

Lo fantástico como restitución. *Duplicaciones* y sus vertientes de alteridad

POR FERNANDO BURGOS

The University of Memphis

No me suscribiré a la idea de que una obra de arte plantea tesis si por ello se entiende el arribo a corolarios sostenidos racionalmente. Esta perspectiva coincidiría con una prebenda positivista y la elaboración de paradigmas susceptibles de adoptarse como si el arte constituyese un ejercicio de aprendizajes y un arma de advertencias. Afirmaré sí que uno de los tantos mejores momentos de una obra de arte nos puede dejar en una zona de incertidumbres que, menos mal, no resuelve nada. Provoca las preguntas. Las que no teníamos. Reta las certezas y verdades de las que nos cuesta tanto desprendernos. En esa esfera entra la colección de cuentos ***Duplicaciones*** de Enrique Jaramillo Levi. Ingresa sin marcarla. Es decir que su espacio comienza a desplazarse y dislocarse en la medida que leemos sus textos.

Si la intención de ***Duplicaciones*** fuese provocar a través de universos narrativos vanguardistas, tal tentativa no nos sorprendería mayormente luego de pensarnos como lectores modernos o posmodernos y tras tantas experiencias de radicalización estética encontradas en los siglos veinte y veintiuno. La desarticulación de ese espacio inestable tiende más bien a ser una perturbación. Tal vez la misma encontrada en el proceso de escribir ***Duplicaciones***: los caminos alienados, exultantes, fugaces, indecisos, visionarios, adulterados,

movedizos, intranquilos, distorsionados, pulsionales, equívocos, espontáneos, imprudentes, intuitivos, y penetrantes de su escritura. En un tiempo narrativo, esta obra del escritor panameño, es la ciénaga adversa; en otro es la disolución de lo que grava aunque la orilla de ese rescate final nunca llegue porque el tiempo psicológico de ***Duplicaciones*** funciona como esa polinización metafísica del extraordinario cuento “El pozo” del escritor argentino Ricardo Güiraldes.

Este último texto citado de 1915, una especie de micro relato *avant la lettre*, suscita una metáfora próxima a la plasmación artística de lo inefable así como una cosmogonía holística de la tentativa humana, de sus vaivenes de fortaleza y abatimiento transcurridos en los senderos de lo imposible. Un viajero que descansa en la orilla de un pozo cae en su profundidad accidentalmente. Herido y desfalleciente divisa des-

de ese fondo la cavidad cilíndrica del foso—la materialidad de su caída...al tiempo que contempla la concavidad física del universo—la esperanza de su redención— a través de la luz de una estrella que llega directamente al pozo. Un doloroso y angustioso ascenso lo lleva hasta la superficie sólo para recibir una pedrada en la frente propinada por un gaucho que confundiera esa imagen barroca y sangrienta del infortunado viajero con una aparición diabólica. Los movimientos de la caída, el ascenso y el retorno final a la caída constituyen una reflexión existencial en la cual el significante primordial es la constitución de la imagen pozo-universo como visión especular sobre la instantaneidad y reflexividad de la vida y la muerte.

Del mismo modo, los textos de ***Duplicaciones*** tocan ese lienzo metafísico tan pronto se capta que no son las peripecias de una anécdota lo que seduce

narrativamente sino el alma problemática de sus personajes y el insólito mundo que habitan. Bellamente, ese universo extraño evoca una inmediata empatía de lectura, una pulsión por involucrarse en lo sugerente y mezclarse en esas mudanzas inéditas acaecidas en los sujetos descontentos con los dispositivos racionales de elucidación hasta entender que los conflictos de los personajes son tan sólo un preámbulo de incitación. Un ingreso en el punto efímero del margen que los prepara para viajar en sentido contrario de las expectativas pues éstas se encuentran vigiladas por marcos de convicciones. Lo inseguro está en las antípodas de las creencias y por ello los personajes de **Duplicaciones** exudan una vitalidad resuelta a ser completamente derrochada. Ello no ocurre sin la sospecha de todo tipo de aprensiones en el curso de lo que se avecina. Esto que viene aproximándose paulatinamente hasta adquirir la celeridad de un relámpago puede abrirse con el resplandor de lo fantástico, es decir, con la adquisición de un sentimiento de plenitud, alejado de sobresaltos e intimidaciones.

Afirmar esto último parece muy alejado si no diametralmente opuesto de algunas conocidas perspectivas sobre lo fantástico, especialmente luego de las caracterizaciones de sobrenaturalidad y hasta de consternación con que el concepto iba siendo abordado por la crítica europea

del siglo veinte en los momentos en que ésta comenzara a estudiar la extraordinaria significación de lo fantástico generada por el romanticismo en el siglo diecinueve, una sensibilidad artística cuya fascinación por las zonas desconocidas del yo se vería particularmente acentuada por su abierta disconformidad con la privilegiada situación de prestigio que había instituido el racionalismo del siglo dieciocho y la operatividad incontestable de los discursos hermenéuticos del siglo de las luces. Entre las diversas vertientes artísticas a las que la modernidad romántica se dirigiera, lo fantástico ocuparía, sin duda, un definido sector gravitacional en tanto las búsquedas de la interioridad del individuo revelaban palmaria-mente que esos planos de subjetividad tenían en ese manantial no racional su mejor aliado. Asimismo, lo inefable, lo místico y lo metafísico desembocaban perfectamente en ese canal de exploración de lo íntimo.

Enfocado el romanticismo como una intensa dimensión moderna, su productividad artística relativa a lo fantástico habría contado con aperturas de comprensión más complejas sobre este componente artístico. Esto no fue siempre el caso. Pierre-Georges Castex en su libro publicado en 1951, *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*, no sólo llegó a asociar lo fantástico con los potenciales temperamentos patológicos de la conciencia y

la consecuente manifestación de terror causada en una instancia de alucinación en un contexto de plasmación de lo fantástico sino que además lo distinguió de lo típicamente maravilloso por su marcada intromisión de misterio en la realidad.

Lo fantástico es una dimensión esencial en **Duplicaciones** así como en gran parte de la cuentística de Jaramillo Levi. Esa aseveración no parece difícil de ser establecida en la obra narrativa del escritor panameño. La cuestión de fondo, sin embargo, reside en diferenciar la dirección que conlleva en sus cuentos y el radio de sus connotaciones. Si ostensiblemente el acercamiento de Castex no nos sirve como punto de aproximación para una discusión de lo fantástico en la obra de Jaramillo Levi tampoco podemos quedarnos con una figuración impresionista de lo que el término denota fuera de la experiencia artística.

Por otra parte, la acertada intuición de Todorov sobre el carácter evanescente de lo fantástico quedaría, lamentablemente, atrapada en el marco estructuralista de su teoría, ante lo cual se le haría forzoso no sólo definir lo fantástico estableciendo condiciones de su producción y exigencias de tecnificación estética sino que también lo forzaría a situarlo como género y tan sólo al ver los escollos de tal camisa de fuerza, repensaría su ubicación en el límite de dos otros géneros: lo ma-

ravilloso y lo extraño. Cuando Todorov sale de los modelos literarios con los que ilustró sus ideas sobre lo fantástico—Jacques Cazotte, John Dickson Carr, Charles Nodier, Jan Potoki, y Edgar Allan Poe entre otros—y llega a una literatura más radicalmente moderna como la de Kafka, comienza a ver las potenciales restricciones de su acercamiento a lo fantástico: “El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX . . . Con Kafka nos hallamos pues frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él” (93). Cuestión que ya había anticipado en su encuentro de lecturas tanto con la de la lúcida obra de Maurice Blanchot que le permitiera ver la compleja y amplísima naturaleza del fenómeno artístico, así como la de la obra de Jean Paul Sartre en la cual pudo distinguir una aproximación más porosa sobre lo fantástico en la percepción de que este concepto iba mucho más allá de determinaciones reguladas por lo excepcional y podía por lo tanto inmiscuirse en cualquier instancia de la experiencia ordinaria.

Otros dos aspectos llaman la atención sobre el ensayo de Todorov dedicado a lo fantástico. El primero de ellos es el asombro que provoca el que las

relaciones entre la práctica de lo fantástico y la crisis humanista ya revelada en la inquietud de un arte que acudía una y otra vez a este particular dimensión artística la hubiese visto sólo en sus relaciones con el siglo diecinueve en circunstancias que en el siglo veinte esa crisis se profundizaría haciéndose el alcance de lo fantástico en el arte aún más indispensable: “Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista” (90). Perdiendo de vista así que ese positivismo decimonónico tendría su paralelo tanto en el engrimiento sobre la capacidad infalible de desarrollo social de la modernización del siglo veinte como en su aceleración y crecimiento imperiosos, lo cual llegó a construir una verdadera fijación por la expectativa de un progreso incontenible. El segundo se relaciona a la recepción de su libro *Introducción a la literatura fantástica* en la crítica latinoamericana, la cual por décadas utilizó su aproximación perdiendo de vista el hecho de que Todorov había trabajado—aparte de autores tales como Poe y Carr—principalmente con un canon literario europeo, ignorando una larga tradición del arte latinoamericano que arrancaba desde la colonia y que había producido extraordinarias visiones estéticas de lo fantástico en los primeros cincuenta años del siglo veinte,

un valioso material que Todorov dejaría simplemente intocado y que, claro está, sólo forzosamente se habría prestado para una aplicación de orden estructuralista como la que él proponía.

La sospecha de que lo fantástico como dimensión y dispositivo artísticos adquieren una fisonomía particular en el espectro específico de cada escritura es en este punto una intuición más productiva que la aceptación a ciegas de lo fantástico como principio universal e invariablemente identificable. Es el primer asomo de muchas interrogantes. ¿Qué tipo de formación fantástica se origina desde los sobreabundantes deslizamientos rizomáticos emanados en la selvática floración subconsciente de los textos de *Duplicaciones*? ¿Se puede verdaderamente establecer en esa salvaje frondosidad psíquica un orden de lo fantástico separado del orden de lo real y lo simbólico en esta obra de Jaramillo Levi? Y cuando esa densidad de lo íntimo se hace impenetrable y hasta inhóspita, ¿por qué es que la única dimensión sostenible que ofrece una opción es la de lo fantástico? Afortunadamente, una escritura artística no puede responder a ninguna de estas cuestiones directamente puesto que en todas sus capas es una lectura y toda lectura de producciones artísticas lleva en sí un acto hermenéutico.

En el cuento “Paseo al lago” el relator de la pareja central es tan sólo un yo. No tiene un

nombre como el “él” de Humberto. Razones de sobra para no tenerlo. El matrimonio proyecta una falsa imagen de felicidad. El amor que satisface, la alegría desenvuelta de una relación, la comunicación que completa están quebrados. Y sin embargo, hay una proyección ilusoria de armonía. El yo es una mujer que busca elementos para terminar de desmembrar lo ya fracturado, para acabar con el simulacro. Ni una mirada de ternura se aproxima a ella. Ha sido endurecida. Nos identificamos con ella, con su lucha sorda, con su soledad abrumadora. Nos acercamos a ella cuando sus codos están ya en la madera de la mesa, cuando va integrándose a la madera. Queremos rescatarla desde la orilla de quienes la escuchamos, la vemos y la sentimos. Pero ella no interrumpe su entrada en la madera. No deseamos que ese yo anónimo, ese ella sea madera. La queremos mujer. La mujer se resiste a los clamores del lector. No sólo entra en la madera sino que además se hace madera. Miramos la mesa-mujer comprendiendo ahora su transformación pero todavía sin aceptarla. Esperamos por la epifanía final, la iluminación intuitiva, espiritual que la guió a ella, la mujer, el yo anónimo del esposo Humberto quien no tiene más que asomos racionales pensando que la “loca” de su mujer yace en la profundidad del lago. Ella desapareció para él. ¿Se esfumó de su vista? Pero si siempre

lo había estado. Nada de qué sorprenderse. La metáfora comienza a entregarse, multiplicada en significantes. Es el principio creativo de **Duplicaciones**. No son sólo los personajes quienes mudan o se hacen trizas. También los espacios y los tiempos.

Es una confabulación en el sentido antiguo—y arreo-liano—del término de referir fábulas: la convergencia de una multiplicidad de ellas en un mismo cuento diseminando sentidos y perspectivas, dejándonos en el punto de otro sentimiento que esta vez comienza a ser reflexión. Aquí no podemos sostener con fría y discreta mirada crítica que la conversión de mujer en mesa tenga algún elemento de horror ya que es lo que muy urgentemente la mujer desea y lo que paulatinamente el lector entiende. Tampoco podemos encontrar un aspecto extraño en esa mutación en cuanto la dureza de la relación matrimonial es ya una pieza de madera, un acto de incomunicación y de egoísmo de parte del esposo. La metamorfosis no es lo extraño sino lo que en el fondo redime y permite en el plano de las reflexiones artísticas crear una relación de simbiosis entre lector y protagonista. Finalmente, la transformación ocupa todo el orden simbólico desde el cual lo fantástico adquiere su máxima radicalización subversiva: ya que la mujer sentada a la mesa no es tocada en su ser humano de comunicación y atención, mejor

definirse por el ser mesa, cosificándose para mostrar el abuso de su cosificación. Lo fantástico resulta en una rebelión desprendida desde los poros de la piel —ya que la comunicación es insostenible— en la que el cuerpo mujer se formula metafóricamente en el cuerpo que ha sido tratado. La integración cuerpo-madera le permite al silencio hablar. Lo fantástico, en otros términos, se desliza como restitución.

El cuento “Las palomas” ata en los intersticios de su escritura las hebras de una identificación entre el desaliento provocado por el exilio territorial y familiar de una joven y la necesidad de desalienación procurada por una conversión alada. Su realización final se cifra en darle alcance al juego difuso de las nubes como metáfora de acceso a un espacio sin marcas territoriales, y despojado, además, de esa red de alienaciones que supone el acontecer cotidiano. La transformación que convoca un espacio sideral de esta joven es precedida por el flujo de ríos de amargura que corre por sus venas como memoria de ideales humanistas tornados piedra. Hasta los sentimientos familiares que a ella le correspondían y de los cuales tenía gran necesidad se han diluido en la insensibilidad de tiempos contruados por futuros ilusorios. Su destierro deviene separación existencial ocupando un vacío en el que se siente la viscosidad del tiempo y la cosificación que los fingimien-

tos causan en las relaciones. En el resquicio de ilusión remanente retoña la configuración de unos labios mudando en pico de ave, y de unos brazos haciéndose alas que buscan en la elevación hacia la grieta espacial el tacto muelle de las nubes. En el devenir paloma de la joven desterrada por la indiferencia y anonimía de una sociedad posmoderna, aquello que percibimos como fantástico —los labios de una joven picoteando los granos en un parque y su cuerpo florecido en el volumen gris de plumas buscando un oxígeno inhallable en la humedad de su cuarto— un sentimiento tan contrario al terror y más cercano a una realización plena nos hace repensar el acceso a lo fantástico como la dimensión más genuinamente humana y probablemente en una de las pocas opciones permitidas frente al desamparo de una realidad sórdida.

El nivel fantástico del cuento “Germinación” ocurre en la absorción que una planta hace de un ser humano, específicamente de un individuo cuya vida ha sido pasionalmente volcada al área de la botánica. De partida removemos el causal estrambótico de tal hecho aduciendo que en el contorno universal de una simbología positiva sería la atención irresistible hacia ese sujeto de estudio lo que sostendría el principio de compenetración y de conjunciones: savia y sangre; tallos y miembros humanos; plasma linfático, arterias y tejidos con

entrenudos, yemas y raíces. Sería, en otros términos, la ejecución de un proceso osmótico comprensible en tanto que identificarse con lo que seduce resulta en una integración completa de dos mundos. Dos órganos de reinos diferentes devienen uno como admisión de la fuerza de impregnación de lo que se propaga saturando el descontrol de los deseos. Este último paso, nos damos cuenta, va a moverse hacia otro nivel, pero antes de visitarlo deduzcamos que en este tipo de permeabilidad se trata no sólo de la intrusión de una hostilidad sino que también de que aquello que se entrega al invasor es recuperado en la productividad divergente generada por esta nueva formación. Así, hemos llegado, por ahora, a la constitución de un nuevo cuerpo que engloba lo vegetal y lo humano, pero que aparentemente se expresa más visiblemente en la expansión indetenible de una naturaleza vegetal, de una exuberante ocupación verde vistosa, atractiva y preocupante. Alarmante porque en esa casa donde este nuevo cuerpo vegetativo se ha instalado vive también la hermana del personaje succionado por la planta y sus tentáculos rizomáticos.

En el fondo sospechábamos que el uso de lo fantástico no podía ser tan simple ni unívoco. La cama en la que se ha posesionado lo vegetal es el símbolo de la herencia que la madre, ya fallecida en el tiempo narrativo del cuento, le ha dejado al hijo. Es

una cama de respaldo barroco, similar a la profusión que se expande rellenando los vacíos como lo ha hecho el exceso de la vegetación. ¿Dónde están esas ausencias y oquedades? La cama vuelve a ser la respuesta pues la hermana resiente el hecho de que la madre la haya heredado al hijo y no a ella quien precisaba de un buen lecho por sus dolores de espalda. Otro vuelta compleja se produce aquí. Un dolor físico es más tolerable que uno psíquico. Lo que verdaderamente agravia a la hija es que la preferencia filial de la madre tenga que ver con el hecho de que ella —en la apreciación de su progenitora— no había demostrado la cultura que era vertiente en el hijo. Es la desazón de una profunda grieta psicológica con la madre, no con el hermano a quien adora hasta el punto de pensar en ayudarlo a pagar los costos de su educación universitaria y completar los sueños de la madre para que el hijo llegue a ser un gran científico. La hija ha sido desconsiderada desde la *cátedra* materna en cuanto a su falta de interés por el conocimiento e ignorada por tanto como sujeto útil. En el desheredar psicológico adviene el desocultamiento de un espacio peculiar en el cual no sólo presentimos la operación múltiple de los significantes fantásticos sino que además nos topamos con su formidable presencia perturbable.

La furia de la germinación vegetal ha ocurrido en la cama y

desde allí avanzará hacia la hermana para absorberla también, enroscándose lascivamente en sus piernas, cintura y senos. La revelación en este punto de un amor incestuoso entre hermanos vuelve a sorprender sin que sepamos por otra parte si es el hermano en su forma vegetal quien se aproxima a ella o la pulsión reprimida de la hermana la que ha convertido esa cama no heredada a la hija en la naturaleza que permite la unión en un reino sin diques de contención social. La vegetación que asimila a los hermanos devora asimismo coerciones y traumas. Acaba con las restricciones civiles y políticas. Sin pretenderse como solución a nada, lo fantástico ha abierto puertas que ni siquiera son en este caso de realización sino de potenciación de quiebres psíquicos de la naturaleza humana. *Duplicaciones* no acude, por tanto, a los meandros artísticos de lo fantástico para resolver *icebergs* mentales, conductuales o culturales sino para explorar a través de la *diferencia* lo que pensamos o aceptamos equivocadamente como significados homogéneos.

En “Ciclos del acecho” lo fantástico simula el espectro de una presencia que no abandona al otro con el objeto de cumplir un acto de posesión de la mirada, haciendo indistinguible el yo de aquello que lo vigila. Esta proyección puede adoptar muchas formas y situarse en muchos lugares ya que lo espectral transcurre sin tiempos y se desplaza sin espa-

cios. Puede manifestarse en el habla, en la lectura, en los sueños, en la memoria, en la distinción de devenires, en la totalidad existencial del yo. Los espectros no son visibles por eso siempre están allí; tampoco hablan, por lo cual nos están siempre leyendo, digamos releendo la lectura que somos. Reconsideremos: este espectro no es fantástico por ser fantasmal sino por formularse en su capacidad creativa multiforme, produciendo un complejo retrato psíquico del yo. Un yo que no sólo necesita de la presencia del otro para completarse sino que además —y es aquí donde lo fantástico reina con vehemencia— adopta la obsesión como forma de existencia. Entendamos que en este cuento la obsesión no es recibida pasivamente, o adscrita de modo indefinible como cuando se dice de alguien que “se obsesio-*nó*”. Por el contrario, la obsesión es escogida para experimentar la intensidad del yo, realzándolo como entidad insaciablemente atractiva. Lo fantástico de este texto reside en recrear la capacidad estimulante de la obsesión, en situarla como un dispositivo de excitación por medio del cual la realidad del acecho no es sino una construcción lograda por el deseo. Sentirse vigilado psíquicamente en “Ciclos de acecho” es tanto una apertura del yo como una búsqueda de lo reconstituyente. Lo fantástico, así, coincide en este cuento con la sorpresa de lo inesperado, perspectiva en la

cual el acecho no es la interferencia de un espectro que presencia continuamente sino la invención de una obsesión como forma viable de gratificación sensorial.

No es arduo divisar el ámbito de lo que más cándidamente golpea a la vista como sobrenatural en “Los anteojos”, texto en el que ponerse o quitarse los lentes hace la diferencia entre un personaje de fisonomía humana y otro con cabeza de búho. Lo inconcebible e inverosímil *per se* no constituyen, sin embargo, resoluciones concluyentes sobre lo fantástico como realización estética y proseguirlo sólo en ese sentido podría incluso resultar en una noción bastante ingenua al respecto. Por otra parte, el trastocar una realidad a través del juego de llevar y remover unos anteojos no nos sitúa inminentemente frente a un terreno creativo intocado en términos de que la ecuación entre uso y ausencia de lentes y producción de ópticas heterogéneas no es inusual en el arte. El verdadero desafío consiste en presagiar a qué visión estética nos conduce el juego de intercambios de rostros humanos y alados.

No es infrecuente, sin embargo, que el arte de ***Duplicaciones*** vaya desprendiendo sus significantes gradualmente y que además muchas veces esa revelación no se encuentre en una comprensión secuencial de la historia sino en un estallido de resonancias accionado por la movilidad y poder de intercambio de

esos significantes. Otras veces es un detalle que en lugar de estar escondido se halla visiblemente colocado en una suerte de narratividad secundaria que sólo es posible descargar en un quiebre de la lectura, es decir, en un arrebatado del leer que se aproxima al de escribir.

Por ello es que **Duplicaciones** puede designarse como una experiencia de portabilidad de la escritura no sujeta a condiciones de ningún tipo ni a expectativas de lecturas. En “Los anteojos” es la propia narratividad del cuento la encargada de rechazar la explicación banal de que esta óptica extraña de máscara de pájaro instalada casi como un disfraz en la cabeza del protagonista pudiera provenir de algún dispositivo artificioso de las gafas ya que la conexión de lo insólito con lo fantástico reside en que no es sólo el individuo que se pone los anteojos quien advierte la transformación de su cabeza en pájaro sino también quienes se encuentran a su alrededor. En otros términos, los lentes no sólo cambian el rostro del personaje sino que además territorializan con una óptica determinada su entorno.

¿Cómo ingresamos entonces en **Duplicaciones** a una zona en la cual lo que ordinariamente entendemos como explicación está destinado a fracasar en cuanto ello permite el establecimiento de un orden racional? Desde ya esta cuestión nos hace reflexionar sobre las puertas equi-

vocadas por las que entramos al insistir en una consideración de lo fantástico como alteración de la realidad, es decir, cuando aquello sorprendente, no localizado por nuestra visión periférica de lo real coincide con una percepción de lo que no tiene paralelo en nuestro entorno. En esta comprensión más bien limitante una realización fantástica es una propiedad situada en un plano separado y distante de la realidad. En esta dirección, la cabeza de búho en el cuerpo de un ser humano constituiría un fenómeno, o sea la experiencia inmediata del sentido visual como determinante preeminente de una simbiosis inaudita y por lo tanto imposible de concederse en el plano de lo real. Lo que escapa en este modo de ver lo fantástico es la génesis de esa confluencia insólita de dos seres clasificados por una taxonomía de lo que con frecuencia —aunque tal vez arbitrariamente— se considera *normal*.

Decimos entonces que lo que en verdad significa lo fantástico no es la experiencia del fenómeno sino lo que está detrás del fenómeno, la constitución en sí y por sí de aquello percibido como fantástico. Si acaso podemos llegar a hacerlo completamente inteligible de un modo directo es disputable, pero al menos podemos intentar mirar en el reverso de su aparente estatuto de *anormalidad*. Es un lienzo denso en el que vale más atender a la presencia móvil de sus códigos

que a una conformación definida y utilizable invariablemente. Por ello es que lo fantástico no podrá llegar nunca a coincidir con modelos fisonómicos. Su naturaleza artística es implacablemente humana y colosalmente real. En el cuento que analizamos esa suerte de máscara forzada en la cabeza de un personaje es una fusión que produce cuestionamientos de identidad, aspecto entregado por el detalle de que en un momento el quitarse los anteojos junto con la inmediata desaparición de la cabeza de búho deja el blanco en el espejo, la ausencia total de la figura, la falta, por tanto, de aquello que constituye el referente de individualización. De este modo, el personaje es verdaderamente un búho en cualquiera de los sentidos que el término pudiera portar, incluyendo el de homosexualidad.

Lo fantástico está en directa relación en este texto con la incertidumbre de identidad. La cabeza de pájaro encajada en el personaje es un elemento de irracionalidad el cual efectivamente gatilla las dudas de sí mismo. Es un símbolo de desarticulación de la expectativa de la figura, un modo de descentrar las fijaciones identitarias de lo que se considera semejante en el individuo. Ese disfraz o materia extraña e incomprensible que se instala en el protagonista dejamos de verlo en su punto epifánico como un hecho insólito aceptando la funcionalidad plural de lo fan-

tástico que en este caso opera como una floración que emerge desde el subconsciente hacia lo consciente. Aquello que no se puede esconder más y que yacía enterrado ha brotado impetuosa e irreflexivamente en contienda con la sujeción racional del yo. En su regreso al *ello* se mueve en el campo abierto de todo tipo de pulsiones, incluyendo las reprimidas, abriéndolas con turbación y desconcierto hasta llegar a los niveles de conmoción y angustia que puede plantear lo absurdo. Lo fantástico se resuelve aquí en un clamor por la diferencia.

Si buscásemos en la menesterosa anécdota del cuento “El búho que dejó de latir” —una mujer que le dispara a su pareja por cometer adulterio y los consiguientes esfuerzos médicos por salvarle la vida a él en el quirófano— perderíamos cabalmente la ocurrencia de lo fantástico en este texto. La anécdota yace, además, disgregada en una textualidad hecha para ser leída en su diseminación que la fundamenta. He aquí una presencia nuclear de lo fantástico: el transcurso de la escritura en tiempos y espacios absolutamente dispersos. Lo fantástico empieza así a avizorarse en los pliegues de una desaparición de las categorías témporo-espaciales, lo cual a su vez deja abierto el terreno de los encuentros que pensamos arbitrarios pero que en el fondo no lo son. En ese gran fondo bullente se agitan los sueños, las descargas de la

imaginación, el delirio inducido por la anestesia, los deslizamientos de la memoria, los quiebres de la realidad, la vertiente surrealista de imágenes-pintura, el flujo



subconsciente de lo sexual, las búsquedas en regresiones de diverso orden, las vacilaciones por distinguir fracciones de eventos, los erráticos movimientos de la historia humana, las visiones obsesivas, las secuencias introspectivas psicoanalíticas.

Por lo demás, regresa en este cuento la imagen del pájaro, 'el búho', adosada a la cabeza del hombre, añadiendo a esta multiplicidad de la identidad de la/el amante (una mujer sin cabeza) y la mujer que ha disparado (una

desfiguración con cara de hiena). Los tres rostros —y por ende la de cada una de sus identidades— se recubren o se ausentan y por lo mismo se hacen diferenciales. Son identidades traumatadas sexualmente en las que sus cuerpos y órganos sexuales primeramente se disgregan para poder hablarse luego. La unidad no llega. Es más, se le rechaza. Es una escritura vitral en la que lo fantástico eleva a visión artística la radicalización de lo fragmentario. Decimos que no es por lo fantástico que se produzca la desintegración. La realidad es fragmentada en sí. Lo fantástico restaura la posibilidad de su foco creativo.

De otro modo, afirmamos que lo fantástico no es una extrañeza frente o en medio de la desintegración sino que su medio de captación. Lo fantástico no es un contenido en este cuento sino la vía estética portadora de los más disímiles enlaces que conlleva el discurso flotante y libre de lo imaginario desde la crítica a una concepción precaria de lo que se percibe como real a su máxima recuperación profusamente fraccionada en los tejidos de una producción no controlada por la razón. En esa alameda se proyectan imágenes sobre el modo funcional, pragmático y endeble con que las sociedades modernas utilizan los discursos socioculturales para auto convencerse de la falacia de una historia que progresa. De allí la reacción involucrada en las imágenes de regresión huma-

na (los jardines humanológicos en reemplazo de los zoológicos), en el diálogo falo-vaginal como espectáculo autónomo y desarraigado de principios institucionales, y en la preeminencia surrealista de transmisión cultural.

Duplicaciones cumple cuarenta años en el 2013. Pero no hay mayoría de edad en el arte ni tampoco lecturas intactas. Todas ellas se permean no tanto por historicidades que resultan en ficciones; ni por cronologías que no muestran progreso de lo humano sino progresión, sucesión pura numérica; ni por extraños mejoramientos sino por el vínculo a otras textualidades, recibidas en un nuevo orden de enlazamientos que incluye el de rupturas. Por otra parte, el arte dispone de esa curiosa condición de destemporalizarse, ya que las obras del presente y las de pasado son simplemente las obras realizadas (ya escritas, ya pintadas, ya compuestas, ya armadas, ya esculpidas, ya construidas) anulándose en nuestra atención focal su pertenencia a un tiempo próximo o distante. Las obras del futuro no existen en la medida que no han sido ejecutadas. Son tan sólo un lienzo flotante permitido por el deseo o la expectativa de que el arte continuará siendo parte de la aventura humana. No he afirmado que el arte no tenga marcas históricas en sus contenidos, pero sí he sostenido que los contenidos no muestran ni ejecutan necesariamente la condición inefable y

epifánica que permite leer, por ejemplo, una obra de Homero como expresión de lo fantástico.

En nuestro análisis de **Duplicaciones** hemos procurado revelar la multiplicidad artística que alcanza una estética de lo fantástico, su diversidad funcional, su apartamiento de la congelación que provoca el intentar estatuirle como género, la limitación de asociarlo a un sentimiento de terror o siquiera de pertenecer exclusivamente al plano de lo extraño. **Duplicaciones** despliega la laberíntica familiaridad de lo fantástico, el arribo a una zona de imágenes cargadas de significantes de entre los cuales resalta una visión del yo diferente a los espectros megalómanos muchas veces creados para sustentar o proteger la precariedad de la psicología humana. En esas duplicaciones reiteradas hasta la proximidad con la distorsión, percibimos que ello no ocurre sólo desde la mirada del otro que se distancia para ver en profundidad la verdadera dimensión que le permite la ocurrencia de tal alteridad sino que precisa además situarse en una portabilidad témporo-espacial que lo repita ininterrumpidamente hasta alcanzar un punto de mutación desterritorializado.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1969.
- Burgos, Fernando. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 2004.
- . *Un lector y un escritor tras el enigma:*

la narrativa de Enrique Jaramillo Levi. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, Instituto Nacional de Cultura, 2010.

Chanady, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985.

Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Jaramillo Levi, Enrique. *Duplicaciones*. Tercera edición. Madrid: Editorial Orígenes, 1990.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London & New York: Routledge, 1988

Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos y otros textos*. Caracas: Ayacucho, 2008.

Sartre, Jean-Paul. *Imagination: A Psychological Critique*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972.

---. *Literary and Philosophical Essays*. New York: Criterion Books, Inc., 1955.

---. *Literatura y arte*. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977.

---. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Segunda edición. México: Premià Editora de Libros, 1981.

FERNANDO BURGOS: Chileno, catedrático de la Universidad de Memphis, en Tennessee, Estados Unidos. Es uno de los más importantes críticos literarios hispanoamericanos, especializado en cuento. Su libro más reciente: **Un lector y un escritor tras el enigma: la narrativa de Enrique Jaramillo Levi** (INAC, Panamá, 2010).