



UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLÁN

ERASERHEAD Y EL MICO. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FANTÁSTICO EN EL

Lenguaje Literario y el Fílmico

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LIC. EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

PABLO AHUMADA LEMUS

ASESOR: TARSICIO GUSTAVO CHÁRRAGA PINEDA

MAYO DEL 2014

NAUCALPAN, EDO. DE MEX.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A MIS RAÍCES. En ellas me sustento y cojo los nutrientes más ricos. A Paula Canula Ac y a Emiliano Leonides Lemus Aguilar.

A MI PROVEEDORA. De vida, de salud, de estabilidad y de locura: A Violeta Emilia Lemus Canul.

A MI MADRINA por todo el apoyo y confianza a distancia. A Elvia Lucía Lemus Canul.

A MIS NEUTRONES Y ELECTRONES. Que giran conmigo, sin ellos mi materia no se vería, no representaría nada: Violeta de la Aurora Ahumada Lemus, René Leonardo Ahumada Lemus, Félix Domínguez Acosta, Luz Marina Selene Aguirre Lemus, Claudio Emiliano Aguirre Lemus, Francisco Daniel Blanco Lemus, Ivan Leonardo Blanco Lemus, Luis Armando Barrera Lemus.

A MI MUSA. Por las incesantes inyecciones de inspiración. A Anahí Gabriela Gutiérrez Olmos.

A LOS QUE HAN TRASCENDIDO LA HUMANIDAD. De ellos la enseñanza suprema de que corto es nuestro camino en esta tierra, flores somos y no tardaremos en marchitarnos. A René Armando Ahumada Rodríguez y a Hernilda Canul Ak.

A MI SENSEI. Por la paciencia y dedicación, por su valioso tiempo y por su amistad. A Tarsicio Gustavo Chárraga Pineda.

AL UNIVERSO. Porque en este y en todos los lenguajes es el único que posee una comprensión mayor de las cosas y no las falsas pretensiones de la academia.

ÍNDICE

Introducción	3
CAPÍTULO I El relato fantástico	6
1.1 Para una definición del fenómeno fantástico	8
1.2 Evolución teórica del relato fantástico	16
1.3 El tema del doble.....	21
CAPÍTULO II El relato <i>El mico</i> y el lenguaje literario	26
2.1 Francisco Tario y su relación con lo fantástico	26
2.2 El lenguaje literario en <i>El mico</i>	31
2.3 Análisis del relato <i>El mico</i>	34
2.4 Estética de lo extraño en <i>El mico</i>	46
CAPÍTULO III El filme <i>Eraserhead</i> y el lenguaje cinematográfico	52
3.1 David Lynch y su relación con lo fantástico	53
3.2 El lenguaje cinematográfico en <i>Eraserhead</i>	60
3.3 Análisis del relato <i>Eraserhead</i>	74
3.4 Estética del horror a partir de lo siniestro.....	88
CAPÍTULO IV Paralelismo del lenguaje filmico y el lenguaje literario	94
4.1 Cuadro de análisis secuencial, comparativo de <i>Eraserhead</i> y <i>El mico</i> ..	95
4.2 Convergencias y divergencias del relato filmico y el relato literario	97
4.3 El otro en <i>Eraserhead</i> y <i>El mico</i>	102
4.4 Las ramas de lo fantástico se desdibujan	111
Conclusiones	115
Bibliografía de Francisco Tario	121
Filmografía de David Lynch por fecha	122
Bibliografía	124

Introducción

En la literatura fantástica, habitan seres extraños con características poco cotidianas. Hay uno entre estos, el cual genera un interés especial por su aparición espontánea. Su repentina actuación modifica la historia y comienza a generar una inestabilidad en el protagonista que se manifiesta en angustia o intranquilidad.

El "otro", también conocido como el "huésped", ha sido utilizado en cine y en literatura para generar extrañeza, angustia, miedo y otras sensaciones. Sus características no son naturales y parece venido de otro lugar, como un extraterrestre o un ser metafísico. El huésped es ajeno y familiar a la vez, debido a que se instala en el lugar más cotidiano.

El objetivo de este estudio es comparar el lenguaje literario del cuento *El mico*, con el lenguaje cinematográfico del largometraje *Eraserhead*. Las principales afinidades se dan en el discurso y en la caracterización de personajes.

En este estudio, se demostrará la trascendencia del personaje en los fenómenos de orden fantástico, mediante un paralelismo entre cine y literatura. Para esto se analizan dos tipos de lenguajes diferentes, el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico. Ambos se valen del fenómeno fantástico utilizando personajes muy similares.

En *Eraserhad*, de David Lynch y *El mico*, de Francisco Tario, se utiliza el tópico del "otro": aquel ser ajeno a una realidad que ha llegado a transgredir el orden natural de las cosas, y a cambio ha dejado un halito de angustia y de extrañeza.

La ambigüedad narrativa, la identificación del personaje con el lector y el choque de lo racional con lo irracional, han definido una estética específica del fenómeno fantástico. En la literatura fantástica, lo mágico y lo misterioso cohabitan en

una estructura realista. Esto permite al lector introducirse en una atmósfera de extrañeza, donde las fronteras a menudo son movedizas. Lo que hace el relato fantástico, entre otras cosas, es evidenciar la incapacidad del racionalismo para explicar algunos fenómenos de la naturaleza humana.

El personaje en el arte fantástico es de gran importancia. Posee características específicas, suele estar desconcertado por acceder a un mundo maravilloso. Está imbuido en una percepción racionalista, la cual choca con el fenómeno insólito y le provoca incomodidad. El personaje de corte fantástico vive en la confrontación de dos mundos paralelos, el primero es de orden racional y el segundo insólito. El choque de estas dos realidades lo hacen habitar una atmósfera extraña, donde los acontecimientos no poseen una explicación científica. El personaje tiene la capacidad de transmitir diversas sensaciones al lector, ya sea de angustia, de tensión o de sorpresa.

El fenómeno fantástico no solo se da en la literatura, también en el cine existen diversas exploraciones sobre este terreno. Se pueden apreciar distintas afinidades entre la literatura y el cine. Las historias fantásticas aportan variados elementos que habitan en el lenguaje literario y en el lenguaje cinematográfico. Uno de ellos es la utilización de la figura retórica de la elipsis que consiste en omitir información para agudizar la incertidumbre en el lector y en el espectador, respectivamente.

El lenguaje cinematográfico es diferente en técnica al lenguaje literario, mientras uno utiliza imágenes y sonido, el otro utiliza palabras y oraciones, sin embargo, ambos utilizan recursos muy similares, como la introspección del personaje, mediante la cual, parte de los acontecimientos de la historia se desarrollan en la subjetividad del protagonista. El personaje permite ver afinidades como la temática, el discurso, la estética, la caracterización, etc.

La temática en *Eraserhead* y *El mico* es muy parecida, ambos hablan de la

suplantación de la personalidad, de la trasgresión de la normalidad y de la toma de un lugar común por un ser extraño. En ambas historias, en algunos pasajes, el intruso parece ser el mismo y el protagonista parece sufrir los mismos tormentos.

En el primer capítulo se aborda el fenómeno fantástico y las características teóricas que lo han forjado. Ahondamos en el fenómeno del "otro" por constituir el tópico al que hacen referencia ambos textos.

La segunda parte del trabajo es dedicada a Francisco Tario y al análisis de su cuento *El mico*, texto que utiliza el lenguaje literario para transmitir una historia extraña con recursos cómicos y con incursiones en el horror y la extrañeza.

El tercer capítulo habla sobre David Lynch y su obra *Eraserhead*, en donde se utiliza el lenguaje cinematográfico para reconstruir una historia de constante transgresión al espectador. Una sensación de horror se apodera de la trama hasta desembocar en un halito de desesperación.

Los recursos técnicos y el lenguaje utilizado por los dos son bastante diferentes, sin embargo, las estrategias narrativas y el tipo de personajes son muy similares. En el cuarto capítulo se desarrolla esto con la comparación de ambos textos.

Este estudio es complementado con las dos obras de las que hablamos. *Eraserhead* y *El mico* se adjuntan en el Apéndice del trabajo para ofrecer al lector el material completo y la posibilidad de confrontar ambas creaciones.

CAPÍTULO I

El relato fantástico

El relato fantástico es hijo de la modernidad, está constituido por una contradicción entre un pensamiento racionalista y maravilloso. El relato fantástico posee un carácter de oposición, pretende dar una explicación científica a un fenómeno misterioso.

[...] la estética del relato fantástico introduce una desconcertante confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural, lo soñado y lo vivido, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos [...].¹

Actualmente, las características del relato fantástico están delimitadas gracias a la trascendencia de diversas teorías que han permitido fijar rasgos propios de la narrativa fantástica. Algunas de las principales características son: La identificación del personaje con el lector; la ambigüedad narrativa, retórica e interpretativa; el testimonio, capaz de dar un carácter de verosimilitud al relato; y todos aquellos significados omitidos, implícitos o silenciados.

Juan Herrero nos habla también acerca de la dimensión *dialogica*, que es precisamente la relación comunicativa entre el texto y el lector, donde el lector asume una posición frente al acontecimiento misterioso.²

El lector implícito, en plena complicidad con el narrador, articula la verosimilitud de la historia. Existe una relación estrecha entre el lector implícito y el personaje. El personaje del relato fantástico es intrínseco, ya que lleva a cabo una exploración interna que es coherente con la estructura del relato.

¹ Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p.20.

² *Idem*.

En la conformación del relato fantástico se pueden hallar estrategias narrativas en las que el relato es presentado indirectamente al lector: Un testimonio oral, un texto hallado por otra persona y presentado al lector, un narrador personaje que cuenta su historia, etc. Estas estrategias le otorgan veracidad, permiten autentificar una historia de ficción en la que aparecen acontecimientos extraños.

Las estrategias narrativas mencionadas utilizan la primera persona, esto permite diversas subjetividades en el ámbito de la *evaluación*³, articulando un significado múltiple, donde el lector implícito juega un papel destacado.

[...] un rasgo es un adjetivo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje (...) el personaje iría conformándose a medida que avanzan los acontecimientos y, por tanto, se constituiría sintagmática y progresivamente en un haz de atributos que configuran su identidad paradigmática.⁴

El personaje es importante en la configuración del fenómeno fantástico, resulta necesario estudiarlo para comprender su relevancia dentro del relato. La manera más eficaz de lograr el acercamiento del lector con la obra es mediante el personaje. “La *cooperación interpretativa* del lector será entonces más activa, exigente y personal que la que imponen otros subgéneros literarios”⁵

El relato fantástico pretende lograr un *efecto*, este debe suscitar en el lector una reacción específica. Edgar Allan Poe establece los puntos más importantes de un poema: el desenlace, la

³ Michel Lord entiende como *evaluación* el momento en el que el protagonista racionaliza lo que le ha acontecido y decide actuar. “La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)” *El relato fantástico. Historia y sistema*. Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova. Salamanca, Colegio de España, s.f., p.14.

⁴ José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p.172.

⁵ Juan Herrero Cecilia, *Op. Cit.*, p.20.

brevedad de la obra y lograr la belleza, porque ahí yace dicho *efecto*.⁶

El lector no puede aceptar lo acontecido en el relato fantástico sin antes ponerse en la posición del personaje.

El personaje de tipo fantástico se ha venido constituyendo paulatinamente, posee características específicas como una contradicción en la lógica de sus acciones, una sorpresa ante fenómenos mágicos que su perspectiva científica no le permite dar por verdaderos, una imposibilidad de explicar los fenómenos insólitos mediante las leyes científicas, una inestabilidad racional y por ende una incomodidad general.

1.1 Para una definición del fenómeno fantástico

Actualmente, existen diversas teorías acerca del relato fantástico, lo cual nos lleva a preguntarnos ¿Qué es el relato fantástico y cuáles son sus principales características? Comencemos por decir que el relato fantástico es un subgénero que deriva del cuento.

Las primeras definiciones de fantástico las hallamos en el *Corbacho* de Martínez de Toledo, a mediados del siglo XV; en el *Dictionarium ex hispanensi in latinum sermonem* de Antonio de Nebrija, en los *Doce trabajos de Hércules* de Torres Villena y en el libro *Coronación* de Juan de Mena. Estos textos rastrean el significado del término fantástico en griego y latín:

Fantástico proviene del latín *phantasticus* y del griego φανταστικοζ que significan: hacer, ver, mostrar, aparecer o parecer.

⁶ Edgar Allan Poe, *El cuervo. Le Corbeau. The Raven*, Colegio Nacional. Ediciones el tucán de Virginia, México, 2011, p. 59.

El sustantivo griego φανταστικε, evolucionó en latín a *phantasia*⁷ y en español al sustantivo abstracto fantasía.

Se puede comparar lo fantástico con lo maravilloso a partir de su definición. Maravilloso proviene de los vocablos latinos *mirabilis* y *mirabilia*, significan extraño, notable y lleno de. Evolucionan al español como asombrarse, maravillarse y quedarse en suspenso⁸

Estas primeras concepciones de maravilloso y fantasía arrojan la primera condición del género fantástico, en la que un elemento novedoso, fuera del orden natural, es mostrado repentinamente.

Sin embargo ¿Cómo es que el subgénero fantástico fue asumiéndose como tal y alcanzó el estatus que actualmente posee?

La constitución del relato fantástico toma forma a principios del siglo XIX, con la difusión de los cuentos de Hoffmann. También en esta etapa se publicó, en el diccionario Littré de 1863, la primera definición moderna de *cuento fantástico*, que menciona la fractura de lo real por un fantasma, que yace en la subjetividad de un personaje perturbado. Progresivamente, las características del subgénero empiezan a definirse.

El relato fantástico fue apreciado durante mucho tiempo por la crítica como literatura menor, debido a que las historias que relatan no son verdaderas. Las teorías contemporáneas son las que más elementos han aportado para poder comprender su relevancia genérica.

La argentina Ana María Berrenechea y Edelweis Serra, estudian lo fantástico ya como manifestación de un género.

⁷Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. p.83.

⁸ *Idem*.

Mi centro de interés en este trabajo es deslindar el subgénero "literatura fantástica" y destacar algunos de sus rasgos caracterizadores, a propósito de la narrativa hispanoamericana, tan rica en obras de esa índole.⁹

Flora Botton, a su vez, lo acepta de antemano como género: "Se trata de un género de extremada diversidad y, por consiguiente, no es posible encararlo directamente en su conjunto"¹⁰ La investigadora del Colegio de México aborda el tema puntualizando la trascendencia de lo fantástico, asevera que lo fantástico es un subgénero, tomando en cuenta las grandes cabezas de género, como lo son la poesía, el cuento y la novela.

Se han desarrollado teorías en distintas partes del mundo, mientras que los estudios de lo fantástico han proliferado. Así se fue encontrando el hilo conductor hacia un análisis más específico.

Tzvetan Todorov habla de la vacilación que existe entre el héroe y el acontecimiento insólito y cómo el lector se identifica con el personaje. De esta manera aporta una clasificación de cinco ramas distintivas de lo fantástico: Lo extraño puro, lo fantástico extraño, lo fantástico puro, lo fantástico maravilloso y lo maravilloso puro.¹¹

Michel Lord emplea un análisis más específico, además de puntualizar el carácter hipogénérico del relato fantástico, aporta indicios para una sistematización genérica. Nos habla de dos elementos fundamentales que constituyen a este tipo de discurso:

⁹ Ana María Berrenechea, "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana*, 1972 (Julio-Septiembre), Vol. XXXVIII, 80, p. 391.

¹⁰ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983, p.7.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 44.

El discurso fantástico pertenece a un *hipogénero* (subgénero) que toma forma, en primer lugar, en los géneros, como la novela, el cuento y la novela breve, recurriendo a los procedimientos propios del *hipergénero* narrativo, que es la base de datos de los procedimientos de composición en el campo de la narración.¹²

Paulatinamente, las teorías del relato fantástico evolucionan, comienzan a delimitar características funcionales, aspectos estructurales y semánticos, así como, rasgos propios del género, que lo distinguen de otras manifestaciones literarias.

El relato fantástico porta en su esencia los conceptos *miraculus*, *magicus* y *mirabilia* de la literatura medieval, donde encantamientos y acontecimientos sobrenaturales están supeditados a la divinidad. En lo fantástico moderno, este hecho maravilloso choca con una mentalidad positivista que no acepta divinidades. Por lo tanto, los libros de caballería y encantamientos no pueden ser considerados fantásticos, porque en la percepción del protagonista (tomando como referencia al Quijote) los acontecimientos maravillosos son tomados como verdaderos de ante mano, es decir, no habita en él ese choque científico-maravilloso de la literatura fantástica.

De manera similar, pasa con la mitología de las eras antiguas, podemos afirmar que debemos el legado maravilloso y mágico a distintas mitologías: la griega, la latina, las orientales, entre otras. Sin embargo, sin el ingrediente realista, el fenómeno fantástico no puede encontrar esa contrariedad de elementos que forjan su esencia.

En algunos estudios, podemos ver cómo el texto fantástico se ha ido precisando, las características son más estables e incluso hay definiciones que establecen sus condiciones, “lo

¹² Michel Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)” *El relato fantástico. Historia y sistema*. Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova. Salamanca, Colegio de España, s.f. p.14.

fantástico implica una zona de fractura, una crisis de coherencia dentro de la ficción, en cuyo centro se halla una unidad indómita, racionalmente irrecuperable”.¹³

Franklin García analiza algunos elementos en la obra de Cervantes que anuncian la llegada del relato fantástico, pero que aún no estaban bien definidos. En los Siglos de Oro no podemos hablar aún del relato fantástico, porque la “zona de fractura” de la que habla Franklin, todavía no está bien establecida. Algunos pasajes del *Quijote* son importantes, en ellos evoluciona el uso del elemento maravilloso, que es asumido como verdad por el personaje. Todavía no se gesta la “zona de fractura”, sin embargo, la proyección realista ya empieza a mostrarse.

El relato fantástico es un choque entre lo racional y lo irracional, Juan Herrero nos permite entender sus principales características y por qué hasta el siglo XIX no podemos hablar del texto fantástico como tal.

El género fantástico viene a manifestar los límites y la insuficiencia de la razón para dar una respuesta al dinamismo de la vida, a la sed de la plenitud y de armonía ideal con la que sueña el ser humano [...].¹⁴

La literatura fantástica permite que cohabiten lo misterioso y lo mágico en un relato realista. Aquellos fenómenos que inquietan al ser humano y que la ciencia no puede explicar, son utilizadas por el relato fantástico para entender el mundo de otra manera. Así, el lector se hace partícipe del relato, al sentirse identificado. El texto fantástico construye una estética propia que puede apreciarse en distintas obras.

[...] la estética específica del relato fantástico (...) se caracteriza por establecer

¹³ Franklin García, “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica”. *El relato fantástico. Historia y sistema*. Antón Risco. Salamanca, Colegio de España, 1998, p. 205.

¹⁴ Juan Herrero, *Op. Cit.*, p.29.

una tensión o confusión problemática entre el nivel de la experiencia ordinaria (...) y la *alteración* misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable [...].¹⁵

El choque de estas dos características se vuelve una constante a principios del siglo XIX con Hoffmann, Gautier, Nodier, Von Arnim, Poe, etc., en una necesidad por manifestar la inquietud que producen los límites y la insuficiencia de la razón.

Varios autores han coincidido en establecer características que permitan saber si estamos ante un relato fantástico y qué elementos podrían anular esta posibilidad. En este sentido, el personaje permite dilucidar algunos rasgos fundamentales del género.

El personaje del relato fantástico debe sentirse desconcertado, agredido o angustiado al acceder a un mundo maravilloso, precisamente porque su racionalismo latente no le permite desenvolverse en esas condiciones.¹⁶

La alteración repentina de un orden realista a un orden maravilloso genera una confusión que recae en el personaje.

Esa intromisión o confusión misteriosa de niveles, exige por parte del personaje (y, a través de él, por parte del lector) un tipo determinado de explicación que puede quedar abierta al juego desconcertante o fascinante de la *ambigüedad*.¹⁷

La estructura del relato fantástico está enfocada en recrear una ambientación concreta, pretende que el texto aporte un *efecto* especial, por eso resulta importante el lector implícito. Esta sensación peculiar, no puede ser entendida sin el personaje, ya que es el principal vínculo del lector implícito. De esta

¹⁵ Juan Herrero, *Op. Cit.*, p.32.

¹⁶ Juan Herrero, *Ibidem*, p. 39. Don Quijote carece de esta incomodidad, acepta de entrada ese mundo como algo verdadero ya que concuerda con los mundos idealizados en sus lecturas caballerescas.

¹⁷ Juan Herrero, *Ibidem*, p.32.

manera, narrador, personaje y lector implícito están íntimamente ligados.

Buscar ese *efecto* comunicativo no es otra cosa que tener en cuenta, en la creación misma de la obra, la reacción y la participación que se pretende motivar y suscitar en el lector a través del arte de narrar o de evocar una historia [...].¹⁸

El relato fantástico utiliza un lenguaje específico para poder motivar un efecto especial en el lector, posee cualidades estructurales, en las que el personaje juega un papel indispensable. Juan Herrero dice que en la dinámica narrativa habita la tensión, la fascinación o la inquietud, cualidades que son mostradas en el ánimo del personaje.¹⁹

La organización del macro texto se puede organizar en un sistema tripartita, en el que el personaje resulta trascendente, esto equivale a la evolución de la estructura total de un texto dramático (introducción, desarrollo y conclusión), que se adapta perfectamente al mensaje del relato fantástico, tanto en cine como en literatura.

Para analizar el texto fantástico, lo dividiremos en tres partes: *orientación*, *complicación* y *moraleja*.

La *orientación*, es una especie de introducción en donde se describe el contexto de los personajes.

La *complicación* es la parte más importante del relato fantástico, está ordenada en tres partes (*complicación*, *evaluación* y *resolución*). En ella se alberga la intromisión de otro orden ajeno al realista. Esta sección depende del personaje principal y de su reacción ante el fenómeno en cuestión, la ruptura del orden natural y la restitución de este orden mediante la toma de decisiones. Es la parte de

¹⁸ Juan Herrero, *Op. Cit.*, p.20.

¹⁹ Juan Herrero, *Ibidem*, p.108.

mayor tensión narrativa, ya que articula el efecto.

La *moraleja* cierra el sentido global de la obra, es gracias a ella que se puede establecer el grado fantástico de un texto y su orientación hacia lo extraño, maravilloso, realista, etc.

Juan Herrero nos habla de la importancia del protagonista en el texto fantástico, según el análisis de Michel Lord:

Estas tres macroproposiciones constituyen el eje central de la organización estructural del relato porque dan lugar a la **transformación** de los predicados que definen la identidad del Actor principal de la historia narrada [...].²⁰

El relato fantástico comienza con una descripción realista en la cual se introduce un hecho extraño, esto representa una ruptura con el pensamiento establecido, ya que cuestionan las leyes del mundo.

El efecto fantástico pretende hacer dudar al lector sobre su congruencia, pretende provocarle angustia, incomodidad o inquietud. En este proceso existe un juego de oposiciones entre la armonía, la ruptura de la armonía y la búsqueda de la armonía perdida.

El relato fantástico presenta un contraste entre la situación inicial y la final, donde no se explica lo acontecido mediante las leyes de la naturaleza. Una premisa de la literatura fantástica es que la *moraleja*, no debe ser realista.

Estas características fijan y separan el texto fantástico de otros subgéneros vecinos, como lo neo-fantástico, de peso filosófico, iniciático o didáctico; lo maravilloso popular y la *heroic fantasy*, que no albergan incomodidad alguna en el personaje; la ciencia ficción, que utiliza de manera hiperbólica el racionalismo mostrando los alcances de la ciencia; lo sobrenatural religioso que asume como verdadero todo lo acaecido; lo extraño y lo policiaco, que poseen una moraleja racionalista.

²⁰ Juan Herrero, *Op. Cit.*, p.110.

La *evaluación* que lleva a cabo el personaje también la lleva a cabo el lector, ya que introduce diversos cuestionamientos.

La angustia e incomodidad del protagonista, la falta de una explicación científica, la identificación del espectador con el personaje, son características que también aparecen en el cine. El fenómeno fantástico, desde esta perspectiva trasciende diversos lenguajes.

En el cine contemporáneo, las fronteras del texto fantástico son vulnerables, debido a que suelen albergar varios géneros en una misma obra, esto se puede ver en las películas de David Lynch, que poseen muchas características de orden fantástico, mientras albergan intromisiones de otros géneros.

El cine utiliza un lenguaje diferente a la literatura, articula el sonido y la imagen para crear significados. El movimiento de la cámara y el encuadre (los objetos en ella mostrados) articulan la historia. El texto fantástico aquí pertenece a otro orden, resulta interesante ver cómo es capaz de recrear la estética del relato fantástico de una manera muy eficaz.

Las posibilidades multifacéticas del cine (iluminación, banda sonora, movimiento, edición, etc.) permiten la recreación del fenómeno fantástico, articulan las características del hipogénero. Es mediante el personaje que podemos ver expuestas las condiciones narrativas del cine.

La asimilación de un personaje específico, en distintas manifestaciones artísticas, nos permite entender mejor el *efecto* creado por la estética de lo fantástico.

1.2 Evolución teórica del relato fantástico

H.P. Lovecraft en su obra *El horror sobrenatural en la literatura* nos habla del “cuento de miedo cósmico”. Monta su concepción de lo fantástico a partir de la sensación que produce el texto en el

lector:

La verdadera prueba de lo realmente extraño es sencillamente esta: comprobar si se desata o no, en el lector, un profundo sentido de miedo y de contacto con esferas y poderes desconocidos²¹

Tzvetan Todorov propone un estudio metódico que sistematiza el relato fantástico, pretende “Descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de obras fantásticas y no lo que cada uno de ellos tiene de específico”²²

La crítica anterior a él (Penzoldt, Vax y Coillois, entre otros) da una importancia dirigida al personaje, mas lo hace de una manera meramente clasificatoria, en donde se supone que todos los personajes de lo fantástico debieran ser de un tipo preestablecido (vampiros, fantasmas, etc.).

Todorov analiza al personaje en su funcionamiento, “Lo fantástico implica pues una interrogación del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”²³

Divide los temas de la literatura fantástica en temas del yo y temas del tú. El tema del yo aporta verosimilitud al relato porque pertenece a todos, al lector mismo. El lector se puede asociar al personaje, debido a que la primera persona representa un yo y el lector también. Habla de la complicidad del lector.

En los temas del tú, sobresale el agente externo, aquel que irrumpe en un orden ajeno. Los temas del tú, se refieren a los deseos, están en contacto con el miedo y la libido, se encuentran en los

²¹ Howard Phillips Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Madrid, EDAF, 2002, p.130.

²² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p.1.

²³ Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p. 29.

textos que hablan del “otro” y en diversas manifestaciones de horror.

Ana María Berrenechea se encarga del enfoque latinoamericano, se opone a Todorov mostrando la evolución del relato en América. En su estudio²⁴, menciona que el relato latinoamericano se ha apartado ya de los arquetipos románticos y ha ido más allá en la exploración de lo fantástico.

En su ensayo plantea la vigencia y perpetuidad del género, muestra un nuevo modelo de análisis estructural (a partir de géneros híbridos proliferantes en América Latina) y un nuevo modelo de análisis semántico dividido en partes del texto, tomando en cuenta el texto global.

Asimismo manifiesta tres órdenes posibles: el natural, el no natural y la mezcla de ambos. Cuando lo no natural se presenta ante el personaje produce escándalo en este y comienza el vaivén significativo que da pie al juego de contrarios dentro del relato, si falta este ingrediente, no se podrá dar este vaivén de significados.

Paulatinamente, se van desarrollando teorías que comienzan a ejercer un análisis más específico del relato fantástico.

La teoría de Edelweis Serra ahonda en las partes que constituyen el relato, habla del nivel comunicativo, el lenguaje literario y el personaje. Propone, para el cuento latinoamericano, separar el tipo de manifestación en ordinario y extraordinario. Marca las bases de un análisis específico, mediante secuencias, cuyo modelo es el siguiente:

En la primera secuencia se presenta un personaje paciente (A). En la segunda secuencia aparece un sujeto agente (B), este introduce el elemento extraordinario. Con el choque de A y B nace una

²⁴ Berrenechea, Ana María, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” *Revista Iberoamericana*, 1972 (Julio-Septiembre,), Vol. XXXVIII, 80, p. 295.

tercera secuencia (X). El plano semántico y sus consecuencias estarán representadas por Z.

Sistemáticamente podemos notar los cambios dentro del personaje, tanto del que pertenece a lo natural, como el que lo corrompe. De la combinación de ambos surge el fenómeno fantástico.

Esta teoría permite estudiar el fenómeno del otro, elemento que corrompe el orden natural de las cosas.

La problemática explícita o implícita es un rasgo distintivo en este tipo de cuento en donde contrastan lo ordinario y lo extraordinario; pero la confrontación de ambos órdenes en la afluencia discursiva del relato surge del comportamiento del mismo protagonista²⁵

En la definición que David Bohm da de lo real: “de las raíces “cosa” (res) y pensar (revi)” donde realidad significa todo aquello que se pueda pensar”.²⁶ La realidad está inmersa en todas las manifestaciones de lo fantástico. Por su parte Lugnani dice: “el hombre no tiene otra realidad al margen de un paradigma de realidad”²⁷ de tal manera que no puede alejarse de lo real, todas sus concepciones serán un intento separatista de ese paradigma; el personaje fantástico explora esos vacíos.

La trascendencia de lo real permite delimitar las cinco categorías de Todorov en dos. Por un lado lo maravilloso y por el otro lo realista. Lo fantástico se moverá en la esfera de posibilidades que arrojen estos dos.

Lo maravilloso introduce en la narración fantástica un segundo orden posible opuesto a lo natural; lo fantástico, dice Ceserani, no procede de la vacilación de estos dos órdenes, sino de su

²⁵ Edelweis Serra, *Tipología del cuento*, Cupsa, Madrid, 1978. p.109.

²⁶ Ceserani Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999. p. 89.

²⁷ Ceserani Remo, *Ibidem*, p.85.

contradicción y de su mutua e implícita recusación.²⁸

Remo Ceserani dice que el texto fantástico es homogéneo, posee combinaciones particulares, emplea estrategias retóricas y narrativas, artificios formales y núcleos temáticos que permiten su constitución genérica.²⁹

El relato fantástico se desarrolla en la modernidad, sus características son parecidas a otros subgéneros de esta época. Utiliza estrategias como la implicación sentimental del lector, el juego de escenas, el anecdótico, los giros sorpresa en la historia, etc.

El relato fantástico pone en relieve recursos de ficción como la elipsis, la metadiégesis, la hipérbole, la metáfora, etc., “La narrativa fantástica tiene en sí esta ambigüedad: en ella está la voluntad y el poder de emplear todos los instrumentos narrativos para atraer y captar al lector en la historia”³⁰.

El relato fantástico, como otros tipos de relatos, requiere el lógico posicionamiento de sus elementos para lograr el efecto deseado en el lector.

Por ello en el relato fantástico, se trata de transformar en discurso (realzar) el hecho de que aquello que en un principio parece improbable, extraño y sobrenatural es verosímil, probable y totalmente organizado.³¹

Michel Lord analiza el desarrollo del relato tomando en cuenta forma y contenido. En algunas ocasiones tienen mayor peso los recursos del narrador que las acciones en sí.

Según Michel Lord el relato se debe distinguir entre descriptivo y argumentativo. El relato

²⁸ Ceserani Remo, *op. cit.*, pp. 85-100.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Ceserani Remo, *Ibidem*, p. 101.

³¹ *Idem.*

fantástico es primordialmente argumentativo, pretende

[...] revelar, desde la orientación, por medio del cuestionamiento, las fisuras de lo “real” o el sentimiento, que el protagonista experimenta, de habitar un universo donde se ha colado lo no natural [...].³²

Habla de la importancia de distinguir el tipo de narrador. El intradieético otorga mayor complejidad en el relato. El narrador en primera persona introduce lo que Michel Lord llama “función evaluadora”.

Nos habla de la focalización interna: Perspectiva mediante la cual el narrador intra o extradiegético puede dar la sensación contraria a su naturaleza, es decir que estando fuera del relato podría hacer sentir que está en él, o a la inversa, con la focalización externa.

Las macrosecuencias son el eje del movimiento del relato. Las secuencias comienzan con los ejes de acción más importantes. Las macrosecuencias, entonces, serían los ejes de acción más largos o de mayor peso en el relato, son aquellas que tienen “fuertes apariciones de acontecimientos extraños”³³

1.3 El tema del doble

El tema del doble es tan antiguo como la misma civilización. La mitología, las leyendas e incluso algunas religiones paganas hicieron proliferar este tema.

El tema del doble aparece tempranamente en la psique humana. Es antes que nada una defensa contra la muerte. El tema es que dentro de nuestro cuerpo habita un alma inmortal.³⁴

³² Michel Lord, *Op.Cit.*, p. 24.

³³ Michel Lord, *Ibidem*, p.25.

³⁴ Bruno Estañol. “El doble”. *Revista de la Universidad de México*, 2009, 65, julio, pp. 89-91. Versión digital: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65estanol.pdf>

Esta negación a la muerte está latente en el tema de vampiros. Vladimir Acosta define al vampiro como “un cuerpo muerto que revive, que se anima, que se niega a morir y que viene por lo general de noche a molestar y a agredir a los vivos”³⁵, el vampiro posee dos condiciones: la de antes de ser vampiro, que supone un ser mortal y la de vampiro que supone la inmortalidad.

Se pueden rastrear en las historias maravillosas variados temas que tiene relación con el doble.

Otro personaje que posee la capacidad de duplicar su identidad es el hombre lobo:

Las heridas que recibe el lobo, y que en las historias de licantropía son la única forma de probar que el lobo es un hombre metamorfoseado, se encuentran en el hombre cuando este recupera su condición y forma humanas precisamente por tratarse de un solo ser desdoblado, uno de cuyos yo permanece como humano mientras el otro asume condiciones de lobo³⁶

Estas características llegan a la modernidad y se actualizan, según Bruno Estañol el doble es muy familiar, para él todos tenemos un doble. Un autor de ficción es un doble que se sienta a escribir, que adopta una posición diferente.³⁷

Algunas obras que tocan el tema del doble en la modernidad y lo estabilizan como tópico son:

El horla de G. de Maupassant, *Ligeia* de Edgar A. Poe, *El doctor Jekyll y el señor Hyde* de R.L. Stevenson, y en la era contemporánea *Aura* de Carlos Fuentes, *Continuidad de los parques* de J. Cortázar, *El mico* de Francisco Tario, entre otros.

El cine también ha experimentado ampliamente este tema con *Alien* (1979) de Ridley Scott, *The shining* (1980) de Stanley Kubrick, *North by Northwest* (1959), *Frenzy* (1972) y *Psycho* (1970) de

³⁵ Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa, El imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996, p. 48.

³⁶ Vladimir Acosta, *Ibidem*, p.13.

³⁷ Bruno Estañol, *Op.Cit.*, p. 90.

Alfred Hitchcock, *Spider* (2002) y *The Brood* (1979) de David Cronenberg, *Eraserhead* de David Lynch, entre otras.

El doble puede alojar distintas molestias en el personaje, puede sugerir a autómatas, figuras de cera, muñecos animados, androides, y por extensión toda clase de seres extraños no clasificables cuyo choque con la individualidad causa duda a la mente humana.

Sigmund Freud encuentra relación visible con algunas patologías clínicas que introducen la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”³⁸, lo cual muestra que el doble está relacionado con el mundo de lo real, que los padeceres humanos derivan en ocasiones de esta angustia por la existencia de otro ser que fractura la individualidad humana y aloja otros seres extraños ajenos a lo real.

Con el concepto “unheimlich” Sigmund Freud habla del *efecto* recreado por Hoffmann en sus relatos, “*Se denomina unheimlich todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*”³⁹ es equivalente al *efecto* que posee la literatura fantástica. Este *efecto* prevalece en *Eraserhead* y en *El mico*, esta angustia por “el otro” habita en el personaje y en su antagonico

[...] de modo que uno participa en lo que otro sabe piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo [...].⁴⁰

El doble toma una connotación especial en la modernidad porque recodifica el tópico, lo que en un principio se ocupó para perpetuar la vida, ahora es lo que la nulifica “de un asegurador de la

³⁸ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, E.T. Hoffmann, *El hombre de arena*, Losada, México, 1978, p.21.

³⁹ Sigmund Freud, *Ibidem*, pp. 17-18.

⁴⁰ Sigmund Freud, *Ibidem*, p. 35.

supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte”⁴¹

En el tema del doble existe una confrontación muy visible entre lo natural y lo extraño. Para el raciocinio humano el ser humano es un individuo y como tal, alberga una sola esencia en su ser. Para la literatura fantástica existe una diferencia entre el individuo material y el espiritual, presenta dos facetas que a su vez permiten otras manifestaciones físicas y espirituales.

El tema del doble permite explorar esferas que lo racional no alcanza a explicar. Todorov menciona que el origen de varios temas de lo fantástico surgen del “límite entre materia y espíritu”⁴² la multiplicación de la personalidad sería una consecuencia de esta relación. Por eso para Todorov el doble se encuentra dentro de los temas del “yo”.

El personaje desdoblado no realiza una separación de materia y espíritu. La materia que racionalmente debería estar fuera de él se encuentra dentro, es por eso que habitan dos personajes en uno.

Existe el doble *subjetivo* que vive frente a su propio doble o con doble personalidad; el doble *externo* que adopta una forma física⁴³; el doble *interno* de orden psíquico, manifestado en personalidades múltiples o posesiones y el doble *objetivo* cuando un personaje se encuentra frente al doble de alguien más.

El doble de *Eraserhead* es subjetivo, objetivo y , externo, ya que vive dentro y fuera de él; El doble de *El mico* es subjetivo, ya que habita en la mente del narrador y no hay un testigo que de fe de los acontecimientos.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Tzvetan Todorov, *Op.Cit.*, p.120

⁴³ Autoscopia: (Del griego autos y skopein, examinar). Fenómeno por el cual un individuo se da cuenta de él mismo, exteriormente o interiormente. ESPASA, *Op.Cit.*, 2000.

Existe información en ambas obras que nos permite ver la similitud de estos dobles. Poseen un apego al protagonista, dependen de él para su existencia y derivan de su subjetividad.

El tema del doble en *Eraserhead* y *El mico* posee una cualidad específica, este se aloja como una visita ocasional. Esto lo diferencia de otro tipo de dobles, lo podemos nombrar “huésped”. El huésped posee cualidades específicas que degradan el orden racional hasta su límite y desbordan en una resolución por parte del protagonista, que es deshacerse de él.

En síntesis, lo que nos permite ocupar un sistema de análisis es entender al relato fantástico como una obra realista con intromisiones de orden insólito, en los cuales, el personaje toma un papel indispensable para poder ordenar el eje de la historia de una manera coherente y verosímil. Resulta de gran importancia que la moraleja o culminación de la obra no cierre los elementos fantásticos antes abiertos para multiplicar el sentido de la obra y permitir la ambigüedad, característica indispensable del arte fantástico.

CAPÍTULO II

El relato *El mico* y el lenguaje literario

2.1 Francisco Tario y su relación con lo fantástico.

Francisco Peláez Vega (su verdadero nombre) nace en México D.F., el 9 de diciembre de 1911. Fue hijo de padres españoles. Vivió gran parte de su adolescencia y niñez en un pueblo del atlántico asturiano llamado Llanes, posteriormente emigró a la ciudad de México.

En cada parte de su vida Francisco Tario explora diversos aspectos de la realidad, podemos notarlo en cómo entiende su infancia en la entrevista publicada en diciembre del 2000 por la UAM:

Si la infancia es, como se pretende, el espejo en el cual nos seguiremos mirando, debo pensar que soy el resultado de dos imágenes interpuestas, muy bien definidas, aunque igualmente venturosas.⁴⁴

El gran amor por la cultura y afinidad al viaje fue herencia de sus padres, ellos gozaban de estabilidad económica, en Francisco desembocó en un gusto múltiple como se puede ver en sus diversas aficiones.

Entre 1929 y 1934 fue futbolista, apodado “el galante” por sus atajadas vistosas, aparecía su imagen, atajando el balón, en los cigarrillos *Campeones* de la época. A estas cualidades podemos agregar que fue ajedrecista y que tocaba el piano.

Se casó y formó familia con Carmen Farrell, tuvo dos hijos: Sergio y Julio. Dentro de sus amistades más destacadas se encuentran Elena Garro y Octavio Paz.

⁴⁴ Antonio, Peláez “Retrato a voces de Francisco Tario”, *Revista casa del Tiempo*, vol. II, época III, núm. 23-24, UAM, México, diciembre 2000-enero 2001, p.46.

Francisco Peláez con su particular forma de entender la realidad transgrede los paradigmas de una sociedad donde su personalidad no encaja cabalmente. Los lectores de su época parecían no hallar el sentido en sus relatos, esta incompreensión es por otro lado la que le permite recrear nuevas realidades.

En varias de sus imágenes podemos verlo rapado, con espejuelos y un cigarro inseparable al labio inferior que más tarde provocaría su muerte.

Vivió en la Ciudad de México y viajaba constantemente a Acapulco debido a que poseía tres cinematógrafos. En 1960 se va de la Ciudad de México y queda en Madrid a radicar definitivamente, allí recorrió Europa con su familia. Posteriormente fallece su esposa, y él, en su última etapa, estuvo enfermo del corazón por varios años. Falleció el 30 de diciembre de 1977 en Madrid, España, por problemas del corazón y dificultad para respirar.

En la única entrevista que dio podemos sintetizar su vida en una de sus frases: “propiamente no recuerdo haber hecho nada mejor que haber amado profundamente la vida (...) La vida es la mejor obra literaria que ha caído en mis manos”⁴⁵

El universo de sus escritos pareció desaparecer por muchos años, sus libros se volvieron tan escurridizos que resulta difícil encontrar actualmente los primeros ejemplares.

Tario, hipocorístico de solitario, dice un periodista, nombre purépecha dice el otro. Lo cierto y único que podemos tomar realmente en cuenta es lo que el mismo escritor apunta “Lo de TARIO no tiene otro significado que la grata resonancia que produce esa voz metálica al unirla con el común

⁴⁵ José Luis Chiverto, “Francisco Tario y su literatura fantástica”, *Revista casa del Tiempo*, vol. II, época III, núm. 23-24, UAM, México, diciembre 2000-enero 2001 pp. 45-49.

Francisco”⁴⁶. Empleó desde sus primeras publicaciones este seudónimo que casi borra su nombre real.

Francisco Tario pertenece a una generación excepcional en la narrativa hispanoamericana: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, José Revueltas, Martínez Sotomayor, etc.

Francisco Tario no ha gozado de la aceptación ni de la autoridad de los escritores anteriores, se puede decir que el conocimiento de este autor es sectario ya que solo algunos círculos de lectores lo conocen.

Sin embargo, su obra es afín a las corrientes literarias de mediados de siglo en Latinoamérica. Se puede observar en la intención por romper con lo racional. El quehacer fantástico se actualiza y evoluciona.

Los temas en la literatura fantástica, nos dejan ver, en distintos autores, cómo se mueven sus inquietudes, es como si cohabitara lo fantástico motivando a muchos personajes en distintos textos.

En la obra de Francisco Tario vemos sintetizados varios géneros que van de lo policíaco, pasando por lo romántico, erótico, macabro, hasta llegar a lo siniestro.

Ana María del Gesso menciona que los temas en la obra de Francisco Tario “trafican los mismos sentidos en distintos relatos”⁴⁷, por ejemplo, el tema del “otro” cohabita en el primer y último cuento de *Una violeta de más*.

Existen temas recurrentes en la obra de Francisco Tario como la otredad, el desdoblamiento, la trasmigración de las almas, etc.

⁴⁶ Antonio Peláez, *Op. Cit.*, p.46.

⁴⁷ Del Gesso, Ana María, Ana María Morales. *El mundo de las irrealidades de Francisco Tario*, Puebla, Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2003., pp. 215-217.

En la obra de Francisco Tario existen constantes que marcan un estilo definido. Una pesada ironía y un drástico e inusitado sentido del humor, así como la ruptura con los cánones establecidos desde la estructuración del relato hasta la forma de moldear las temáticas, es muy afín a los temas oníricos, la locura y los personajes inanimados que cobran vida. La oscuridad, lo grotesco y lo trágico tienen igualmente un sello particular.

Algunos autores que influyeron en Francisco Tario, según Ana María del Gesso, son: el Marqués de Sade, Jules Renard, E. M. Cioran, el Conde de Lautréamont, D'annunzio, novelistas rusos como Dostoievski, Ionesco, Valle Inclán, Bachelard, entre otros.⁴⁸

Entre sus primeras invenciones destaca una novela, *Jardín secreto*, que llegó a tener más de seiscientas páginas y que el autor destruyó por insatisfacción.

La primera faceta de su narrativa está marcada por una fuerte influencia de textos rusos que desemboca en la novela *Los Vernovov*.

Posteriormente, en 1943, publica *La noche*, una recopilación de relatos diversos que se mueven en lo maravilloso y rosan lo fantástico. Es una obra tópica que encarna al féretro y otros personajes en un ambiente lúgubre.

Francisco Tario tiene una prolífica etapa como escritor en los años 40's. En 1945 publica *Aquí Abajo*. La principal característica de esta obra son los pasajes oníricos, motivos fantásticos, que recrean una estética de horror. *Aquí abajo* es una obra construida mediante el realismo clásico, donde, paulatinamente, se da una ruptura del realismo, con la intromisión de elementos insólitos.

La puerta en el muro aparece en el año 1946, es posible que esta etapa sea la de mayor

⁴⁸ *Idem.*

experimentación. La ruptura con los cánones literarios comienza a extender el sentido de su obra en varias direcciones.

Equinoccio es una creación inclasificable. José María Espinasa nos habla acerca de la estructura de esta obra “se pueden englobar en eso que llamaremos escritura fragmentaria”⁴⁹ refiriéndose a lo poco definida. Algunas características de lo que el comunicólogo mexicano entiende como escritura fragmentaria son: la ruptura de la arquitectura formal, el aforismo y la escritura abierta y no conclusiva.

Dos textos que guardan cierta similitud de estilo son *Yo de amores qué sabía* y *Breve diario de un amor perdido*. Son obras oníricas que rastrean un cúmulo insospechado de nuevas realidades, de visiones apocalípticas.

En *Acapulco en el sueño*, oda a Acapulco, la relación entre realidad y coherencia dan un matiz armonioso a la obra de Tario, pero además, resulta una válvula de escape de aquellos turbulentos pasajes explorados en obras anteriores.

Los contrastes se agudizan con *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. La crítica de la época tildaba esta creación como fallida, por la excesiva experimentación sin rumbo claro. Puede considerarse el borrador de *Una violeta de más*. Esta última es una construcción de relatos varios, polifacética, nostálgica y humorística a la vez. Es en realidad una obra poco común donde dibuja varias tendencias yuxtapuestas de la literatura fantástica.

La invención de Francisco Tario está plagada de sueños, en *Entre tus dedos helados*, que podríamos marcar como realización onírica y policíaca, el elemento del sueño introduce a menudo la

⁴⁹ Espinasa, José María, “Francisco Tario y el aforismo” *Revista casa del tiempo, Op. Cit.* p.66.

intrusión de la extrañeza, al no esclarecer qué es sueño y qué es realidad.

En vida no publicó más libros. *El caballo asesinado*, lo publica la UAM en 1988.

Acerca de los sueños, Francisco Tario dijo en entrevista: “Tengo entendido que cuanto existe es real. Y los sueños y el subconsciente existen, o, al menos, eso parece.”⁵⁰

Nunca tuvo apoyo académico, premios, ni reconocimientos, no visitaba tampoco las tertulias literarias. Concurrió contra José Revueltas *El luto humano* contra *Aquí abajo*, el premio fue para Revueltas.

Los primeros textos de Francisco Tario (*La noche* y *Aquí Abajo*) se dan en paralelo a algunos movimientos vanguardistas en Buenos Aires y París. En México no se asimilaba aun este tipo de contenidos, por ende no causó el debido interés.

Francisco Tario tenía bien claro el rumbo de sus relatos y bien definida su estética:

Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta llamada realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por lo tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que este tiene para ser fabuloso e inmensamente grotesco⁵¹

2.2 El lenguaje literario en *El mico*.

El lenguaje literario existe a partir de la norma por la producción y reproducción de textos, conlleva una función social y cultural. Valles Calatrava permite entender que el texto literario es un ente organizado en enunciados, con coherencia, con diversas codificaciones, delimitado, con una estructuración interior, que a su vez, permite la comunicación con otros textos, utiliza un lenguaje

⁵⁰ José Luis Chiverto, *Op. Cit.*, p. 48.

⁵¹ *Idem*.

específico (lenguaje literario), funciona asimismo dentro de una cultura portando significados, conformando un proceso comunicativo.⁵²

El lenguaje literario refiere al proceso comunicativo de un mensajes específico que opera en distintos niveles. Entendiéndose esto desde una perspectiva social y convencional como lo dicta la lengua misma, hasta un proceso interior por parte del autor, en el cual utiliza todo el bagaje que existe en su idiolecto⁵³ y culmina en el lector que recodifica el mensaje según su cultura y contexto.

Los géneros fundamentales del lenguaje literario son la lírica, dramática y narrativa.⁵⁴ Los géneros narrativos, por otro lado, han ido cambiando en su paso por la historia, desde el mito, la balada, las sagas, los poemas caballerescos, la parábola, el *enxiemplo*, las leyendas, los *romanzi*, la epopeya; hasta llegar al cuento popular y la novela. La era contemporánea ha permitido la proliferación del relato corto.

El lenguaje literario, específicamente narrativo, conlleva una característica fundamental “El relato de una historia por un narrador”⁵⁵ En el cual existe un discurso que articula la relación narración-narrador, así como el material diegético que refiere a la historia.

¿Qué papel juega el lector con respecto al sentido final del relato? La intención del autor para otorgarle, en mayor o menor grado, participación al lector ha permitido entender, tanto al autor como al lector, como partes extra textuales o fuera del texto narrativo. Sin embargo son elementos imprescindibles para la articulación de dicho lenguaje.

⁵² José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p.79.

⁵³ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2008.

⁵⁴ José R. Valles, *Op. Cit.* pp. 31-32.

⁵⁵ *Ibidem.* p.80.

Dentro del relato se haya el narrador que articula una serie de recursos que orientan el relato, introduciendo palabras, voces, discursos, o de modo representativo con la omisión o sobreabundancia de información.⁵⁶

Dentro del relato opera un orden regido por una lógica narrativa, cada parte es indispensable para culminar la historia. La narración, en un sentido tradicional, posee características inmanentes, tales son el espacio, el tiempo, uno o más personajes, un conflicto y una solución del mismo. Estas características se pueden ver matizadas en el relato fantástico para producir una estética específica.

Según Valles Calatrava el cuento se diferencia de la novela por su condensación en: las acciones, los personajes, la temporalidad, la intensidad e incluso en los diálogos.

Para el análisis del relato fantástico Michel Lord separa la parte *compositiva* que distingue al hipergénero, de la *arquitectónica* que especifica al hipogénero⁵⁷ Este esquema permite el movimiento secuencial del relato a la vez que da muestra de las intrusiones del orden fantástico. Existen contenidos que “ayudan a que el relato emprenda la senda de la fantasticidad”⁵⁸ como lo es el momento de la aparición del huésped, sin la cual el relato no sería fantástico.

La ambigüedad es otra característica propia del hipogénero. La profesora Sara Poot ha señalado que la ambigüedad permite introducir elementos fantásticos desembocando en un choque sígnico. En los cuentos de Francisco Tario, específicamente en *El mico*, esta ambigüedad se puede notar en el humor, así como en las contradicciones en el cabildeo del narrador. El carácter redondeado del narrador personaje sale a flote.

⁵⁶ José R. Valles, *Ibidem*, p.80.

⁵⁷ Michel Lord, *Op. Cit.*, pp. 13-42.

⁵⁸ *Idem*.

En este mismo sentido Ana María Berrenechea sienta las bases para obtener una serie de combinaciones que muestran al relato fantástico como una posibilidad ilimitada de manifestaciones. Es así que el choque entre el orden natural/no-natural será la pauta para entender la intromisión de elementos fantásticos en *El mico*. De esta manera introduciendo elementos no-naturales refuerza el signo creado y va moviendo el relato en el eje de la extrañeza pasando por otras manifestaciones de lo no-natural.

2.3 Análisis del relato *El mico*

Varios autores como Todorov, Berrenechea y Lord, entre otros, han convenido en que una de las características más estables en el relato fantástico radica en el narrador en primera persona “El cuento narrado por una primera persona discursiva puede diversificarse compositiva y discursivamente en formas insólitas.”⁵⁹ permite diversas subjetividades. El tiempo permite acentuar el desfase con respecto a la cronología real.

El relato *El mico* presenta tres secuencias principales. Desde la primera secuencia se puede apreciar la intromisión del orden insólito. Se trata de una ruptura de la cotidianidad y su transgresión con elementos extraños. En este sentido, existe una gradación en crecimiento hasta el clímax. La gradación es introducida por las sensaciones en creciente del narrador personaje y los cambios del personaje mico. La tensión acumulada se libera al finalizar el relato y restablece la normalidad sin terminar con el efecto fantástico dado que no existe una explicación científica del elemento extraño.

Utilizando la propuesta macro-proposicional de Michel Lord podemos advertir en *El mico* 3

⁵⁹ Edelwis Serra, *Op. Cit.*, p. 28.

secuencias de principio a fin. En cada una de estas secuencias los elementos fantásticos son reiterativos, transgreden y retornan la cotidianidad a lo largo del relato. Las secuencias están estructuradas simétricamente, a cada cambio del mico corresponde uno del narrador personaje.

El narrador personaje y el mico interactúan constantemente y redondean sus cualidades físicas a lo largo de la historia.

En el desarrollo secuencial de *El mico* vemos hilada la información, cada secuencia representa un bloque semántico que se conecta con el siguiente mediante un *encadenamiento*⁶⁰ permiten insertar una secuencia después de otra. La totalidad del texto resulta una estructura lógica coherente, articula una historia verosímil en el desarrollo y en el desenlace del conflicto.

La estructura total de una obra ha sido desde Aristóteles tripartita. Tomamos los términos de Michel Lord: 1.- *Orientación*, 2.- *Complicación, evaluación y resolución*, y 3.- *Moraleja*. El inciso 2 permite el *encadenamiento*, encontramos diversas *complicaciones, evaluaciones y resoluciones* en el mismo relato. A continuación se muestra la estructura global del texto ordenado en Secuencias (Sq):

Sq 1: *Orientación*: Cotidianidad en la bañera.

Complicación: Ruptura de cotidianidad y aparición del mico.

Evaluación: Rescatar al mico

Resolución: El narrador personaje le adapta una pecera para que viva.

Sq 2: *Complicación*: Obsesión psicológica del narrador. Conviven ambos personajes, el narrador personaje comienza a intranquilizarse por la vestimenta, por el alimento, entre otras necesidades del mico.

⁶⁰ José Valles, *Op. Cit.* p. 155.

Evaluación: Preocupado por el bienestar del mico, piensa y sueña en solucionar sus necesidades.

Resolución: Le teje ropa, le da comida, acondiciona su espacio, etc.

Sq 3: *Complicación:* Obsesión psicológica del narrador que se manifiesta en cambios físicos y hormonales.

Evaluación: Pretende deshacerse del mico

Resolución: Lo arroja por el retrete.

Resolución final. Observa que el mico aun existe en otro departamento. El narrador personaje tiene un hijo.

Se entiende como *orientación* a la secuencia de apertura que introduce una situación en el relato. La *orientación* del relato fantástico corresponde a un texto realista que reconstruye una realidad apegada a la cotidianidad. En *El mico* se da en el cuarto de baño, en una noche de estrellas, en un baño convencional, con atmósfera musical.

La situación inicial posee algunos indicios mediante los cuales el narrador personaje anticipa algunos sucesos “la inmensa desdicha aguardándome”⁶¹, le permite advertir al lector implícito, sucesos posteriores con un carácter negativo.

En las primeras líneas del relato podemos advertir una atemporalidad que permite introducir la subjetividad y la obsesión del narrador personaje, se nota en la interiorización y en sus obsesiones, este principio de *morosidad*⁶² se va repetir a lo largo del texto.

En la primera *complicación* vemos la aparición del mico. En el eje arquitectónico representa la

⁶¹ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op. Cit.*, p.9.

⁶² José R. Valles, *Op. Cit.*, p. 146. Llama *morosidad* a “una serie de distorsiones y expansiones discursivas que implican alteraciones temporales y lógicas” refleja la subjetividad del narrador personaje.

primera intromisión de lo insólito. La reacción del narrador personaje se vuelve dinámica, ya que estará adaptando sus reacciones según se mueva el mico, introduce lo que Michel Lord llama *evaluación*.

En la primera *evaluación* el narrador personaje se las ingenia para rescatar del grifo al mico. Una vez a salvo, comienza a reflexionar acerca de lo ocurrido albergando inmediatamente, en sus pensamientos la siguiente *complicación*. Comienza entonces el encabalgamiento de *complicaciones evaluaciones y resoluciones* hasta llegar a la resolución *final*.

La *resolución final* se comienza a gestar en gradación desde los primeros indicios de repulsión, los cambios físicos y psicológicos que tiene el narrador personaje, a lo largo de las distintas secuencias, hasta tomar un grado violento en la secuencia 3 donde se deshace del mico.

La *resolución final* o *moraleja* cierra con el bienestar del narrador personaje en una especie de restitución del orden primero, donde la tensión del relato es liberada sin quitarle el carácter fantástico. El acontecimiento sobrenatural no se explica bajo ningún régimen científico y así conserva su peso ambivalente.

Estamos ante un *relato ulterior*⁶³ donde la instancia narrativa se ubica posterior a la historia relatada “me hallaba yo en el cuarto de baño”, “Mi vida hasta el momento presente había sido sencilla y ordenada”, “Y tres meses después di a luz con toda felicidad.”. Posee un narrador en primera persona *homodiegético* por intervenir en la historia, en su modalidad *autodiegética* por ser él mismo el protagonista de los hechos. “Entonces abrí la puerta del baño, cogí atolondradamente a la criatura y la sostuve en alto”⁶⁴

⁶³ José R. Valles, *Op. Cit.*, p.220.

⁶⁴ Francisco Tario, *Una violeta de más, op.cit.*, pp. 9-35. En este ejemplo se nota la utilización de la primera persona y la narración de acontecimientos vividos y contados directamente por el narrador.

Existe una relación del narrador personaje con su lector implícito desde el primer párrafo de la historia ya que arroja juicios que pretenden explicar las condiciones del relato. El *lector implícito* en *El mico* supone a un lector ambivalente: un *lector crítico* que asume una postura de evaluación de los hechos y un *lector crédulo*⁶⁵ que actúa como si se tratara de un hecho real, actúa en complicidad con el narrador. De este modo el narrador personaje y el lector implícito operan en un mismo nivel.

Me hallaba yo en el cuarto de baño afeitándome, y deberían ser más o menos las diez de la noche, cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrearle en el curso de los años [...].⁶⁶

La subjetividad autoral es visible en sus valoraciones éticas acerca del acontecimiento insólito: “cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante”. El autor implícito se muestra en sus evaluaciones.

En el relato *El mico* no existe un testigo presencial, que de fe de los hechos, por lo tanto el texto adquiere un carácter subjetivo. Los acontecimientos son el resultado de la percepción del narrador personaje.

El mico voltea el orden natural de las cosas, su aspecto cambia a cada momento. El renacuajo muta, posee cualidades humanas, luego de simio, insecto, pájaro y planta.

El narrador personaje, de igual manera, redondea sus características, cambia de cualidades, comienza a tener síntomas de mujer, actúa como madre, “fue por ello que me puse a coser, pronto tuve a mi disposición un regular surtido de telas y todos esos utensilios”⁶⁷. El grado de fantasmaticidad es amplio y prevé la misma condición e infortunio a sus dos personajes. La presencia del personaje

⁶⁵ Juan Herrero, *Op. Cit.*, p. 144.

⁶⁶ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op.Cit.*, p.9.

⁶⁷ Francisco Tario, *Idem.*

extraño es capaz de volcar el orden de la naturaleza al volver fértil a un hombre.

El relato fantástico es constituido por un lenguaje específico que podemos llamar lenguaje fantástico. El lenguaje fantástico reconstruye sus características estructuralmente, se basa en elementos claves como lo es el espacio. El espacio recreado por el relato fantástico es consecuente con el discurso y con la historia. Para poder darnos cuenta de la relevancia del espacio es necesario plantear la actividad espacial de los personajes.

Primero encontramos lo que Calatrava llama “Actividad espacial”⁶⁸, posee la faceta de la *localización*: que reconstruye el modelo realista susceptible a ruptura y corresponde con el ámbito de la *orientación*. Después tenemos la *actuación* de los personajes, en donde es necesario enmarcar dos faces de *actuación* indispensables para la tensión de la historia *Desde que* el mico a tomado el espacio del narrador personaje, *hasta que* el mico ha abandonado este espacio.⁶⁹ Existen elementos que permiten darle dinámica al relato y que ligan el espacio con el tiempo como es la abundancia de acciones. A continuación pongo en negritas los verbos que muestran un cambio de ritmo en el relato y que constituyen el clímax de la historia:

La cabeza me **dio** vueltas y una sensación muy angustiosa, que nunca **había experimentado**, me **obligó** a sentarme en la cama, para después **correr** hasta el baño en el peor estado que **recuerdo**. Allí me **apoyé** contra el muro **temiendo** que iba a **estallar**. Algo como la corriente de un río **subía** y **bajaba** a lo largo de mi cuerpo, **retrocedía**, **tomaba** un nuevo impulso e **intentaba hallar** en vano una salida. **Había** en mí, alternativamente, como un inmenso vacío y una rara plenitud. **¿Estaba** próximo al alumbramiento? Eso **temí**. Y **comprendí** que **debía actuar** con la mayor urgencia. **Comencé a vomitar**. –¡Mamá!– **escuché** su voz a la puerta. La prisa y un repentino temor a no **poder completar** mi tarea,

⁶⁸ José R. Valles, *op. cit.*, pp. 184-187.

⁶⁹ *Ibidem*. El autor nos menciona que esta instancia *desde que* y *hasta que* está relacionada con el mundo actoral por tomar parte en la escena del relato, como el personaje que entra y sale del escenario.

me **habían** hecho **olvidar** la maleta y todo lo relativo al hotel... Entonces **abrí** la puerta del baño, **cogí** atolondradamente a la criatura y la **sostuve** en alto. Tras **despojarlo** de su bata de casa, lo **estreché** fuertemente contra mi pecho, le **miré** por última vez y lo **arrojé** al inodoro.⁷⁰

La actividad espacial en el relato fantástico se puede rastrear en tres niveles : 1.-*El nivel topográfico*⁷¹ que delimita la atmósfera como en *El mico* al interior de un departamento dentro de una ciudad, donde hayamos algunas fugas repentinas casi impalpables en las que el personaje sale por compras o piensa en factores externos. 2.- *El movimiento y el cambio*⁷² enmarca la zona de acción de ambos personajes y nos permite plantear el eje sincrónico correspondiente a la cotidianidad y el eje diacrónico en el que se rompe el orden realista con la aparición del mico y la restitución, posterior, del orden primero. 3.- *El campo de visión*⁷³ representa una óptica concentrada en la percepción del narrador, en su subjetividad. En la perspectiva del protagonista se articula la historia. El campo de visión del narrador personaje crea el vínculo entre dos espacios diferente: El espacio interno del personaje y el espacio exterior que articula la historia. Representa una especie de escotilla o válvula que regula la subjetividad del narrador y los acontecimientos narrados.

El espacio interno nos permite entender diversos significados; podemos entender, en un sentido metafórico, la posición del personaje en algunos pasajes, por ejemplo, que funge como una partera al estar de rodillas frente al grifo esperando el alumbramiento.

El espacio del relato literario está poco definido, tiene limitaciones, no permite describir todos los objetos, tan solo aquellos que serán trascendentes: Un departamento, un grifo, una pecera, etc.,

⁷⁰ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op. Cit.*, p. 28. (Las negritas son nuestras)

⁷¹ José R. Valles *Op. Cit.*, pp. 184-187.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.*

codifican un espacio necesario para el personaje, para su movimiento, permiten la evolución de la historia hacia un determinado fin.

El espacio, en el carácter presencial del personaje, fue anterior al momento narrativo, ocupa un espacio en el pasado (*ulterior*).

El personaje del relato fantástico posee características específicas, es un ser que alberga en sus rasgos la pluralidad de elementos, por lo cual permite diversas significaciones. Francisco Tario hizo uso de este potencial para diversificar la significación de su relato.

El significado de "mico" puede variar, podemos establecer un campo semántico entorno a este personaje tariano.

Mico, en su primera acepción, se refiere a la juventud, al niño pequeño. Este nombre parece proceder de un cambio de sentido de *mico* 'simio', influido también por el término *microbio*, al ser estos animales de reducido tamaño. En el caso de *mico*, también se refiere a que éste «hace gracias», como los niños.⁷⁴

Mico, en su segunda acepción, refiere a una persona muy fea o ridícula: *va hecha un mico con tanto maquillaje*. Se emplea también como apelativo cariñoso dado a los niños pequeños: *es un mico y ya nos trae de cabeza*.⁷⁵

Estas acepciones tienen sentido en el relato de Francisco Tario, pero también conlleva otros significados; Victoria Riviello Vidrio cree que el mico refiere al reino animal al asociarlo con un cara

⁷⁴ Espasa Calpe, S.A. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, 2000, Creación y realización electrónica: Planeta Actimedia, S.A.

⁷⁵ *Idem*.

de niño, basilisco o sapo.⁷⁶

En sus distintas configuraciones este personaje es introducido con un carácter de ambigüedad y rasgos de maldad, fecundidad, desdoblamiento, asimismo, refiere a un ser extravagante o estrambótico.

Posee además un peso mitológico en su asociación con el Axolotl mexicana, acuático y terrestre a la vez. Es inminente la carga mágica por su visible metamorfosis. El ajolote está relación con el mito de la fecundidad y posesión.

Dice Victoria Riviello Vidrio que el ajolote simbólicamente representa la fuerza interior, la sombra, una actividad inconsciente “y, por ello, representan la doble cara”⁷⁷.

Con relación en la literatura fantástica representa la actualización del mito del doble o *doppelganger* alemán, tema recurrente en Hoffmann y otros autores clásicos.

El desdoblamiento de la personalidad, muestra fehaciente de la subjetividad, es agudizado por la interiorización del personaje y la atmósfera del relato en lugares cerrados.

El tópico del desdoblamiento permite le intrusión de otra realidad focalizada a través del narrador personaje. A cada acción del mico corresponde una del narrador personaje, a cada cambio físico del mico corresponde un cambio emocional del narrador personaje.

Cada decisión tomada por el protagonista recae en el antagonista. No hay un agente externo o un personaje secundario que sea mediador entre lo que parece y lo que es, o que valore la veracidad del hecho sobrenatural, que pueda dar juicio o marcar el rango de realidad. El narrador, al ser homodiegético, pone en tela de juicio la existencia del mico, no como realidad sino como ente externo

⁷⁶ Victoria Riviello “Lo estrambótico y lo cotidiano en "El mico"”, *Revista casa del tiempo, Op. Cit.*, p.73. Versión digital: <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic2000/riviello.html>

⁷⁷ Victoria Riviello, *Op. Cit.*, p.73.

a él.

La función que tiene el mico es mostrar aquello que no sucede en la vida normal. El mico cambia la condición del relato de natural a insólito y viceversa. Una vez que se ha restablecido el orden natural el hombre tiene un alumbramiento, tiene un retoño. Articula el mito del eterno retorno en el que el elemento insólito aparece y desaparece sin fin aparente.

Existen varios significados no especificados por el narrador, como la sexualidad del narrador. Tenemos una oposición de elementos varoniles y femeninos. Afeitarse y fumar en pipa se opone a coser ropa, hacer alimentos, cuidar de un ser menor y embarazarse. Estos signos llevan una carga inestable, maleable y flexible, ya que, albergan otro orden fuera del natural. El narrador personaje se expresa como hombre y tiene actitudes de mujer. Esta falta de definición abre la gama de significación.

El sentido del personaje que Francisco Tario ha seleccionado permite la apertura de una diversidad de rasgos. Como anfibio (renacuajo) simboliza fantasma o máscara. En la fusión de ambos “el mico es la doble cara o la máscara; y el otro yo del narrador”⁷⁸

En el ámbito mitológico el anfibio “un estado de transición rodeado de magia, origen y destino”⁷⁹ para los egipcios representaba un heraldo de fertilidad en la tierra.

El renacuajo está asociado con un estado de fertilidad. En la cultura mexicana comparte rasgos con el ajolote según la profesora Victoria Riviello Vidrio, está representado por la primera y última estrella del horizonte que es enviada por Quetzalcóatl para encender las pasiones humanas “especie de Proteo que sufría muchas transformaciones, teniendo la última antes de ser liquidado por el sol”⁸⁰

⁷⁸ Victoria Riviello, *Op. Cit.*, p. 75.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

El dios Xolotl es una reminiscencia directa del personaje "mico", como poderoso hechicero, ya que el narrador personaje nombra hechicero al mico.

En una primera instancia el personaje es una especie de ajolote con toda la carga mitológica que conlleva. El carácter fértil dentro de la obra es muy claro y permite la insistencia en el desdoblamiento ya que al final hay un alumbramiento.

El personaje es descrito a lo largo de la historia de tantas formas que sus rasgos sémicos se multiplican: “la inmensa desdicha aguardándome”, “algo”, “él”, “niño desvalido”, “prisionero” “pequeño ser”, etc.⁸¹

La primera descripción es antropoide, la suma de sus rasgos remite a un individuo diminuto, puede ser un feto. La comunión de los rasgos: bostezó, gesto de fatiga, se quedó dormido, alargó con voluptuosidad los brazos, pataleó, etc., configuran la reacción de un ser humano vivo. Sin embargo la caracterización del personaje comienza a moverse de inmediato, veremos cómo su trayecto empieza a redondearse en la subjetividad del narrador. “Era una piel muy maleable la suya y tan escurridiza, que aun a través de la toallas resultaba difícil apresarlo (...) renacuajo (...) migajón, ser eminentemente acuático”⁸² y continuará metamorfoseándose hasta llegar a mico.

Las características del mico paulatinamente son matizadas con rasgos lúgubres o siniestros: Los ojos rojos y su decrepitud orientan tenuemente la lectura al tipo de personaje siniestro. Posteriormente desemboca en acontecimientos puramente extraños, por ejemplo al decir mamá.

La relación que cohabita entre los dos personajes llega a su punto más intenso cuando el narrador alberga la idea de estar preñado del mico; habla de él como si fueran su pareja “este otro

⁸¹ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op.Cit.*, p.9.

⁸² *Ibidem.*, pp. 11-13.

residuo humano, desconfiado y distante que compartía hoy mi vida. (...) No éramos muy felices por lo visto”⁸³

El intruso, huésped, invitado, hijo ilegítimo, en palabras del narrador personaje, configuran el tópico del otro, rompe lo cotidiano para dejar a cambio, lo intranquilo, lo novedoso, lo terrorífico, lo morboso, lo inusual, lo chusco; e incluso lo inusitado, lo desdibujado, en síntesis lo extraño.

Es precisamente esta extrañeza la que va construyendo Francisco Tario, sensación generada particularmente por la literatura fantástica.

El narrador personaje también redondea sus cualidades. Primero es un hombre que fuma pipa y escucha *One Sumer Night*. Paulatinamente se llena de rasgos femeninos: hombre con mandil, en su máquina de coser, que prepara alimentos, cuida de un ser, y alumbra otro ser.

El narrador, en la ambigüedad del sexo, sugiere a un ser andrógino o a un hermafrodita, cualidades que se desprenden de su carácter redondo.

La locura en los actos del narrador es una constante, las resoluciones poco comunes o poco viables hacen gala en su pensamiento: Tener miedo al crimen de un posible bicho raro, dotarlo de cualidades humanas, pensar que si lo saca de la casa habrá consecuencias con la policía, etc., son argumentos fuera de lugar, de una mente sin cabales. Esta falta del pensamiento lógico, el choque de significados producidos por la ambigüedad puede producir desconcierto o comicidad, como ejemplo el pasaje en el que piensa en darle un hermanito al mico.

Las patologías mentales fertilizan el terreno para el personaje extraño, es un narrador personaje obsesivo, paranoico que encaja conflictos donde no los había. Pudo desde un principio arrojarlo al

⁸³ *Idem.*, p.24.

escusado. En cambio le dio poder a cambio de ternura, creatividad, sensibilidad, poder de acción doméstica y fertilidad.

2.4 Estética de lo extraño en *El mico*

Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición* habla del *efecto*. Para él todos los elementos de la obra se ordenan para transmitir una sensación al lector.

El placer que es a la vez el más intenso, el más elevado, el más puro, se encuentra, creo, en la contemplación de lo bello. De hecho cuando los hombres hablan de la Belleza, hablan, precisamente, no de una cualidad, como se supone, sino de un efecto (...) que se experimente como consecuencia de la contemplación de lo "bello"[...].⁸⁴

Posteriormente diversos autores, como Lovecraft, Baudelaire, Julio Cortázar, etc., resaltarán la importancia de esta y otras aportaciones del cuentista norteamericano.

La literatura fantástica se ha nutrido de los cuentos de Allan Poe a tal grado que podemos notar la intención de diversos autores por recrear un *efecto* específico.

El lenguaje literario es capaz de construir un signo determinado en cada una de sus manifestaciones “todo texto artístico se crea como un signo, de contenido particular único”⁸⁵, el texto artístico además permite recrear una estética específica en cada una de sus manifestaciones, es por eso que resulta difícil encasillar las manifestaciones fantásticas.

El cuento *El mico* utiliza el lenguaje literario, recrea la estética de lo extraño, utiliza a la lengua

⁸⁴ Edgar Allan Poe, *Op.Cit.* p. 59.

⁸⁵ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1970, p.35.

natural para crear su propio signo y de ahí codifica diversos significados.⁸⁶

Existen elementos que nos permiten observar el signo en *El Mico* y cómo recrea el *efecto* de lo extraño. Lo concebimos estéticamente por el caudal de sensaciones yuxtapuestas que transmite. El principal eje motor de esta estética se da por oposición de contrarios. El lector participa en este proceso compartiendo el código del autor debido a que “El receptor y el transmisor emplean un código común”⁸⁷ que fija la estética del texto.

Desde el principio del relato el narrador da indicios, es como una lectura anticipada de los acontecimientos. Después vemos que no se cumplen como el lector espera, a esto también se le conoce como desilusión del signo. “Cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrearle en el curso de los años.”⁸⁸ Con este indicio el lector espera un desenlace fatal. Sin embargo el final parece feliz.

La ruptura lógica se puede encontrar de varias formas, dentro del relato. Una de ellas se haya en la discrepancia de causa y efecto. Como ejemplo: El efecto de interrupción del flujo de agua en el lavabo a causa de un ser humano atorado, resulta algo improbable.

El juego de contrarios se ve claramente en las cavilaciones del narrador. Sus pensamientos son ridículos, distorsionan el sentido global del relato, producen incertidumbre al no permitir inferencias sobre el pasado ni el futuro.

La perspectiva es modalizada por el narrador. En su visión, la presencia de algo fuera de lo

⁸⁶ *Idem*. Defiende que el lenguaje artístico es capaz de albergar muchos signos en un solo, la lectura se puede hacer desde la totalidad, e irla fragmentando en pequeños signos agrupados. El arte posee la particularidad de condensar una gran cantidad de información y permite diversas lecturas.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁸ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op. Cit.* p.9.

común se encuentra en su alcoba, el lector sabe perfectamente qué es, por lo tanto es algo totalmente común. El narrador pretende mostrar como novedoso algo que no lo es. También utiliza el efecto contrario, pretende mostrar normal algo que a ojos de la naturaleza no lo es, concebir a un parásito o bicho como si fuera un humano.

Al principio del relato existe una metáfora que utiliza el narrador, se refiere al alumbramiento cuando el bicho sale del grifo, paulatinamente esta metáfora pasa de un sentido figurado a un sentido referencial, ya que, al final del relato de verdad hay un alumbramiento.

La comicidad está acompañada de angustia. Francisco Tario utiliza estos opuestos para generar una reacción de sentimientos en el narrador personaje que, además, transmite al lector. Nos referimos a los momentos inesperados en los que el narrador personaje redondea su carácter y hace cosas muy ridículas como usar delantal y babuchas, generar ternura o compasión, etc. Estos rasgos se oponen a cuando el mico lo observa tan fijamente en la oscuridad que le produce miedo y angustia. Lo transmite muy bien al lector que imagina a un hombre con barba y bigotes con un delantal y babuchas preparando la comida y llevándosela a la cama a un renacuajo. Este relato está pletórico de estos elementos, la importancia radica en la oposición de elementos.

La múltiple caracterización del mico sugiere también lo extraño. La alusión a un ser antropoide en oposición a los rasgos animalescos.

La abundante adjetivación y descripción generan oposiciones de elementos entre lo real y lo maravilloso. Por un lado los rasgos del anfibio toman un papel recurrente sugiriendo los animales mitológicos ya mencionados. Por el otro es un bebé sonrosado, encantador que sonrío. El personaje del mico pasa de lo tierno a lo grotesco, sus rasgos semánticos cambian.

Estos elementos constituyen el signo específico y la estética de lo extraño, representan un terreno maleable o movedizo para el personaje, podemos hablar de una estética intermitente.

Vale señalar que este relato posee características matizadas del hipogénero del horror.⁸⁹ Notamos que posee las cualidades del monstruo en varias de sus adjetivaciones y el miedo más antiguo a lo desconocido.⁹⁰

En el pasaje en el que el mico entra a la habitación por la noche, existe una construcción gradual que va del miedo, cambia a sorpresa y finalmente volca su significado a conmiseración (en palabras del autor).

El mico reconstruye el mito del demonio en sus características demoníacas: cuando parece envejecido, corcovado y en sus ojos rojos. La atmósfera recreada por el narrador acentúa este pasaje: la madrugada, la falta de luz, la consabida presencia de lo desconocido, la sensación de desasosiego por parte del narrador personaje, etc.

Sin embargo toda esta construcción siniestra se ve desvanecida repentinamente por una intrusión de ternura. El mico de pronto produce conmiseración en el narrador, se desvanece el signo hasta ahora establecido para dar lugar a su contrario.⁹¹

El relato *El mico* posee rasgos positivos y negativos. Hayamos una constante que se aprecia sobre todo en la adjetivación, dicha adjetivación nos da una idea sucinta de su estilo. En la secuencia dos (Sq2) existe una forma específica de adjetivar, muestra de la ambigüedad que en este relato se gesta y de la estética de lo fantástico extraño.

⁸⁹ Lovecraft remite en su ensayo a la sensación que produce el género de horror cósmico. *Op. Cit.*, p.134.

⁹⁰ Sobre este tema v. Norma Lazo, *El horror en el cine y la literatura*, México, Paidós, 2004, pp. 31-41.

⁹¹ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op. Cit.*, pp. 17-18.

Separamos los adjetivos utilizados para describir al mico. Entendemos como **positivos** cuando producen una grata sensación al narrador, ya sea misericordia o ternura; y en un eje contrario los **negativos**, que producen repulsión.

Positivos:

mueca de **alegría**

irrisoria **pequeñez**

aquel **titubeante** paso suyo

infortunio

soledad

Negativos:

Las cosas **no** fueran ya tan **halagüeñas**

caprichos **miserables**

dentro de mí la **negra sombra** del remordimiento

fealdad⁹²

En el siguiente sintagma hayamos la síntesis de esta doble articulación de significados empleadas por el narrador: “Algo sobrecogedor y triste positivamente mal sano”⁹³

La estética de lo extraño tiene una intención clara, de principio a fin de la historia, conserva su efecto. La oposición de sensaciones produce una turbulencia en el narrador personaje.

En el clímax hay una serie de reacciones que llevan al narrador personaje a deshacerse del mico abruptamente.

La construcción del personaje que estudiamos no pertenece a un solo subgénero, no es netamente fantástico, ni tampoco de horror, pasea por distintos subgéneros. La intensidad del personaje

⁹² *Ibidem*, p.18.

⁹³ *Ibidem*, p.19.

es afín a la estética de lo extraño pero con diversas intromisiones de horror y comedia. *El mico* desestabiliza el signo para producir una nueva línea de apreciaciones, no convencionales, de la realidad.

El carácter de los sueños y su relación con el inconsciente generan otro tipo de análisis que restaría un estudio particular. El sueño resulta importante, aparece por lo menos en dos ocasiones, introduce la sensación de pesadilla e incluso una serie de acontecimientos ridículos introductorios de nuevas comicidades como cuando sueña en catástrofes de las labores domésticas.

La estética de lo extraño pertenece en sus características al relato fantástico, al existir un choque constante de lo racional y lo insólito. Algunos elementos que introducen lo insólito son: el espejo, la metamorfosis del narrador, el doble que refiere a personajes paralelos y yuxtapuestos, entre otros.

La *moraleja* del cuento, por ser parte indispensable del mismo, abre y cierra el signo recreado. No explica el fenómeno fantástico de una manera científica por lo cual el relato no pierde lo insólito pero sí disminuye la tensión del personaje y del lector implícito, existe una leve reducción estética del fenómeno fantástico que se aloja mayormente en lo extraño. La historia no queda explicada pero el personaje queda tranquilo aparentemente.

Capítulo III

El filme *Eraserhead* y el lenguaje cinematográfico

David Lynch nace el veinte de enero de 1946, en Missoula, en el corazón de Montana, E. U. Su padre fue científico, su trabajo marcó la ruta de la familia, trabajaba para el servicio forestal (Ministerio de Agricultura), debía trasladarse continuamente por parques nacionales y reservas forestales. Su madre era maestra a domicilio.

Su infancia parece marcar su vida por ser una etapa de ensoñación “como una etapa idílica, una especie de permanente sueño despierto cuyo único aspecto problemático fue una forzada vida nómada”⁹⁴ la vida poco cotidiana que llevaron los Lynch, fue de constante viaje. En esta etapa tuvieron la oportunidad de conocer varias partes de Estados Unidos desde Missoula a Sandpoint, pasando por Spokane, Washington, Durham, Carolina del norte, Boise e Idaho; para finalmente instalarse en Alejandria, Virginia.

La infancia de David Lynch fue el descubrimiento de sensaciones íntimas y, en particular, la sensación de que bajo la superficie existen mundos ocultos, hormigueantes y abstractos [...].⁹⁵

Las condiciones de la niñez de David Lynch, son las que constituyen el devenir cineasta, se puede rastrear, casi en toda su filmografía, la influencia de los viajes que tuvo en su infancia.

David Lynch fue el primero de tres hijos. Su familia gozaba de una estabilidad económica, por eso tuvo la oportunidad de experimentar distintos rubros del arte, entre ellos la música, la pintura y posteriormente el cine.

⁹⁴ Thierry Jousse, “Partos, nacimientos, metamorfosis”. *Maestros del cine.*, 2010, David Lynch, p. 7.

⁹⁵ *Idem.*

En la adolescencia se vio irradiado por una fijación a las artes plásticas, específicamente a la pintura. Algunas obras de esta etapa son *Memory of a Head*, que muestran un peculiar interés por la cabeza humana. El joven Lynch, en esta etapa, contaba con catorce años de edad, se adhiere tanto a la pintura que será una práctica que jamás dejará del todo.

En 1964 se inscribe en la Boston Museum School, posteriormente, hartado de su vida, decide irse a Europa a estudiar junto con uno de sus amigos. En Viena toma clases y es influenciado por Oscar Kokoschka; sin embargo su estancia dura solamente dos semanas, Lynch y su amigo llegan a la conclusión de que Europa no está hecha para ellos y deciden volver después de visitar Austria, París y finalmente Atenas. Al regresar, su familia decide recortar gastos para que el joven pintor entre a la universidad.

En 1965 decide estudiar en la Academy of Fine Arts de Filadelfia donde se percata de su potencial artístico explorando el juego con los planos, sobre todo la falta del segundo plano. Un ejemplo que podemos mencionar de este tipo de pinturas son su obra *Six Men Getting Sick*, para la cual adquirió una cámara 16 mm. Esta primera realización filmica es el resultado de pinturas animadas, es montada en la exposición de fin de año de la universidad.

3.1 David Lynch y su relación con lo fantástico

La vida de David Lynch como vemos es inseparable a su obra, sobre todo es difícil separar aquellos rasgos distintivos del ser humano de aquellos que conforman al artista.

La obra de David Lynch posee clara influencia de las películas de terror. Su carrera comienza con un cortometraje que fue presentado como trabajo final en la escuela de Filadelfia, realizado con

una cámara de 16 mm. *Six Men Getting Sick* (1967). En esta minificción encontramos primordialmente una aliteración o repetición en los recuadros dibujados que representan a seis hombres que cambian de color y muestran sus padeceres en evolución al grado de vaciarse. (Fig.1)



Fig. 1 Fotos del cortometraje *Six Men Getting Sick* (1965)

“Entre figuración y desfiguración, esta película corta está recorrida por un ruido de sirena persistente y ligeramente traumatizante”⁹⁶ Este cortometraje es la primera obra filmica del autor en la que se ven asociadas varias disciplinas como el dibujo, la fotografía, el cine y la intervención sonora.

En 1968, David Lynch evoluciona su técnica con *Alphabet*. La herramienta sonora, la animación y la pintura, recrean matices de terror, visibles en las últimas escenas “Al final acaba escupiendo sangre, como si su cuerpo tuviera que reaccionar con intensidad a ese aprendizaje forzado”⁹⁷

En *Alphabet* se va definiendo un estilo experimental que introduce elementos arbitrariamente.

Lynch lo registró todo incluido el llanto de Jennifer, su hija recién nacida, la melodía infantil interpretada por Peggy y una serie de efectos sonoros, con una grabadora que también estaba estropeada”⁹⁸

⁹⁶ Thierry Jousse, *Op. Cit.*, p.8.

⁹⁷ *Ibidem*, p.9.

⁹⁸ Quim Casas, *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 137. Peggy fue la primera esposa de David Lynch.

En 1970 recibe el apoyo para el medimetroraje *The Grandmother*. En esta obra vemos la intromisión de un fenómeno insólito, la exploración fantástica comienza a desarrollarse. Lo cotidiano es repentinamente transgredido por un ser plantado por un niño que crece de manera progresiva. Es una especie de tubérculo cuyas formas colapsan a tal grado de la monstruosidad. Utiliza una implacable sonoridad de organismo vivo. Se vale de algunos mitos que son recurrentes en otras obras del cineasta, como: el antropomorfo, el otro, el monstruo y la metamorfosis.⁹⁹

En el cortometraje *The Amputee* (1973) existe un juego de oposiciones. Es un recurso básico del discurso fantástico. La tranquilidad de la amputada contrasta con su decadencia corporal.

En 1975 se dedica junto con Alan Splet a la exploración de efectos sonoros, para su primer largometraje. En 1976 concibe *Eraserhead*. El héroe Henry Spencer posee la cualidad de procrear monstruos. Esta obra representa la culminación de la primera etapa de exploración del cineasta desde sus primeras obras filmicas.

Eraserhead utiliza recursos filmicos recurrentes en la filmografía de terror, se distingue de estos por ser un tratado acústico, elemento que fragua un gran efecto en las escenas.¹⁰⁰

Resultan interesantes los elementos reiterativos en varias obras del director estadounidense, por ejemplo: la planta que adorna una habitación, los azulejos, los gusanos, las cortinas del escenario, los conejos, etc. Existe comunicación interna entre distintas obras del cineasta. La repetición de

⁹⁹ Este filme está disponible en internet: <http://www.youtube.com/watch?v=QLIxS7Bdz10>

¹⁰⁰ Quim Casas, *Op. Cit.* p. 146. Algunas de las películas que guardan una estrecha relación en técnica y en temática con las de Lynch son: *Night of the living Dead* (1968) de Gorge A. Romero; *The Bride of Frankenstein* (1935) de James Whale, y *White Zombie* de Victor Halperin, 1932.

acontecimientos está ligado a lo siniestro.¹⁰¹

En 1980 comienza a dar frutos su largometraje *Eraserhead*, primero en el festival de Avoriaz en Altsaboya, Francia, es galardonado con una antena de oro. Asimismo es nominado al Oscar por *Elephant man*. Logra el César al mejor filme extranjero.

En 1980, David Lynch desarrolla *The Elephant Man*. Este largometraje posee intercomunicación entre diversas obras, tanto literarias como filmicas. La recurrencia de lo extraño da cabida a la actualización del mito.

Utiliza el concepto de monstruo. Nos remite a personajes clásicos como: Segismundo, en la construcción ambivalente entre repulsión y compasión; *Edipo Rey*, por su destino trágico; *Frankenstein* con la paradoja, el ser humano es más monstruo que el monstruo, etc. Somos espectadores de una constante actualización del mito cinematográfico y literario.

Denegó algunos trabajos importantes como dirigir el tercer episodio de la trilogía de *Star Wars* por no otorgarle el control absoluto del filme que le había propuesto George Lucas.

En los 80's lleva a cabo una exposición de pintura en Puerto Vallarta, realiza la saga de Frank Herbert, termina el rodaje *Dune* en el 84 y explora otros ámbitos gráficos como lo es el cómic. Su nombre comienza a ser muy sonado por su colaboraciones con Laurenttis y Mark Forst.

En 1986 es premiado su filme *Blue Velvet* en el festival Siteges y Avoriaz. En esta obra prevalecen elementos sobre todo policíacos y su respectivo peso misterioso. La sugerencia del crimen está vigente en esta y otras obras de David Lynch. Un aparato de oxigenación parece cambiar el ánimo del villano que repentinamente volca su ánimo a un libido desenfrenado y una violencia desmedida. La

¹⁰¹ Sigmund Freud, *Op.Cit.*, pp.17-18.

magia por lo tanto está tenuemente sugerida.

En su diversa actividad, David Lynch, conduce en el 87 un programa de la BBC: *David Lynch presents <<Roses and Revolver>>*. Posteriormente, en el 88, con la misma Rossellini, protagonizará *Zelly and me* de Tina Rathbone.

Dos clichés en uno, aparecen en el filme *The Cowboy and the Frenchman* de 1988. Autopsia del género western donde el principal elemento fantástico es introducido por un portafolio maravilloso, mito del cuerno de la abundancia, que es capaz de proveer de ilimitado alimento a su poseedor.

En 1990 ve la luz la producción *Wild at Heart*. Una escena tiene relación directa con el desdoblamiento del ser, el momento en que un criminal recibe un balazo en el cerebro y sale una especie de feto sanguinolento. Nos interesa de especial manera por hacer alusión al mito de castración de la teoría de lo siniestro de Sigmund Freud y por ser un tema reiterado en *Eraserhead*: la pérdida de la cabeza y el remplazo de la misma por este ser extraño.

Trabaja en pintura, fotografía, diseño de muebles, publicidad, etc. Colabora para marcas importantes como Giorgio Armani. Realiza comerciales para el canal Sci Fi Channel e incursiona en un nuevo rubro no antes explorado que es el grabado. Explora el mundo del surrealismo con el performance, con un espectáculo llamado *Exquisite Corpse*.

Produce documentales, que resultan de la gran relación con Frost, inauguran la Lynch/Frost productions que lleva a *Twin Peaks* a tres países diferentes (E.U., España e Inglaterra).

En 1992 David Lynch realiza *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Esta serie debuta en España en noviembre del 90. Dos historias paralelas se van revelando en la mente de la víctima gracias a sus sueños. La historia está llena de elementos siniestros, un hombre que se aparece en la noche a poseer a

la protagonista sugiere al *incubus*. El mito del eterno retorno es sugerido por la repetición de hechos y de diálogos en distintos personajes.

En 1995 David Lynch filma *Premonitions Following an Evil Dead*, un cortometraje abstracto donde acontece un crimen. La narrativa fragmentada recrea una sensación onírica.

En 1997 David Lynch lleva a la pantalla grande *Lost Highway*. Este largometraje posee una carga siniestra, en la composición son utilizados: lugares oscuros, ambientación rojiza, el misterio de la cámara subjetiva, etc. Reconstruye el mito del doble, asocia la mujer al mal y el hombre a la perdición.

A finales de 1999 comienza a gestarse para la cadena televisiva ABC el episodio piloto de *Mullholad Drive* que casi visionariamente Lynch detiene para realizar en la década venidera como largometraje.

En *The Straight Story* (1999), de realismo rural y paisajista, vemos relatada la odisea, con un gran contenido maravilloso, dentro de lo más abigarrado del naturalismo. La realización de lo irrealizable, la locura exponencial de un anciano que recorre casi 500 kilómetros en una podadora de pasto para ver a su hermano. Obra clave en la filmografía de Lynch, por representar la antítesis a sus demás obras, lo realista en oposición a lo maravilloso.

En el año 2000 David Lynch incursiona en la naciente tecnología, siempre al límite de la vanguardia, crea su propia página web y explora el diseño en internet, en este ámbito destaca *Dumbland*, una serie de cortos de animación mostrados en la página shockwave.com y después en su propia web.

En el año 2001 David Lynch culmina *Mullholand Drive*. Obtiene premio al mejor director, en Cannes, así como la tercera nominación al Oscar por mejor director.

Mullholand Drive. Posee una estructura laberíntica que recuerda las incursiones de Borges en literatura. En esta obra están alternados dos mundos en la percepción de la protagonista, entre lo que desearía ser y lo que es. Por otro lado, la amnesia juega un papel distinguido por introducir la nada, la idea de volver a nacer dentro de un mismo cuerpo.

El año 2002, etapa de consagración, es nombrado juez en el festival de Cannes, asimismo, recibe la legión de honor del gobierno francés y establece un estudio propio en Polonia.

The darkned Room (2002) tiene relación con lo fantástico por sugerir la psicosis. En esta obra se transmite el miedo psicológico en crecimiento hasta llegar al terror. La violencia explícita lleva a los personajes a la desesperación. Evoca el miedo más antiguo hacia la oscuridad y lo desconocido, alimentando el tema de la extrañeza.¹⁰²

En el año 2006 dirige su último largometraje *Inland Empire*. El eterno retorno o mito del laberinto es un tópico de lo fantástico. En este relato, de distintas dimensiones, se recrea “un viaje al interior de la mente de la actriz desdoblada entre lo que es, lo que representa, lo que cree ser y lo que quizá pudo ser”¹⁰³

El estilo de David Lynch está consolidado, logra extraviar al espectador con argumentos dislocados. Su narrativa es el resultado de un montaje poco estereotipado y convencional, que produce en el espectador una sensación de pesadilla. Los elementos siniestros abundan en casi toda su filmografía.¹⁰⁴

Inland Empire intercomunica la obra de David Lynch al utilizar elementos de otras obras:

¹⁰² Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós, 2004, pp. 15-30. Norma Lazo habla del miedo a la oscuridad y su antigüedad.

¹⁰³ Quim Casas, *op. cit.*, p. 361.

¹⁰⁴ La única película que no posee elementos siniestros es *The Strange Story*.

actores de *Blue Velvet* como Laura Dern, los conejos de *The Rabbits*, las cortinas rojas de *Twin Peaks* e *Eraserhead*, entre otros elementos que conforman un lenguaje intertextual.

En el año 2007 realiza una exposición llamada *The Air Is on Fire* en la que se ve sintetizada su prolífica carrera al presentar globalmente su trabajo pictórico, musical, escultórico, de diseño de espacio, de dibujo y de atmósfera de sonido; en esta exposición, se ve abarcada su obra cinematográfica.

3.2 El lenguaje cinematográfico en *Eraserhead*

En sus inicios, el arte estuvo al servicio de la magia y de la religión, antes de transformarse en una actividad específica creadora de belleza. El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas¹⁰⁵

El cine ha evolucionado desde su aparición con los hermanos Lumière y George Méliès, en la parte realista y ficticia respectivamente. La forma de entender el cine ha cambiado para el hombre contemporáneo, ha dejado de ser un mero material de entretenimiento. Actualmente es un mecanismo, que puede transmitir una gran cantidad de significados en un tiempo breve.

Existe una reciprocidad del lenguaje filmico con el lenguaje literario, lo podemos ver en teorías como las de Jean Cocteau, quien dice que el cine es una escritura en imágenes, Alexandre Arnoux, quien lo considera un lenguaje de imágenes con sus respectivas figuras retóricas, sintaxis y gramática, y Jean Epstein quien considera al cine la lengua universal.

La diferencia entre el lenguaje cinematográfico y la lengua es la poca sistematización del

¹⁰⁵ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, GEDISA, 2008, p.24.

primero. El lenguaje cinematográfico por lo tanto está más apegado al lenguaje del arte que a la lengua. En su sistema de comunicación existe un campo abierto por los significados que evoca.

El cine, en su principal característica, que lo distingue de otros tipos de arte, reproduce fotográficamente, en una cadena dada, la realidad. En este vínculo, el cine establece un enlace con objetos. El proceso fílmico le da un sentido nuevo a estos objetos.

El cine se nutre de elementos variados que, al ser ordenados, forman un discurso. El discurso cinematográfico toma forma en su dinamismo, responde a una intención narrativa específica. Lo que aparece en la pantalla significa algo más que lo que se muestra cabalmente.

Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica y determina en gran parte la relación entre el espectador con la película¹⁰⁶

Un ejemplo particular del lenguaje fílmico sería una toma en panorámica, que puede transportar diferentes significados. Es un lenguaje connotativo donde implica más la función secundaria que la primaria. Es por esto que “Los códigos cinematográficos generales son sistemas de significantes sin significado”¹⁰⁷

El lenguaje cinematográfico en la clasificación de Marcel Martín comprende 5 elementos diferentes que lo hacen heterogéneo:

- 1.- Banda icónica, los elementos que se mueven.
- 2.- Accesoriamente cualquier gráfico, inscripciones, título, etc.
- 3.- Banda sonora. El sonido fónico (diálogos).
- 4.- Sonido musical.

¹⁰⁶ Marcel Martín, *Op. Cit.* p.28.

¹⁰⁷ *Idem.*

5.- Sonidos análogos (ruidos).

Los elementos que se mueven constituyen el lenguaje cinematográfico neto. El cine no está compuesto esencialmente por signos como la lengua. El lenguaje cinematográfico está constituido esencialmente por códigos como el movimiento de la cámara. El sonido, la iluminación y la relación del movimiento, ejercen, todos ellos, la construcción de un tipo de significado.

Los códigos del cine tienen dependencia a la imagen, es por eso que existen subcódigos. Un subcódigo es la escala de planos que está relacionada con la foto fija. Un *contrapicado*, por ejemplo, puede tener diversos significados.

Un movimiento de cámara específico, como el paneo, es un mensaje, uno de los tantos mensajes del código de los movimientos de cámara. El claroscuro es un mensaje de iluminación. El burbujeo en el agua es un mensaje de sonido.

En el lenguaje cinematográfico antes de hablar de signos es necesario hablar de textos, pensando que la acumulación de textos conforma el discurso.

El movimiento es elemento más importante del lenguaje cinematográfico, de la relación de este, con los objetos mostrados, resulta una gran variedad de posibilidades ya que “el movimiento es por cierto la característica más específica y más importante del arte cinematográfico”¹⁰⁸, está latente de principio a fin y articula el eje del discurso.

Otro elemento trascendente es el sonido ya que posee una función histórica, ha desempeñado un papel importante en la constitución del lenguaje cinematográfico, en

¹⁰⁸ Marcel Martín , *Op.Cit.* p. 32.

nuestro campo auditivo engloba en todo momento, en efecto, la totalidad del espacio ambiente, mientras que nuestra mirada puede abarcar sesenta grados apenas, de un modo atento¹⁰⁹

el sonido es un elemento trascendente para el cine contemporáneo.

En los códigos del arte cinematográfico, el *encuadre* juega un papel primario. En la sala de la familia X hay una familia de perros recién nacidos, una serie de acontecimientos extraños es precedido por el encuadre de estos animalitos. Los perritos amamantándose producen un sonido muy particular, significan más que el objeto mostrado. El encuadre puede aportar diversos significados como: La elipsis (falta información que explique la aparición de estos animales), la sinécdoque (la reproducción de estos animales refiere también a la reproducción de monstruos que se da posteriormente) y el símbolo (junto con el sonido empleado refiere una experiencia grotesca). Modifica el punto de vista normal del espectador, evocando algo más allá de la imagen mostrada.



Fig. 2 Cachorros en la sala de la familia X

Henry Spencer se dirige a casa de su novia Mary X quien lo ha invitado a cenar. En el trayecto, Henry se acerca a la cámara caminando paulatinamente. La *Profundidad del campo* permite jugar con la tercera dimensión y diversificar el significado.

¹⁰⁹ *Ibidem.*



Fig. 3 El trayecto de Henry a casa de Mary X

La claridad del relato está condicionada por la elección del plano, entra en juego la cantidad de elementos que hay que mostrar, con relación al espacio, así, entre más elementos hay en el plano, más pequeño es el espacio del mismo.

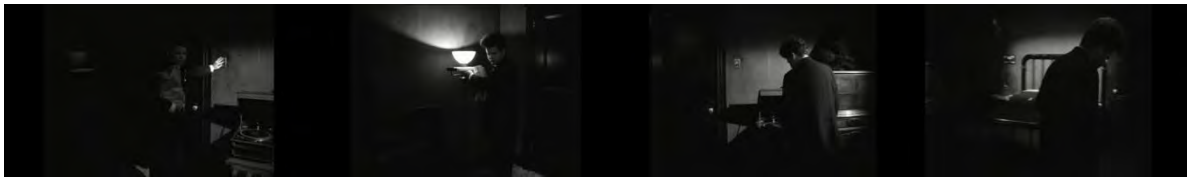


Fig. 4 Secuencia en el cuarto de Henry Spencer

Los objetos del cuarto de Henry son en orden de aparición: Una lámpara, un tocadiscos, un perchero, una pequeña mesa, un saco en ella, un ropero, un oso de peluche, un cuadro, un buró con una planta, la cama, una segunda puerta, un radiador, una segunda lámpara y como remate una ventana cerrada por ladrillos. Después aparecerán más objetos.

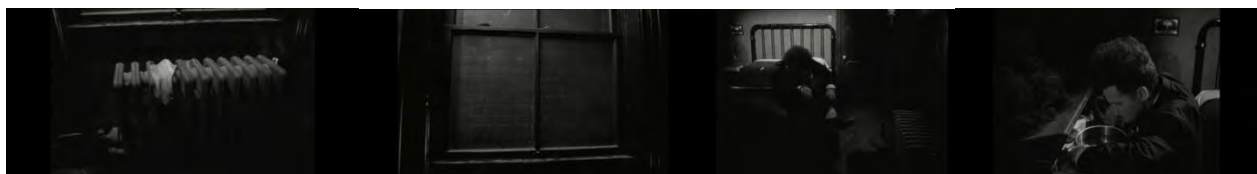


Fig. 5 Secuencia en el cuarto de Henry Spencer

Como se puede ver el espacio de Henry es diminuto, pareciera estar enclaustrado y obligado a interiorizar.

El tamaño del plano está determinado por “la distancia entre la cámara y el plano y por la longitud focal del objetivo empleado”¹¹⁰

En un plano general, Mr. X sonríe. En un segundo plano, Mrs. X sale por la puerta y ordena a Henry seguirla.



Fig. 6 En el comedor de la familia X

La secuencia evoluciona. En el mismo plano general Mr. X sigue sonriendo, en el mismo segundo plano, por la puerta señalada, se asoma Mary X llorando. El plano general muestra una escena abierta cuyo manejo puede utilizar a su vez distintos planos al ir de un espacio amplio a otros más detallados.



Fig. 7 En el comedor de la familia X

¹¹⁰ Marcel Martín, *Op.Cit.* p. 51.

La angustia en el relato es mostrada sintéticamente por tres rostros, gracias al primer plano: el de Mary X, en su insomnio provocado por el ser de horror; el de Beautiful girl across the hall, en la escena en que observa al huésped en el departamento de Henry; y el de Henry en toda la película. En el primer plano, el rostro siempre ha ejercido su magia, presume ser el máximo exponente del primer plano, transmite poder explicativo, pensar obsesivo, tensión mental, etc.



Fig. 8 La angustia de diversos personajes

El relato como tal, da inicio cuando Henry Spencer comienza su movimiento, camina a lo largo de un valle de asfalto, en las lagunas de descomposición y nubes de fábricas con instalaciones gigantes de acero. Henry Spencer busca llegar a algún lugar, más tarde sabremos, a su hogar. (Fig. 9)

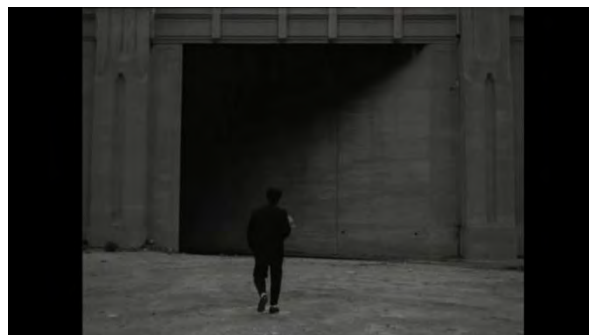


Fig. 9 Toma de Henry caminando a casa

La toma es una totalidad dinámica de acción que contiene en sí su transformación y su superación dialéctica. La toma en sí no tiene un contenido total y no representa nada por separado más que en función de las demás tomas, es por lo tanto una sección, una parte elemental e inseparable del todo que representa lo global de las tomas y el filme completo.

Eraserhead posee variedad de enfoques. En una de las escenas más agudas del filme está Man in the planet ejerciendo un esfuerzo por controlar una máquina que simbólicamente se le ha escapado de las manos, se le ha escapado su porvenir.

En dicha toma muestra un ángulo poco común, mostrando al personaje ladeado, con la cara de perfil. Esta forma de mostrarlo adquiere un significado interesante por ser un ángulo recurrente en otras partes del filme. El ángulo de toma permite introducir significados psicológicos peculiares, dependiendo de la ubicación del mismo.

Otros elementos que alteran la percepción del espectador son la profundidad de foco, los acercamientos y alejamientos, así como el espacio y sus límites.

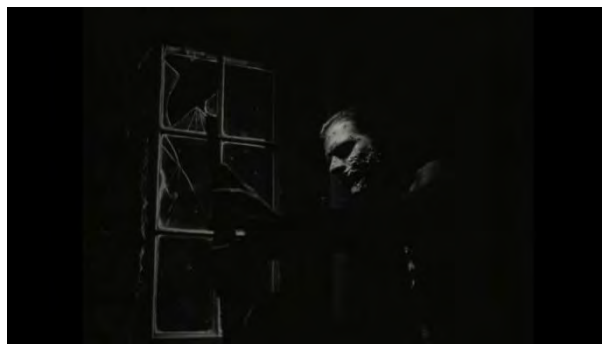


Fig. 10 Man in the planet manipulando una máquina

Como ejemplo del impacto que puede sugerir una toma específica tenemos a Mary X cuando decide escapar de la situación. Al tomar sus cosas, su rostro se ve en picado, a la altura de la cama. Muestra un angustioso rostro esmerándose por algo que el espectador ignora. La cama se mueve en el esfuerzo, hasta que por fin logra sacar su maleta.

El *picado* corresponde a una toma de arriba hacia abajo del personaje, tiende a empequeñecer al individuo y bajar su moral al suelo, tal es el caso de Mary X, vehículo de la fatalidad.



Fig. 11 Picado que muestra a Mary X

También existe el *picado* o *contrapicado vertical*, que desplaza la cámara hacia arriba o hacia abajo verticalmente y denota un cambio de ánimo en el personaje.

En la secuencia que hemos mencionado, donde Henry camina hacia su hogar, hay una toma especial que muestra la subjetividad del personaje. La toma asimila lo mostrado por la cámara con la mirada de Henry, se le conoce como *encuadre desordenado* por moverse en desorden y no poseer una posición estable. En la imagen se ven reflejadas, en una sustancia líquida semejante al mercurio, algunas imágenes abstractas, reflejan el panorama desolador de las fábricas que Henry Spencer transita.

A la toma citada se le llama encuadre desordenado mostrado *subjetivamente*: Sugiere una mente

retacada de pensamientos a tal grado que lo turban, tal es el caso de Henry.



Fig. 12 Toma *subjetiva* que refiere a la mirada de Henry

Los movimientos de cámara se dan de diversas formas. En el caso de *Eraserhead* el movimiento de cámara no condiciona el relato, la mayoría de las tomas son estáticas.

Henry llega después de una gran caminata a su departamento, sube el ascensor y allí lo están esperando, la cámara gira en *panorámica*. Este movimiento de la cámara específicamente en *paneo*, consiste en la rotación de la cámara en torno a un eje horizontal, sin desplazamiento del aparato. Es utilizada para describir. También existen panorámicas verticales o la mezcla de ambas, pueden utilizarse para subjetivar o para dramatizar.

Existe otros tipos de movimientos de cámara, cada uno de estos conlleva un sentido determinado, asimismo existen combinatorias de movimientos que por el momento no abarcaremos.

Existen algunos elementos, no específicos, que no pertenecen exclusivamente al arte cinematográfico, como la iluminación, el vestuario, el color, los decorados, la pantalla, etc., por ser utilizados en el teatro y la pintura; sin embargo, en este largometraje, David Lynch hace un uso especial de ellos. Henry Spencer se dirige a casa de Mary X, ladridos de perros que jamás aparecen lo hacen exaltar su caminata, bullicios de vapor se apoderan de la escena previa a su llegada.



Fig. 13 Bullicios de vapor en el camino de Henry

La descripción visual es contorneada por las constantes intervenciones sonoras. El vestuario de Henry, poco ortodoxo, conforma a un personaje peculiar. El blanco y negro de la película, en su poder claroscuro llega a niveles de expresión sorprendentes, a menudo hace intermitencias de luz que expresan más que el movimiento de cámara. Las tomas son hieráticas, sin embargo, poseen el ritmo necesario para relatar la historia. Los elementos secundarios toman un particular sentido en *Eraserhead*, se apoderan del lenguaje cinematográfico y se vuelven indispensables.

El montaje permite la sucesión de tomas de una película, se basa en la mirada o en el pensamiento. La toma de un personaje nos sugiere algo que está pensando o alguna acción que va a ejecutar. Cuando sugiere un pensamiento se produce una tensión mental en el espectador que busca interpretar o resolver alguna incógnita.

[...] el montaje se apoya en el hecho de que cada toma debe *preparar, suscitar y condicionar* a la siguiente conteniendo un elemento que requiera una respuesta (interrogación mediante la mirada por ejemplo) [...].¹¹¹

En el caso de *Eraserhead*, la interrogación se sigue abriendo para dar entrada a otras interrogantes,

¹¹¹ Marcel Martin, *Op. Cit.*, p. 177.

creando una tensión psicológica en gradación creciente.

Henry llega a casa de Mary y ella lo recibe diciéndole que ha llegado tarde. El rostro de Henry abre una interrogante al espectador ¿cómo va a reaccionar?, ¿qué va a decir? La toma tiende a crear un fenómeno básico del cine mediante el cual el personaje es asimilado al espectador.



Fig. 14 La gesticulación de Henry abre interrogantes

La casa de Mary X parece estar poblada de una realidad extraña, poco convencional, las mujeres entran en paroxismo, los integrantes de esta familia parecen quedarse pasmados. El sentido oblicuo de la magia y la superstición es imbuido por el movimiento de los personajes y los diálogos inconexos de Mr. X.

La *escena* está en contacto directo con la relación espacio-tiempo. En cambio la *secuencia* es un concepto específicamente cinematográfico, es “una serie de tomas que se caracteriza más bien por la unidad de acción”.¹¹²

¹¹² Marcel Martin, *Op. Cit.* p. 178.



Fig. 15 La familia X luce trastornada

El *montaje* permite la creación del movimiento, el ritmo, corresponde a la sucesión de planos y al contenido psicológico de los mismos. “El ritmo, pues, es una cuestión de distribución métrica y plástica”¹¹³ que depende en todo momento de la duración de la toma y del tipo de plano.

El *montaje* está directamente asociado a la *idea*, de él depende la construcción del discurso y el sentido de las imágenes filmadas.

La idea, como dice Marcel Martin, analiza, une, critica y generaliza. El orden natural, que pueden poseer una serie de objetos, es modificado por la percepción del artista. Con el montaje esa conjunción de elementos toma un nuevo curso que es la visión del cineasta.¹¹⁴

El ritmo del montaje corresponde en la era contemporánea más a una impresión psicológica que a una determinada explicación de lo que pasa en la escena. Así notamos que, en diez minutos de montaje, el realizador de *Eraserhead* no ha dicho todavía nada de la historia, lo que genera en realidad es una tensión en el espectador, una creación de suspenso, en el que el ritmo lento juega un papel indispensable.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Sobre esto habla Eisenstein en su obra *Réflexions d' un cinéaste*, Moscú, du Progrès, 1958, p. 151.

El lenguaje cinematográfico es la unificación de una gran cantidad de fragmentos, cada eslabón es necesario para crear una sensación secuencial y permitir la comprensión del espectador. El realizador en post de resolver estos problemas, se ve en la necesidad de utilizar enlaces y transiciones que ayuden a mostrar mejor la linealidad de su relato.

El mensaje del relato filmico se construye necesariamente con dos elementos que articulan el lenguaje cinematográfico. Tiene en la vertiente entrante al realizador y la intencionalidad que ejerce en las imágenes, y por el otro, al espectador quien se encargará de decodificar tales construcciones.

El sentido del mensaje es confeccionado por la relación de oposición entre las imágenes, la relación de su antigüedad y contigüedad, así como la libertad de interpretación del espectador. Cada una de las imágenes en escena sugieren distintas posibilidades “toda imagen *implica* más que *explica*”¹¹⁵

Cada imagen posee una apariencia y distintos niveles de contenido que pueden ser simbólicos, metafóricos o de otro alcance.

La banda sonora significa más de lo que comúnmente representa para el lenguaje cinematográfico. En el proceso de filmación de David Lynch el sonido es más importante que el guión.

Cabeza borradora se erige en el primer tratado sonoro de Lynch, hasta el punto de que muchas de las situaciones que plantea se definen antes por lo que oímos que por lo que vemos¹¹⁶

La primera escena en la que Henry aborda el ascensor está contorneada por el sonido eléctrico de una lámpara dentro del ascensor, inmediatamente después se ve la cara de angustia de Henry como si tal sonido lo perturbara, primero la luz parpadea, luego la cara de angustia se agudiza.

¹¹⁵ Marcel Martin, *Op. Cit.*, p. 119.

¹¹⁶ Quim Casas, *Op. Cit.*, p. 147.

La manera poco ortodoxa y convencional con que David Lynch concibe *Eraserhead* permite al proceso de análisis y de interpretación una nueva manera de mirar el cine.



Fig. 16 La intermitencia de luz agudiza la tensión en el ascensor

Si la realización de la película no obedece a patrones definitivos sino a meros impulsos, la crítica con mayor razón deberá ser flexible. El director de *Eraserhead* concibe al guión cinematográfico como un mero pretexto:

Las ideas guían tu camino, pero lo cierto es que nunca puedes saber bien del todo de dónde preceden esas ideas. Son como la electricidad. Aparecen de improviso en tu mente como una chispa, y esa chispa es una especie de semilla que contiene toda una escena, todo un personaje o todo una porción de la historia [...].¹¹⁷

La obra de David Lynch posee un gran peso metafórico, las temáticas que aborda rompen el esquema racional, en su forma de relatar se han explorado nuevos caminos de la expresión filmica.

3.3 Análisis del relato *Eraserhead*

En el cine no podemos hablar propiamente de un narrador equiparándolo al de la literatura. Si hablamos de este tenemos que tomar en cuenta que lo que la pantalla nos muestra va estar constituido por los movimientos de cámara, el encuadre, las tomas, las secuencias, etc. Estos elementos constituyen

¹¹⁷ Mike Goodridge, *Directores: cine*, Barcelona, Océano, 2002, p. 133.

más que un narrador una narrativa.

Existen diversas teorías que hablan de la relación de las partes de un filme, de principio a fin, para poder dar fe de la estructura. Es en el guión donde se bosqueja por primera vez la totalidad del filme.

En la película *Eraserhead*, tomando en cuenta la forma tan particular en la que fue constituida, resulta imposible realizar un análisis estricto en todas sus partes, como igual de difícil parece rastrear dicha estructura desde su guión. David Lynch en algunas entrevistas ha dicho: “Para mí el guión no es nunca un producto acabado sino que se trata de un mero punto de partida”¹¹⁸ Estas palabras toman un sentido especial cuando vemos articulados los diversos sentidos que maneja Lynch en sus largometrajes.

En un principio las teorías del cine equiparaban la visión de lente a la del cineasta. Más adelante, con la evolución de dichas teorías, se pudo asimilar la cámara con la narración “la propia cámara como la narradora de la película, el <<punto de vista>> del narrador en la acción”¹¹⁹

Además de la relación del lente con la mirada, existe la de la banda sonora con el oído del espectador. Este aspecto toma un valor importante en *Eraserhead* dando a cada escena un impacto especial. El sonido enfatiza cada toma e introduce los momentos de tensión propicios para lo que quiere relatar la historia.

¿Cómo entender al narrador con las discordancias que posee el cine con respecto a la literatura? Bordwell, refiriéndose al narrador, nos dice que no es necesario buscar ni forzar conceptos donde no

¹¹⁸ Mike Goodridge, *Op. Cit.*, p. 133.

¹¹⁹ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1985. p. 9.

son necesarios.¹²⁰ Nos habla de la existencia de la narración en sí y cómo a partir de esta se podría o no gestar un narrador que funcione para un tipo de filme determinado. Desde esta perspectiva el narrador se subordina a la narración. Mas he aquí la polémica, ¿cómo puede existir una narración sin narrador? No estamos en el caso del autor implícito, ni el narrador explícito. En el caso de una voz o cuerpo como punto de narración resulta obvia su participación.

Es posible hablar de una narrativa debido a que el filme de ficción asocia una serie de elementos ordenados para gestar una historia determinada. Posee igual que el relato literario un orden secuencial en el cual se desarrolla una historia.

Este proceso narrativo no se puede adjudicar a un ser o a una persona humana que llevará las riendas de la historia como a menudo pasa en la literatura.

En el proceso comunicativo del cine, la narración es un ente complejo que posee diversos elementos en su constitución, los mismos que permiten al lenguaje cinematográfico contar una historia.

Teorías como la de Raúl Serrano prefieren enfocarse en el personaje por aportar enfoques más claros. El personaje de películas fantásticas posee características bien definidas.

[...] los personajes viven en una serie de miedos *in crescendo* a lo largo de la trama (...) estos miedos se dan a causa del proceso que viven, en función de cómo son y lo que desean, esperan y temen, antes, durante y después de ser absorbidos por ese estado obsesivo paranoico [...].¹²¹

Raúl Serrano dividen el filme en tres instancias: *Introducción, tres actos y cierre*, esta división nos permite puntualizar el comportamiento de sus personajes, en tres secciones, que operan en un sentido global.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Raul Serrano, *La creación de personajes cinematográficos. El espejo de celuloide*, Madrid, T&B Editores, 2010, p.26.

La *introducción* del filme es tónica, articula el sentido total del largometraje de una forma simbólica. En esta sección, nos dice Feldman, se hallan los elementos que constituyen el eje motor del relato.¹²²

La capacidad de introducir al espectador en una realidad diferente es visible con la serie de imágenes primeras: un planeta, un satélite, un personaje poco común de rostro deformado que observa a través de la ventana, una especie de alien, la cabeza de lado de un hombre, etc.

Las imágenes intercaladas de tres personajes, son en realidad la síntesis de uno solo. La tensión psicológica que habita en estas imágenes consecutivas y yuxtapuestas genera una relación que el espectador tendrá que superar.

Hay temas en la *introducción*, como la cabeza de lado, que generan una incógnita en el espectador, que permanecerá a lo largo de todo el filme. De esta manera las conexiones narrativas poseen dos elementos que permiten concatenar la historia al mismo tiempo que extravían el sentido lineal y lógico de los acontecimientos.

En el *primer acto* comienza la historia, se muestra la vida cotidiana de los personajes, pertenece a una construcción realista en la que paulatinamente se introduce un elemento insólito. La historia está constituida en secuencias que dan sentido lógico a la historia.

En el *primer acto* tenemos la primera secuencia donde Henry se dirige a su casa. Vemos al personaje en una toma de larga duración, muy descriptiva y abundante en sonidos industriales, imágenes de vapor y un paisaje desolado (Fig. 9). La función descriptiva de estos elementos otorgan a la historia una tensión psicológica que introduce el suspenso. La mente del espectador tiene la

¹²² *Idem.*

oportunidad de preguntarse en más de una ocasión ¿qué es lo que está ocurriendo? Esta pregunta crece a lo largo del largometraje con especial ahínco.

En el *segundo acto* el personaje va adoptando una actitud paranoica, Henry Spencer comienza a perder su estabilidad ya que

[...] algo o alguien viene a cambiar esa vida. A este algo (desencadenante) yo le llamo amenaza o peligro, entendiendo que lo que está en peligro no es el personaje (a veces sí) si no esa normalidad de vida que tenía [...].¹²³

Existen dos ejes de acción que articulan el conflicto y que dependen del personaje. La parte exterior al personaje (desencadenante), donde se articulan las apariciones del huésped en la realidad de Henry. Y la parte interior (amenaza o peligro) que corresponde al mundo interno del personaje y donde se articulan sus más recónditos e inexplicables miedos. El interior del personaje además de ser el mundo de sus sueños representa el miedo a perder la estabilidad.

Estos dos ejes, según Raúl Serrano¹²⁴, se cruzan constantemente y se empujan haciendo avanzar la historia. Es decir, de la relación de Henry Spencer y su presunto hijo, se desprenden una serie de secuencias, las que progresivamente, llevaran al siguiente estadio.

Es preciso hacer hincapié en el grado fantástico. Existe un orden fuera del natural, que sale de los cánones y choca con el raciocinio humano. Las características físicas del huésped así lo demuestran.

En el *segundo acto* los personajes aceptan luchar por lo que ellos mismos desean. Esta sección, también conocida como conflicto, conlleva histeria y angustia, desencadena la obsesión y desemboca en paranoia y desesperanza, etc.¹²⁵

¹²³ Raul Serrano, *Op.Cit.*, p.26.

¹²⁴ *Ibidem.*, pp. 28-29.

¹²⁵ *Idem.*

Esta segunda sección es articulada con acciones recíprocas de Henry y su antagonista (el huésped). El huésped rompe el orden establecido, su llegada representa un problema que, paulatinamente, se va acentuando y que Henry debe resolver. Para lograrlo tendrá que pasar diversas dificultades.

El relato se da con una serie de acontecimientos que reducen las posibilidades de Henry, hasta desembocar en lo irremediable. En casa de Mary X comienza a introducirse el conflicto del filme. La luz de la lámpara titubea mientras un sonido sórdido fricciona la escena, este momento de tensión comienza a crecer, los personajes parecen inestables, los discursos inconexos, la atmósfera es trágica, hasta que le comunican a Henry la existencia del otro, el sonido agudiza dicha tensión.

La gran mayoría de los personajes lucen desconcertados. “El o los personajes se han convertido en su propia obsesión y ya no pueden ver más allá”¹²⁶ El tema del filme opera con un triple conflicto¹²⁷: La relación entre Henry y el huésped, la totalidad de la obra y el mundo interior o conflicto personal de Henry.

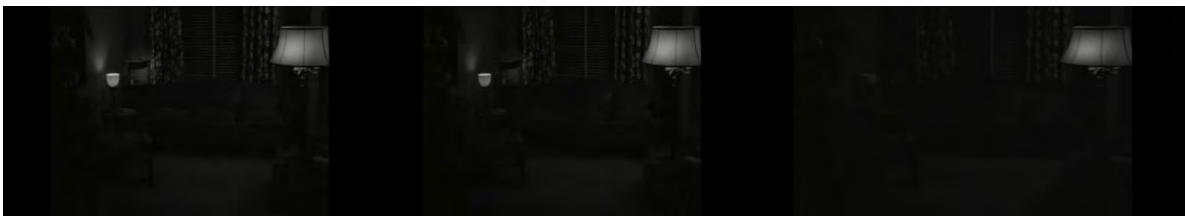


Fig. 17 Claroscuros en la sala de la familia X

El conflicto interior es el que más contenido posee en *Eraserhead*, utiliza la elipsis con la falta de información acerca del mundo interno del personaje. La función que ejerce el mutismo de Henry

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

Spencer nos lleva a divagar en su raciocinio.

El espectador asume la incógnita y la resolución de la misma. De esta manera se pregunta ¿Cómo lo logrará?, ¿Qué obstáculos internos y externos le impiden hacerlo?, ¿Qué precio, personal y extra personal debe pagar?, ¿Es consciente de ello?, etc. Las respuestas no existen en la obra por la falta de diálogos, monólogos y otros recursos de aclaración que el director omite, así, el sentido se diversifica.

El *segundo acto* es la sección más larga del proceso narrativo, ya que en su interior puede alojar nuevas y pequeñas estructuras que dan cabida a nuevas *introducciones expositivas* a nuevos *conflictos* y sus respectivos cierres. Hay que resaltar que aunque existan diversos *conflictos* solo uno es el principal, los demás estarán siempre subordinados al primero.

Uno de los conflictos más representativos de la película es cuando Henry Spencer es decapitado y remplazado por el huésped (Fig.18). Su cabeza ha sido arrojada y suplantada por la de este ser fantástico. La cabeza cae del edificio y es llevada por un niño a una fábrica de gomas. El cerebro procesado de Henry tiene la cualidad de ser bueno borrando. El niño obtiene dinero a cambio.

El *cierre* de cada conflicto secundario, lleva en su cauce lógico a una culminación global del conflicto que Raúl Serrano denomina *cierre*.

El *cierre* se da cuando el protagonista ya no puede vivir bajo las condiciones del huésped. La relación hostil de ambos personajes empuja la historia a su *cierre* dando pie a una resolución final.

El *cierre* o desenlace permite la entrada de un nuevo orden “El proceso o la acción que se describe ha pasado de un estado a otro a través de la culminación del conflicto”¹²⁸ Henry Spencer al resolver el

¹²⁸ Para entender mejor los conceptos de *vinculación, motivación, ámbito y desenlace* cotejar a Simon

aniquilamiento del huésped será reconfortado por la mujer cantante que aparece en sus sueños.



Fig. 18 Secuencias que integran la pérdida de la cabeza de Henry y su industrialización

Existen 16 personajes secundarios, siendo de mayor peso unos que otros. Los personajes de mayor importancia son Henry Spencer (protagonista) y el huésped (ser engendrado por la novia de Henry). La relación de estos dos sugiere el desdoblamiento del personaje. Tenemos diversos seres tipo gusanos o espermatozoides que se reproducen sistemáticamente, dan cabida a la multiplicación de la identidad, son elementos que permiten que el significado se extienda, funcionan como subordinantes de Henry, su función es extensiva. En este mismo sentido está el personaje “Man in the planet” quien representa a Henry Spencer en otra faceta.

La mayoría de los personajes de este filme parecen actuar en contra de Henry, ya sea que le anuncien la llegada del intruso, lo decapiten, le procesen el cerebro, etc. Los personajes que ayudan a construir la desgracia de Henry Spencer son: Mary X, Mr. X, Mrs. X, The boss, Pencil machine operator, Grandmother, The boy, Paul, Little girl, Little boy, People digging in the alley, Man with cigar, Man fighting y Mr. Roundheels. El análisis de los personajes secundarios puede aportar un estudio específico que dé muestra del funcionamiento del arte fantástico. Ahora nos enfocamos en los

personajes principales únicamente.

El protagonista es un hombre joven en una realidad peculiar. Habita en un recinto contorneado por un paisaje industrial; posee algunos elementos estilísticos predominantes como el peinado y sus pantaloncillos cortos.

La construcción de este personaje desde el principio es interna, ya que no posee monólogos ni diálogos que den muestra de su pensamiento. Henry Spencer posee un mundo interno muy amplio, algunas secuencias en *Eraserhead* son introspectivas, logran mostrar este interior complejo. Como ejemplo podemos citar cuando Henry sueña con un escenario, en él acontecen pasajes simbólicos.



Fig.19 Secuencia en el escenario, sueño de Henry Spencer

El indicio fatalista que perdura a lo largo del filme es una cara de preocupación, constante muestra del malestar y presagio del porvenir. Este gesto es rematado por un particular ceño fruncido que nos muestra a menudo un *Clouse up*. (Fig 20)

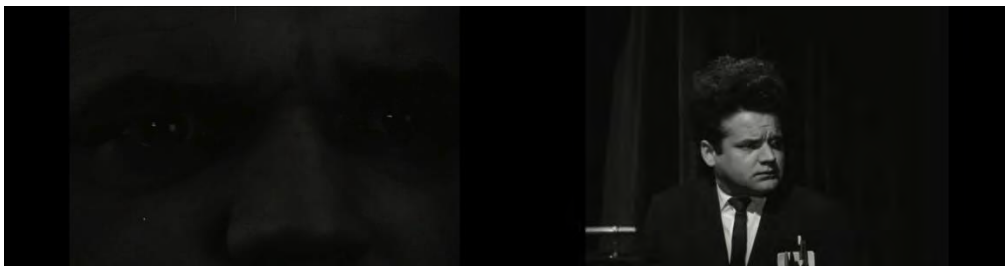


Fig. 20 La angustia de Henry Spencer

En la pesadilla más representativa de *Eraserhead*, Henry Spencer pierde la cabeza y es suplantada por la del huésped, su realidad se ve poblada de angustia. Henry Spencer parece caminar sin sentido propio, cada uno de sus pasos parecen predestinados, como designio del oráculo, como si su infortunio ya estuviera trazado.

Henry, víctima de su destino, sin voluntad propia, camina a la casa de Mary donde lo poseerán visiones traumáticas, pesadillescas, donde el orden natural ha colapsado.

Los integrantes de la familia X parecen muy extraños: la abuela es una mujer decrepita, la madre lo asedia sexualmente, el padre parece estar en otra realidad. De pronto Henry se ve inmerso en un escenario adverso: los diálogos inconexos, el alimento pútrido, la llegada de su principal antagonista el huésped. Todo parece ordenarse para su perdición.

Las secuencias en casa de Mary X presagian algo negativo en contra del bienestar de Henry. Esta sensación irá creciendo hasta llevar el relato a sus límites.

Henry sueña a Mary X engendrando un número indefinido de pequeñas criaturas extrañas. El mundo del inconsciente se ha infiltrado en la realidad.

Existe una pequeña válvula de escape en la realidad adversa de Henry Spencer. Dentro de sus pesadillas, hay una mujer muy grotesca, que canta, que parece mostrarle un camino. Ella pisa la lluvia de seres extraños, de huéspedes, alojados ahora, simbólicamente en su inconsciente.

Henry Spencer ha perdido a su amada, Mary X lo ha abandonado por no soportar a un engendro que se ha adueñado de todos los espacios.

Una amante ocasional ve a Henry suplantado por un monstruo. Beautiful girl across the hall funge como testigo. Lo que aparentemente está pasando en el subconsciente de Henry es trasladado a lo

cotidiano. Se desvanecen las fronteras entre realidades.



Fig.21 Beautiful girl across the hall observa a Henry suplantado

En las múltiples visiones de Henry Spencer prevalece el asco, la desesperación y el miedo psicológico, muestra del arte de horror que ha recreado David Lynch.

Henry Spencer representa al ser humano en la dificultad por vivir y por llevar a cabo sus deseos. Henry Spencer es el *Incubus*, el que tiene la capacidad de engendrar el mal de una manera irracional e ilimitada. Henry Spencer es el tópico de la autodestrucción.

El huésped es representado desde el principio del filme como un alien. La secuencia inicial es metafórica. Introduce a tres personajes iniciales: el de la cara deformada, el ser extraño que nos recuerda un alien y Henry. Este trinomio de personajes representa, en su complejidad, un solo ente metafórico. El desarrollo del relato permite al espectador sintetizar los tres personajes.

El personaje de cara deformada tiene una trayectoria en las historias de misterio, aparece en películas como: *Its Alive* de Larry Cohen (1974), donde se ve un rostro excesivamente pálido con excesos de piel; *The changelin* de Peter Medak (1979), aparece un personaje con un rostro raído y con abundante sangre, también en *Videodrome*, de David Cronenberg (1982), muestra varios rostros deformados por los artilugios del maquillaje; asimismo el clásico *A nightmare on Elm Street* de Wes Craven (1984), muestra un rostro muy popular (Fred Krueger), con una cara lacerada por las llamas,

entre otras películas, hacen de este personaje un tópico del cine de terror.

Con respecto al monstruo en *Eraserhead* cabe mencionar que posee rasgos de alien, es posible asociarlo con un extraterrestre, al principio del filme cae desde un lugar desconocido, como inmiscuido de otro planeta.

La vida en otro planeta es un tema recurrente en ciencia ficción, genera miedo por llevar de la mano el cambio y la intrusión de otro orden. Este miedo al cambio es un fenómeno social que produce un malestar colectivo.

El huésped no se puede establecer, con un significado fijo, sus rasgos oscilan en la rareza y por lo mismo dan cabida a varias hipótesis. Este esperma, alien, feto, bebé prematuro, ser indefenso y terrorífico, así como la mezcla de sus posibilidades, articulan la figura retórica del oxímoron¹²⁹, en su contradicción.

El intruso aparece acompañado de un chillido humano, como de bebé, nos hace asociarlo a un pequeño indefenso. Este huésped pertenece a otra naturaleza no convencional, sus rasgos larvarios precipitan sensaciones deplorables en el espectador.

El presunto niño devasta los gestos de todos los personajes que tienen contacto con él. En un sentido social, el ser fantástico es un trasgresor de las convenciones establecidas y de la tranquilidad colectiva. Esto lo vemos en Mrs. X” en su preocupación, en Mary X en su llanto angustioso, en Grandmother en el abismo de su silencio, en Beautiful girl across the hall con su angustiosa sorpresa y en el universo de horror contenido en el rostro de Henry Spencer.

Estamos ante un personaje doble que reconstruye la estética del horror, pasa por lo extraño,

¹²⁹ Oxímoron: Figura retórica que consiste en la unión de dos palabras de significado opuesto. María Moliner, *Op.Cit.*

lleva implícito lo sobrenatural y desborda, al final del relato, en un terror desbocado.

La clasificación de este personaje no puede ser esquemática, su realización pertenece a la esfera del arte contemporáneo y muestra más de lo que un esquema de análisis puede arrojar.

Eraserhead cumple con las características del relato fantástico por haber un choque constante entre lo racional y lo sobrenatural. Existe una ruptura del orden natural que transgrede la cotidianidad. Este nuevo orden carece de explicación científica, en su moraleja no existe una explicación racional de lo insólito.

El choque principal se da con el espectador. En el proceso comunicativo del cine, el espectador juega un papel indispensable. El espectador necesita adoptar una postura racionalista para poder hilar el contenido de la historia, para poder decodificar el mensaje.

El relato *Eraserhead* supera a las películas clásicas de terror, donde la única tarea del espectador es la credulidad. El espectador adopta una posición en la que considera que el relato es verdadero y se dedica a sugestionarse con los distintos conflictos que aparezcan en la escena.

El espectador de *Eraserhead* no puede escapar a una sensación de angustia, no necesita ser un espectador crédulo, por el contrario, está obligado a ser un espectador racional, que le permita concatenar el significado de la obra.

Pues bien este raciocinio, del espectador y de Henry Spencer, no poseen un punto estable. El carácter insólito de las escenas, y de la historia misma, chocan con la lectura racionalista. Este choque construye el fenómeno fantástico, aquella inquietud e insatisfacción que crece y crece en el espectador. El espectador de este largometraje fantástico queda intranquilo al no saber exactamente qué ha pasado. La interpretación resulta tan compleja que cada espectador tendrá la tarea de completar la moraleja.

La figura retórica central del fenómeno fantástico es el oxímoron, mediante esta figura accedemos a un constante choque de contrarios.

El ser fantástico en *Eraserhead* es estático y activo a la vez. Articula su ofensa desde el llanto. Aunque el lugar que ocupa parece diminuto, transgrede el espacio en los sueños de Henry y se duplica progresivamente.

A Henry todo le sale mal y el huésped se burla. Comienza la confrontación. Henry es agraviado tan severamente que decide liberar al monstruo, decide liberarse del monstruo, intenta matarlo.

El huésped se desdobra, adquiere independencia, se pasea ruidosamente por el cuarto en una especie de malestar eléctrico, de bobina descompuesta y ruido mecánico. Intervalos de luces parpadeantes muestran al intruso con proporciones cada vez más grandes, abarca todo el cuarto. Henry lo observa temeroso y expectante, con su infinito ceño fruncido y sus cabellos de punta.



Fig. 22 Secuencia en la que Henry decide deshacerse del huésped

El personaje sobrenatural en *Eraserhead* posee varias connotaciones: esperma, gusano, larva, etc. Como rasgo distintivo sobresale su capacidad reproductiva: llueve en el escenario, fluye, se propaga cual virus en el interior de Mary, habita en la noche, habita en el sueño y en el inconsciente de Henry.

La capacidad reproductiva del intruso contrasta con la doble pérdida femenina de Henry,

primero de Mary X y luego de Beautiful girl.

La mirada del huésped no deja dormir a Henry, la mirada de este ser es incisiva en las pesadillas de Henry. El ojo en su capacidad penetrante, sugiere el cabildeo de este ser, alberga la amenaza, trama algo.



Fig. 23 El huésped observa a Henry mientras duerme

El huésped nunca aparece muerto, parece crecer y adquirir gran movilidad. Este último aspecto deja abierto el significado, no se sabe qué pasa en la historia antes de que llegara ni después de ser liberado. Parecería que la configuración de esta obra está más dirigida a recrear una sensación que una idea. La importancia de esta obra radica más en un ámbito estético que en un carácter ideológico

3.4 Estética del horror a partir de lo siniestro

La estética del horror es muy amplia, sus elementos pueden confundirse fácilmente debido a que sus fronteras son vulnerables. Un elemento que nos puede ayudar a observar el funcionamiento del horror son las características de lo siniestro. Los relatos de horror conllevan por lo menos un elemento siniestro, por ejemplo, la existencia de un doble. La ecuación siniestro igual a insólito debe de ser superada debido a que no siempre se implican.

[...] lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado este un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro [...].¹³⁰

Existen varios tópicos dentro de la literatura y el cine que ayudan a que la sensación siniestra sea fecunda, existen varios ejemplos como: autómatas, figuras de cera, muñecos animados, androides y los distintos tipos de dobles, ya sean presenciales, implícitos o dobles psicológicos, que habitan únicamente desde la subjetividad de un individuo.

En *Eraserhead*, tenemos un tipo de siniestro que cumple estos rasgos. Se ha develado y ha entrado en escena un elemento oculto y novedoso. Es una alegoría que encarna los miedos del hombre, es algo peligroso que pone en duda la trascendencia humana, es algo secreto que irrumpe en la cotidianidad.

El personaje fantástico de *Eraserhead* es un personaje siniestro. El huésped, aquel que aparece sin aviso en una realidad dada y cambia el orden natural por un orden insólito.

La constitución del personaje insólito en *Eraserhead* posee rasgos no definidos que lo constituyen como un monstruo, parece anfibio, especie de aborto humano o embrión. Este huésped es oculto, ejerce el horror mediante el mito del doble.

El otro corresponde con el concepto “*unheimlich*”, se da por oposición entre lo familiar, que produce bienestar, en oposición a lo ajeno, que silenciosamente ha ocupado un espacio común. Este es el huésped, secreto y oculto que irradia su mirada por el cuarto de Henry, quien ya no tendrá tranquilidad.

Los rasgos: íntimo, dócil, confidencial, afectuoso, manso, bueno, confortable, tranquilo, amable,

¹³⁰ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, E.T. Hoffmann, *El hombre de arena*, Losada, México, 1978, p.10.

calmo, solitario, alegre, sereno, etc., se oponen e implican a: secreto, incierto, disimulado, tras la espalda de otro, clandestino, furtivo, misterioso, pérfido, artero, malicioso, solapador, discreto, oculto, silencioso, inquietante y malo.¹³¹ Esta oposición, en los rasgos del personaje, nos ayudan a contornear la esfera en la que se mueve el huésped, la antítesis es indispensable para comprender la sensación que produce. “Se denomina unheimlich *todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*”¹³².

Este personaje se manifiesta en la escena en la que Henry asiste a casa de su novia, desde entonces todo parece confuso.

Eraserhead recrea una sensación parecida a una pesadilla. En casa de la familia X el protagonista transmite una angustia que se agudiza en sus sueños.

Existen diversas secuencias oníricas en las que se ve desarrollado el *complejo de castración*,¹³³ simbólicamente suprime al individuo por la pérdida de la cabeza.

También supone la pérdida de la realización sexual, ya que es abandonado por su novia y por su amante. El personaje se hunde en sueños grotescos en compañía del huésped. De esta manera, el linaje de Henry ha sido suplantado por engendros de otra naturaleza.

Otro elemento de lo siniestro que apunta Freud es “el otro” que aparece con especial tratamiento en *Eraserhead*.

[...] de modo que uno participa en lo que otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo,

¹³¹ Estas características y su oposición las estudia Sigmund Freud, *Op.Cit.*, pp.17-18.

¹³² *Ibidem*, pp. 17-18.

¹³³ *Idem*.

partición del yo, sustitución del yo [...].¹³⁴

En las escenas más conflictivas de *Eraserhead* existe esta sustitución. En los sueños de Henry entra él mismo en un escenario, se para en una especie de púlpito donde su cabeza es remplazada por “el huésped”.

En otra secuencia Henry encuentra en el pasillo a Beautiful girl across the hall, ella observa a Henry con la cabeza del huésped. La suplantación de la personalidad es representada por el miedo a la muerte, funciona como antídoto de la destrucción del yo, por eso “de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte”¹³⁵

La estética de horror es diferente a la de terror. La principal diferencia estriba en el modo de mostrar los acontecimientos. El horror se centra más en el miedo psicológico y no muestra necesariamente violencia explícita ni sangre. El terror, en cambio, se basa en la violencia explícita y utiliza como recurso la transgresión sonora visual.

El fenómeno que vemos en *Eraserhead* toca ambos puntos. En un principio predomina el miedo psicológico, paulatinamente la violencia se va agudizando haciendo intromisiones auditivas que exaltan al receptor, hasta desembocar en agresiones físicas.

Un miedo más puro y más penetrantes es inducido por la estética del horror, por estar anexado a lo siniestro. Este miedo a lo desconocido tan arcaico es articulado en diversos ejes manifestándose en el claroscuro de la noche, en la exposición en blanco y negro y en la composición sonora del largometraje.

Los elementos siniestros abundan en *Eraserhead*. El vientre materno, dador de vida, utiliza la

¹³⁴ Sigmund Freud, *Op. Cit.*, p.34.

¹³⁵ *Ibidem*, p.35.

figura retórica de la hipérbole¹³⁶ ya que desborda su fertilidad con alumbramientos infinitos, indefinidos, de seres extraños, intrusos todos, desquiciantes todos.

El carácter de monstruo es desvelado cuando el huésped se enferma. Posee la cualidad de transgredir con la misma presencia, su arma más fuerte y más desquiciante es la mirada. Cuando la mirada del huésped pasa por las tinieblas del cuarto hasta Henry Spencer, este comienza a tener pesadillas, comienza la perdición del protagonista.

El horror es matizado en el filme *Eraserhead*, recrea una sensación que pasa del miedo psicológico a una violencia exacerbada, hasta reconstruir una estética de terror, que desborda el relato y lo lleva a sus límites. La falta de una conclusión precisa, es decir, de una moraleja clara que cierre el círculo significativo, otorga a este largometraje mayor violencia. El espectador no logra responder las incógnitas que se han abierto durante toda la historia, dejando así una sensación poco agradable.

Esta forma de trabajar los recursos cinematográficos hacen de *Eraserhead* una obra de transgresión que se aprecia en distintos niveles:

El nivel psicológico, donde el espectador se identifica con el personaje, asimilando sus angustias.

El nivel audiovisual, con la explosión sonora en los momentos más tensos y la agresión visual en la lucha de los personajes.

El nivel interpretativo, que omite elementos, evitando que el espectador libere la tensión acumulada.

¹³⁶ Hipérbole: Circunstancia de un relato, descripción o noticia que presenta las cosas como más graves, importantes o grandes de como en realidad son. María Moliner, *Op. Cit.*

La estética reconstruida en este filme además de ir evolucionando lleva a sus límites la exploración del terror y del miedo psicológico.

Capítulo IV

Paralelismo del lenguaje filmico y el lenguaje literario

En el cuento *El mico* el protagonista es un hombre soltero, inmerso en su vida cotidiana. Este es repentinamente sorprendido por la aparición de un ente extraño, durante su rutinario baño, una especie de ser acuático que sale por el grifo del lavabo y que cambia sus características físicas a cada momento.

El protagonista acoge a dicho ser, le acondiciona un espacio, le teje ropa, piensa excesivamente en su bienestar, hasta el punto de no soportar ya su presencia debido a malestares físicos propios de un embarazo.

En el desenlace, el protagonista llega a su límite buscando una forma de deshacerse del sujeto.

En el filme *Eraserhead* Henry Spencer¹³⁷ vive en una cotidianidad laboral, en el transcurso a su casa, transita por lugares desolados. Al llegar a casa, una vecina le informa que le han dejado un recado; debe ir a cenar a casa de su novia. Una vez en casa de Mary X, comienza una serie de acontecimientos extraños, los personajes parecen trastornados, la comida putrefacta y el ambiente hostil. La madre de Mary X le informa a Henry que ha nacido un hijo.

Henry Spencer y Mary X, cuidan del hijo, pero resulta muy confusa esta actividad debido a que el sujeto en cuestión es un ser de otra naturaleza, tiene rasgos larvarios o de alien.

Mary X desesperada abandona a Henry¹³⁷ y lo deja cuidando al ser extraño. Henry tiene una serie de pesadillas en las que está amenazada su supervivencia. Al despertar, Henry está muy confundido y decide deshacerse del presunto hijo.

¹³⁷ El nombre de los personajes es tomado de los créditos del largometraje.

4.1 Cuadro de análisis secuencial, comparativo de *Eraserhead* y *El mico*

El mico se puede esquematizar en tres secuencias según la teoría de Michel Lord¹³⁸. La segunda secuencia introduce diversos conflictos que aquí se analizan por medio de complicaciones, evaluaciones y resoluciones, finalmente la moraleja otorga el sentido global de la historia.

Por su parte la obra *Eraserhead* es esquematizada, según la teoría de Raúl Serrano¹³⁹, en introducción, tres actos y un cierre. Destaca en ambas obras la lucha por la sobrevivencia entre el protagonista y el huésped.

<i>EL MICO</i>	<i>ERASERHEAD</i>
<p>El relato se estructura con la ruptura y retorno de cotidianidades. El protagonista pasa de un estado de tranquilidad a una transgresión del orden, para luego recuperar lo cotidiano. Cuando ya no es posible recuperar dicha cotidianidad viene la resolución final.</p> <p>Sq 1.- Cotidianidad en la bañera.¹⁴⁰ El protagonista toma su ducha habitual, el grifo del agua es bloqueado por un ser extraño.</p> <p>Sq 2.- Complicación, evaluación y resolución reiterativas.</p> <p>Complicación 1.- Ruptura del orden establecido con la llegada del mico. Ha llegado un sujeto por el lavabo.</p> <p>Evaluación 1.- Es necesario adaptar el espacio para que pueda vivir ahí.</p> <p>Resolución 1.- El protagonista se da a la tarea de cuidar del huésped. Adapta una pecera como casa del mico.</p>	<p>Una serie de sucesos extraños llevan a Henry a una angustia insoportable. En cada uno de estos sucesos aparecen Henry y el huésped en una lucha constante. La angustia acumulada de Henry produce el cierre del filme.</p> <p>Introducción.- Imágenes simbólicas, secuencia metafórica: Un planeta, el operador de una máquina con el rostro deformado, una larva, la cabeza de Henry de lado.</p> <p>Acto 1.- Normalidad en la vida de Henry</p> <p>Sq 1 Cotidianidad laboral de Henry Spencer, transita hacia su domicilio</p> <p>Sq 2 Al llegar a su casa es informado por una vecina, que debe ir a casa de Mary (su novia).</p> <p>Sq 3 En casa de su novia. La mamá de Mary le informa la llegada de un presunto hijo. Ruptura del orden establecido con la llegada del presunto hijo.</p> <p>Acto 2.- Pérdida de la normalidad</p> <p>Sq 4.- Henry Spencer y Mary X viven con con el</p>

¹³⁸ Michel Lord, *op. cit* pp. 18-24.

¹³⁹ Raúl Serrano, *op. cit. pp.24-28.*

¹⁴⁰ En negritas se muestran algunas afinidades temáticas y estructurales.

<p>Vuelta a la cotidianidad. El protagonista se siente tranquilo con su mascota.</p> <p>Complicación 2.- El mico trasciende la pecera y se pasea por el cuarto infundiendo miedo e incomodidad al protagonista.</p> <p>Evaluación 2.- Es necesario vestir y acondicionar un nuevo espacio para el mico.</p> <p>Resolución 2.- El protagonista comienza a hacer labores domésticas y de confección.</p> <p>Vuelta a la cotidianidad. El protagonista vive armoniosamente con el mico.</p> <p>Complicación 3.- El mico quiere salir.</p> <p>Evaluación 3.- La sociedad no lo tomaría a bien.</p> <p>Resolución 3.- Decide dejarlo en casa.</p> <p>Sq 3.- Resolución final.</p> <p>Complicación 4.- El protagonista comienza a enfermar y sospecha estar embarazado.</p> <p>Evaluación 4.- El protagonista decide deshacerse del huésped. Comienza a planificar la muerte del mico. El huésped se burla de él.</p> <p>Resolución final.- El protagonista se deshace del mico</p> <p>Moraleja</p> <p>Aparece el mico en otro departamento. El protagonista da a luz.</p>	<p>huésped. Mary X se desespera y se va.</p> <p>Sq 5.- Henry se queda solo con su hijo monstruo. Se da a la tarea de cuidar del huésped.</p> <p>Sucesos extraños llevan a Henry a una angustia creciente:</p> <p>Sq 6.- La mujer grotesca en el escenario, llueven engendros, Henry se angustia.</p> <p>Sq 7.- Mary X engendra intrusos que Henry azota en la pared.</p> <p>Sq 8.- Una pequeña animación muestra un gusano que camina y crece.</p> <p>Sq 9.- La relación de Henry con su vecina frustrada por el huésped.</p> <p>Sq 10.- La pérdida y suplantación de la cabeza.</p> <p>Sq 11.- La cabeza de Henry es procesada en goma.</p> <p>Sq 12 Henry encuentra a su vecina con un hombre extraño, la vecina a su vez ve a Henry con la cabeza suplantada por el huésped. El huésped se burla de Henry.</p> <p>Tercer acto</p> <p>Henry decide deshacerse del huésped, coge unas tijeras y lo parte por la mitad.</p> <p>El huésped parece, crecer y tomar fuerza, se pasea por el cuarto de manera agresiva.</p> <p>Cierre</p> <p>Un planeta estalla, el operador de la máquina se esmera y finalmente la mujer del escenario abraza a Henry.</p>
---	---

Resulta evidente que dos tipos de lenguaje artísticos conlleven en su formación una gran cantidad de diferencias. Al observar la ficción en cine y literatura, advertimos cualidades que los hacen únicos en la forma de transmitir significados.

Sin embargo, es posible plantear líneas transcendentales que habitan en la ficción cinematográfica y en la ficción literaria. Estas características son indispensables en ambas manifestaciones, ya que, yacen en su estructura. Tanto el lenguaje literario como el filmico utilizan al personaje para recrear una realidad insólita, bastante movidiza, donde los significados están poco

afianzados, ambos, permiten la vacilación del personaje y reconstruyen una atmósfera fantástica.

Las diferencias más acentuadas que se pueden apreciar tienen que ver con la forma.

El cuento utiliza la sintaxis para estructurar una historia. Utiliza recursos como la descripción para enmarcar un significado específico. La significación del cuento se da de una manera lineal. El cuento recrea en la mente del lector una realidad única y original, articula gran cantidad de signos de distinta procedencia (sociales, culturales, políticos, estéticos, etc.).

El cine, en cambio, está respaldado por fragmentos de la realidad, es decir, imágenes cuidadosamente seleccionadas por el director y ordenadas por el editor, que, acompañadas por una variedad de elementos como el sonido, conforman un tipo de lenguaje complejo.

No podríamos equiparar por lo tanto el quehacer cinematográfico con el literario refiriéndonos a la forma. Sin embargo, ambos tipos de discursos son construidos con técnicas similares.

El cine se basa en los fundamentos de la literatura para establecer su estructuración. En su estructura alberga, al igual que el relato literario, figuras retóricas, descripción, conflicto, desenlace, personajes, tiempo, espacio, etc.

Las afinidades más visibles entre el cine y el cuento se dan en el discurso, la disposición de elementos utilizados que permiten narrar una historia y otorgarle verosimilitud.

4.2 Convergencias y divergencias del relato filmico y el relato literario

¿Cómo intentar equiparar dos lenguajes que exteriormente parecen tan diferentes? El lenguaje literario con su soporte escrito, su textura de papel y tinta y sus secuencias lineales, hacen que letra a letra, se vaya tejiendo el armazón de la historia hasta que su héroe se vea imbuido en diversas peripecias. El

lenguaje cinematográfico en cambio es un ente de movimiento, es un organismo visual que utiliza la realidad fragmentariamente para reconstruir nuevas realidades, se basa en el encuadre y el montaje para codificar nuevas perspectivas del mundo.

Sin embargo, el lenguaje filmico y el literario hacen uso de elementos tan similares que parecerían pertenecer a un mismo origen. El conflicto del cine es bastante similar al nudo de la literatura. La forma en la que se entreteje la historia, cómo genera una expectativa en el receptor y cómo abundan en posibilidades para culminar el conflicto, dándole giros a la historia, hacen que el relato literario y el filmico sean similares.

El cine por una parte posee enmarcadas ya sus posibilidades imaginativas, cada objeto mostrado en la pantalla es seleccionado de antemano por el director, el espectador nada puede hacer para modificarlo. En cambio, la literatura se basa en una serie de abstracciones, se basa en palabras, sustantivos, adjetivos, etc., que en muchos de los casos pueden sugerir toda una situación en el imaginario del lector, dependiendo de la cultura, la imaginación, y el contexto del mismo.

La forma de estructurar un relato lleva una intención clara que puede notarse en la disposición de sus partes. Tanto en literatura como en cine cada elementos constitutivo logra un impacto en el espectador; como ejemplo analicemos el rostro de Mary X en *Eraserhead*, en la secuencia en la que abandona su hogar. Este rostro está definido con antelación por el director y por un casting, está delimitado por el maquillaje y la iluminación, la carga emocional y afectiva se transmite directamente al espectador cuando en la noche no puede dormir por la angustia de su hijo monstruo.



Fig. 24 Angustia de Mary X

En cambio en el personaje mico de Francisco Tario la idea no queda tan delimitada, tan sujeta al soporte artístico. El sentido depende de las palabras, pero permiten en la mente de cada lector diversas combinaciones. Podemos hablar en este sentido de una recodificación en la absorción del signo por parte del lector.

Como primer elemento importante podemos resaltar el eje de acción que parecería suspendido en ambos relatos. Con esto nos referimos a que el mayor peso de ambas narraciones está ubicado en el discurso, en la atemporalidad. Esto lo podemos ver en la casi nula aparición de diálogos en los protagonistas de ambas historias.

En la literatura la confección de la historia depende de la sintaxis:

El silencio era el habitual, aunque la presencia continuaba allí, de eso estuve seguro. A poco, alguien tiró una vez o dos de los flecos de mi colcha, y el silencio prosiguió. Fue un tirón débil, pero nervioso y claramente perceptible. Esto se me antojó ya excesivo y contuve la respiración.¹⁴¹

En realidad es una misma idea que el autor alarga con la utilización de comas y punto y seguido. Este recurso lo utiliza para hacer hincapié en una sensación, para aumentar el grado de suspenso o tensión, o

¹⁴¹ Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op. Cit.* p.17.

simplemente para darle mayor importancia al momento en el que el mico se acerca de noche, en la oscuridad, y logra inquietar y asustar al protagonista. Un párrafo largo permite desarrollar mejor la idea. La sintaxis puede alargar la idea, enfatizar un acontecimiento y lograr que el lector pose su atención en un solo hecho, generándole intriga.

El lenguaje del cine se basa en el montaje para darle una secuencia lógica a la historia. En un encuadre podemos encontrar diversos planos que contrasten, contradigan o alimenten una misma idea.

Ambos relatos están dotados de ambigüedad, esto permite al receptor, estar en constante búsqueda del sentido último de la historia. El receptor confronta al tiempo y a la historia misma con su propia interpretación y hace que cada eslabón adquiera un sentido nuevo.

Cada transformación del mico fija la atención del lector, introduce tensión, le produce nuevas incógnitas. Cada personaje introducido en *Eraserhead* articula también tensión debido a que van tomando participación en la historia. El espectador requiere recabar la información suficiente para hacer su propio interpretación.

La conexión semántica en *El mico* es más dócil, el significado se construye linealmente y no hay metadiégesis. Es decir no hay nuevas historias que dependan de una principal. En cambio David Lynch hace uso de diversos elementos cuyo orden semántico está inconexo, lo apreciamos claramente al principio de la obra y con la metadiégesis (una historia dentro de otra), de la cabeza procesada para hacer gomas de borrar, en una de las pesadillas de Henry Spencer.

Francisco Tario utiliza la polisemia en la caracterización del mico. Es un ser cuyas características no están definidas. La adjetivación y la comparación que utiliza moldean a un ser de naturaleza extraterrenal. "Era una piel muy maleable la suya, y tan escurridiza, que aun a través de la

toalla resultaba difícil apresarla".¹⁴² La caracterización del mico depende, en gran medida, del imaginario del lector. La imagen del mico es tan escurridiza como su piel al salir por el grifo del baño, es tan poco estable y delimitada como su capacidad de adaptarse al agua. Así de resbalosa es la imagen que construye el lector.

En las obras de ficción es importante la perspectiva. En la literatura fantástica resulta indispensable, abre el portal significativo. La perspectiva permite observar un fragmento, como un detalle en un fresco. En el relato literario lo podemos encontrar con una descripción minuciosa, mientras que, en el lenguaje cinematográfico, es visible con un primer plano. La perspectiva puede funcionar como antítesis o como desilusión del signo.

En el cuarto del matrimonio Spencer existe una tensión insoportable, la pareja no puede dormir debido a los lloriqueos del bebé-monstruo, llora como bebé pero parece alien. De pronto Mary X llega al colmo y decide abandonar el hogar, se agacha a la altura de la cama y se escucha el chillón balanceo de la cama mientras Mary observa fijamente a la cámara con cara de angustia, no se sabe qué pasa. En esta toma desesperante en la que se introduce un conflicto diminuto, el espectador entra en tensión por tratar de entender la escena. Repentinamente desatora una maleta que entra a escena y el mini-conflicto termina mostrando el motivo del angustioso sonido y de la desesperante postura de la mujer. Tenemos una elipsis en un principio al suprimir parte de la información desarrollada en el relato, que impulsa al espectador a hacer sus propias conjeturas de lo ocurrido y le permite imaginarse cualquier cantidad de posibilidades antes del desenlace de la escena. Quizá no sea tan angustiosa la cara de Mary X como el rechinado de la cama. Finalmente sale del departamento.

¹⁴² Francisco Tario, *Una violeta de más*, *Op.Cit.*, p. 10.

El movimiento de cámaras, bien empleado, posee un potencial narrativo que permite introducir una diversidad de ideas en el relato fílmico. El equivalente en literatura es la descripción. Con un paneo se especifica la atmósfera, se delimita el espacio y se introduce la primera descripción.

En literatura la perspectiva permite establecer el espacio donde se moverá el personaje y detallar una situación específica. La principal herramienta para comunicar esto es la descripción, por ejemplo en la situación inicial del cuarto de baño: "aplicando el conocido sistema que se emplea, para descorchar el champagne, logré hacer girar el pequeño cuerpo en un sentido y otro, valiéndome principalmente del dedo pulgar."¹⁴³ Donde el lector puede pasar de una situación espacial general a un espacio más específico.

4.3 El otro en *Eraserhead* y *El mico*

La principal característica que nos permite comparar las dos obras de las que hemos estado hablando es el personaje, que hemos denominado aquí, personaje fantástico. Si lo llamamos así es porque cumple, en ambas manifestaciones, las características que lo hacen estar al borde de lo real e inmiscuyen diversas intromisiones de fenómenos insólitos. Los protagonistas de estas dos historias poseen la cualidad de desconcertarse ante el fenómeno extraño, a tal grado de generar una molestia muy visible, que va creciendo y que llega, en ambos casos, a su límite. El choque de lo real con lo maravilloso está latente.

Pero además, el tipo de personaje fantástico es especial, pertenece a un tópico ampliamente utilizado en la literatura fantástica que ha existido desde sus inicios con Hoffmann, nos referimos al

¹⁴³ Francisco Tario, *Una violeta de más, Op.Cit.*, p.10.

doble. Ambas obras contienen rasgos que permiten atribuir a la subjetividad del protagonista la existencia del monstruo.

El monstruo en ambas historias, también es del mismo tipo. Es un ser que se ha albergado en la cotidianidad de un individuo y comienza a degenerar la atmósfera donde se mueve. Es por eso y por la existencia de diversos relatos que están contruidos con este tipo de personaje que lo llamamos "huésped".

Desde el principio de esta tesis, hemos señalado aquellos elementos que comparten el relato literario y el relato filmico, hemos hablado acerca de la utilización de personajes para sustentar el contenido global de la obra, pero también hemos mencionado un elemento muy importante que es el carácter secuencial, presente en ambos tipos de lenguajes.

La secuencia está constituida por una serie de estaciones dentro del relato, obedecen a una organización del tiempo y el espacio en función de la trama. Las secuencias poseen además la importancia de enlazar al lector o espectador, según sea el caso, con la historia. Depende de la fugacidad y el talento con que cada autor introduce sus secuencias, para poder captar la total atención e interés del receptor. Mas no es un asunto simplemente de secuencialidad, además, para poder atrapar al receptor, es necesario la introducción de pequeños conflictos, a veces son tan diminutos que parecen imperceptibles, sin embargo, basta con analizar el más mínimo detalle de cualquiera de nuestros dos relatos modelo, para percatarnos de la tensión ejecutada en cada secuencia del relato.

La secuencia en la que Henry Spencer ha arribado a su hogar y aborda el ascensor, al inicio del relato, posee una introducción del conflicto en la luz intermitente, acompañado de un sonido eléctrico. Le produce al protagonista una gesticulación de angustia visible en el ceño fruncido. Aunque el

espectador no se percate de manera clara, está introduciendo incógnitas que no se desvelan claramente. Los conflictos en *Eraserhead* se van acumulando.

El relato *El mico*, en cambio, al poseer un carácter más humorístico, suele introducir conflictos y tensiones que se van liberando entre cada secuencia. Recordemos el inicio del relato en el que se haya la primera ruptura de la cotidianidad “Me hallaba en el cuarto de baño” asunto que se relaja cuando al fin sale del grifo aquel ser. De manera repentina es introducida otra secuencia con un nuevo conflicto, ¿de qué naturaleza es aquel ser?, y así sucesivamente.

La importancia de las secuencias es de primordial interés ya que en ellas se haya la totalidad y la parcialidad del relato.

Una historia de ficción, ya sea en cine o en literatura se puede descomponer en diversas secciones y analizar por partes, tomando siempre en cuenta, que cada una de ellas conduce a un nivel mayor que será el sentido global de la historia.

Las secuencias, ayudan a desglosar en partes consecutivas y con una unificación lógica a la historia narrada. Es del uso de las secuencias que resulta la originalidad del relato. Es por la diversa utilización de las secuencias que aumenta el caudal de posibilidades en un relato fantástico. Lo anterior se puede apreciar precisamente en *Eraserhead*, las primeras secuencias parecen inconexas o no justificadas. Los signos son aparentemente ajenos, un ser con la cara deformada, un planeta, una cabeza vista de lado, el monstruo, entre otros; poseen un carácter simbólico que paulatinamente irán cobrando sentido.

Es fundamental resaltar, que cada parte de un relato es indispensable, nada está de más. En *El mico* la descripción del baño, las situaciones que determinan el comportamiento de ambos personajes,

las descripciones de cada uno de los problemas y los indicios, aportan un movimiento al relato, un ritmo que en sentido estricto provocará algo en el lector. Cada palabra es un intervalo que permite al receptor estímulos imaginativos.

El relato filmico con su respectivo soporte posee esta misma cualidad, cada destello de luz, cada intromisión sonora, el más sutil movimiento en la expresión de un personaje es una composición previamente calculada por el director. Cada elemento arroja datos y se traduce en sensaciones e ideas en el rango del espectador. Así, el espectador de un cinta filmica también es un lector y el lector de un relato literario es a su vez un espectador que reconstruye en su mente una realidad mediante estímulos escritos.

Las afinidades entre cine y literatura son más de lo que parecen, la comunión es más interna que externa, ambos lenguajes están ligados mediante el discurso, es decir, en la forma de relatar una historia, en el cómo lo hacen.

Cada historia posee las herramientas para establecer un ritmo único, que es desigual en ambos relatos. *Eraserhead* permite una acumulación de tensión en el espectador, por la constante intromisión de conflictos no liberados, otorgando una sensación de pesadez y hastío que degradan al protagonista y lo llevan a la desesperación. En cambio *El mico* va liberando estas sensaciones con la utilización de cotidianidades, cosas tan comunes, de la vida diaria, que atenúan la tensión. El discurso se hace tan flexible que no sabemos la orientación precisa del relato.

En *Eraserhead* la tensión va en creciente. Primero Henry pierde la cabeza, un niño lleva la cabeza a una fábrica de lápices, taladran la cabeza y la hacen goma, después despierta y la tensión no se libera porque el engendro sigue allí.

El montaje es indispensable para la constitución del lenguaje cinematográfico, sin este, el resultado sería el similar al de un boceto para la pintura o un bosquejo de ideas para la literatura. El montaje permite articular significados entre las distintas tomas. Cada relación de tomas hila un sentido específico. Una secuencia de imágenes puede admitir armonía o transgresión. La confrontación de dos tomas creará un sentido específico.

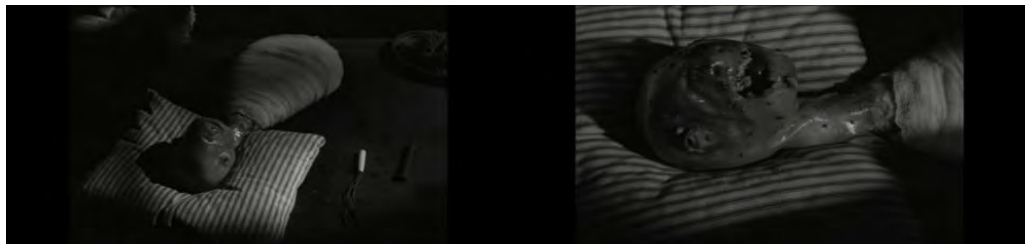


Fig. 24 Oposición de imágenes en transgresión

De igual manera pasa cuando un sonido específico, se cruza con una imagen determinada, el choque de ambos constituye un sentido nuevo.

Pongamos como ejemplo cuando el engendro en *Eraserhead* enferma. Una toma repentina hace cambiar la cara normal del bebé por un rostro lleno de herpes, esto acompañado de un sonido, primero muy tenue, y luego un quejido agresivo que genera sorpresa y terror en el espectador.

Así el montaje utiliza cada una de las piezas, a disposición del cineasta, para confrontar los posibles significados.

La literatura no está lejos de este proceso. El escritor posee un manantial de posibilidades almacenadas en su idiolecto, tal palabra puede o no funcionar para lo que quiere relatar, una construcción sintáctica puede operar mejor que otra, hemos detallado la utilización de los adjetivos y la

proliferación de los verbos, donde, además de ayudar al ritmo del relato, delimitan el movimiento de los personajes. De forma paralela podríamos hablar de una especie de encuadre en el que el discurso literario no estaría tan alejado del proceso de edición de un film. También es sabido que varios autores, entre ellos Francisco Tario, han escrito ideas alternas, sin estructura aparente, para después constituir un relato con sus aspectos formales, como ejemplo tenemos la obra *Equinoccio* que inspiró posteriormente el relato *Entre tus dedos helados*.¹⁴⁴

La diferencia más sustancial, en la comparación de ambos discursos, es que la literatura aporta elementos lineales, uno a la vez, hablando de las palabras, uno subsecuente de otro, mientras que el cine tiene la capacidad de albergar en el espacio equivalente a cada fotograma un gran caudal de elementos visuales y auditivos. El espectro del cine es por lo tanto más saturado, pero no por eso más complejo.

Las palabras, por su parte, son un estímulo cuantioso en el imaginario del lector, al no estar definidas las imágenes y al valerse en gran medida del uso de palabras abstractas, la literatura tiene la posibilidad de connotar un no cuantificable número de ideas en cada proposición.

Una proposición es un conjunto de palabras que en sí poseen una idea completa, articulan al mismo tiempo a un sujeto y a una acción. Es posible que queden poco definidos y permitan que una descripción tenga varias lecturas. Por ejemplo: “en su cabeza apuntaba tal cual cabello rojizo” o “sus ojos se mantenían cerrados y plegaba de vez en cuando la nariz, del tamaño de una lenteja”¹⁴⁵, no deja claras las características físicas del mico.

Estas descripciones resultan tan exóticas como los cambios que va teniendo, permiten que el lector reconstruya su propio personaje, ya que tiene la posibilidad de crear en su mente un sin fin de

¹⁴⁴ Francisco Tario, *Una violeta de más*. *Op. Cit.* pp. 185-199.

¹⁴⁵ *Una violeta de más*. *Op. Cit.*, pp. 12-13.

posibilidades, jugando sobre todo con la ausencia de información.

El cine en cambio, al estar el encuadre netamente definido, no deja pie al espectador para recrear la imagen de sus personajes.¹⁴⁶

Podemos hablar de que el carácter subjetivo es una de las cualidades latentes en ambos relatos, con subjetividad nos referimos a la capacidad que posee cada una de estas historias para moverse en el interior de sus personajes.

En cada conflicto de *Eraserhead* Henry Spencer está en peligro: cuando es decapitado, cuando procesan su cerebro, cuando pierde a su mujer, etc. Es curioso ver cómo el personaje casi no articula palabras, todo está en su pensamiento, las pesadillas se albergan en su mente y se convierte en su propio enemigo por su pasividad, Henry parece contemplar su desgracia.

El protagonista de *El mico* es un personaje más activo, interactúa con el fenómeno, entra en la rutina de exploración de acontecimientos, pero de igual manera está desconcertado. La desconfianza, el temor y la angustia que siente está en su propia mente. Sus pensamientos inflaman ese deseo por deshacerse de él. Además, en el caso de *El mico*, no existe un testigo que de fe de la existencia del mico, nadie interviene en la escena, toda la historia se desarrolla en la casa de un ser solitario, por lo tanto la historia resulta introspectiva.

La subjetividad, en ambos relatos, posee indicios esquizofrénicos. Las posibles alucinaciones de las que parten ambos relatos otorgan a la historia una ambigüedad y una desestabilización del signo.

Francisco Tario utiliza variedad de verbos en la secuencia en la que arroja al mico al retrete.

David Lynch utiliza el soporte sonoro y luminoso, en intermitencia en la secuencia en la que

¹⁴⁶ Esto no pasa con todos los contenidos cinematográficos, aquellos que por su carácter abstracto potencializan la imaginación en el espectador, tal es el caso de *Eraserhead*.

libera al huésped. El ser terrorífico parece tomar autonomía al pasearse por toda la habitación emitiendo sonidos estrepitosos. En ambos casos el relato toma velocidad con un recurso narrativo. Posee relevancia por preparar la moraleja.

Los relatos fantásticos pueden carecer de moraleja, la reconciliación de la información recaudada no siempre esclarece el final. En *Eraserhead* muchos sentidos quedan vagando, en *El mico* pareciera que hemos sido objeto de un juego. Quedan los finales tan poco esclarecedores que la moraleja resulta una antimoraleja, como una expresión contraria a la moraleja misma. En su origen, la moraleja esclarece un carácter moral, en el que el bien y el mal se articulan de alguna forma. Los relatos que estudiamos no poseen este carácter, la moraleja parece desmoralizada en esta nueva exploración, es el resultado de la exploración del arte fantástico.

La idea interiorizante es alimentada en ambos relatos por el carácter cerrado de las atmósferas. En *El mico*, la historia completa se desarrolla en una habitación, los lugares más significativos son interiores: dentro de una pecera, dentro del baño, dentro del wc, dentro de la alcoba y dentro de la mente del protagonista, contrasta únicamente el pasaje en el que es expulsado el mico; en *Eraserhead* va decreciendo el espacio, empieza en una atmósfera abierta, al aire libre y poco a poco se van reduciendo, se delimita primero a su edificio, luego a su alcoba, posteriormente a su mente y después a un terreno intangible, es así que *Lady in the radiator* no pertenece ya a un espacio definible, parece flotar en la abstracción onírica.

El personaje fantástico como eje de acción del discurso permite que el relato se desarrolle. No podría existir la estética recreada por cada uno de los relatos, ni el choque de lo real con lo insólito. No podría ser recreada la atmósfera de incertidumbre si no existiera en ambas historias el protagonista de

corte fantástico, el que alberga el pensamiento racional y es espectador de diversas manifestaciones extrañas.

El huésped parece tomar el rumbo de la historia. Su risa sarcástica aparece y en ambos protagonistas produce horror, infunde la idea del desalojo, de la suplantación de la identidad y del remplazo. En adelante, a cada acto del huésped, sucede uno del protagonista.

Además de tomar el hilo conductor de la historia, la importancia del huésped radica en ser un personaje impredecible, multifacético y redondo, sus características cambian con más ahínco que las del protagonista, pareciera incluso que se quisiera deshacer de él.

Tenemos en ambas historias a un hombre joven que habita una cotidianidad y que repentinamente ha llegado un intruso (humanoide) a irrumpirla. En ambos casos el personaje humano se da a la tarea de cuidar la integridad del humanoide.

Ambos protagonistas poseen características estilísticas peculiares. El personaje filmico está estilizado en su atuendo y peinado, el personaje literario es especial en los modos afeminados.

La suplantación de la identidad es más marcada en *Eraserhead* está explícita en la escena donde pierde la cabeza y el huésped toma su cuerpo. En *El mico* la suplantación es simbólica y se da con la paulatina presión del espacio vital.

El otro, en ambas historias, presenta rasgos sémicos similares. Ambos rompen el orden establecido, poseen un carácter embrionario, parecido al de un feto, su presencia genera repulsión, desquician al protagonista y habitan en la subjetividad del mismo.

La oposición sémica monstruo-bebe utilizada en ambos relatos otorgan un resultado grotesco a ambas composiciones. El carácter larvario sugiere, en ambos casos, el potencial reproductivo, por eso,

el personaje tariano tiene náuseas y va a dar un alumbramiento, por eso el mico se aloja en todos los lugares posibles y el alien de *Eraserhead* es fecundado de manera múltiple en el vientre de su mujer. El tipo de personaje fantástico en ambas ficciones conlleva rasgos muy similares.

La utilización de personajes secundarios resulta más amplia en David Lynch por tener más influencia en la historia. Existen 16 personajes secundarios, la mayoría oponiéndose a los intereses de Henry Spencer.

Nos atrae especialmente Lady in the radiator por ser un elemento de fuga, abre un portal al personaje. Esta válvula de escape parece ser aprovechada al final del relato por Henry aunque nada está definido.

Los personajes que aparecen en *El mico*, en cambio, no portan un papel muy significativo, en todo caso se parecen en que ayudan al personaje fantástico a consumir su estancia; el cartero, los pájaros, el avión, todos ellos evitan que el narrador se deshaga del intruso. Quizá las que más tienen valor en la historia sean las doncellas que aparecen al final del relato, por ayudar la supervivencia del huésped.

En ambas historias el huésped subsiste, parece imponerse en la moraleja de ambas historias, ya que no desaparece. Recordemos la frase “Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad” así como la liberación del monstruo de *Eraserhead* por todo el cuarto, inducen a pensar que el huésped ha triunfado.

4.4 Las ramas de lo fantástico se desdibujan

Hemos observado que en su carácter genérico las manifestaciones fantásticas son poco encasillables.

Las historias que hemos analizado nuevamente han dado muestra de esto.

El mico es capaz de recrear el horror, por las noches el narrador siente angustia, debido a la presencia oculta de aquel ser. Se basa en figuras retóricas como la paradoja y la elipsis para reconstruir esta sensación.

El mico presenta, también, varias características de lo extraño. Existe vacilación en el narrador personaje. Existen cambios de perspectiva, que albergan rasgos humorísticos, contrastantes con el miedo a lo desconocido, ambos producen una sensación entrecruzada.

Eraserhead recrea principalmente la estética del horror. El miedo psicológico avanza con el desconcierto del protagonista. Sin embargo, paulatinamente, la historia va teniendo intromisiones de terror. En el pasaje donde Henry intenta deshacerse del huésped y en la que el huésped reemplaza la cabeza de Henry, la historia explora facetas de terror. Asimismo posee características de lo extraño por la difícil interpretación de algunas tomas, como lo son, el cráter del principio del filme y el personaje Pencil machine operator. *Eraserhead* posee además características de otros géneros, resulta imposible encasillarlo en uno solo.

Como vemos *Eraserhead* posee características de lo extraño y *El mico* rasgos de horror. Podemos entonces entender que el género fantástico explora diversas áreas en una sola manifestación, la comparación entre relatos de origen similar pueden ayudar a entender las manifestaciones fantásticas.

La utilización de elementos descriptivos en cada uno de sus soportes técnicos muestra un carácter de belleza especial.

Al principio de este largometraje David Lynch introduce varias imágenes líquidas parecidas al

mercurio, el feto cae y levanta esta sustancia en cámara lenta. Las composiciones filmicas en compañía de la sonoridad poco usual hacen de *Eraserhead* una obra en donde la expresión del autor resalta por su originalidad.



Fig. 25 Un embrión cae en un cráter

El mico recrea una atmósfera poco convencional, Francisco Tario es capaz de introducir elementos cómicos, de horror, de extrañeza, entre otros. Algunos cómicos los vemos cuando el narrador personaje teje chambritas, o en sus razonamientos ilógicos y, sobre todo, en cada descripción del huésped. Esta organización de elementos tan variados otorgan a *El mico* un caracter fantástico importante.

El otro se desfigura en su evolución lineal, las características que posee en los relatos vistos muestran a un tipo de personaje que cambia en cada momento.

El huésped de *El mico* posee una cualidad mágica, como un color tornasol que posee la cualidad del cambio, irradia maldad, pero con la suficiente inocencia de un niño desvalido.

El huésped de *Eraserhead* va trazando sus horizontes en una pesadilla creciente, navega en el mar ponzoñoso interno del personaje y explora sus horizontes tornándose amenazante.

Ambos desdoblan su condición monstruosa escarbando los miedos más recónditos del ser humano. En la lectura alegórica del huésped, el espectador se ve inquietado por un razonamiento lógico; dentro de su humana condición habita aquel ser monstruoso, la mayor inquietud radica en no saber en qué momento este ser será mostrado.

Conclusiones

La esencia del relato fantástico se halla en sus contrarios, es un tipo de arte contrastivo en el que la oposición de sus elementos marca el rumbo de la historia. La sensación que produce es de incertidumbre, pretende confundir al espectador haciéndolo trastabillar. Estas características permiten que el fenómeno fantástico tenga un caudal amplio de posibilidades, tanto interpretativas como resolutivas al momento de la moraleja.

El relato fantástico, hablando del lenguaje literario, ha sido ampliamente analizado, lo que en algún momento se confundía con lo maravilloso o con el horror ahora está más definido. Algunos aspectos como la ambigüedad, la identificación del lector con el personaje y la permanencia del fenómeno insólito en la moraleja han permitido ver al relato fantástico como un fenómeno con características propias.

El fenómeno fantástico es trascendente en las historias de ficción, no solo en la literatura, en el cine ha encontrado una gran plataforma de expresión.

Actualmente se pueden analizar diversas manifestaciones de lo fantástico en cine y en literatura que emplean recursos similares tanto en la historia como en el discurso. *Eraserhead* y *El mico* comparten a un tipo de personaje específico, "el otro", incomodo y sutil, ávido de cariño y agresivo a la vez.

Estos dos relatos obedecen a tipos de lenguajes diferentes, es posible observar la relación que existe entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario, gracias a su comparación. También hemos observado las afinidades con que ambos reconstruyen al otro, personaje de horror y de lo extraño.

Ambos relatos se pueden analizar con un esquema tripartita: evaluación, complicación y resolución. Los dos textos permiten la introducción de nuevos conflictos. La principal diferenciación estriba en que David Lynch elimina las resoluciones parciales, extendiéndose hasta la moraleja, hace una especie de concatenación de conflictos, posee más aperturas de problemas y omite su cierre, esto hace de su obra una tensión aumentada, una estética de acumulación de sensaciones que enloquece al protagonista.

Asimismo encontramos equivalentes en el procesos comunicativo. Francisco Tario realiza obras previas que son como bocetos prematuras a su realización final. El ensayo y la preparación de materiales en el discurso literario es similar al proceso del encuadre, la delimitación de objetos mostrados y al montaje final en el cine.

David Lynch gestó varios cortometrajes que sirvieron a la configuración de *Eraserhead*. El árbol sin ramas apoyado en un monte de tierra, el escenario, la exploración sonora, entre otros, son recursos reiterativos en su obra.

Eraserhead, en el contexto del cine, resulta de gran importancia por explorar canales no figurativos a pesar del carácter figurativo del cine. El encuadre, así como los objetos que delimitan cada escena no terminan en la toma, se siguen articulando.

Intermitencia verbal en *El mico* es equivalente a intermitencia sonora y luminosa en *Eraserhead*. La velocidad narrativa es el resultado de la apropiada utilización de verbos. Aporta expresión a la obra y permite culminar el conflicto y llegar a la moraleja. La velocidad filmica se da con la intermitencia luminosa, la agresividad sonora y el movimiento de las imágenes.

La moraleja de ambas historias está relacionada con la velocidad. En la moraleja de ambas obras se pretende acaparar la atención del espectador o del lector y producirle un impacto. Ambas obras lo logran.

El arte fantástico constituido como un fenómeno creativo revaloriza sus propias categorías es así que la moraleja resulta desmoralizada al no existir una resolución clara del conflicto.

El personaje fantástico está muy ligado al protagónico por cambiar completamente el discurso, introduce nuevas peripecias a la historia y abre un abanico de interpretaciones. Sin el personaje fantástico estaríamos ante un relato puramente anecdótico.

La polémica del narrador y su existencia en cine y literatura nos lleva a valorar a la narración y a la función que desempeña en el desarrollo de una ficción. El problema estriba en considerar a la narración en función de la historia o por el contrario la historia en función de la narración. En esta discusión se requiere dar peso a alguna de las dos partes.

El narrador literario lleva de la mano un gran aparato comunicativo, tiene detrás de sí al autor real y delante a los personajes de una historia determinada. En su itinerario dispone de las figuras retóricas, de la perspectiva, de la metadiégesis, del simbolismo, la abstracción y un gran caudal de elementos que ya hemos tocado.

La narración en el cine no está personificada, su transmisión no es necesariamente verbal. El cine posee herramientas diferentes para narrar. La narración en el cine parece un ente más complejo, menos definido, pero no por eso deja de existir.

En la literatura el narrador es un elemento más, clasificado y mejor definido, ya que juega un papel específico en la manera de contar la historia. En literatura el narrador se humaniza mientras que

en el cine es preciso hablar de la narración y el narrador es tácito, no adquiere el papel humano como tal, pero la función narrativa se cumple.

Ambos relatos se pueden entender a la luz de sus personajes. Atendiendo al comportamiento de ellos abrimos el portal de diversos análisis, por ejemplo, la parte interna y externa del personaje nos arroja dos facetas indispensables del discurso.

La parte interna del personaje tiene que ver con la trama en ambos relatos. El origen de los conflictos secundarios y del conflicto principal, se originan en la introspección del personaje, en la exploración de sus soledad y sus miedos.

La parte externa del personaje articula la relación con el huésped, con el personaje fantástico, con lo extraordinario, motiva el papel poético-mitológico en el que el personaje despunta la realidad y es capaz de entrar en contacto con atmósferas irracionales.

El choque entre lo interno y lo externo del personaje, su parte racional y su parte insólita, por así decirlo, es lo que articula la historia, lo que hace que se mueva. Resulta imposible separar, lo que aparentemente son dos personajes diferentes. Es necesario decir que la articulación del binomio protagónico-antagónico en el caso de *Eraserhead* y *El mico* funciona como un mismo organismo, que tiende a la destrucción en el caso de *Eraserhead*, y al equilibrio en el caso de *El mico*.

Las dos historias reconstruyen estéticas diferentes, ambos textos confluyen en el punto de la extrañeza, llegan en un momento de su desarrollo a la incertidumbre.

Existen otros puntos de comunión que se pueden apreciar en los personajes. Pongamos como ejemplo el tema de la angustia, presente en ambas ficciones.

La angustia de Henry Spencer y de Mary X es culminada por elementos indispensables que se

van sobreponiendo. En un primer nivel tendríamos la actuación, donde está incluido el encuadre y su respectiva especificación (close up), en un segundo nivel la iluminación y en un tercero la banda sonora. Así, la angustia del personaje en *Eraserhead* es el resultado articulado y sintético entre los elementos del lenguaje cinematográfico.

También en *El mico* es tratado el tema de la angustia. En el pasaje en el que el mico produce angustia al protagonista, con la fuerza de su mirada, así como la sección donde comienza a tener vómito y mareo, articulan diversos niveles del lenguaje literario. Francisco Tario utiliza, repentinamente, una sintaxis más compleja que da a la historia una sensación fluida y dinámica, y que notamos, en un nivel léxico, con la proliferación de verbos. Francisco Tario se basa en la ambigüedad y en la paradoja para establecer la angustia, al decir “que no me fue reconocible”, parece como si comenzara de nuevo la historia con un personaje sin memoria, descompone el significado elaborado hasta el momento.

La elipsis es una figura muy importante en la constitución de lo fantástico. La elipsis permite en ambos casos la introspección del personaje. En *Eraserhead* lo vemos por la falta de diálogos, monólogos o algún elemento que nos permita tener información acerca de los pensamientos de Henry. La elipsis en *El Mico* se da por la ausencia de un interlocutor y de personajes secundarios que funjan como testigos. El mismo carácter intradieгético del narrador sella las posibilidades externas. La supresión de información en ambos casos permiten toda clase de subjetividades y articulan la polisemia.

Eraserhead aloja la extrañeza y *El mico* el horror. La afinidad entre ambos relatos se presenta en diversas esferas. "El otro" posee la capacidad de transformación y de transgresión, habita en el cine

y en la literatura, se aloja en recónditas instancias de la toma y el encuadre y figura en cada coma y punto de una descripción.

"El otro" resulta multifacético a la luz del arte fantástico, lo vemos como un prototipo de personaje que nos abre diversas instancias de análisis. Las posibilidades que arroja "el otro" deben ser evaluadas y reconsideradas conforme a cada una de sus manifestaciones.

Las teorías contemporáneas y latinoamericanas del arte fantástico nos han enseñado a no encasillar mediante grupos clasificatorios sus características. Hemos aprendido a ver al personaje fantástico como un fenómeno único en cada obra y en cada personaje a pesar de su proliferación.

Cada personaje de cada obra de lo fantástico es individualmente original y en su generalidad posee lazos inseparables con la historia del personaje fantástico. Es decir que posee la capacidad de entrañar las tradiciones, las fantasías y los miedos más antiguos, al tiempo de poseer la flexibilidad de actualizar y explayar sus fronteras. Con respecto al personaje fantástico queda mucho que investigar, nos atrevemos a decir que es un tema inagotable.

Bibliografía de Francisco Tario

- TARIO, Francisco, *La noche*, México, Robredo, 1943.
- , *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, México, Novaro, 1958.
- , *Aquí abajo*, México, Robredo, 1943.
- , *La puerta en el muro*, México, s.e., (prólogo de José Luis Martínez), 1946.
- , *Equinoccio*, México, s.e., (adjudicada a Robredo), 1946.
- , *Yo de amores qué sabía*, México, Los presentes, Editorial Cvltvra, 1950.
- , *Breve diario de un amor perdido*, México, Los Presentes, 1951.
- , *Acapulco en el sueño*, (ed. con 79 fotos de Lola Álvarez Bravo), 1951.
- , *Tapioca Inn, Mansión para fantasmas*, (ed. con dibujos de Alberto Beltrán), Tezontle, 1952.
- , *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortíz, (Dibujo de portada de Julio Peláez Farell), 1968.
- , *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, México, UAM/INBA, 1988.
- , *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, (prólogo de Esther Seligson), INBA/UNAM, 1988.
- , *Equinoccio*, INBA/CNCA/UAM, Guanajuato, 1989.
- , *Una violeta de más*, México, CONACULTA, 1990.
- , *Acapulco en el sueño*, (Ed., facsímil a la 1a), Televisa, 1991.
- , *Jardín Secreto*, Joaquín Mortíz, 1993.
- , *Cuentos completos*, (prólogo de Mario González Suárez), vol. II, México, Lectorum, 2003.
- , *Algunas noches, algunos fantasmas*, F.C.E., 2004.
- , *Aquí Abajo* (Prólogo de Ricardo Bernal), México, CONACULTA, 2011.

Filmografía de David Lynch por fecha

- Six man getting sick (six times)*. Director: David Lynch en colaboración con Jack Fisk. Guión Animación y fotografía: David Lynch. 1967. Duración: 1 minuto.
- The Alphabet*. Dirección, guión, animación, montaje y sonido: David Lynch. Producción: H. Barton Wasserman. Actores: Peggy Lynch (la chica). Año: 1968. Duración: 4 min.
- The Grandmother*. Dirección, guión, animación, montaje: David Lynch. Producción: David Lynch con la colaboración del American Film Institute. Actores: Richard White (el chico), Dorothy Mc Ginnis (la abuela), Virginia Maitland (la madre), y Robert Chadwick (el padre). Año: 1968. Duración: 34 min.
- The Amputee*. Dirección y guión: David Lynch. Producción: David Lynch y American Film Institute. Actores: Catherine E. Coulson (mujer con las piernas amputadas) y David Lynch (Enfermo incapaz). Año: 1973, Duración: 5 min. (versión 1) y 4 min. (versión 2).
- Eraserhead*. Dirección, guión, montaje, diseño de producción y efectos especiales: David Lynch. Producción: David Lynch-Libra Films con American Film Center for Advanced Film Studies. Actores: Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Allen Joseph (Mr. X), Jeanne Bates (Mrs. X), Judith Anna Roberts (La atractiva chica del hall), Laurel Near (la dama del radiador), Jack Fisk (hombre en el planeta), Darwin Jaston (Paul), Jean Lange (abuela), Thomas Coulson (el chico), Neil Moran (patrón de la fábrica), John Monez (vagabundo), Hal London Jr. (operador de la máquina de lápices), Jennifer Lynch y Brad Keller (niños). Año: 1976. Duración: 124 min.
- The elephant man*. Dirección: David Lynch. Producción: Jonathan Sanger. Guión: David Lynch, Christofer de Vore y Eric Bergren. Actores: Anthony Hopkins (Fredrick Treves), John Hurt (John Merrik), Anne Bancroft (Madge Kendal). Compañía productora: Brookfilms para Paramount, año: 1980. Duración: 124 min.
- Dune*. Dirección y guión: David Lynch. Producción: Dino de Laurentiis. Argumento: La novela homónima de Frank Herbert. Actores: Kyle Mc Lachlan (Paul Atrides), Francesca Anis (Lady Jessica), Kenneth Mc Millan (Barón Vladimir Harkonnen). Compañía productora: Universal, año: 1984. Duración: 137 min.
- Blue Velvet*. Dirección y guión: David Lynch. Producción: Fred Caruso. Actores: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth). Compañía productora: De Laurentiis Entertainment Group, año: 1986. Duración: 120 min.
- The Cowboy and the Frenchman*. Dirección y guión: David Lynch. Producción: Daniel Toscan du Plantier. Actores: Harry Dean Stanton (Slim), Frédéric Golchan (El francés). Compañía productora: Propaganda Films, año: 1988. Duración: 26 min.
- Wild at Heart*. Dirección y guión: David Lynch. Productores: Monty Montgomery, Steve Golin y Sigurjon Sighvatsson. Argumento: Novela homónima de Barry Gifford. Actores: Nicolas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Diane Ladd (Marieta Pace), Willen Dafoe (Bobby Peru). Compañía productora: Propaganda Films para Polygram, año: 1990. Duración: 124 min.
- Industrial Symphony No.1. The Dream of the Broken Hearted*. Dirección, concepto y guión: David Lynch. Productores: David Lynch, Angelo Bdalamenti y Rob Jason. Actores: Nicolas Cage

(Rompe corazones), Laura Dern (chica con el corazón roto). Julee Cruise (doble de la chica con el corazón roto). Compañía: Propaganda Films para Elbow Music y Warner Bros, año: 1990, Duración: 49 min.

Twin Peaks: Fire walk with me. Dirección: David Lynch. Producción: Gregg Fienberg. Actores: Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Chris Isaak (agente especial Chester Desmond), Kiefer Sutherland (agente Sam Stanley), Grace Zabriskie (Sarah Palmer), Kyle MacLachlan (agente especial Dale Cooper), David Bowie (Philip Jeffries), David Lynch (Gordon Cole). Compañía: Francis Bouygues-Ciby 2000 y Twin Peaks Producción, año: 1992. Duración: 134 min.

Premonitions Following an Evil Dead. Dirección y guión: David Lynch. Producción: Neal Edelstein. Actores: Jeff Alperi, Mark Wood y Stan Lothridge (policías), Russ Pearlman (hijo muerto), Pam Pierrosich (madre), Clyde Small (padre). Año: 1995. Duración: 90 min.

Lost Highway. Dirección: David Lynch. Productor: Deepak Nayar, Tom Sternberg y Mary Sweeney. Guión: David Lynch y Barry Gifford. Actores: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison/Alice Wakefield), Robert Loggia (Mr. Eddy/Dick Laurent), Natasha Gregson (Sheila), Robert Blake (hombre misterioso). Compañía: Lost Highway Productions, Ciby 2000 y Asymmetrical Productions, año:1997. Duración: 135 min.

The Straight Story. Dirección: David Lynch. Productores: Mary Sweeney y Neal Edelstein. Guión: Jhon Roach y Mary Sweeney. Actores: Richard Fansworth (Alvin Straight), Sissy Spaceck (Rose Straight), Harry Dean Stanton (Lyle Straight). Compañía: Les Filmes Alain Sarde, Le Studio Canal Plus, Film Four, y The Picture Factory para Walt Disney Pictures, año:1999. Duración: 111 min.

Mulholland Drive. Dirección y guión: David Lynch. Productores: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire y Tony Krantz. Actores: Naomi Watts (Betty/Diane Selwyn), Laura Helena Harring (Rita/Camilla Rhodes), Justin Theroux (Adam Kesher). Compañía: Les Filmes Alain Sarde y Asymmetrical Productions para Universal Pictures y Le Studio Canal Plus, año: 2001. Duración: 146 min.

The Darkened Room. Dirección, guión y fotografía: David Lynch. Producción: davidlynch.com. Intérpretes: Jordan Ladd, Cerina Vincent y Etsuko Shikata. Año: 2006. Duración: 10 min.

Inland Empire. Dirección y guión: David Lynch. Productores: Mary Sweeney y David Lynch. Actores: Laura Dern (Nikki Dress/Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon Berk/Billy Side) Compañía: Asymmetrical Productions y Inland Empire Productions para Studio Canal, año: 2006. Duración: 172 min.

Bibliografía

- ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa, El imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.
- BERRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, 1972 (Julio-Septiembre), Vol. XXXVIII, 80.
- BERMÚDEZ, María Elvira, *Cuentos fantástico mexicanos*, Universidad de Chapingo, Texcoco, 1986.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1985.
- BOTTON, Burlá Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983.
- CASAS, Quim, *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2010.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
- CHIVERTO, José Luis, “Francisco Tario y su literatura fantástica”, *Revista casa del Tiempo*, vol. II, época III, núm. 23-24, UAM, México, diciembre 2000-enero 2001.
- DEL GESSO, Ana María, Ana María Morales. *El mundo de las irrealidades de Francisco Tario*, Puebla, Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, Creación y realización electrónica: Planeta Actimedia, S.A.
- ESPINASA, José María, “Francisco Tario y el aforismo” *Revista casa del tiempo*, vol. II, época III, núm. 23-24, UAM, México, diciembre 2000-enero 2001.
- ESTAÑOL, Bruno. “El doble”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 65, julio 2009. Versión digital: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65estanol.pdf>
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, E.T. Hoffmann, *El hombre de arena*, Losada, México, 1978.
- GARCÍA, Franklin, “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica”. *El relato fantástico. Historia y sistema*. Antón Risco. Salamanca, Colegio de España, 1998.
- GOODRIDGE, Mike, *Directores: cine*, Barcelona, Océano, 2002.
- HEGEL, *Georg Wilhelm Friedrich, Filosofía de la Historia*, Alianza, 1997. “El país del enigma”.
- HERNÁNDEZ, José Rafael Arias, *Cuentos fantásticos del romanticismo alemán*, Madrid, Valdemar, 2008.
- HERRERO, Juan Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- HUERTA, Calvo Javier, *Formas carnales en el arte y la literatura*, Tenerife, Serbal, 1987.
- JOUSSE, Thierry, “Partos, nacimientos, metamorfosis. David Lynch”. *Maestros del cine*, 2010, s.n.
- LAZO, Norma *El horror en el cine y la literatura*, México, Paidós, 2004.
- LORD, Michel, *El relato fantástico. Historia y sistema*. Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova. Salamanca, Colegio de España, s.f.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1970.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Madrid, EDAF, 2002.
- LLOPIS, Rogelio, *Líneas aéreas, momento actual de la narrativa sudamericana: otras voces, otros ámbitos*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid. Lengua de trapo, 1999.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, GEDISA, 2008.

- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2008.
- MORALES, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- PELÁEZ, Antonio, “Retrato a voces de Francisco Tarío”, *Revista casa del Tiempo*, vol. II, época III, núm. 23-24, UAM, México, diciembre 2000-enero 2001.
- POE, Edgar Allan, *El cuervo. Le Corbeau. The Raven*, Colegio Nacional. Ediciones el tucán de Virginia, México, 2011.
- RISCO, Anton, Ignacio Soldevilla, Arcadio Lopez-Casanova, *El relato fantástico. Historia y Sistema*, Salamanca, Colegio de España, s.f.
- RIVIELLO, Victoria “Lo estrambótico y lo cotidiano en “El mico”, *Revista casa del tiempo*, vol. II, época III, núm. 23-24, UAM, México, diciembre 2000-enero 2001.
- SERRA Edelweis, *Tipología del cuento*, Cupsa, Madrid, 1978.
- SERRANO, Raul, *La creación de personajes cinematográficos. El espejo de celuloide*, Madrid, T&B Editores, 2010.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- VALLES, José R. Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

APÉNDICE

EL MICO Francisco Tario

Me hallaba yo en el cuarto de baño, afeitándome, y deberían ser más o menos las diez de la noche, cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrearle en el curso de los años.

Un cielo impenetrable y negro, salpicado de blancas estrellas, asomaba por la pequeña ventana entreabierta, a mis espaldas, a la que yo miraba ahora distraídamente mientras me enjabonaba el rostro por segunda vez. Del grifo abierto, en la bañera, ascendía un vapor grato y pesado, que empañaba el espejo. Siempre me afeito con música –adoro las viejas canciones–, y recuerdo que en un determinado momento dejó de sonar One Summer Night . Deposité la brocha sobre el lavabo y salí del cuarto de baño con objeto de cambiar el disco. Mas, cuando iba ya de regreso, advertí que el agua de la bañera había cesado de caer. Tuve un leve sobresalto y la sospecha de que, por segunda vez en la semana, mi delicioso baño nocturno se había frustrado. Así ocurrió, mas no por los motivos que me eran hasta hoy familiares, pues poco había de imaginar, en tanto cruzaba el pasillo, que ya estaba presente en el baño la inmensa desdicha aguardándome. Penetré. Algo, en efecto, por demás imprevisto, acababa de obstruir el paso del agua en el grifo, aunque, así, de buenas a primeras, no acerté a saber bien qué. Algo asomaba allí, es claro, haciendo que el agua se proyectara contra las paredes. Era él. Primero sacó un pie, después otro, y por fin fue deslizándose suavemente, hasta quedar de pronto atenuado: "Parece un niño desvalido" – fue mi primera ocurrencia–.Y decidí prestarle ayuda, sin recapacitar. Tratábase, naturalmente, de no tirar demasiado, de no forzar el alumbramiento y conservar aquella pobre vida que de tal suerte se veía amenazada. Siempre he sido torpe en los trabajos manuales y jamás pasó por mi cabeza la idea de que, algún desventurado día, me vería obligado a actuar de comadrona. Así que, puesto de rodillas sobre el piso húmedo del baño, fui intentando de mil formas distintas rescatar al prisionero de su insólito cautiverio. Tenía ya entre mis dedos una gran parte de su cuerpo, mas la obstinada cabeza no parecía muy dispuesta a abandonar la trampa. El pequeño ser pataleaba y comprendí que estaba a punto de asfixiarse. Fue muy angustiante el momento en que admití que todo estaba perdido, pues de pronto cesó el pataleo y sus miembros adquirieron un leve tono violáceo. "Quizá conviniera –pensé– llamar cuanto antes a la comadrona." Pero he aquí que, aplicando el conocido sistema que se emplea para descorchar el champagne, logré hacer girar el pequeño cuerpo en un sentido y otro, valiéndome principalmente del dedo pulgar. El resultado no pudo ser más satisfactorio, pues pronto la cabeza comenzó a aparecer, el agua volvió a brotar agrandes chorros y un ruido seco y breve, como el de un taponazo, me anunció que el alumbramiento se había llevado por fin a cabo. Desconfiadamente, le acerqué a la luz y me quedé un buen rato examinándole. Era sumamente sonrosado, en cierto modo encantador, y tenía unos minúsculos ojos azules, que se entreabrieron perezosamente bajo el resplandor de la luz. Ignoro si me sonrió, pero tuve esa impresión enternecedora. Al punto estiró los pies, pataleó una vez o dos y alargó con voluptuosidad los brazos. A continuación bostezó, dejó caer la cabeza con un gesto de fatiga y se quedó dormido.

La situación no me pareció sencilla y, por lo pronto, cerré precipitadamente el grifo, pues

la bañera se había llenado hasta los bordes y comenzaba a derramarse el agua. Cogí una toalla y lo sequé. Era una piel muy maleable la suya, y tan escurridiza, que aun a través de la toalla resultaba difícil apresarla. Aquí empezó a tiritar de frío, y ello me sobrecogió. Cerré de golpe la ventana y me encaminé a mi alcoba. Allí abrí el embozo de la cama y lo acomodé cuidadosamente entre las sábanas. Resultaba extraña la amplitud del lecho con relación a aquella insignificante cabeza, del tamaño de una ciruela, reclinada sobre mi almohada. De puntillas, bajé sin ruido las persianas, cerré cautelosamente la puerta y me dirigí al salón. Después coloqué otro disco, preparé mi pipa y me senté a reflexionar.

De entre todas mis memorias y lecturas no logré recordar nada semejante, ni una sola situación que pudiera equipararse a la mía en aquella tibia noche de otoño. Esto me alentó, en cierto modo, confirmándome lo excepcional del suceso. Mas, a la vez, ninguna orientación aprovechable se me venía a la mente, con respecto a los que pudieran ser mis inmediatos deberes. El consabido recurso de informar a la policía se me antojó de antemano risible y por completo fuera de lugar. ¡No sé lo que la policía pudiera tener que ver en semejante asunto! Y esta conclusión desalentadora me sumió, en el acto, en una soledad desconocida, en una nueva forma de responsabilidad moral que yo afrontaba por primera vez, puesto que si la policía no parecía tener mucha injerencia en todo aquello, ¿quién, entonces, podría auxiliarme y compartir conmigo tan desmesurada tarea? Me avergüenza confesar que durante breves instantes creí haber dado con la solución aconsejable, al aceptar que mi deber de ciudadano no podía ser otro, en este caso, que recurrir sin pérdida de tiempo al Museo de Historia Natural. He de convenir incluso en que llegué a descolgar el teléfono, para volverlo a colgar en seguida. ¡El Museo de Historia Natural! ¿Y con qué fin? Una sola relación podía ser establecida entre mi inesperado huésped y la insigne institución, y era ésta el recuerdo que yo guardaba de unas largas hileras de tarros de cristal, alineados en los anaqueles, y en cuyo interior se exhibían las más exóticas variantes de lo que ha dado en llamarse la flora y la fauna humanas. Otro pequeño incidente nada común – la llegada del cartero – me reafirmó en mi error. Acepté, pues, sonriente, el sobre que me tendía y regresé al salón.

Como no disponía de otra cama, sería preciso instalarse en el sofá. Y así lo hice, provisto de una gruesa manta. Fue una noche ingrata, poblada de oscuras visiones, pues si en alguna ocasión logré conciliar el sueño, pocos instantes después despertaba sobresaltado, dándome la impresión, no sólo de que no despertaba, sino que, por el contrario, más y más iba sumergiéndome en el fondo de una turbia pesadilla. A intervalos, me sentaba en el sofá y cavilaba aturdidamente. No acertaba a descifrar, en principio, la procedencia de aquel impertinente viajero que compartía hoy por hoy mi casa, y todas las conjeturas que llegué a hacerme en tal sentido resultaron a cuál más estúpida y descabellada. Aunque esto, por otra parte, tampoco me demostraba nada, ya que existe tal cantidad de hechos sin explicación posible, que éste no parecía ser, a fin de cuentas, ni más necio o disparatado que otros muchos. Cabía, sí –y éste fue otro desatino mío–, sospechar del crimen de una mala madre, perpetrado dentro del propio edificio, con el propósito de deshacerse a tiempo de su mísero renacuajo, y el que, por una lamentable confusión de las tuberías, había ido a desembocar justamente en el seno de mi bañera. Pero el hecho de sentirme arrojado en aquel sofá, a altas horas de la noche, cuando debería estar ya desde hacía tiempo en mi cama, me prevenía de que el suceso, fuese cual fuese la causa, era a tal punto evidente que no tenía más que incorporarme, dar unos pasos hasta mi alcoba y comprobarlo con mis propios ojos. Así lo hice una vez, tentado por la duda, aunque sin encender la lámpara, sirviéndome de mis fósforos. Allí estaba él, en efecto, contra mi almohada, pequeño y rojo

como una zanahoria, y ligeramente sonriente. Rebosaba felicidad. Su rostro se había serenado y en su cabeza apuntaba tal cual cabello rojizo, cosa en que no había reparado. Sus ojos se mantenían cerrados y plegaba de vez en cuando la nariz, del tamaño de una lenteja. ¿Soñaba? Estoy por decir que sí, aunque no hacía movimiento alguno, limitándose a arrugar la nariz, tal vez con el propósito, puramente instintivo, de demostrarme cuán comfortable encontraba mi cama y, en general, todo lo que le rodeaba.

De regreso en el sofá, debí quedarme profundamente dormido, cuando ya los primeros rayos del sol se filtraban a través de los visillos. Al despertar, horas más tarde, comprobé con extrañeza que nada a mi alrededor había cambiado. O digo mal; algo fundamental había cambiado, y era que, a partir de aquella fecha, irremediablemente, seríamos ya dos en la casa.

Fue en el transcurso de la mañana siguiente cuando creí advertir que mi pequeño huésped mostraba cierta dificultad en abrir y cerrar los ojos, bien como si la luz del día le resultara insoportable, o más probablemente como si empezara a ser víctima de un agudo debilitamiento. Había olvidado neciamente todo lo relativo a su alimentación, y esta grave contingencia me llenó de confusión y alarma. ¿Cómo conseguir nutrirlo por mí mismo y con la eficacia requerida? ¿Qué poder ofrecerle a aquel desmedrado organismo, cuyo estómago –admití con un escalofrío– no sería capaz de alojar en su seno ni siquiera una gota de leche? ¿Y cuántas gotas de leche deberían administrársele al día sin correr el riesgo de exponerlo a un empacho? Corriendo fui a la cocina y regresé con una tacita de leche, en la que introduje un gotero. Anhelante, apliqué el gotero a aquellos diminutos labios, que se entreabrieron, y dejé caer una gota. Con un gesto de repulsión, volvió a cerrarlos, y la gota se desparramó. Ello agravó mi ansiedad, situándome ante un nuevo enigma. Ciertamente el migajón resultaba aún prematuro y sospeché, por otra parte, que el agua no bastaría para reanimarlo. No obstante, hice, por no dejar, la prueba. Aquel gesto de complacencia, de inmensa dicha, que dibujaron sus labios al aceptar la primera gota de agua, bastó para confirmarme la idea que venía ya desarrollándose en mí: que se trataba, de hecho, de un ser eminentemente acuático. Esto, que si en un sentido favorecía mi tarea, me planteaba un nuevo conflicto, ya que la resequedad de la atmósfera que se respiraba en la casa terminaría por resultarle nociva a aquel complicado organismo. Tan rápidamente como pude, me encaminé de nuevo a la cocina, vacié un gran tarro de compota y, tras lavarlo con todo esmero; lo llené de agua hasta los bordes. A toda prisa lo transporté a mi alcoba, lo deposité en la mesita de noche, tomé entre mis manos a la criatura y la fui sumergiendo lentamente en él. A medida que el agua iba acogiéndolo en su seno, una plácida sonrisa de bienestar fue invadiendo sus tristes labios. Bien pronto empezó a moverse –a desperezarse, diría yo– y a entornar sus ojos azules, que pestañearon con perplejidad. Dejé el tarro sobre la mesita y me senté a su lado para contemplarlo, absorto en aquel súbito regocijo que invadía ahora al renacuajo.

Recuerdo distintamente cómo el malvado se dejaba traer y llevar por el suave oleaje del tarro cuando yo, para hacerle rabiarse, lo inclinaba en un sentido y otro. Con los brazos extendidos, el gran nadador subía o bajaba, se deslizaba sobre el cristal y proseguía evolucionando. Admití, ya sin reservas, que la primera dificultad estaba salvada. Mas, ¿bastaría con aquello? Bastó –de ello estuve seguro–, pues, al cabo de una semana, la criatura mostraba un aspecto excelente y hasta un agudo sentido del humor. En ocasiones incluso ensayaba pequeñas cabriolas, bien dejándose flotar como un corcho o proyectándose hasta el fondo del tarro, exhibiendo de esta forma una notable flexibilidad y una rara disciplina que no dejaron de llenarme de asombro. Algo en él me desagradaba, no

obstante, y era aquella tendencia suya a permanecer en cuclillas en el fondo del tarro, observándome sin pestañear y con aire de no muy buena persona. El cristal le achataba el rostro, y entonces yo sentía como si un detestable ser, sin antecedentes precisos, explorase mi conciencia con no sé qué funestos propósitos. Al punto yo sacudía el tarro y le hacía dar unos cuantos traspiés, alejándole de mi vista.

Así fueron transcurriendo los días, y el orden que prevaleció siempre en mi casa fue restableciéndose poco a poco. Por las mañanas, si hacía sol, sacaba el tarro a mi terraza y lo dejaba allí hasta el mediodía. Por las tardes, lo introducía en el salón y, ocasionalmente, escuchábamos algo de música. Debía tener un oído muy fino y pronto pude darme cuenta de cuáles eran sus preferencias. Ya anochecido, colocaba el tarro sobre una consola y lo cubría con un paño oscuro, según suele hacerse con los canarios. A primera hora de la mañana, cambiaba el agua del tarro, donde empecé ya a introducir terrones de azúcar, cerezas en almíbar y algunos trocitos de queso, que la criatura había aprendido a roer, no sin cierta desconfianza. Unas semanas más tarde, sustituí el tarro por una hermosa pecera, en la que dejé caer dos o tres delfines de caucho y un pato de color azul, con los cuales se pasaba él las horas muertas. Mostraba una precoz inteligencia y hasta una sutil picardía, que se me antojaron poco comunes en un ser humano de su edad. Aunque lo que hacía falta dilucidar, de momento, era si quien habitaba la pecera constituía efectivamente lo que se entiende por un ser humano. Ciertos indicios parecían confirmarlo así, en tanto que otras evidencias posteriores me hicieron ponerlo en duda. Pero, de un modo u otro, repito, al cabo de unas cuantas semanas todo en el interior de mi casa fue volviendo a la normalidad.

Mi vida, hasta el momento presente, había sido sencilla y ordenada. Tenía, a la sazón, cuarenta años y habitaba un cuarto piso, en un alto edificio gris situado en las afueras de la ciudad. A partir de los quince años trabajé infatigablemente, con positivo ardor, y, de acuerdo con mis propios planes, dejé de hacerlo a los treinta y cinco. Durante ese periodo, ahorré todo el dinero de que fui capaz, sometiéndome a una rígida disciplina que no tardó en dar sus frutos, ya que ella habría de permitirme realizar, en el momento oportuno, cuanto me había propuesto. Fue una especie de juego de azar al que me lancé osadamente, y que sólo podía ofrecerme dos únicas posibilidades: una muerte prematura – lo que constituiría un fracaso o una existencia despreocupada y libre, a partir de mi madurez. Mi plan, afortunadamente, pudo al fin llevarse a cabo, y hoy duermo cuanto me es posible, como y bebo lo que apetezco, soy perfectamente independiente y los días se suceden sin el menor contratiempo. Poco me importan, pues, las estaciones, los vaivenes de la política, las controversias sobre la educación, los problemas laborales, la sexualidad y las modas. Desde mi pequeña terraza suelo contemplar los tejados, muy por debajo del mío, y ello me otorga como una cierta autoridad. Escucho música, si es oportuno; leo por simple distracción; apago y enciendo la estufa; paseo sin prisas por el parque y liquido puntualmente el alquiler. Jamás fui propiamente hermoso, ni sospecho que atrayente, pues ni siquiera soy alto o bajo, sino de estatura normal. Cierto que, a primera vista, podría tomármeme por un viajante, aunque quizá también por un modesto violinista, lo cual es siempre una ilusión. Fiel a mis principios, rechacé toda compañía engañosa –mujeres, en particular–, pese a que me atrae salir a la calle, frecuentar los lugares públicos y formar parte de la humanidad. Me atrae, sí, mirar a la gente ir y venir, afanarse y reír, desazonarse y cumplir con sus supuestos deberes; esto es, sobrevivir. Yo también sobrevivo, y ambas cosas son encomiables, siempre y cuando nadie se inmiscuya en mi vida e interrumpa este laborioso limbo que me he creado al cabo de una larga etapa de disciplinas, muchas de ellas en extremo amargas.

Qué de sorprendente tiene, por tanto, que la aparición de mi pequeño huésped haya alterado, de golpe, aquello que, en opinión mía, debería haberse conservado inalterable. Pero, insisto, el tiempo ha ido transcurriendo, y un orden nuevo, aunque cordial, ha venido a reemplazar a aquel otro, tal vez demasiado exclusivo, que imperaba en mi casa. Hoy he vuelto a levantarme a las diez, a dar mi paseo matinal por el parque, y, al declinar la tarde, he ido al cinematógrafo. Sobre todo, he vuelto a ocupar mi cama, la cama que me pertenece por derecho propio, y en ella duermo a pierna suelta, al margen de cuanto acontece fuera – un mundo que para mí no encierra más atractivo que el de una grata referencia con que ilustrar y enriquecer mi solitaria existencia, en la cual soy de todo punto feliz.

Pero no siempre ocurre lo previsto.

Él dormía allá –según venía haciéndolo hasta la fecha–, en el fondo de su pecera, inmerso en los tibios brazos de su agua azucarada. Debía estar próxima la madrugada cuando desperté con un súbito desasosiego, que no alcancé a descifrar, de momento. Me sería difícil expresar hoy si lo que sentí entonces fue un simple sobresalto o una clara sensación de miedo; mas una intuición repentina, nacida delo más hondo de mi ser, me avisó que, en aquellos raros instantes, no me encontraba solo. Había allí, en la oscuridad de mi alcoba, una invisible presencia, un algo fuera de lo común que no me fue reconocible. Comprendí que debería darla luz; pero tardé en resolverme. Por sistema, aborrecí siempre las supersticiones, y he aquí que, por esta vez, estaba siendo víctima de una de ellas. Por lo pronto, me senté en la cama sin osar moverme. El silencio era el habitual, aunque la presencia continuaba allí, de eso estuve seguro. A poco, alguien tiró una vez o dos de los flecos de mi colcha, y el silencio prosiguió. Fue un tirón débil, pero nervioso y claramente perceptible. Esto se me antojó ya excesivo y contuve la respiración. Quien tiraba de la colcha repitió el ademán, ya con cierta osadía. Entonces di la luz. Era él, es claro, de pie sobre la alfombra amarilla, con una expresión tal de susto que no podría asegurar si fue mayor mi sorpresa o la íntima conmiseración que experimenté por aquel desdichado ser que se había lanzado a una aventura semejante. Noté que le temblaban las piernas y que no lograba sostenerse muy firmemente sobre ellas. Se mantenía algo encorvado –no sé si envejecido– y tenía los ojos enrojecidos, como si acabara de llorar. Nos miramos largamente, él todavía sin soltar la colcha. Por fin extendí los brazos y, tomándolo por las axilas, lo subí con cautela a mi cama y lo senté frente a mí. Pero aún habríamos de contemplarnos largo rato antes de que él profiriese aquella oscura palabra – la única que profirió jamás – y que tan deplorables consecuencias habría de acarrearlos a los dos. Ocurrió, más o menos, así: sentado, como estaba, alzó hasta mí sus ojos, ensayó una penosa mueca de alegría e intentó llorar. Después alargó sus brazos en busca de los míos, y repitió dos veces, con una voz chillona que me exasperó: – ¡Mamá! ¡Mamá!

Hecho esto, trató de incorporarse de nuevo, pero rodó sobre la colcha y estalló en ahogados sollozos.

Fue el comienzo de una nueva vida, de una rara experiencia que yo jamás había previsto, porque, a partir de aquella fecha, las cosas no fueron ya tan halagüeñas, y dondequiera que me hallara, en el instante más feliz del día, la dolorida palabra volvía a mí, oprimiéndome el corazón. Ya no me decidí a abandonar a mi huésped, según venía haciéndolo hasta ahora, y ningún cuidado que le prestara me parecía suficiente. Un extraño compromiso parecía haberse sellado entre él y yo, merced a aquella estúpida palabra, que sería menester olvidar a toda costa. Al más intrascendente descuido, al menor asomo de egoísmo por mi parte, surgía dentro de mí la negra sombra del remordimiento, semejante, debo suponer, al de una verdadera madre que antepone a sus deberes más elementales

ciertos miserables caprichos, impropios de su misión. Y he de reconocer que, con tal motivo, comenzaron a preocuparme determinados pormenores que hasta el momento presente me habían tenido sin cuidado: su salud, el tedio de sus solitarias jornadas, su irrisoria pequeñez, la fealdad de sus carnes flácidas, su inseguro porvenir. Una rara soledad emanaba del infortunado anfibio y de aquel titubeante paso suyo, con las piernas ligeramente abiertas, cuando se resolvía, no sin grandes vacilaciones, a deambular por la casa en busca de un rincón propicio o de una puerta entreabierta que pudiera ofrecerle algo nuevo y distinto.

En tanto logró él mantenerse en la pecera, mi casa continuó pareciéndome la misma y, en cierto modo, hasta más lisonjera. Mas, tan pronto osó abandonarla e impregnó de su miseria la casa, el escenario cambió por completo. Algo sobrecogedor y triste, positivamente malsano, se dejó sentir ya a toda hora. Aún más; fue entonces, y no antes, cuando alcancé a darme cuenta con precisión de que mi huésped se hallaba desnudo, y que esta desnudez sonrosada resultaba cruelmente inmoral. Anteriormente, él no constituía sino un simple renacuajo, quizá una misteriosa planta, un pájaro en su jaula, no sé; algo, en suma, que no había inconveniente alguno en mirar. Pero, ya de pie junto a mi cama o tratando de escalar a un sillón, renacuajo, planta o pájaro, dejó de ser lo que pretendía y ya no resultó grato mirarle. Había, pues, que cubrirlo. ¿Que vestirlo, tal vez? Y lo vestí. Primeramente, de un modo burdo, apresurado e incompleto, sirviéndome de un trozo cualquiera de paño que le ajusté a la cintura, a manera de faldón. Después, ya con cierta minuciosidad, ateniéndome a su sexo y hasta eligiendo los colores. Fue por ello que me puse a coser. Pronto tuve a mi disposición un regular surtido de telas y todos esos utensilios que requiere un buen taller. Sentado en una silla de mimbre, dedicado en cuerpo y alma a mi tarea, transcurrieron aquellas semanas, en el curso de las cuales rara vez me despojé de mis babuchas. Sentado él también, frente a mí, seguía con gran interés mi trabajo. Por aquellos días —recuerdo— comenzaba ya, a cruzar una pierna. Pero el desempeño de mi labor no fue fácil ni mucho menos, pues, repito, siempre he sido torpe en los trabajos manuales y muy de tarde en tarde alcanzaban las prendas la perfección deseada. Con frecuencia tenía que repetir las pruebas o deshacer varias veces lo que ya estaba hecho. Entonces él se ponía de pie, enderezaba con ilusión el cuerpo y me sonreía. Había allí un espejo donde él se miraba. Casi nunca dejó de sonreírme en tanto yo le probaba, principalmente en una ocasión en que decidí confeccionarle un abrigo. El invierno se echaba encima. Había asimismo que lavarle, que peinar sus escasos cabellos, que limpiarle las uñas y pesarlo. Y, sobre todo, fue preciso instalarlo de forma adecuada, pues, a partir de su primera excursión a mi alcoba, se negó rotundamente a volver a la pecera, y tantas veces como lo devolví a ella, tantas otras como escapó furtivamente, en su afán de merodear por la casa. Una situación difícil, para la cual yo no estaba preparado.

Por fin su alojamiento quedó fijado en la única pieza que se conservaba vacía. Era un pequeño cuarto de seis metros cuadrados donde fue instalado su dormitorio, una salita de estar —que servía de comedor asimismo— y un baño privado. Este relativo confort que me fue dado proporcionarle, alivió sensiblemente mi ánimo, liberándome de aquel sentimiento penoso que me agobiara en otro tiempo al dejarle solo. En realidad, dentro de aquel recinto disponía de todo cuanto pudiera serle necesario, y, lo que era aún más importante, se hallaba a salvo de cualquier riesgo imprevisible, en particular de los gatos, que nunca cesaban de merodear por las tardes alrededor de mi cocina.

Sí, era divertido verle lanzar los dados a lo alto, o deslizarse con cara de miedo a lo largo del tobogán, o soplar en su diminuta corneta de hojalata negra y azul. Su menú era

todavía muy modesto y constaba, por lo general, de unos trozos de migajón rociados con miel, unas cucharadas de sopa y una discreta ración de nata fresca o queso. A media tarde le permitía chupar un caramelo de fresa, o dos o tres gajos de naranja, si lo prefería. De ordinario, me sentaba en el suelo para verle comer. Hacía una figura simpática, con su minúscula servilleta al cuello y los pies recogidos bajo la silla, llevándose con indecisión temblorosa la cucharilla a la boca. Le divertía verme fumar y, como un pequeño mono, trataba de alcanzar mi pipa, enderezándose sobre su asiento. Diariamente lo bañaba y le llevaba la cena a la cama cuando todavía no se había puesto el sol. En cambio, era un gran madrugador, y le sentía andar por los pasillos mucho antes de que yo me hubiese levantado. Permitíale esta libertad de movimientos a sabiendas de que, en ningún caso, sería capaz de abrir una puerta o penetrar donde no debía. Pese a ello, conocía a la perfección todos los rincones de la casa y no me cupo la menor duda de que, si su complexión se lo hubiese permitido, habría podido prestarme un gran servicio. He de reconocer, sin embargo, que sus carnes seguían siendo flácidas y muy poco consistentes, como una esponja mojada, y, de hecho, nunca dejó de preocuparme la idea de que, de un modo u otro, perteneciese a alguna particular rama de la familia de las esponjas. Pero era feliz, estoy seguro, y conservaba su buen humor de costumbre, salvo cuando alguien hacía sonar el timbre de la puerta, o silbaba, de pronto, un ferrocarril. Entonces él se tapaba la cara con las manos y corría a guarecerse en un rincón, donde permanecía acurrucado hasta que se disipaba el eco. Le entretenían, en cambio, las mariposas y el piar constante de los pájaros, y tuve, a menudo, la impresión de que lamentaba profundamente su condición de anfibio, mientras miraba surcar el aire aquellas ruidosas bandadas de pájaros que nunca faltaban en mi terraza al caer la tarde.

Por lo que a mí respecta, puedo afirmar que mi vida era de lo más activa y escasamente disponía de unos minutos de descanso, ocupado a toda hora del día en los quehaceres domésticos, o en salir y entrar en busca de algo que siempre hacía falta en la casa. Me llevaba casi toda la mañana recorrer los mercados, las queserías, las tiendas de comestibles e incluso los establecimientos de pescado, a la caza de algún novedoso manjar con que obsequiar a mi huésped, pese a que, por ahora, debería continuar ateniéndome a un número muy exiguo de alimentos, aunque cuidando de que unos y otros estuviesen en perfecto estado y fuesen de primera calidad. Ya de regreso, me dirigía a la cocina y preparaba el almuerzo, sin perder de vista que el menú de la semana fuese, en lo posible, nutritivo y variado. Como ocurría, por otra parte, que me había visto obligado a despedir a la persona encargada del aseo de la casa, con el fin de mantener en secreto la existencia de mi huésped, tenía que hacerme cargo personalmente de estos menesteres, en los que empleaba gran parte de la tarde. Un poco antes del oscurecer, como dije, le servía la cena en la cama y, en cuanto advertía que se había quedado dormido, regresaba al salón y me entregaba a mis pasatiempos favoritos; esto es, leía o escuchaba un poco de música. Eran mis únicos ratos libres. Mas la música y la lectura habían empezado a abrumarme y he de confesar que, por aquel tiempo, fueron interesándome cada vez menos. Por una u otra razón permanecía distraído, ajeno a lo que escuchaba o leía, como si todo aquel mundo apasionante no tuviese ya nada en común conmigo. O era una ligera erupción de la piel, que había creído notar en la cabeza de la criatura, o eran las compras de la mañana siguiente, o los nuevos precios del mercado; algo, sin excepción, ocupaba por entero mis pensamientos. Había empezado a dormir mal y pasé gran número de noches en vela, agobiado por un sinfín de preocupaciones. Mis sueños solían ser estrambóticos y se referían invariablemente a grandes catástrofes domésticas de las que era yo el infortunado protagonista. ¿Comenzaba a

metamorfosearme? Estuve seguro que sí. Ello empezó a inquietarme, a despertar en mí muy serios temores, y creí, en más de una ocasión, no reconocerme del todo al cruzar ante un espejo. ¡Ay de mí! No se trataba tan sólo de la extrañeza que me provocaban ahora mis antiguas aficiones, o de la imagen deformada que pudieran devolverme los espejos, sino de algo mucho más sutil y grave, casi estúpido, que yo iba percibiendo dentro de mí. Sentí miedo. Conocía de sobra el poder que ejercen ciertas obsesiones en el ánimo del hombre, y la sugestión de que el hombre es víctima bajo el influjo de aquéllas; pero éste no era mi caso, puesto que, de un modo enteramente consciente, las reconocía y aceptaba, esforzándome por sustraerme a ellas. Era algo independiente de mí, malvado, y contra lo cual parecía inútil resistirse.

Tengo muy presente un suceso que acaso explique por sí mismo la disposición de mi ánimo durante aquellos azarosos días. Debía de ser media mañana y me disponía a salir de compras, cuando mi pequeño huésped se presentó en el vestíbulo con la sana intención de acompañarme. Llevaba puestos el abrigo y los guantes, y deduje que él mismo se había peinado. Hecho tan imprevisto, suscitó en mí una viva zozobra y la noción de un nuevo conflicto, que hasta hoy no se me había planteado. ¿Cómo acceder a sus deseos y lanzarme a exhibir por las calles a aquel mísero renacuajo, a quien a buen seguro echaría mano la policía? Cuidando de no herirle, procuré disuadirlo de su empeño, pidiéndole que, como venía siendo costumbre, me aguardara en la casa. No me fue difícil lograrlo, pues siempre se mostraba ecuánime; aunque lo más lastimoso de todo fue que, a mi regreso, le encontré hecho un ovillo en su cama, todavía con el abrigo puesto. Había tal expresión de humillación en sus ojos y se me mostró tan desvalido, que no pude reprimir este pensamiento, que escapó de mí como un presagio: "Tal vez –me dije– conviniera proporcionarle un hermanito". La ocurrencia, por así decirlo, no tuvo nada de excepcional, mas surgió de mi interior con un sentido tan oscuro y tan cargado de sugerencias, que me dejó estupefacto. Aún tuve ánimos para preguntarme con sorna: "Un hermanito, sí, ¿pero cómo?" Y dejé la interrogación sin respuesta. Pensé consultar al médico, tomarme unos días de descanso. Frente al espejo, convine esa misma noche: "Las cosas no marchan bien del todo". Y me quité el delantal. Mi huésped no quiso cenar y antes de que dieran las ocho estábamos los dos en la cama.

Mi salud, en los días que siguieron, fue quebrantándose y perdí casi por completo el apetito. Sufría estados de depresión, agudos dolores de cabeza e intensas y frecuentes náuseas. Una extraña pesadez, que con los días iría en aumento, me retuvo en cama una semana. A duras penas conseguía incorporarme y caminaba con torpeza, como un pato. Padecía vértigos y accesos de llanto. Mi sensibilidad se aguzaba y bastaba la más leve contrariedad para que me considerase el ser más infeliz del planeta. El cielo gris y pesado, la sombra de los viejos aleros, el ruido de la lluvia en mi terraza, el crepúsculo, un disco, me arrancaban lágrimas y sollozos. Cualquier alimento me revolvió el estómago y no pude soportar ya el olor de la cocina. Aborrecí un día mi pipa y dejé de fumar. Me afeité el bigote. El tedio y la melancolía rara vez me abandonaron y comprendí que me encontraba seriamente enfermo. Posiblemente estuviese encinta.

Esta grave sospecha me la fue confirmando la actitud de mi huésped. También él se veía desmejorado, y cuantas veces consentí en que me acompañara junto a mi lecho de enfermo, sentado allí, en su silla, bajo la lámpara de pie, no dejé de notar que enflaquecía sensiblemente y que una expresión biliosa, poco grata, asomaba ya sus labios. De día en día esta impresión fue haciéndose más patente, hasta el punto de que ya no me sería posible relacionar a aquel risueño saltimbanqui, que ensayara piruetas en la pecera, con este otro

residuo humano, desconfiado y distante, que compartí a hoy mi vida. No éramos muy felices, por lo visto, y comenzó a asediarme la idea torturante de la muerte. Nunca, hasta ahora, había pensado en ello. Oyendo a los vecinos subir y bajar, silbar los trenes en el crepúsculo o hervir la sopa en la marmita, sentíame tan extraño a mí mismo, tan diferente de como me recordaba, que no pocas veces llegué a sospechar, con razón, si no estaría ya de antemano bien muerto. Quizás él, con su aguda perspicacia, adivinara mis sentimientos, no lo sé; mas sí era incuestionable que trataba, por todos los medios, de reanimarme con su presencia, de levantar en lo posible mi ánimo y distraer mi soledad. Pero resultaban vanas todas sus chanzas, las penosas muecas que me obsequiaba y aquel desatinado empeño, en hacer sonar su corneta a toda hora. Pronto hube de callarlo y lo expulsé de mi lado. Había creído descubrir que, en el fondo, no lo guiaba más que un impulso egoísta, provocado por el temor de que lo abandonar a a su suerte, privándole de su bienestar actual o, cuando menos, del esmerado confort de que venía disfrutando. No me agradó su expresión de recelo y aquella fingida congoja con que solía observarme mientras me mantenía despierto, y que al punto era suplantada por otra expresión agria de envidia, en cuanto suponía que me había quedado dormido. Con los párpados entrecerrados, lo observaba yo, a mi vez. ¿Llegó a burlarse de mí? Pude suponerlo repetidas veces, y estoy seguro de que, por aquellas fechas, le inspiré un profundo desprecio. Cabe pensar que adivinara mi estado y las consecuencias que esto podría acarrearle a la larga. Sabía que, de hecho, él no era sino un intruso, un fortuito huésped, un invitado más, o, en el mejor de los casos, un hijo ilegítimo. Temía, por tanto, que alguien, con más derechos que él, viniese a usurpar su lugar y a desplazarlo, puesto que, en realidad, nada en común nos unía y solamente un hecho ocasional lo había traído a mi lado. Ni su sangre era la mía, ni jamás podría considerarlo como cosa propia. Su porvenir, en suma, no debía mostrarsele muy halagüeño, y de ahí sus falsas benevolencias y aquel rencor oculto, que se iba haciendo ostensible. Bien visto, sus temores no eran injustificados, pues desde hacía varios días algo muy grave venía rondándome la cabeza, con motivo de mi nuevo estado.

"Todo esto es perfectamente absurdo y lo que ocurre es que estoy hechizado" – recapacité un día.–

–¡Mamá! –me interrumpió él, desde el otro extremo de la alcoba.

Y planeé fríamente el asesinato. Apremiaba el tiempo.

Esta sola perspectiva bastó para devolverme las fuerzas y hacerme recuperar, en parte, las ilusiones perdidas. Ya no pensé en otra cosa que en liberarme del intruso y poner fin a una situación que, en el plazo de unos meses, prometía volverse insostenible. La sola idea de realizar mi propósito llegó a ponerme en tal estado de excitación nerviosa, que no conseguí pegar los ojos en el transcurso de las siguientes noches. Incluso recuperé el apetito y volví a prestar atención a mis quehaceres domésticos. Simultáneamente, redoblé mis cuidados con la criatura, dispensándole toda clase de mimos y concesiones, desde el momento en que ya no constituía, ante mis ojos, más que un condenado a muerte. Eran sus últimos días de vida y, en el fondo, sentía una vaga piedad por él. Mas los preparativos del acto que me proponía llevar a cabo no dejaron de ser laboriosos. Se trataba de cometer un delito, era indudable, pero, a la vez, de salir indemne de él. Esto último no me planteaba ningún serio problema, teniendo en cuenta que nadie –que yo supiera– parecía estar al corriente de su existencia. Pienso que ni mis propios vecinos llegaron a sospechar jamás de mi pequeño huésped, lo que no obstaba para que, en mi fuero interno, me preocupara muy seriamente la idea de incurrir en algún error.

Mi mente, por aquellos días, no se encontraba demasiado lúcida y quién podría

garantizarme que el error no fuese cometido. Los medios de que disponía eran prácticamente infinitos, pero había que elegir entre ellos. Cada cual ofrecía sus ventajas, aunque también sus riesgos. Y me resolví por el gas. Mas faltaba por decidir esto: ¿cómo deshacerme del cadáver? Ello exigió de mí las más arduas cavilaciones, pues no me sentía tan osado como para ejecutar con mis propias manos la tarea subsecuente. No estaba muy seguro de que no me fallasen las fuerzas al enfrentarme, cara a cara, con el pequeño difunto. Si resultara factible, tratábase de perpetrar el crimen sin mi participación directa, un poco como a hurtadillas y hasta contra mi propia voluntad. Por así decirlo, sentía mis escrúpulos y tampoco eran mis intenciones abusar de la fragilidad de mi víctima. Lo que yo me proponía, simplemente, era liberarme de aquella angustia creciente, proteger mi nuevo estado y legalizar la situación de mi familia, aunque poniendo en juego, para tales fines, la más elemental educación.

El maullido de los gatos, rondando esa tarde mi cocina, me deparó la solución deseada: una vez que el gas hubiese surtido efecto, abriría la ventana de su alcoba y dejaría libre el paso a los merodeadores, cuidando de ausentarme a tiempo. Eran unos gatos espléndidos, en su mayoría negros, con unos claros ojos amarillos que relampagueaban en la oscuridad. Parecían eternamente hambrientos, y tan luego comenzaba a declinar el sol, acudían en presurosas manadas, lanzando unos sonoros maullidos que, por esta vez, se me antojaron provocativos y, en cierto modo, desleales.

Y puse manos a la obra. Desde temprana hora de la tarde procedí a preparar mi equipaje, que constaba de una sola maleta con las prendas de ropa más indispensables para una corta, temporada. Tenía hecha ya mi reservación en el hotel de una ciudad vecina, adonde esperaba llegar al filo de la medianoche. Allí permanecería tantos días como lo estimara prudente, en parte para eludir cualquier forma de responsabilidad, y en parte por un principio de buen gusto. Transcurrido un tiempo razonable, regresaría como si nada a mi casa. Y aún conservaba la maleta abierta sobre mi cama, cuando advertí que él se acercaba por el pasillo pisando muy suavemente. Con un vuelco del corazón, le vi entrar más tarde. Llevaba puestas sus babuchas y una fina bata de casa, en cuyos bolsillos guardaba las manos. Se quedó largo rato mirándome, con la cabeza un poco ladeada. Después aventuró unos pasos y se sentó en la alfombra. Había empezado a llover, y recuerdo que en aquel instante cruzó un avión sobre el tejado. Le vi estremecerse de arriba abajo, aunque continuó inmóvil esta vez. No supe por qué motivo mantenía la cabeza inclinada de aquel modo, observándome con el rabillo del ojo. En realidad, no parecía triste o preocupado, sino solamente perplejo. Y fue en el momento preciso en que yo cerraba mi maleta con llave y me disponía a depositarla en el suelo, cuando unas incontenibles náuseas me acometieron de súbito. La cabeza me dio vueltas y una sensación muy angustiada, que nunca había experimentado, me obligó a sentarme en la cama, para después correr hasta el baño en el peor estado que recuerdo. Allí me apoyé contra el muro, temiendo que iba a estallar. Algo como la corriente de un río subía y bajaba a lo largo de mi cuerpo; retrocedía, tomaba un nuevo impulso e intentaba hallar en vano una salida. Había en mí, alternativamente, como un inmenso vacío y una rara plenitud. ¿Estaba próximo el alumbramiento? Eso temí. Y comprendí que debería actuar con la mayor urgencia. Comencé a vomitar. –¡Mamá! – escuché su voz a la puerta.

La prisa y un repentino temor a no poder completar mi tarea me habían hecho olvidar la maleta y todo lo relativo al hotel. Continuaban maullando los gatos. Durante un segundo se apagó la luz de la casa, para encenderse de nuevo. Pensaba ahora en el hospital y en los acontecimientos que se avecinaban.

—¡Mamá! —oí de nueva cuenta.

Entonces abrí la puerta del baño, cogí atolondradamente a la criatura y la sostuve en alto. Tras despojarlo de su bata de casa, lo estreché fuertemente contra mi pecho, le miré por última vez y lo arrojé al inodoro. Fue un instante muy cruel —recuerdo—, mas, a fin de cuentas, era de allí de donde él procedía y yo no hacía ahora otra cosa que devolverlo a sus antiguos dominios. Esto me confortó, en lo que cabe. Con el agua al cuello, todavía me miró, confuso, posiblemente incrédulo, e hizo ademán de salir. Pero yo le retuve allí, oprimiéndole la cabeza, y él se fue sumergiéndose dócilmente, deslizándose sin dificultad, perdiéndose en una catarata de agua que lo absorbió entre su espuma. Y desapareció. Inmediatamente después, debí perder el sentido.

Amaneció el día dorado y limpio, con un vasto cielo azul. Una luz temblorosa y clara caía de lo alto sobre los tejados, y los cristales de mi ventana mostraban aún las huellas de la pasada lluvia. Reinaba un profundo silencio en la casa. Era todavía temprano y la ciudad dormía. Flotaba un dulce olor en el aire, como si a lo largo de toda la noche se hubiese mantenido encendida una gran cantidad de cirios. Las puertas permanecían cerradas. Una soledad nueva, aunque no olvidada del todo, se presentía tras aquellas puertas. Quizá conviniera habituarse. Sonaba apagadamente la música y era muy grato el sol en mi terraza. Sobre una mesa de la sala, descubrí un libro abierto. En seguida el reloj dio las horas. Bien visto, todo resultaba muy grato, aproximadamente como antes. Me senté a leer. Eran bellas aquellas páginas, conmovedoras, y valía la pena fijar la atención en ellas. Después prepararía el desayuno y, por la tarde, iría al cinematógrafo. Me habían cedido las náuseas y noté que empezaba a crecerme el bigote. En el jardín de enfrente seguían cayendo las hojas. El tiempo me pareció inmenso y propicio para toda suerte de empresas. Pero el tiempo exige intimidad, sosiego y un profundo recogimiento. Justamente en aquel sofá había dormido yo una noche, encogido como una oruga, tiritando de frío. Me eché a reír. Había sido, sin duda, una insólita noche y me agradaría escuchar de nuevo One Summer Night. ¿Pero quién osaba insinuarme, de pronto, que nunca más, mientras viviera, me atrevería a penetrar en el cuarto de baño? Penetraría. Naturalmente que penetraría, y abriría todos los grifos, y me contemplaría en el espejo, y me sentaría, como de costumbre, en el inodoro. Allí leería el periódico. Después recorrería la casa, pieza por pieza, e iría abriendo los armarios, ordenando sus cajones, reconociéndolo todo, desechando cuanto pudiera considerar estorbo o inútil. Incluyendo aquella alcoba, es claro; y aquella ropa; y el ajuar; y la corneta. Todo junto iría a parar hoy mismo a la basura. Cuando un hombre se siente feliz, debe ordenar su casa, procurar que la felicidad encuentre grata su casa. Así fue quedando la mía: libre, abierta, florecida. A toda hora entraba el sol en ella, como en una jaula. Pasaban los días. Una mujer venía por las tardes y se ocupaba de la limpieza. Al caer la noche, se iba. Yo cerraba la puerta tras ella y daba vuelta a la llave. Rara vez abandonaba mi pipa y, como el tiempo continuaba tibio y soleado, dejaba abiertas de par en par las ventanas. Me llegaban todos los rumores y, al oscurecer, se desvanecían. Eran muy tranquilas las noches, muy quietas. Yo apagaba la luz y me dormía en el acto. De tarde en tarde, se dejaba oír una corneta, pero ni aun esto me desazonaba. Más bien la corneta arrullaba mi sueño, porque sabía, en el fondo, que no podía existir tal corneta. Y sonreía. Daba una vuelta o dos en la cama y ya estaba dormido de nuevo. Sonaba todas las noches y después cesaba; pero no en el cuarto de baño, ni siquiera en su alcoba, sino en un lugar impreciso y distante o como al final de un gran embudo. Habían transcurrido diez días y la corneta seguía sonando. Mas ocurría —esto era lo sorprendente— que al cerrar bien las puertas la corneta dejaba de sonar, o, si sonaba, había que mantener el oído muy atento a

ella. Comprendí que, de cualquier modo, sería preciso hacerla callar en definitiva, pues era lo único que, en cierta forma, comenzaba a perturbar mi felicidad. El sonido me llegaba a través del pasillo, en dirección a su alcoba. Hacia allá iba yo ahora, de puntillas, procurando no hacer ruido. Abrí. La pieza estaba vacía, a oscuras, y no ofrecía nada de particular. Pero la corneta seguía sonando. Me asomé al cubo de luz. Había una ventana iluminada en el piso de abajo, y un poco más al fondo estaba él, el mico. Sentado en un gran sillón tapizado de rojo, sostenía en alto su corneta. Llevaba puesta una larga camisa de seda y tenía los pies descalzos. En torno suyo un grupo de mujeres muy jóvenes, sentadas sobre la alfombra, reían y le miraban embelesadas. El mico parecía feliz. Cuanto más y más soplabla, más y más se reían las mujeres, agitando sus tiernos pechos. Todas ellas parecían encantadas con el reciente hallazgo, todas se lo disputaban y no cesaban de reír. El gran aventurero también reía. Pasaba de unas manos a otras. De pronto, una de ellas lo zarandó entre sus brazos y lo lanzó a lo alto, como una pelota. Lo lanzó así dos o tres veces y las demás se desternillaron de risa. Mas, al cabo, se vio entrar a un caballero, anunciando, sin duda, que ya era hora de acostarse y de suspender el juego. Unas y otras se fueron dispersando y se apagó la luz. El caballero corrió las cortinas, y yo me sentí francamente dichoso. Después regresé a mi cama y no desperté sino hasta muy entrada la mañana. Así continué durmiendo día tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparme ya más por el hechicero. Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad.