quiere que se desmaye. La suelta bruscamente, se mira las manos como si no fueran suyas, oyendo la

360. *Ibid.*, p. 209

361. *Ibid.*, p. 211.

respiración precipitada de Michèle, el sordo gruñido de Bobby en la alfombra.³⁶²

Pierre está bajo el influjo del soldado nazi que fue, pero su reencarnación no está provocada por los otros personajes que, en busca de sus propios intereses, hacen lo necesario para que los reencarnados recuerden (como los poemas de Longfellow que lee el narrador de Kipling, los polvos de Mr. Elvisham, de Wells, o las leyendas de Bernarda, de Mujica), sino que su preparación para invocar el recuerdo no es intencionado por Michèle (aunque sí permitido) y sucede a pesar de él mismo.

Michèle, por su parte, parecería también encantada; deja que el recuerdo de Pierre lo regrese a la vida de violador que tuvo y no hace nada por detenerlo. Al contrario, concede en su cercanía y sólo desde este punto de vista interviene para que Pierre invoque el recuerdo.

Habrà visto cuando apedreaba al perro, me mira como si no me viera, me está mirando y no llora, no dice nada, está tan sola en la ventana, tengo que acercarme y ser bueno con ella, yo quiero ser bueno, quiero tomarle la mano y besarle los dedos, cada dedo, su piel tan suave [...]

Michèle lo deja entrar, acepta sin resistencia el brazo que rodea su cintura. El salón está más oscuro, casi no se ve el nacimiento de la escalera.³⁶³

En ese estado, Michèle permite constantemente el acoso de su novio como si se tratara de un lapso pasajero, hasta que la transformación de Pierre se completa y la situación se hace insostenible.

3.3.3. Fase III. De reminiscencias y transformaciones

Como se puede apreciar, *el encantamiento del alma* en “The finest story in the world” resulta un motivo mucho más débil en comparación con cuentos como “La cena” o “La Casa Sin Fronteras”; sin embargo, la tercera fase, *las reminiscencias del alma*, cobra igual presencia que en las narraciones mexicanas. Las primeras menciones que hace Charlie

362. Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 374.

363. *Ibid.*, p. 379.

sobre su vida anterior surgen en respuestas a preguntas expresas del narrador. La descripción que hace el protagonista sobre la galera del cuento va de lo más simple:

—Eran esos que andan con remos, y el mar entra por los agujeros de los remos, y los hombres reman con el agua hasta la rodilla. Hay un banco entre las dos filas de remos, y un capataz con un látigo camina de una punta a la otra del banco, para que trabajen los hombres.³⁶⁴

A los detalles más complejos:

—¿De qué otro modo puede ser? Escúcheme, ahora. Los remos largos de la cubierta de arriba están movidos por cuatro hombres en cada banco; los remos intermedios, por tres; los de más abajo, por dos. Acuérdense de que en la cubierta inferior no hay ninguna luz, y que todos los hombres ahí se enloquecen. Cuando en esa cubierta muere un remero, no lo tiran por la borda: lo despedazan, encadenado, y tiran los pedacitos al mar, por el agujero del remo.³⁶⁵

Los ejemplos citados arriba pueden denominarse reminiscencias directas, pues están expresadas sin que intervenga un factor que desencadene el recuerdo, como, por ejemplo, aquel salón que a Alfonso, en “La cena”, le parecía que debería ser de una manera diferente a la que se presenta ante sus ojos sin saber por qué. Estos recuerdos provocados de forma un tanto más débil también se encuentran en el cuento de Kipling, las más de las veces por medio de la poesía marina

364. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 244. “It was the kind rowed with oars, and the sea spurts through the oar-holes and the men row sitting up to their knees in water. Then there's a bench running down between the two lines of oars and an overseer with a whip walks up and down the bench to make the men work”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 179.

365. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 245. “How could it be any other way? Now you listen to me. The long oars on the upper deck are managed by four men to each bench, the lower ones by three, and the lowest of all by two. Remember, it's quite dark on the lowest deck and all the men there go mad. When a man dies at his oar on that deck he isn't thrown overboard, but cut up in his chains and stuffed through the oar-hole in little pieces”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, 180.

de Longfellow que conecta la memoria de Charlie con sus vidas pasadas de marinero:

—¿Quieres —dijo el timonel— / saber el secreto del mar? Sólo quienes afrontan sus peligros / comprenden su misterio.

—¡Demonio!

—*Only those who brave its dangers comprehend its mystery* —repitió veinte veces, caminando de un lado a otro, olvidándose.

—Pero yo también puedo comprenderlo —dijo— No sé cómo agradecerle las cinco libras. Oiga esto:

Recuerdo los embarcaderos negros, las ensenadas, / la agitación de las mareas, /y los marineros españoles, de labios barbudos, / y la belleza y el misterio de las naves / y la magia del mar. Nunca he afrontado peligros, pero me parece que entiendo todo eso.³⁶⁶

Incluso, viene a la memoria de Charlie Mears un recuerdo que no es invocado³⁶⁷ por la poesía de Longfellow o por el interrogatorio directo

366. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 246. “‘Wouldst thou,’ so the helmsman answered, / ‘Know the secret of the sea? / Only those who brave its dangers / Comprehend its mystery.’”

“By gum!

“‘Only those who brave its dangers comprehend its mystery’”. He repeated twenty times, walking up and down the room and forgetting me. “But I can understand it too,” he said to himself. “I don’t know how to thank you for that fiver. And this; listen”.

“‘I remember the black wharves and the ships

And the sea-tides tossing free,

And the Spanish sailors with bearded lips,

And the beauty and mystery of the ships,

And the magic of the sea.’”

“I haven’t braved any dangers, but I feel as if I knew all about it”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 181

367. Adriana de Teresa (*op. cit.*, pp. 48 y 49) define: “En la invocación hay un deseo conciente por producir un determinado efecto, es, de hecho, una búsqueda voluntaria en la que el proferimiento de fórmulas y combinaciones verbales se identifica con la función del sacerdote que invoca a los espíritus. Así pues, implica la reconstrucción del pasado a partir de la palabra o combinación de palabras en las que se encierra la clave del misterio, como sucede, por ejemplo,

del narrador. La imagen se presenta a partir de la evocación instantánea y fortuita que hace el personaje al conjuntarse una imagen y un sonido:

Nos detuvimos en la mitad del puente para mirar un vapor que descargaba grandes lajas de mármol blanco y amarillo. En una barcaza que pasó junto al vapor mugió una vaca solitaria. La cara de Charlie se alteró; ya no era la de un empleado de banco, sino otra, desconocida y más despierta. Estiró el brazo sobre el parapeto del puente y, riéndose muy fuerte, dijo:

—Cuando bramaron *nuestros* toros, los Skroelings huyeron.³⁶⁸

Finalmente, Charlie, por sí mismo, también puede provocar el recuerdo (sin saber que es un recuerdo, por supuesto), a través de la involuntaria maquinación nocturna: “Soñé que me ahogaba en una batalla. Abordamos otro barco, en un puerto. El agua estaba muerta, salvo donde la golpeaban los remos. ¿Usted sabe cuál es mi sitio en la galera?”³⁶⁹ El adjetivo posesivo *mi* en la traducción, que se desprende del texto original *You know where I always sit in the galley?* indica que hay una identificación del ser que fue en el ser que es, o sea, de alguna manera Charlie intuye que habla de su propia historia siglos atrás, pero no logra ser consciente de ello. Esto recuerda al protagonista de “La Casa sin Fronteras” quien también confunde: “Hablaban de mi, es decir, de Edmundo Barclay”.

con el padre nuestro o el abracadabra”.

368. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 257. “As we passed over the Thames we paused to look at a steamer unloading great slabs of white and brown marble. A barge drifted under the steamer's stern and a lonely cow in that barge bellowed. Charlie's face changed from the face of the bank-clerk to that of an unknown and--though he would not have believed this--a much shrewder man. He flung out his arm across the parapet of the bridge and laughing very loudly, said: ‘When they heard our bulls bellow the Skroelings ran away!’”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 188.

369. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 252. “I dreamed I was drowned in a fight. You see we ran alongside another ship in harbor. The water was dead still except where our oars whipped it up. You know where I always sit in the galley?”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 185.

En “Story of the late Mr. Elvisham” son más parecidas las reminiscencias que tiene Eden con las de los personajes de la tradición mexicana. Al contrario de Charlie, cuyos recuerdos son bastante nítidos aunque los considere invenciones fantásticas para el cuento, a la memoria del protagonista de Wells van a llegar imágenes que no corresponden con su historia de vida. La primera sensación que precede al recuerdo está relacionada con los polvos que vierte en la copa Mr. Elvisham: “Al apurar el Kummel sentí una intensa, rarísima sensación. La cabeza me dolió; imágenes de cosas semiolvidadas acudían y desaparecían”.³⁷⁰ De esta relación se abre la posibilidad de interpretar que todas las demás reminiscencias que vengan serán producto de la intoxicación que provocan los polvos de Mr. Elvisham en Eden, es decir, se da paso a la incertidumbre entre las causas, ceñidas a las leyes naturales o no, que generan el acontecimiento insólito o maravilloso donde se genera lo fantástico.

Después de despedirse, de regreso a su cuarto, Eden va a entremezclar los espacios físicos por donde transita. La interpolación inicial ocurre entre la estación Waterloo, a donde se dirigía Mr. Elvisham para tomar el tren, y Regent Street, donde se ubica el Politécnico: “Al bajar por Regent Street, estaba extrañamente convencido de que esa era la estación Waterloo. Casi entré al Politécnico como quien toma un tren. Me froté los ojos y la calle volvió a ser Regent Street”.³⁷¹ La sensación que tiene Eden se identifica fácilmente con el recorrido que hace Mr. Elvisham, como si el joven siguiera sus pasos. Inmediatamente después acuden a Eden recuerdos que no le corresponden como si fueran propios. En este punto, la posesión está en proceso:

Es aquí —pensé— donde hace treinta años vi por última vez a mi hermano. Me reí: Hace treinta años no existía, y nunca tuve

370. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 415. “Curious vague impressions of half-forgotten things danced and vanished on the edge of my consciousness”. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 54.

371. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 416. “As I was walking up Regent Street I found in my mind a queer persuasion that it was Waterloo Station, and had an odd impulse to get into the Polytechnic as a man might get into a train. I put a knuckle in my eye, and it was Regent Street”. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 56.

hermanos. Sin embargo, el recuerdo angustioso de ese hermano seguía entristeciéndome. En Portland Road, se modificó mi locura. Empecé a recordar negocios desaparecidos y a comparar el aspecto pretérito de la calle con la actual. Pasó un ómnibus y el ruido era exactamente igual al de un tren. Me sobraban y me faltaban recuerdos. Ante la vidriera de Stevens, el embalsamador, traté vanamente de recordar qué nos vinculaba. Está claro –dije al rato–, Stevens me prometió dos ranas para mañana.³⁷²

Se debe considerar que en el cuento de Wells, el protagonista no empieza siendo una reencarnación que durante el desarrollo de la trama se da cuenta de que tuvo una existencia anterior. De hecho, el modelo de “Story of the late...” es inverso al de los cuentos aquí estudiados. Edward George Eden no llega a ser una reencarnación de Mr. Elvisham sino al revés: En el cuerpo decrepito de Mr. Elvisham reencarnará el joven Eden. Las reminiscencias que tiene el estudiante de medicina son los recuerdos del viejo filósofo que desplazan los propios de Eden y, con ellos, su alma. Como si se tratase de un viaje astral, Eden no

372. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 416. “Thirty years ago,’ thought I, ‘it was here that I quarrelled with my brother.’ Then I burst out laughing, to the astonishment and encouragement of a group of night prowlers. Thirty years ago I did not exist, and never in my life had I boasted a brother. The stuff was surely liquid folly, for the poignant regret for that lost brother still clung to me. Along Portland Road the madness took another turn. I began to recall vanished shops, and to compare the street with what it used to be. Confused, troubled thinking is comprehensible enough after the drink I had taken, but what puzzled me were these curiously vivid phantasm memories that had crept into my mind, and not only the memories that had crept in, but also the memories that had slipped out. I stopped opposite Stevens’, the natural history dealer’s, and cudgelled my brains to think what he had to do with me. A ‘bus went by, and sounded exactly like the rumbling of a train. I seemed to be dipping into some dark, remote pit for the recollection. ‘Of course,’ said I, at last, ‘he has promised me three frogs to-morrow. Odd I should have forgotten.’” H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 56 y 57. Como se observa, este párrafo es un claro ejemplo de la “poda textual” de Borges, Bioy Casares y Ocampo. El remate del mismo, “Extraño que me haya olvidado” (“Odd I should have forgotten”), sintetiza el conflicto entre los recuerdos impuestos de Mr. Elvisham y los originales de Eden, que luchan por no ser reemplazados.

recuerda ver a Mr. Elvisham platicando frente a él, sino que se ve a sí mismo desde afuera, desde la posición que tenía su interlocutor:

Mientras subía a mi cuarto procuré serenarme recordando los detalles de la cena; no pude evocar la figura del viejo: veía solamente sus manos; tenía, en cambio, visión total de mí mismo, sentado a la mesa, arrebatado, con los ojos brillantes y charlando aturdidamente.³⁷³

De esta manera, el lector ya tiene todos los indicios de lo que sucederá con Eden después de despertar en un cuarto que no reconoce como suyo; sin embargo, H. G. Wells todavía no ha dado la última pista que rompe la univocidad de la interpretación y deja la historia en los límites de lo maravilloso. En otras palabras, igual que sucede con Alfonso en “La cena”, el lector tendrá que escoger entre la explicación racional del comportamiento y muerte del protagonista y la explicación maravillosa que escapa a la lógica de la realidad fáctica, es decir, entre la razón y la superstición.³⁷⁴

Es más discorde aún “La hechizada (1817)” con la fábula de la reencarnación, pues no se ofrecen elementos psicológicos del personaje Asunción que permitan aseverar que haya una adopción de la personalidad de Bernarda en el momento del intercambio de

373. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 416. “I tried to steady my mind by recalling the incidents of the dinner, and for the life of me I could conjure up no picture of my host's face; I saw him only as a shadowy outline, as one might see oneself reflected in a window through which one was looking. In his place, however, I had a curious exterior vision of myself, sitting at a table, flushed, bright-eyed, and talkative”. *Ibid.*, pp. 57 y 58.

374. Tzvetan Todorov (*op. cit.*, p. 24) abunda sobre esta elección entre lo racional y lo extraño: “El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.

cuerpos. Las reminiscencias, como se ha ido exponiendo a lo largo de este trabajo, son la antesala que atraviesa el personaje antes de darse cuenta que tuvo una vida anterior: esas sensaciones de reconocimiento ante algo que supuestamente ocurre por primera vez. No obstante, en Asunción no se sabe si al tomar la fisionomía de Bernarda adquiere también su historia. Únicamente se manifiesta la posesión del cuerpo mediante la descripción que hace Beltrán de los cambios físicos que ocurren en ambos personajes femeninos:

A partir de ese instante comenzó a producirse la inexplicable transformación [...] Insensiblemente, las cejas de Asunción se curvaron en la copia del trazo de las de Bernarda, en tanto que las de ésta se alisaban y extendían como las de mi hermana. Fue luego —o antes, porque esto, la exactitud de cada evolución de la embrujada metamorfosis no lo sabría precisar— la boca de la mulata la que pareció sumirse hasta trocarse en delgada línea, mientras que la de Asunción se redondeaba y enriquecía con el voluptuoso dibujo de los labios de Bernarda Velazco. Y luego fueron los ojos [...] Una noche discerní en el fondo de sus ojos algo nuevo, como si otros ojos fueran surgiendo, aflorando, de la profundidad de los suyos, y entintándolos con reflejos verdes.³⁷⁵

Sin embargo, después de efectuarse el intercambio de cuerpos, Asunción no tiene mayor participación en la historia que actuar el papel que hacía Bernarda: “La mulata se puso de pie y tendió a mi hermana el espejo que pulía; ésta lo tomó y reanudó la tarea iniciada por la otra, quien, de nuevo en cuclillas, juntó las manos”. Pero no se comporta de manera más compleja, sólo se dedica a pulir la plata y preguntar recurrentemente por “Asunción”:

—¿Y Asunción, no la traes contigo?

—No mientas, bien sabes que no es Asunción; que Asunción eres tú.

—¿No vendrá? ¿Estás seguro de que no vendrá?

—No vendrá. Está enloqueciendo a nuestro padre.

Asunción movió la cabeza negativamente y hundió las agujas en la

375. Manuel Mujica, *op. cit.*, pp. 208 y 209.

guarda del tejido:

–Te ruego que le digas que venga.³⁷⁶

Para la fábula de Fedón hubiese sido de mayor importancia si Asunción adoptara algo de la personalidad de Bernarda, por ejemplo, retomar las leyendas terroríficas que la mulata contaba. Al no ser así, el cuento de Manuel Mujica queda en un nivel más superfluo de la posesión (apenas en la sustitución del cuerpo) que el cuento de Wells, donde Eden sí es colmado por los recuerdos de Mr. Elvesham.

De esta selección de cuentos de la tradición inglesa y argentina que retoman en mayor o menor medida la fábula de Fedón, “Las armas secretas” se equipara con “The finest story in the world” en cuanto a reminiscencias de los personajes se refiere. El cuento de Julio Cortázar está entretelado de indicios que llevan al lector a identificar plenamente la trama de la reencarnación desde sus primeras líneas. La reflexión inicial del planteamiento ya es una suerte de contra hipótesis de la reencarnación misma:

Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas. « [...] Lo único invariable es que jamás conseguiré que esta cama tenga un aspecto presentable».³⁷⁷

De esta elucubración de Pierre se desprende que para él ningún momento es repetible, toda acción es siempre diferente cada vez que se ejecuta. La sentencia con que inicia el cuento de Cortázar queda en el plano de la ironía, pues el protagonista está destinado a *repetir* la violación a Michèle Duvernois.

En “Las armas secretas”, el personaje nunca llega a tener consciencia de ser la reencarnación de alguien. En esto se parece al cuento de Kipling y al de Mujica; pero, a diferencia del primero, el recuerdo es

376. *Ibid.*, p. 212.

377. Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 359.

totalmente involuntario; y la diferencia con el segundo es que Asunción no transita por una fase de reminiscencia sino por una posesión que para ella pasa desapercibida. Pierre, en cambio, tiene sensaciones, imágenes que llegan a él de manera abrupta (“Una escopeta de doble caño no tiene nada de raro, pero qué puede hacer a esa hora y en su pieza la idea de una escopeta de doble caño, y esa sensación como de extrañamiento”³⁷⁸) y razonamientos en apariencia sin sentido:

¿Por qué no llega Michèle? «Porque no quiere entrar en mi cuarto», piensa Pierre [...] Pierre se dice que es un estúpido por haber pensado que Michèle no quiere subir a su cuarto. Lo ha pensado sordamente, como desde lejos. A veces el pensamiento parece tener que abrirse camino por incontables barreras, hasta proponerse y ser escuchado. Es idiota haber pensado que Michèle no quiere subir a su cuarto.³⁷⁹

Entre mayor sea la cercanía entre Michèle y Pierre, éste va a actuar como lo hizo en su vida anterior. Durante la narración, Cortázar va a ir soltando en forma de reminiscencias los elementos clave que se relacionan con la violación de Michèle y la muerte de Pierre. Así como la escopeta (arma con que matan al protagonista) llegó a su mente de manera involuntaria, la comunidad francesa Enghien (lugar donde acontece la violación) también acude a él como fortuito juego de palabras: “No puede ser que todo sea gratuito, que un mero azar decida Greene contra Michaux, Michaux contra Enghien, es decir, contra Greene. Incluso confundir una localidad como Enghien con un escritor como Greene”³⁸⁰

La tercera señal la muestra Cortázar en el beso que da el protagonista a su novia. Sin saber cómo, mientras canturrea mentalmente una canción de Schumann (compositor alemán desde luego), Pierre muerde los labios de Michèle causándole daño.

Más adelante, Pierre imaginará la casa de Michèle (como Alfonso lo haría con la casa de doña Magdalena) sin que corresponda lo imaginado con la realidad. El personaje confunde sus recuerdos de la

378. *Ibid.*, p. 361

379. *Ibid.*, pp. 360 y 361.

380. *Ibid.*, pp. 361 y 362.

casa de Enghien con una creación mental de la casa de los suburbios de París:

Entra con Michèle en un saloncito agobiado de muebles vetustos, sube una escalera después de rozar con los dedos la bola de vidrio donde nace el pasamanos. No sabe por qué la casa le desagrada, tiene ganas de salir al jardín aunque cuesta creer que un pabellón tan pequeño pueda tener un jardín. Se desprende con esfuerzo de la imagen, descubre que es feliz, que está en el café con Michèle, que la casa será distinta de eso que imagina y que lo ahoga un poco con sus muebles y sus alfombras desvaídas.³⁸¹

Una reminiscencia más es la sensación de desagrado (emoción aparentemente gratuita) que a Pierre le causan Babette y Roland, amigos de Michèle. Estos personajes, como al final del cuento se revelará, tienen que ver directamente con la muerte del protagonista y, por lo mismo, el resentimiento de éste trasciende su muerte:

Babette y Roland traen su aire habitual de plácida felicidad que esta vez lo irrita y lo impacienta. Están del otro lado, protegidos por el rompeolas del tiempo; sus cóleras y sus insatisfacciones pertenecen al mundo, a la política o al arte, nunca a ellos mismos, a su relación más profunda. Salvados por la costumbre, por los gestos mecánicos. Todo alisado, planchado, guardado, numerado. Cerditos contentos, pobres muchachos tan buenos amigos. Está a punto de no estrechar la mano que le tiende Roland, traga saliva, lo mira en los ojos, después le aprieta los dedos como si quisiera rompérselos.³⁸²

381. *Ibid.*, pp. 363 y 364. A partir de aquí, la bola de vidrio de la escalera se volverá *leimotiv* de la reencarnación en “Las armas secretas”. Invariablemente Pierre fantaseará con que sube por la escalera, con su bola de vidrio en el pasamanos, hacia la habitación de Michele; e invariablemente, también, negará la imagen con las palabras de Michel que le asegura que no hay ninguna bola de vidrio en el pasamanos.

382. *Ibid.*, p. 365.

Los últimos recuerdos que tiene Pierre son las hojas secas y la llave del cuarto de Michèle en su bolsillo. Las hojas secas llegan a su memoria de manera abrupta, cuando apoyado en el pretil de Pont Neuf contempla su entorno:

Un grupo de muchachas ríe y juega, se oye el trote de un caballo; un ciclista pelirrojo silba largamente al cruzarse con las muchachas, que ríen con más fuerza, y es como si las hojas secas se levantaran y le comieran la cara en un solo y horrible mordisco negro.

[...] No han sido palabras, tampoco una visión: algo entre las dos, una imagen descompuesta en tantas palabras como hojas secas en el suelo (que se ha levantado para darle en plena cara). [...] «Hojas secas», dirá Xavier. «Pero no hay hojas secas en el Pont Neuf». Como si él no supiera que no hay hojas secas en el Pont Neuf, que las hojas secas están en Enghien.³⁸³

La llave en el bolsillo surge aparentemente de su fantasía al imaginarse cómo se dará el encuentro amoroso con Michèle, en donde sin ser consciente de ello recrea el momento de la violación en su vida precedente:

Donde Michèle no es ya Michèle (tenerte en el centro de mí mismo como un árbol), donde no alcanza a sentirla en sus brazos mientras sube la escalera, porque apenas ha pisado un peldaño ha visto la bola de vidrio y está solo, está subiendo solo la escalera y Michèle está arriba, encerrada, está detrás de la puerta sin saber que él tiene otra llave en el bolsillo y que está subiendo.³⁸⁴

Todos estos elementos, como piezas de rompecabezas, se hacen lugares recurrentes en la memoria de Pierre. Poco a poco, en el transcurso de la narración, el personaje va armando el cuadro final que no es otro que el ataque a Michèle nuevamente perpetrado. El arribo tardío de Babette y Roland son los eslabones que cierran el círculo.

383. *Ibid.*, pp. 369 y 370.

384. *Ibid.*, pp. 370 y 371.

3.3.4. Fase IV. Reencarnación, posesión y fuga

“The finest story in the world” tiene un tratamiento inverso del tema de la reencarnación en dos sentidos. El propósito del narrador no es confrontar a Charlie para que se asuma como personaje reencarnado; su antagonismo sólo radica en hacerlo recordar sus vidas pasadas (disfrazadas de creación literaria) a pesar de las reticencias del banquero. Por ello, el narrador no busca pruebas históricas para convencer a Charlie de que vive una existencia posterior a su vida como esclavo en una galera griega y en el dragón vikingo de Karlsefne; no pretende, pues, que asuma su pasado. A esto se agrega el razonamiento del hindú Grish Chunder, personaje clave que habla sobre la imposibilidad verosímil de hacer que Charlie consienta en declararse reencarnado:

Si tu amigo contara tal y tal cosa, indicando que recordaba todas sus vidas anteriores o una parte de una vida anterior, en seguida lo expulsarían del banco. Lo echarían, como quien dice, a la calle y lo enviarían a un manicomio [...].

—Claro que sí, pero no estaba pensando en él. Su nombre no tiene por qué aparecer en la historia.³⁸⁵

El otro giro que se ve en el cuento de Kipling, en comparación con los cuentos mexicanos, es la intervención erótica del personaje femenino. En “The finest story...”, el enamoramiento es planteado por Grish Chunder, desde el principio de su intervención, como la inevitable ruptura del eslabón que engarza las vidas pasadas y la actual de Charlie:

385. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 262. “There are no exceptions to rules. Some are not so hard-looking as others, but they are all the same when you touch. If this friend of yours said so-and-so and so-and-so, indicating that he remembered all his lost lives, or one piece of a lost life, he would not be in the bank another hour. He would be what you called sack because he was mad, and they would send him to an asylum for lunatics”.

“Of course I can, but I wasn't thinking of him. His name need never appear in the story”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 192. Del razonamiento de Grish Chunder se desprende el argumento que ha manejado Tobins Siebers sobre la pugna entre racionalistas y románticos. Al respecto véase el apartado 3.2 de este capítulo.

—Lo que digo. Hasta ahora no ha pensado en una mujer.

—¿Cómo crees? —Recordé algunas de las confidencias de Charlie.

—Quiero decir que ninguna mujer ha pensado en él. Cuando eso llegue: *bus -hogya-* se acabó. Lo sé. Hay millones de mujeres aquí. Mucamas, por ejemplo. Te besan detrás de la puerta.

La sugestión me incomodó. Sin embargo, nada más verosímil.

Grish Chunder sonrió.

—Sí, también muchachas lindas, de su sangre y no de su sangre. Un solo beso que devuelva y recuerde, lo sanará de estas locuras, o...

—¿O qué? Recuerda que no sabe que sabe.

—Lo recuerdo. O, si nada sucede, se entregará al comercio y a la especulación financiera, como los demás. Tiene que ser así. No me negarás que tiene que ser así. Pero la mujer vendrá primero, me parece.³⁸⁶

El pronóstico del hindú se comprueba: poco antes de la “revelación total”, Charlie acude a una cita de la que regresa transformado. Lleno de júbilo entrega su último texto al narrador para que lo lea. Resulta ser ya no un poema sobre la vida marinera, sino sobre el amor. Después, entrega la fotografía de la muchacha que lo ama. La reflexión que hace el narrador concluye la hipótesis de su amigo Grish Chunder acerca del porqué a los hombres les estaba vedado recordar sus vidas pasadas:

386. Rudyard Kipling, *op. cit.*, pp. 262-263. “What I say. He has never, so far, thought about a woman.”

“Hasn't he, though!” I remembered some of Charlie's confidences.

“I mean no woman has thought about him. When that comes; *bus--hogya--*all up! I know. There are millions of women here. Housemaids, for instance.”

I winced at the thought of my story being ruined by a housemaid. And yet nothing was more probable.

Grish Chunder grinned.

“Yes--also pretty girls--cousins of his house, and perhaps *not* of his house. One kiss that he gives back again and remembers will cure all this nonsense, or else”--

“Or else what? Remember he does not know that he knows.”

“I know that. Or else, if nothing happens he will become immersed in the trade and the financial speculations like the rest. It must be so. You can see that it must be so. But the woman will come first, I think”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 192.

Ahora comprendí por qué los Señores de la Vida y la Muerte cierran tan cuidadosamente las puertas detrás de nosotros. Es para que no recordemos nuestros primeros amores. Si no fuera así, el mundo quedaría despoblado en menos de un siglo.³⁸⁷

Finalmente, mediante el amor, Charlie Mears se escabulle de los recuerdos de sus vidas anteriores. Ya nada podrá hacer el narrador por recuperar las vivencias históricas del banquero aficionado a la literatura y la reencarnación queda en el nivel anecdótico de la trama del “Cuento más hermoso del mundo”.³⁸⁸

Como se recordará en el cuento de H. G. Wells, Edward George Eden despierta en un cuarto que no reconoce como suyo, pero además, por medio de sus sentidos, descubre que el cuerpo en el que se manifiesta su pensamiento le es extraño. La revelación se da en el personaje de manera paulatina: primero a través del oído, luego del tacto y, por último, de la vista:

Dije en voz alta: “¿Cómo he llegado aquí?” y la voz no era mía. No era mía: era cascada, vieja, débil. Para darme valor, junté las manos y sentí arrugas de piel floja y nudos huesosos. “Sin duda”, dije con esa horrible voz que de algún modo se había establecido en mi garganta, “sin duda esto es un sueño”. Casi inmediatamente llevé los dedos a la boca. Habían desaparecido mis dientes. Sólo había encías encogidas. Sentí un apasionado deseo de verme [...] Tiritando con el frío del alba, aunque era verano, me levanté y abrí la luz. La acerqué al espejo: *vi la cara de Elvesham*. Lo presentía, pero la impresión fue terrible.³⁸⁹

387. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 271. “Now I understood why the Lords of Life and Death shut the doors so carefully behind us. It is that we may not remember our first wooings. Were it not so, our world would be without inhabitants in a hundred years”. Rudyard Kipling, *op. cit.*, p. 198.

388. El nombre que Charlie da al cuento es “La historia de un buque”, según la traducción de Borges, Bioy Casares y Ocampo, p. 243.

389. H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 418 y 419. “I said, “How the devil did I get here?” ... *And the voice was not my own* . It was not my own, it was thin,

Existen por lo menos tres posibles interpretaciones para el desenlace de “Story of the late Mr. Elvisham”, dos de ellas se basan en el tema de la reencarnación y una en la patología psicológica. A partir del hecho arriba citado, los niveles interpretativos se dan de la siguiente forma: el primero es el lógico dentro de la verosimilitud del cuento: Mr. Elvisham, mediante la alquimia, logra intercambiar de cuerpos con Eden: “Fui comprendiendo la astucia demoníaca de Elvisham. Me pareció evidente que si yo estaba en posesión de su cuerpo, él lo estaba del mío: es decir, de mi vigor y de mi futuro”.³⁹⁰ Si no se hubiese desmentido este desenlace en el párrafo final del cuento, todos los indicios de que Mr. Elvisham engañaba a Eden para poseer su cuerpo se confirmarían; sin embargo, entra un narrador externo para sugerir que esto es imposible, pues Mr. Elvisham se había quedado sin físico a donde emigrar 24 horas antes:

Indiscutiblemente, existió alguna relación entre Eden y Elvisham, pues la propiedad del último había sido transferida al joven, aunque éste nunca heredó. Cuando Elvisham se suicidó, Eden ya estaba muerto. Veinticuatro horas antes, en la intersección de Gower Street y Euston Road, murió atropellado por un carruaje.³⁹¹

the articulation was slurred, the resonance of my facial bones was different. Then, to reassure myself I ran one hand over the other, and felt loose folds of skin, the bony laxity of age. “Surely,” I said, in that horrible voice that had somehow established itself in my throat, “surely this thing is a dream!” Almost as quickly as if I did it involuntarily, I thrust my fingers into my mouth. My teeth had gone. My finger-tips ran on the flaccid surface of an even row of shrivelled gums. I was sick with dismay and disgust.

I felt then a passionate desire to see myself” [...] Then, trembling horribly, so that the extinguisher rattled on its spike, I tottered to the glass and saw *Elvisham's face!* It was none the less horrible because I had already dimly feared as much. H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 62-64.

390. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 419. “And as I thought, the diabolical ingenuity of Elvisham came home to me. It seemed plain to me that as I found myself in his, so he must be in possession of *my* body, of my strength, that is, and my future”. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 65.

391. H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 421-422. “Indisputably there was some connection between Eden and Elvisham, since the whole of Elvisham's property was

En este momento, la primera interpretación se rompe por cierta paradoja espacio-temporal: para que Mr. Elvisham encarne en Eden, necesita morir antes que lo haga el segundo, pero es Eden quien muere antes y encarna en el viejo Mr. Elvisham, el cual previsiblemente se suicida. Esta es la circunstancia del segundo nivel interpretativo que se basa en la mala suerte de Eden, ya que muere accidentalmente y reencarna en Mr. Elvisham, cuando el filósofo lo único que pretendía era heredarle su fortuna. Ahora bien, el suicidio del filósofo tiene una explicación maravillosa y otra concerniente a la realidad fáctica. En la primera, el espíritu de Edward George Eden, al contrario de la reencarnación típica en la que el alma encarna un cuerpo de existencia posterior a la suya, queda atrapado en el longevo cuerpo de Mr. Elvisham. Esta circunstancia es trágica para el personaje pues su fuerza vital, propia de la juventud, es socavada por los defectos físicos atribuibles a la senectud: “Soy un hombre joven secuestrado en el cuerpo de un viejo [...] El banco no reconoce mi firma, pues, aunque mis músculos están débiles, mi letra es todavía la de Eden”.³⁹²

La segunda explicación la diagnosticaría cualquier psiquiatra: Mr. Elvisham padece demencia senil. El anciano pierde la memoria y la suple con recuerdos de una personalidad inventada. También Wells propone algunos indicios que apuntarán hacia esta hipótesis:

Naturalmente, parezco loco a quienes no me creen. Naturalmente, ignoro los nombres de mis secretarios y de los médicos que vienen a verme; de los sirvientes de mi casa; del pueblo en el que estoy. Naturalmente, me pierdo en mi propia casa. Naturalmente, lloro y grito

bequeathed to the young man. But he never inherited. When Elvisham committed suicide, Eden was, strangely enough, already dead. Twenty-four hours before, he had been knocked down by a cab and killed instantly, at the crowded crossing at the intersection of Gower Street and Euston Road”. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 70.

392.H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 420 y 421. “I am a young man locked away in an old man's body [...]The bank will not recognise my signature, for I suppose that, allowing for the feeble muscles I now have, my handwriting is still Eden's” H. G. Wells, *op. cit.*, p. 68.

y tengo paroxismos de desesperación.³⁹³

Como se observa, en la primera explicación, la maravillosa, la reencarnación se consuma; en la segunda, la insólita, ni siquiera existe y se da por hecho el suicidio impulsado por la enfermedad mental. Queda al lector optar por el desenlace que prefiera.

Al contrario del cuento de Wells, donde la lógica interna del cuento no permite proponer que se haya realizado el intercambio de cuerpos entre Mr. Elvisham y Eden, en “La hechizada” dicho intercambio es evidente. Debido al poco desarrollo del personaje Asunción, no se revela (al menos no de forma explícita) su angustia al entrar a un cuerpo diferente al suyo. Sin embargo, es previsible que su desconsuelo no sea de igual magnitud que el de Eden con respecto a Mr. Elvisham, pues en el cuento de Mujica no se trata de una anciana y una adolescente, como pudiese ser el caso de *Aura*, sino que las edades y condiciones físicas (aunque una sea mayor, ambas son bellas) poco importan a la metempsicosis entre Bernarda y Asunción.

Bernarda, quien es la que tiene el papel activo en la posesión, cumple su propósito y el intercambio concluye con éxito:

Bernarda me miró por primera vez en mucho tiempo y me costó reconocerla; me costó distinguir cuál de las dos era Asunción y cuál la servidora, aunque esta última, si bien no sólo su rostro sino también su cuerpo delicado correspondían a los de Asunción, debía ser la que, con ademanes armoniosos, bruñía el marco de un pequeño espejo de plata. La otra, mi hermana en verdad, era ya idéntica a Bernarda Velazco.

393. H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 420 y 421. Naturally I appear demented to those who will not believe this, naturally I do not know the names of my secretaries, of the doctors who come to see me, of my servants and neighbours, of this town (wherever it is) where I find myself. Naturally I lose myself in my own house, and suffer inconveniences of every sort. Naturally I ask the oddest questions. Naturally I weep and cry out, and have paroxysms of despair. H. G. Wells, *op. cit.*, p. 68.

Unidas las manos, en actitud reverente, dijérase que la adoraba.³⁹⁴

Ahora bien, en este cuento se observa el abandono del cuerpo encarnado como otra variante del tema que no se había encontrado en los demás textos que conforman este corpus, pues, como ya mencioné, en “La hechizada (1817)” es la posesión la que sobresale de la fábula de la reencarnación:

A la madrugada siguiente, impulsado por un presentimiento, acudí temprano a la huerta. La hallé acurrucada sobre el tapiz [...] Entreabrió los ojos verdes y murmuró:

–¡Beltrán! ¡Beltrán!

Di grandes voces, llamando a los negros. Con ellos irrumpió, destrenzada, la tía Mendoza.

–¡Ha muerto! –sollocé.

Tenía entre los brazos el cadáver de mi hermana Asunción, mi hermana Asunción como había sido cuando su belleza me detenía en mitad de los juegos para sonreírle; mi hermana Asunción con sus ojos oscuros, sus manos blancas, sus labios finos que mojaron mis lágrimas.³⁹⁵

Así, al final de la historia, Mujica cae en el *deus ex machina* y fuerza el desenlace del cuento con la muerte abrupta de la hermana de Beltrán, quien regresa a su cuerpo original.

Al finalizar “The finest story in the world”, el amor sustituye los recuerdos de Charlie Mears provenientes de sus vidas como galeote del mundo antiguo; en “Story of the late Mr. Elvesham”, el joven Edward George Eden reencarna en el cuerpo del anciano Mr. Elvesham y, al no soportarlo, se suicida. Manuel Mujica, en “La hechizada” propone el intercambio de cuerpos entre Bernarda y Asunción a través de la brujería, sin que la muerte medie el proceso de encarnación. Por último, en “Las armas secretas”, la reencarnación va a llegar acompañada, más allá de las reminiscencias, por la toma de actitudes extrañas por

394. Manuel Mujica, *op. cit.*, p. 210.

395. *Ibid.*, pp. 212 y 213.

parte del protagonista. Cada gesto, cada expresión va transformando paulatinamente a Pierre hasta que logra regresar a ser el soldado alemán de otro tiempo:

La delicia de estar ahí [...] de pasarse la mano por el pelo, una, dos veces, sintiendo la mano que anda por el pelo casi como si no fuera suya, la leve cosquilla al llegar a la nuca, el reposo. [...] Pierre está de pie frente al espejo; casi le hace gracia ver que tiene el pelo partido al medio, como los galanes del cine mudo.³⁹⁶

Durante la transformación de Pierre, en la que su imagen en el espejo será su único parámetro para darse cuenta que está cambiando, hay algunos momentos de resistencia en el personaje para frenar que aflore el alma del soldado alemán. La pelea entre éste y Pierre se observa en el discurso ambiguo, esquizofrénico, del protagonista:

En este mismo momento, de nada valdrá que quiera aferrarse a la bola de vidrio, al pasamanos (pero no hay ninguna bola de vidrio en el pasamanos), lo mismo ha de llevarla arriba y entonces como a una perra, todo él es un nudo de músculos, como la perra que es, para que aprenda, oh Michèle, oh mi amor, no llores así, no estés triste, amor mío, no me dejes caer de nuevo en ese pozo negro, cómo he podido pensar eso, no llores, Michèle.³⁹⁷

Sin embargo, pese a su lucha interior, la reencarnación se consolida. Pierre cambia su peinado, comienza a tartamudear y confunde los tiempos pasado y presente. No entiende por qué el cuerpo de Michèle no corresponde a la imagen que tenía de ella (que no es otra que Michèle a la edad en que sufre la violación), ni por qué en vez de defenderse actúa como si lo esperara hasta que el ataque es inevitable:

Michèle sentada al borde de la cama levanta los ojos y lo mira, se lleva las manos a la boca, parecería que va a gritar (pero por qué no tiene el pelo suelto, por qué no tiene puesto el camisón celeste, ahora está

396. Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 377.

397. *Ibid.*, p. 378.

vestida con unos pantalones y parece mayor), y entonces Michèle sonríe, suspira, se endereza tendiéndole los brazos, dice: «Pierre, Pierre», en vez de juntar las manos y suplicar y resistirse dice su nombre y lo está esperando, lo mira y tiembla como de felicidad o de vergüenza, como la perra delatora que es, como si la estuviera viendo a pesar del colchón de hojas secas que otra vez le cubren la cara y que se arranca con las dos manos mientras Michèle retrocede, tropieza con el borde de la cama, mira desesperadamente hacia atrás, grita, grita, todo el placer que sube y lo baña, grita, así, el pelo entre los dedos, así, aunque suplique, así entonces, perra, así.³⁹⁸

El cuento de Julio Cortázar concluye su trama circular con el arribo tardío de Roland y Babette. Sin que el narrador lo diga de forma explícita, los amigos de Michèle llegan a la casa cuando la agresión ha sido consumada. Aunque no se pueda asegurar, es de imaginarse que nuevamente Pierre será sorprendido adentro y ejecutado de igual manera que sucedió con el soldado alemán, permitiéndose así que se repita la historia.³⁹⁹

Después de haber expuesto las similitudes y diferencias en el trato del argumento de la reencarnación entre dos cuentos de la literatura inglesa y dos de la argentina, correspondería puntualizar ahora las más relevantes concordancias que se adaptan a la fábula de Fedón, como las reminiscencias por invocación y evocación en “The finest story in the world” o la seducción de Bernada en “La hechizada (1817). Sin embargo, estos encuentros serán más aprovechados para el argumento si

398. *Ibid.*, p. 384.

399. Alberto Paredes (*op. cit.*, pp. 305 y 306) critica severamente el desenlace de este cuento, precisamente por la llegada de los amigos de Michèle: “Pero Cortázar no supo detener la pluma y su narrador siguió andando otra página por ahí. Describe en una lejana tercera persona la tardía llegada de los amigos Roland y Babette [...] en este caso el narrador no produce ninguna situación nueva sobre el caso (ya ni como epílogo hay nada que hacer o decir). [...] La ‘explicación’, a estas alturas, es ociosa y constituye una rémora [...] A lo mejor lo que ha pasado es que así como los personajes no se tienen confianza entre sí, el narrador también desconfía y por ello vuelve a contar lo ya dicho”.

a la vez se relaciona con ellos los principales hallazgos en las narraciones correspondientes a la literatura mexicana. En las conclusiones que se desarrollan enseguida, señalo los rasgos más distintivos y recurrentes de la selección de cuentos con el argumento de la reencarnación, publicados en un lapso de tiempo de poco menos de un siglo (desde “The finest story in the World” (1893) hasta “El desencarnado” (1969)), así como las consideraciones finales.

—Conclusiones—



Conclusiones

El placer estético por el motivo del doble en la literatura está presente desde hace siglos en la historia de la humanidad, pero hay una conciencia y una intención en su tratamiento como tal más prolífico en el romanticismo europeo del siglo XIX. Su gran aceptación dentro de los temas fantásticos ha provocado una diversidad de tratamientos y procedimientos de composición que, a su vez, genera en su estudio la necesaria tipología del doble, cuya clasificación de las diferentes variantes y obras literarias representativas ayude a su mejor análisis y entendimiento. En esta tipología se encuentra la *reencarnación*, a la cual Lubomír Dolezel llamó “Tema de Orlando”, en referencia a la novela de Virginia Woolf, *Orlando: A biography* (1928). Si bien la reencarnación puede tomarse como motivo variante del doble, como lo hace Dolezel y comprende Juan Bargalló, no es acertado relacionarla tan estrechamente a la novela *Orlando*, pues generaría –y de hecho lo hace– confusión entre los términos *motivo* y *tema* (*stoff*) de la literatura comparada. La obra de Woolf podrá ser una novela cuyo motivo es la reencarnación, pero *Orlando*, por sus motivos

microtextuales, no puede ser la *fábula* de la reencarnación, es decir, *Orlando* no es un modelo, ya que el crítico no podría establecer las fases narrativas de la trama con base en esta novela. Entonces, ¿cuál podría ser el argumento previo, el hilo narrativo preexistente de la *fábula* de la reencarnación? Habría que encontrar en la tradición literaria del mito cómo se representaba este fenómeno, cuál era su proceso, cuáles su origen, desarrollo y desenlace. Así, después de ver la manera en que entendía la muerte y renacimiento el brahmanismo, el orfismo-pitagorismo y el budismo, recopilé las similitudes y divergencias entre éstos y elegí el texto filosófico de Platón “Fedón o del alma” como *fábula* de la reencarnación, una propuesta alternativa al “Tema de Orlando”. Luego de interpretarlo, el siguiente paso fue hacer la correspondencia con la literatura y adaptarlo como argumento narrativo de la trama de la reencarnación, es decir, fragmentar en fases narrativas la *fábula* de Fedón: *el Ser atraído a través del placer o el dolor a fin de ser consciente de su reencarnación*. Para ello, me apoyé en la teoría propia de la tematología comparada, en la cual Elisabeth Frenzel define con la palabra alemana *stoff* (argumento) a la *fábula* tejida por los componentes de la acción y prefijada fuera de la literatura, misma definición con la que el teórico F. Jost, fuera del ámbito germánico, designaría al tema. En este sentido, se comprende como términos equivalentes *fábula*, argumento (*stoff*) y tema. Los conceptos *placer* y *dolor* fueron comprendidos para este estudio desde el discurso antropológico de Georges Bataille.

Ahora bien, definido el *stoff* planteado para la reencarnación, compuesto por las fases *sensación*, *distracción*, *reminiscencia* y *consumación* (a las que llamé para las fases narrativas de la trama *el alma persigue al señuelo*, *el encantamiento del alma*, *las reminiscencias del alma* y *la consumación de la reencarnación o el escape*), correspondía aplicarlo en aquellas obras literarias que en un primer nivel interpretativo correspondían al tema de la reencarnación. Circunscrito este estudio de comparación a las letras mexicanas, conformé un *corpus* de cuatro cuentos y una novela breve: “La cena”, de Alfonso Reyes (1920); “Final de una lucha”, de Amparo Dávila (1959); *Aura*, de Carlos Fuentes (1962); “La Casa Sin Fronteras”, de José Agustín (1968), y “El Desencarnado”, de Salvador Elizondo (1969). Estos cuentos fueron comparados entre sí dentro de cada fase narrativa de la trama de la reencarnación, proceso en el que, como es lógico, unas narraciones coincidieron más que otras

con el *stoff* propuesto. Sin embargo, si bien contaba con conclusiones favorables para fortalecer más la propuesta de “Fedón” como fábula de la reencarnación al terminar este análisis comparativo, la teoría de la literatura comparada (y la tematología en particular) indica que es más allá de las fronteras nacionales donde la comparación entre las obras enriquece el entendimiento del tema. En consecuencia, al grupo de textos mexicanos agregué otro conformado por los cuentos “The finest story in the world”, de Rudyard Kipling (1893), y “Story of the late Mr. Elvisham”, de H. G. Wells (1896), pertenecientes a las letras inglesas, y “La hechizada (1817)”, de Manuel Mujica Lainez (1950), y “Las armas secretas”, de Julio Cortázar (1959), a las argentinas. De la misma manera en que compilé las narraciones mexicanas, en la selección de las obras del segundo grupo prevaleció la adecuación del tema sobre el nombre del autor. Después de encontrar en la superstición y lo sobrenatural, como reacción en contra del racionalismo, el vínculo entre lo fantástico romántico europeo y el maravilloso argentino, procedí al estudio comparativo de este segundo grupo. Enseguida, señalo las semejanzas y diferencias que se me hacen más significativas, producto de la comparación entre las obras del corpus general, es decir, de las obras mexicanas, inglesas y argentinas.

En las narraciones mexicanas “La cena”, *Aura* y “La Casa Sin Fronteras”, el protagonista se reúne con el personaje que lo conducirá al reconocimiento de su identidad anterior. En el cuento de Alfonso Reyes, la invitación es personal; en la novela de Fuentes y en el cuento de José Agustín, es laboral. Aunque bien, en “La cena”, la narración del tránsito del personaje en la calle tiene características surrealistas, el acontecimiento maravilloso se da al interior de la casa, como sucede en *Aura* y “La Casa Sin Fronteras”, por lo que es posible vislumbrar el motivo del umbral entre lo exterior ordinario y lo interior fantástico. Asimismo, los tres protagonistas son atraídos por la dupla de personajes Mujer mayor-Mujer menor (Doña Magdalena-Amalia-Alfonso; Consuelo Llorente-Aura-Felipe Montero; Doña Elvira-Señorita de los Campos-Edmundo Barclay). Otro protagonista que se relaciona con dos personajes femeninos, aunque no lleguen a actuar en forma paralela sobre el personaje masculino, es el de “Final de una lucha”

(Flora-Lilia-Durán). Éste no es atraído por una invitación sino por una persecución.

Por su parte, la triada mujer-mujer-hombre se repite en “La hechizada” (Bernarda-Asunción-Beltrán), pero el dominio se ejerce sobre uno de los personajes femeninos en vez del masculino. No obstante, entre Bernarda y Asunción sí hay cierto efecto de espejo poco antes del intercambio de cuerpos, en el momento en que una y otra quedan cara a cara, aunque no con la intensidad que se dan las acciones simultáneas entre Aura y Consuelo en la novela de Fuentes. Otra forma de duplicidad en los personajes femeninos se da, por su puesto, entre doña Magdalena y Amalia, por su misterioso parecido familiar y las acciones de la joven en cumplimiento con el deseo de la anciana. También, por su parecido en la mirada, doña Elvira y la señorita de los Campos comparten la característica con los personajes de “La cena”. El poder hipnótico de la mirada está arquetípicamente representado por Medusa, incluido en el motivo que Elisabeth Frenzel llamó “la seductora diabólica”. Éste se presenta en Amalia y doña Magdalena y se repite en Bernarda, Aura, Consuelo y la señorita de los Campos. A su vez, Amalia y doña Magdalena recuperan la verbosidad persuasiva y gracia en el hablar en otro arquetipo derivado del motivo de “la seductora diabólica”: Sherezade, mismo que también se presenta en Bernarda y, en forma masculina más relacionada con la invocación mágica, al narrador amigo de Charlie Mears. Una variante más, también relacionada con la *femme fatale* es la seducción de las sirenas, personificada en Madame Dupont, Laura y Doris, y en forma muy sutil en Lilia al servir de anzuelo en la persecución de Durán. Finalmente, Amalia y Aura, más esta última, compartirán el motivo de la autómatas, nombrado por Frenzel como “el hombre artificial”.

El género de los personajes que interactúan con los protagonistas o narradores testigo parecería estar relacionado con sus objetos de distracción. Así sucede en ambos cuentos ingleses (hombre mayor-hombre menor). En “The finest story...” el narrador encanta el alma de Charlie Mears por medio de su vanidad intelectual, y en “Story of the late...”, Mr. Elvisham provoca la codicia en el joven Eden. La intervención del personaje femenino en los demás cuentos, con excepción de “La cena” en el que la distracción es producto del hedonismo corporal (asociado con el licor) e intelectual (asociado con la facundia, no con la

vanidad como en el cuento de Kipling), está relacionada con el placer erótico: la sensualidad de Bernarda combinada con su verbosidad, la concupiscencia de Lilia combinada con el desamor, la lascivia de Doris con un dejo de inocencia; y las eróticas Aura, señorita de los Campos, Laura y Michèle Duvernois: la primera en combinación con la melancolía; la segunda, con el miedo; la tercera con el dolor, y la cuarta con la violencia.

También, el licor será un elemento recurrente en las narraciones del corpus como factor de distracción: en “La cena” relacionado a la melancolía; en “Story of the late...”, al embrutecimiento; en “Final de una lucha”, a la depresión; en *Aura*, a la lascivia, y en “El Desencarnado”, a la humillación.

En cuanto a las reminiscencias, Charlie Mears reconstruye su pasado a partir de la palabra: recurre a la invocación y, en menor medida, a la evocación, como principalmente hace Durán y el Desencarnado, quienes relacionan el presente con el pasado mediante sensaciones. En este último personaje, el recuerdo viene fragmentado como sucede con Pierre Jolivet, pero en el personaje de Cortázar aparentemente no existe una sensación previa que genere el recuerdo. Algo similar ocurre con Eden, quien más allá de la evocación, se manifiesta en él una interpolación del tiempo pasado en el presente. De forma diferente ocurre con Felipe Montero y Edmundo Barclay, cuyos recuerdos e identidad son artificialmente provocados, a base de repeticiones en los sucesos. La forma de recordar en Alfonso también difiere de las anteriores, pues en éste ocurre la repetición de la misma vivencia en tiempos diferentes, es decir, ocurre el *déjà vu*. Fuera por completo de la fase de las reminiscencias queda Asunción, ya que en ella se da la metempsicosis sin apropiarse de ningún recuerdo de Bernarda.

Finalmente, por su desenlace, las narraciones se dividen en dos grupos: el primero está conformado por los personajes que logran escapar de la reencarnación o de tener consciencia de ella. A éste pertenecen “La cena”, cuyo protagonista huye después de ver a su doble en el retrato del capitán de artillería, y “The finest story in the World”, donde se da un giro al papel femenino como fuente de placer y, en vez de atraer al personaje, ayuda al olvido de sus vidas pasadas. El segundo grupo lo conforman quienes culminan su proceso como personajes reencarnados. En éste se encuentran “Story of the late Mr. Elvesham”,

donde la reencarnación es inversa y forzada (el alma del protagonista joven encarna en el viejo Elvisham); “La hechizada (1817)”, donde sin muerte previa se da el intercambio temporal de cuerpos; *Aura*, “La Casa Sin Fronteras” y “El Desencarnado”, en los cuales cada uno de los protagonistas llega a tener consciencia de su reencarnación y la aceptan (el personaje de José Agustín tal vez no tan claramente como los otros dos, pero sí llega a asumirse como Edmundo Barclay); y “Las armas secretas”, donde el proceso de reencarnación se completa sin que exista consciencia en el protagonista reencarnado. Por lo que respecta a “Final de una lucha”, se podría hablar de una muerte y renacimiento metafóricos, pero en sentido estricto lo que sucede en el cuento de Dávila es autoscopía y eliminación del doble.

Con base en el estudio realizado, observo que el placer materializado en el personaje femenino es recurrente en el argumento de la reencarnación, pero no es forzosa su intervención para que el personaje reencarnado se asuma como tal, como ocurre con los cuentos ingleses, en los cuales el placer se manifiesta en la vanidad intelectual y el bienestar material. Sin embargo, en el cuento de Kipling y en el de Wells no se da la atracción del alma y el encantamiento con la misma intensidad que en los otros cuentos donde el personaje femenino es activo en la persuasión del protagonista.

Las reminiscencias, en cambio, sí son constantes en el argumento de la reencarnación, pues de las nueve narraciones seleccionadas sólo una, “La hechizada (1817)” no presenta la reconstrucción del pasado en la memoria del personaje. El cuento de Mujica Lainez pertenece a una línea más cercana a “Story of the late Mr. Elvisham”, que se extiende a *Avatar* (1857), de Théophile Gautier; *A strange story* (1862), de Edward Bulwer-Lytton, y *Casanovas Heimkehr* (1918), de Arthur Schnitzler. En estas obras se distingue la intención de un personaje de usurpar la identidad de otro, por medio de la metempsicosis, para sacar provecho de su situación. No obstante, entre ambos cuentos existen diferencias bien marcadas: en el cuento de Wells, al morir el joven protagonista, su alma transmigra al cuerpo del anciano; en el cuento de Mujica, Bernarda no necesita morir para apoderarse del cuerpo de Asunción. Eden desarrolla las cuatro fases narrativas de la trama; Asunción no

tiene recuerdos de Bernarda. “Story of the late Mr. Elvesham”, según el argumento propuesto, sí cumple estrictamente con el tema de la reencarnación; “La hechizada (1817)”, no.

De manera similar es necesario matizar la inclusión de “Final de una lucha” en este tema. En el cuento de Dávila hay una atracción del protagonista hacia el encuentro con su doble, quien lleva la vida que pudo tener y no logró. Durante su persecución entra en la fase de reminiscencias, pero su desenlace es sumamente ambiguo con respecto a la trama propuesta: no hay una diferenciación cronológica entre Durán y su doble, como sucede con Alfonso y el capitán de artillería o Felipe Montero y el general Llorente o, incluso, entre el Desencarnado y el Personaje Primigenio; el doble de Durán se encuentra en un presente alternativo que se cruza con el presente cotidiano del protagonista y en ese choque revive sus deseos antes reprimidos.

Por su procedimiento de composición, complejidad de la relación entre los personajes y, sobre todo, por el tratamiento particular del tema, se distingue del corpus “El Desencarnado”. El cuento de Elizondo atraviesa por las cuatro fases narrativas de la trama, pero su diversidad de situaciones en cuanto a su atracción mediante el placer y el dolor, y por su estancamiento entre la vida y la muerte en el proceso de reencarnación, merece estudiarlo como un caso fuera de la fábula de Fedón. En otras palabras, así como Dolezel habló del “Tema de Orlando”, bien se puede plantear como variante de la reencarnación, guardando las proporciones debidas, el “Tema del Desencarnado”.

En consecuencia, los cuentos “The finest story in the world”, “Story of the late Mr. Elvesham”, “La cena”, “Las armas secretas”, “La casa sin fronteras” y la novela breve *Aura* concuerdan con el argumento de la reencarnación propuesto desde la fábula clásica de Platón en “Fedón o del alma”. Quedaría pendiente para un estudio posterior comparar con mayor profundidad los contextos históricos, sociales y culturales en que surgió cada una de las obras analizadas, así como continuar la búsqueda en las distintas literaturas supranacionales a fin de abonar al tema de la reencarnación en la literatura universal.

Al concluir este análisis comparativo dejó abierta la posibilidad de que “Fedón o del alma” sea considerado como argumento literario con la facultad de estudiarse en la literatura fantástica supranacional. Asimismo, la recopilación de las obras en un *corpus* bajo el mismo tema

literario hace renovar la lectura de narraciones que aisladas no cuentan con la riqueza de la relación entre textos cuyo argumento es similar. La comparación entre las prosas mexicanas y las supranacionales dan cuenta de que los argumentos son finitos, las composiciones múltiples y la literatura universal.

—Bibliografía—



- Abraham, Carlos Enrique, “Visiones futuras en el fin de siglo: La sensibilidad decadente y la dialéctica progreso/decadencia en la ciencia ficción de finales del siglo XIX”, *Axxon*, 125, abril de 2003. Disponible en <http://axxon.com.ar/rev/125/c-125Articulo.htm>. [Consultado en octubre de 2009].
- Albin, María C., “El fantasma de Eros: *Aura de Carlos Fuentes*”, *Literatura mexicana. Ensayos y estudios*, Vol. XVII, núm. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 96-111.
- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999.
- Anónimo, *El Mahabharata. Contado según la tradición oral por Serge Demetrian*, Mercedes Huarte Luxán (Trad.), Sígueme, Salamanca, España, 2010.
- Aristóteles, *Retórica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.
- Ashe, Geoffrey, *Merlín: historia y leyenda de la Inglaterra del rey Arturo*, Crítica, Barcelona, 2007.
- Atulananda Das, Srila, *Bhagavad-Gita. Un poema para el alma*, Instituto Cultural Quetzalcoatl, México. Disponible en http://www.samaelgnosis.net/sagrados/pdf/bhagavad_guita.PDF. [Consultado en febrero de 2011].
- Ballesteros González, Antonio, “Los retratos de Oscar Wilde: El escritor en la sociedad victoriana de fin de siglo”, *Estudios ingleses de la universidad complutense*, núm. 5, Madrid, 1997, pp. 247-260.
- Ballesteros González, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Universidad de Castilla-La Mancha, España, 1998.
- Bargalló, Juan, *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.
- Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, 4.ª ed., Tusquets, Barcelona, 2007.
- Beller, Manfred “Tematología”, Manfred Shmeling (Comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Laia, Barcelona, 1984.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8.ª ed., Porrúa, México, 2001.
- Bioy Casares, Adolfo, “Prologo”, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy

- Casares y Silvina Ocampo (Comp.), *Antología de la literatura fantástica*, Hermes, México, 1987.
- Blaschke, Jorge, *Enciclopedia de las creencias religiosas*, Lectorum-Robin Book, Barcelona, 2006.
- Borges, Jorge Luis, “Discusión”, *Obras completas*, Vol. 1, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- Calvillo, Ana Luisa, *José Agustín: una biografía de perfil*, Blanco y Negro Editores, México, 1998.
- Casadesús Bordoy, Francesc, “Orfismo y pitagorismo”, Alberto Bernabé Pajares y Francesc Casadesús (Coord), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro II*, Akal, Madrid, 2008.
- Castro, Andrea, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Goteborg, Romanica Gothoburgensia XLIX, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.
- Cázares H., Laura, “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones”, *Casa del tiempo*, Vol. II, Época IV, núm. 14, 15, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008-2009, pp. 75-79.
- Cortázar, Julio, “Las armas secretas”, *Cuentos completos / 1*, Santillana, México, 2011.
- Cruz, Jorge, “Prólogo”, Manuel Mujica Lainez, *Cuentos completos/1*, Alfaguara, Madrid, 2001.
- Dávila, Amparo, “Final de una lucha”, *Tiempo destrozado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Durán, Francisco, *El doble en la literatura latinoamericana*, UJED-Espacio Vacío Editorial, México, 1991.
- Elizondo, Salvador, “La historia según Pao Cheng”, *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974
- Frank, Joseph, “La forma espacial de la literatura moderna”, *El libro y el pueblo. Revista mensual de bibliografía*, XVII, 19, septiembre-octubre de 1955, Órgano del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, México, pp. 8-36.
- Frenzel, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976.
- , *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.

- Freud, Sigmund / Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Lo siniestro – El hombre de la arena*, Letracierta S. A., México, 1978.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, Era, México, 1992.
- Galimberti, Umberto, *Diccionario de Psicología*, Siglo XXI, México, 2002.
- González, José Manuel, “Introducción”, Rudyard Kipling, *Los cuentos de así fue*, Akal, Madrid, 2003.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Lucía Graves (Trad.), Ariel, Barcelona, 2008.
- Greimas, A. y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005
- Habra, Hedy, “Modalidades espectaculares de desdoblamiento en *Aura* de Carlos Fuentes”, *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 21, núm. 1, University for Northern Colorado, 2005, pp. 182-194.
- Higashi, Alejandro, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”, *Signos literarios y lingüísticos*, Vol. I, núm. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Plaza y Valdez, México, 1999, pp. 66-87.
- José Agustín, “La Casa sin Fronteras (Lluvia)”, *Furor matutino*, Diana, México, 1985.
- Joyce, Mary, *Perimeters of experience in the cotemporary Mexican short story*, p. 145. Disponible en: <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-04102009-31295005834071/unrestricted/31295005834071.pdf>. [Consultado en febrero de 2011].
- Kipling, Rudyard, “El cuento más hermoso del mundo”, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (Comp.), *Antología de la literatura fantástica*, Hermes, México, 1987.
- , “The finest story in the world”, *The works of Rudyard Kipling*, Forgotten Books (Reimp.), 2008.
- Lamas Grego, S. “Salud mental y cultura: La fatal fascinación femenina”, *Revista de la Asociación Especializada de Neuropsiquiatría*, Vol. 13, Núm. 44, 1993, pp. 58-61.
- León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1983.

- López Dzur, Carlos, “Novalis y la religión del amor / Liebesreligion”, en *La naranja / Condado de Ornage California*. 12 de marzo de 2010. Disponible en <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2XlJgPKPWWgJ:ocnaranja.blogspot.com/2010/03/novalis-y-la-religion-del-amor.html+Novalis,+reencarnaci%C3%B3n&cd=6&hl=es&ct=clnk&gl=mx&source=www.google.com.mx>. [Consultado en marzo de 2011].
- Madrigal Rodríguez, María Elena, “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso Reyes”, *Literatura Mexicana*, Vol. 18, Núm. 2, 2007, pp. 179-193.
- Manuel Mujica Láinez, “La hechizada (1817)”, *Misteriosa Buenos Aires*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- March, Jenny, *Diccionario de mitología clásica*, Crítica, Barcelona, 2002.
- Martín López, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Española-Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2006.
- Molina Foix, Juan Antonio, *Alter ego. Cuentos de dobles (una antología)*. Siruela, Madrid, 2007.
- Naupert, Cristina, *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, ARCO/LIBROS, Madrid, 2001.
- Negróni, María, *Galería fantástica*, Siglo XXI, México, 2009.
- Ocampo, Aurora M. (Dir.), *Diccionario de escritores mexicanos*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1992.
- Otto Cantón, Elena, “El tema del doble en William Wilson, de E. A. Poe”, *Especulo: Revista de estudios literarios*, Núm. 30, Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/wwilson.html>. [Consultado en julio de 2009].
- Padma Sambhava, *El libro tibetano de los muertos*, Belén Cabal (Trad.), Edaf, Madrid, 2009.
- Paredes, Alberto, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- Peña Ardid, Carmen, “Escrito en América”, Anson Antonio, Juan Carlos

- Ara, José Luis Calvo, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval y Carmen Peña (eds.), *Televisión y literatura en la España de la transición*, IFC, Madrid, 2010.
- Peña, Cinthia Marcela, ¿Águila o sol?, *de Octavio Paz y Variaciones sobre tema mexicano, de Luis Cernuda: El poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias*, Autor, Texas, 2002, p. 147. Disponible en <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-07312008-31295017082800/unrestricted/31295017082800.pdf>. [Consultado en julio de 2009].
- Petersen, Gerald, “A literary parallel: ‘La cena’ by Alfonso Reyes and *Aura* by Carlos Fuentes”, *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte, James Willis Robb (Comp.), El colegio Nacional, México, 1996, pp. 760-764.
- Platón, “Fedón o del alma”, *Diálogos*, 22ª. ed., Edaf, Madrid, 2003.
- Quesnel, Léo, “Longfellow”, *Anales del Ateneo del Uruguay*, vol. 2, p. 226. Disponible en http://books.google.com.mx/books?id=psEqAAAAYAAJ&pg=PA226&lpg=PA226&dq=%E2%80%99Cescribi%C3%B3+sus+m%C3%A1s+importantes+obras,+las+que+lo+han+elevado+al+primer+rango+entre+los+poetas+de+su+pa%C3%ADs+%E2%80%9D&source=bl&ots=M75yFB1c1P&sig=qC-HiTnbVdmFnndFoaRNn-dvGRk&hl=es&ei=pR04Ttv0F5ShtweSnKGHAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. [Consultado en marzo de 2011]
- Reyes, Alfonso, “La cena”, *Obras completas de Alfonso Reyes*, III, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Rivero Potter, Alicia, “El erotismo en ‘El Desencarnado’ de Salvador Elizondo”, *Modern Language Studies*, Vol 12, Núm. 1, 2008, pp. 54-67.
- Ruiz Casanova, José Francisco, *Anthologos: poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid, 2007.
- Sada, Daniel, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, Daniel Sada (Comp.), RM, Barcelona, 2008.
- , “El Desencarnado”, Daniel Sada (Comp.), *La escritura obsesiva*, RM, Barcelona, 2008.

- Sadurní D' Acri, Teresa Inés, *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Siebers, Tobin, *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989
- Silva Cáceres, Raúl, *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, LOM Ediciones, 1997.
- Sorrentino, Fernando, “Borges: traductor y traducido”, *agulha-revista de cultura*. Disponible en <http://www.revista.agulha.nom.br/bh22borges.htm>. [Consultado en mayo de 2011].
- Teresa, Adriana de, *Farabeuf, escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 4.^a ed., Coyoacán, México, D. F., 1999.
- Togores Sánchez, Luis Eugenio, “Imperialismo, burguesía y redistribución colonial. Kipling ante la crisis del «Mapa color rosa», p. 95. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/0214400x/articulos/CHCO9090110087A.PDF>. [Consultado en junio de 2011].
- Tomashevski, Boris, “Temática”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 7.^a ed., Siglo XXI, México, 1995.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992.
- Vargas Llosa, Mario, “La trompeta de Deyá”, Julio Cortázar, *Cuentos completos/I*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- Vázquez, Juan de Dios, “Sexualidad y muerte como vehículo de lo sagrado: ‘El Desencarnado’, de Salvador Elizondo”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, No. 46, 2010, pp. 37-50.
- Velázquez Ezquerro, J. Ignacio, “Aspectos textual y psicoanalítico del tema del doble en la literatura. (I). Los desdoblamientos de M. Tournier”, *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 8, Universidad de La Rioja, España. 1982, pp. 39-53.
- Wells, H. G., “El caso del difunto míster Helvesham”, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (Comp.), *Antología de la literatura fantástica*, Hermes, México, 1987.
- , “Story of the late Mr. Evelsham”, *The plattner story and others*, second edition, McMillan and Co., Limited, London, 1904, p. 50. Disponible en forgottenbooks.org. [Consultado en julio de 2011].

- , *La máquina del tiempo*, Julia Pérez Martín (Trad.), El barco de papel, Madrid, 2001.
- Wulff Alonso, Fernando, *Grecia en la India: el repertorio griego del Mahabharata*, Akal, Madrid, 2008.

La fábula de Fedón. El argumento de la reencarnación en cinco narraciones breves mexicanas del siglo XX, a la luz de la tradición supranacional se terminó de imprimir en octubre de 2011.