



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Acatlán

El espacio narrativo como detonador de la poética fantástica en

“Átomo verde número cinco” de José Donoso

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Misael Maqueda Moreno

Asesor: Dra. Verónica Hernández Landa Valencia

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Cual si nuestro contacto fuera infeccioso, corrompemos, al manejarlas, las cosas que por sí mismas son hermosas y buenas.

Montaigne.

Agradecimientos

Me faltarían vidas para agradecer a todos quienes aprecio y considero, pero son sólo algunas de las más notables.

A mi madre, Leticia, por su fe en que las Letras me darían sueños (y no quitármelos).

A mi hermana, Melany, por siempre darme energía con su compañía mientras redactaba.

A mi abuela, Adriana, por la confianza, siempre.

A Andrea, por mostrarme que el amor no vive sólo en las novelas.

A todos los Hispanoamigos, Carlos Esteban, Carlos Mora, Pau, Bren, Fer, Itzel, Marco y

Karen, por su compañía en la carrera que durará una vida.

A Leo, Sofi y Abraham, compañeros, escritores, y amigos.

A Diego, Zorba de un viaje de vida.

Y, por supuesto, a mi asesora, la Dra. Verónica Hernández Landa Valencia, por su paciencia y sin quien esto no hubiera sido posible.

Índice

Introducción.....	5
1. Los elementos realistas.....	10
1.1. El realismo literario.....	10
1.2. Las características del espacio realista en “Átomo verde número cinco”	31
2. Los elementos fantásticos.....	57
2.1. Una breve aproximación al concepto de lo fantástico.....	57
2.2. El espacio como catalizador de lo fantástico en “Átomo verde número cinco”....	82
2.2.1. El límite.....	82
2.2.2. La ciudad como un espacio fantástico.....	97
2.2.3. La desaparición de los objetos.....	108
Conclusiones.....	121
Bibliografía.....	129

Introducción

Cuando uno piensa en José Donoso, “Átomo verde número cinco” probablemente no repique ninguna campana de nuestro conocimiento literario. Después de todo, ¿qué papel ocuparía una obra tan breve dentro de su bibliografía? Más aun cuando es él el autor de obras como *El obscuro pájaro de la noche* y *El lugar sin límites*. Pues bien, “Átomo verde número cinco”, dista mucho de ser una obra menor.

Recuerdo precisamente el momento que me encontré frente a frente con esta breve novelita. Fue, a pesar del cliché que podría parecer, casi un accidente. Mi primer acercamiento a Donoso fue con *El lugar sin límites*, primero en la adaptación cinematográfica y después con la fuente original; después de esto, me obsesioné con el autor chileno y comencé mi búsqueda de otras de sus obras. Búsqueda que, francamente, resultó algo infructuosa, pues el mercado editorial parece haberlo dejado de lado y los pocos ejemplares que se encuentran de segunda mano tienen precios demasiados elevados para los bolsillos de un estudiante.

Por obra y gracia del FCE encontré *Mascarada*, la antología preparada por Ricardo Gutiérrez-Mouat, donde “Átomo verde número cinco” dejó su impresión indeleble en mí, convirtiéndose en uno de los cinco o seis libros que conozco al derecho y al revés. Contra todo espíritu crítico, me salté la introducción y fui directamente a los textos narrativos de la antología, en ese momento sólo necesitaba encontrar de nuevo la voz que me hizo reconectar con la literatura, en un momento en el que me sentía abrumado, sin motivación para volver a levantar un libro que no fuera el de cumplir mi rol de estudiante.

Por fortuna, la revelación que supuso este libro no sólo alivió cierto malestar de lector, sino que además me orientó en la búsqueda de un tema de investigación. Había coqueteado antes con otros asuntos de la literatura, pero, al llegar a mí “Átomo verde número cinco” y mostrarme que la complejidad de la técnica narrativa podía ocultarse en textos tan diáfanos, supe que era esta la obra a la que dedicaría mi tesis de licenciatura.

El primer paso de esta tesis fue el delimitar nuestro objeto de estudio pues “Átomo verde número cinco” pertenece a *Tres novelitas burguesas* publicado en 1973, compuesta además por “Gaspard de la nuit” y “Chatanooga Choochoo”. Me decanté por la primera de estas tres novelitas, primero por el sentimiento de una obra que ha marcado significativamente mi experiencia como lector; en segundo lugar, porque deseaba enfocarme en una sola de estas para poder realizar un análisis profundo, sin la necesidad de transformar este estudio en una labor titánica.

En cuanto al tema de estudio, opté por el análisis del espacio dentro de la narración, y siendo más específicos, la manera en que éste interviene en el cambio de la poética de la narración, llevándola del espectro realista al de lo fantástico. Señala Ignacio Valente que el elemento de lo fantástico está presente en las tres novelas, de la siguiente manera:

El procedimiento narrativo es análogo en los tres relatos. Se comienza en la más pura clave realista y descriptiva, y sobre la marcha se introduce un elemento fantástico y perturbador que lo altera todo y empuja a los personajes, cada vez más alegóricos e impersonales, a las conductas más grotescas y enloquecidas.¹

¹ Ignacio Valente, “José Donoso: Tres novelitas burguesas”, *El Mercurio*, 27 de abril de 1975, consultado el 10 de octubre de 2018, <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-221193.html>.

Cada una de las novelitas se aproxima a este fenómeno de una manera distinta, por ejemplo “Chatanooga choochoo” comienza con el protagonista perdiendo su pene y poco a poco transformándose en una especie de muñeco desarmable. Mientras tanto, en “Átomo verde número cinco” todo ocurre a través del espacio, es decir, el espacio en su composición crea una clave realista de lectura, misma que subvierte al ser modificado e introducir elementos fantásticos.

De esto desprendo la hipótesis de investigación. La novela breve “Átomo verde número cinco” del autor chileno José Donoso utiliza formas narrativas de la novela realista latinoamericana y europea que son trascendidas mediante la inclusión de elementos fantásticos como el robo de las pertenencias de los protagonistas. Es posible determinar las características de cada poética mediante el análisis del espacio narrativo, pues éste construye la noción del realismo para, paulatinamente, transformarse en uno del género fantástico.

En cuanto a los estudios previos, hay cierta escasez de textos relacionados con nuestro tema y autor. En TESIUNAM encontramos sólo cinco tesis relacionadas a nuestro autor, ninguna de ellas referente a las *Tres novelitas burguesas*. Por su parte, la base de datos Jstor arroja 68 resultados cuando se buscan las *Tres novelitas burguesas* siendo en su mayoría reseñas del libro, esto en comparación a los más de seis mil resultados que encontramos con la búsqueda de *El lugar sin límites*.

Con esta investigación pretendo dirigir la mirada crítica a una obra un tanto olvidada por los estudios literarios, pues José Donoso explotó en estas tres novelas breves algunos de sus temas más recurrentes y los llevó, con maestría e ironía, por un camino que frecuentemente se toma por alto en su bibliografía: lo fantástico.

Creo en la relevancia de este estudio no sólo por lo que se pueda aportar sobre José Donoso, sino que abre la posibilidad de abordar de forma distinta la narrativa fantástica latinoamericana, en torno a la cual se ha prestado poca atención a la importancia del espacio en la configuración de lo fantástico. Esta importancia se puede ejemplificar con obras como *Tiempo destrozado* (1959), de Amparo Dávila, donde los espacios narrativos recrean el sentimiento fantástico y de horror, pero se inscriben en situaciones de la cotidianidad, siendo el caso por antonomasia “El huésped”; o René Avilés Favila con *El Reino Vencido* (2005), donde la metaficcionalidad y la interpolación de espacios cotidianos de la Ciudad de México con la antigua Tenochtitlan construyen una narrativa neofantástica que convive con la crónica; esto sólo por mencionar algunos casos mexicanos.

Hemos dividido la investigación en dos partes. En la primera nos dedicamos a la construcción realista del espacio y su relación con los personajes. Nos aproximaremos al realismo explicando sus raíces y haremos la distinción entre la escuela literaria que lleva su mismo nombre y el realismo como una manera de construcción poética. Posteriormente procederemos a analizar cómo el espacio dentro de la narración construye la idea de un espacio realista en el lector y la relación que guarda tanto con los personajes como con la trama de la obra.

El segundo capítulo se enfocará en los aspectos fantásticos de la obra. Comenzaremos con una definición breve de lo fantástico, sus teorías y características principales, además de mencionar la manera en que el espacio impulsa el giro poético de la narración al introducir los elementos fantásticos en el escenario realista previamente planteado. Nociones como el umbral serán rescatadas y aplicadas al estudio de esa sección.

Utilizaremos distintas teorías de ambos espectros de la poética narrativa, realista y fantástica, para volver de este un estudio redondo de la dimensión espacial, siendo estas las propuestas de Zubiaurre sobre el espacio en la narrativa realista y la teoría de la recepción como base teórica para la comprensión de este fenómeno. Sin embargo, esto significa tener que abandonar algunos aspectos que son obsesiones narrativas para Donoso, por ejemplo, la sexualidad conflictiva en los personajes o el papel del arte dentro de la literatura. Dado que esta investigación se centra en el espacio narrativo, estos temas serán mencionados cuando surjan en la discusión, pero no serán un punto focal del análisis literario.

Antes de comenzar como tal con este análisis, nos gustaría comentar que, como Donoso, muchos de los autores de la literatura hispanoamericana sufren de un destino similar entre los estudiantes e investigadores, son sumamente estudiados, pero sólo en una o un par de sus obras. Realizar una investigación sobre una de los trabajos olvidados de un autor no es necesariamente realizar un trabajo de rescate editorial, sino que es una manera de indagar en aquellas figuras que forman la historia literaria. Consideremos al estudioso de la literatura como un cosmonauta, por supuesto que los meteoritos y planetas serán lo primero que llame su atención, pero, en la inmensidad, hasta las estrellas con la luz más tenue tienen una historia que merece ser estudiada con atención y con la pasión de adentrarse en lo desconocido.

1.-Los elementos realistas

1.1.-El realismo literario

1.1.1.-El realismo. Denominación y escuela decimonónica.

La cuestión que se ha de tratar en primer lugar es la función que cumple el espacio narrativo dentro de “Átomo verde número cinco” de acuerdo con las normas del realismo literario. En un principio, esto podría parecer una desviación del campo de estudio; pero no es así, porque la literatura fantástica necesita crear un ambiente que resulte familiar al lector para que luego pueda ser sometido al sentimiento de extrañeza propio de este tipo de narrativa. David Roas lo expresa de la siguiente manera: “Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad”².

Aquí es necesario plantear una precisión necesaria cuando se habla del realismo, pues este término contiene en sí una variedad de significados que cambian según sean estudiados desde las ciencias sociales, la política, la diplomacia y la economía, o desde los campos propios del saber humanístico como la filosofía, de forma concreta la epistemología y dentro de esta la filosofía de la ciencia. Lo mismo ocurre con respecto a la teoría e historiografía literaria. Nosotros haremos solamente una distinción breve entre lo que es el realismo como una escuela literaria, cuyo epítome se desarrolló a mediados del siglo XIX, y como una forma de construcción poética del texto centrada en la reflexión sobre la plasmación estética de la

² David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas [comp.], *Teorías de lo fantástico*, España, ArcoLibros, 2001, p. 8

realidad factual o, dicho de otra manera, como una poética narrativa centrada en la realidad como material para la creación artística.

Estas dos significaciones del término ‘realismo’ son difíciles de desligar, pues la idea la representación realista en la literatura fue sinónima con la escuela literaria que lleva el mismo nombre y que derivó posteriormente en movimientos como el naturalismo (en Europa y Latinoamérica) o la novela regionalista, también llamada de la tierra o criollista (fenómeno exclusivamente latinoamericano). Dejaremos en pausa, por el momento, lo que fue la escuela literaria del realismo decimonónico para concentrarnos en los elementos constituyentes del realismo como poética narrativa.

Así pues, nos encontramos con la siguiente cuestión: ¿qué hace que una obra entre dentro de la categoría del realismo sin tener que recurrir a la historiografía literaria? O, si reformulamos la pregunta, ¿cuáles son los elementos formales que otorgan a la obra su estatus de realista? Bien, estas preguntas constituyen un punto clave de la teoría literaria, retrotrayéndose inclusive a los orígenes griegos.

Ya Platón a lo largo de sus diálogos comenzó a introducir el concepto de mimesis; veía en éste una forma de degradación, de descomposición al trasladar los entes del mundo de las ideas al mundo del hombre. Fue en el libro X de la *República* donde estableció, mediante la metáfora de una cama, una escala ontológica de la mimesis donde el primer nivel es el mundo de las ideas, del Dios o demiurgo cósmico que crea la idea de la cama; el segundo el de los artesanos quienes son capaces de reproducir de forma material una cama; y el tercero del arte, donde, a diferencia de los niveles anteriores, no se crea nada, sólo se presentan los *phainomena* o *phantasmata*, es decir, las apariencias de la cama sin captar su verdadero ser.

Así, los dos primeros, el demiurgo y el artesano, son hacedores mientras que el tercero es un imitador.³

La práctica mimética es entonces, bajo la idea platónica, una perversión de las ideas, pues es incapaz de aprehender lo que están imitando; al basarse en las apariencias no apelan a la razón, sino todo lo contrario. La imitación, y por ende los artistas, hablan a la parte no racional del hombre. Los pintores son acusados en la escala ontológica anteriormente mencionada, pero a quienes más se ha de acusar es a los poetas, ya sean épicos o trágicos. Tanto así que terminan siendo expulsados de la República ideal.

Para Aristóteles, en cambio, la mimesis, tal como la trató en su *Poética*, se trataba de la imitación presente en todas las formas artísticas, pero lo que se reproducía no eran los entes de la realidad, sino las acciones que estos realizaban. Este alejamiento de la teoría anterior permite despojar a la mimesis de connotaciones negativas; ella adquiere un estatus diferente y se convierte en la esencia y fin de las artes.

El autor realizó, además, una distinción entre las formas de imitación que le permitió clasificar las artes: en la poesía, la imitación se realizaba únicamente mediante el verbo o la palabra, a diferencia de la pintura o la escultura, que eran capaces de imitar mediante las formas y las imágenes. Aristóteles no veía la imitación como algo negativo, sino que encontraba en ella la primera forma natural en que el hombre accedía al conocimiento y también uno de los factores esenciales para que el individuo lograra gozar de alguna obra:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos

³ Jairo Escobar Moncada, "Mímesis en Platón y Adorno" en *Eidos*, n. 20, 2014, p.194

disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto natural nos molesta, pero nos gusta ver, su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que este es aquel; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.⁴

Vemos el inmenso valor que Aristóteles otorga a la mimesis en su teoría, como un medio epistemológico por el cual se accede al mundo cognoscible y el aspecto que propulsó la crítica literaria: el hecho de que sea posible encontrar placer no en el objeto representado sino en la técnica con la cual es puesto ante el espectador. Esta nos permite, por ejemplo, leer una novela ambientada en París o alguna región de Latinoamérica aun sin haber puesto un pie en estos lugares, pues la obra ha sido dotada de claves de lectura que, empleados adecuadamente, nos permiten acceder a estos lugares de forma literaria.

Para lograr este propósito, la obra no puede valerse meramente de su capacidad representativa. Es necesario, para la consecución del placer, que ella contenga en sí la cantidad de verosimilitud necesaria para lograr enganchar al lector –o espectador– dentro de la ficción representada. No es esta, empero, la única función de la verosimilitud; esta, también, es el factor que distingue a la poesía de la historia. El autor lo expresó de la siguiente manera:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso

⁴ Aristóteles, *Poética*, Ed. y Trad. Valentín García Yebra, 1448^b 4-19

también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.⁵

Tanto la mimesis como la verosimilitud, de alguna manera, capturan la realidad para integrarla en la obra literaria; mas esto no se lleva a cabo de forma completa –es decir, el mundo entero no es incorporado a la obra. Sólo una parte del mundo factual se ve reflejado en la obra, e incluso esta parte no es trasladada tal como es ya que, en orden de cumplir con las normas de verosimilitud, algunos aspectos deben de cambiar para que encajen con la lógica y las necesidades de la obra. Alfonso Reyes lo explicó de la siguiente manera

El poema elimina lo fortuito y conserva la esencia. Si es un espejo de la realidad práctica, su imagen posee coherencia mayor que el objeto. Lo simplifica en sus líneas de equilibrio, en sus nervios de comunicación verdadera; lo hace más captable y más cognoscible [...] agarra del mundo lo que le satisface, operando así un substrato artístico que no se confunde con la borrosa y cambiante existencia práctica.⁶

Sería esta convención de mimesis y verosimilitud la que dominará la poética occidental, hasta el gran quiebre que supuso el romanticismo. Estas formas del antiguo régimen fueron cuestionadas con ahínco por la individualidad creadora, por el genio romántico, y la interiorización de los acontecimientos se imponen como los elementos fundamentales del arte.

El romántico abandona el ordenamiento heleno del mundo fático prefiriendo, para sus textos, una realidad subordinada a la interioridad del personaje. Por ejemplo, en *Las penas del Joven Werther* de Goethe, que transita entre la costa neoclásica y la nueva sensibilidad romántica, el lector no conoce el ambiente de manera objetiva, sino que lo percibe filtrado

⁵ *Íbid.*, 1451^a 38-1451^b 7

⁶ Alfonso Reyes, *Obras completas XIII. La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, México, FCE, 1997, p. 304

por el temperamento de Werther. Cuando Werther es agraciado con un gesto de Charlotte, el paisaje se torna todo luz y amplísimo en su extensión; en cambio, cada vez que Werther siente tristeza, la naturaleza reacciona de igual manera: llueve, los cielos se oscurecen y se cierran.

La verosimilitud, aquí, funciona porque estos espacios y la naturaleza se nos representan a través de las cartas del protagonista. No nos extenderemos en una lista de modelos y bases de la verosimilitud romántica. Este breve ejemplo nos ayuda a comprender el cambio que supuso para la literatura el movimiento del realismo.

Ante la interiorización de su predecesor, el realismo nace como una respuesta motivada por una serie de factores históricos y sociales, tanto en Europa como en Latinoamérica, que incluyen –pero no se limitan a– la expansión urbana y demográfica de las grandes ciudades impulsadas por la revolución industrial; la necesaria educación del pueblo de los Estados nacionales –comenzada ya en el romanticismo–; el fortalecimiento metodológico de las ciencias físicas y biológicas; y el auge del positivismo, y con este, el estudio científico de las sociedades humanas.

El desarrollo industrial de las ciudades trajo consigo, por supuesto, un aumento en su población y el traslado de grandes grupos de personas de los medios rurales a los urbanos. La expansión demográfica acarrió, empero, la necesidad de las autoridades estatales por proveer educación –no sólo a los menores–. Gabriela Ossenbach Sauter lo indica de esta forma:

[...] el Estado busca también a través de la educación facilitar la movilidad social y formar adecuadamente a los ciudadanos para realizar un trabajo dentro de la estructura productiva de la sociedad, ya sea en la industria, la

agricultura, el comercio, las profesiones liberales o los propios cuadros burocráticos que sostienen al Estado. Estas funciones de tipo social y económico fueron adquiriendo mayor relevancia según avanzó el proceso de industrialización a lo largo del siglo XIX y conforme la sociedad se fue complejizando [...]⁷

No en vano los escritores del realismo vieron en la literatura, concretamente en la novela, una forma de contribuir a la educación y a la creación de un concepto de lo nacional mediante el análisis de los caracteres contemporáneos que observaban dentro de su sociedad. Una especie de sociología temprana seducía a los escritores quienes pensaban que, observando, analizando y reflejando en sus obras a su sociedad, serían capaces de aportar al mejoramiento de los individuos. En concreto, a alcanzar el tercer estado de Comte: el estado positivo.

El positivismo supuso un punto de quiebre en el pensamiento occidental. En una reacción al sistema filosófico de Hegel, Augusto Comte veía en la ciencia la forma verdadera para analizar y estudiar al hombre y su sociedad. En *Curso de filosofía positiva* (1842), surge un modelo de educación que prescinde de la religión en pos del dominio de las ciencias y la experiencia como motivación para alcanzar el estado positivo, libre del pensamiento teológico y metafísico; surge la búsqueda de los hechos verificables y reproducibles como la única forma auténtica del conocimiento. Las teorías de Darwin terminan siendo aplicadas a teorías sociales, antropológicas y filosóficas sobre la historia y el desarrollo del hombre; el mecanicismo de Newton de igual manera es aplicado al querer observar leyes generales a las relaciones sociales.

Comte, para quien la ciencia es ante todo experimental, parte también de los hechos particulares, pero da mucha más importancia a lo que denomina *hechos*

⁷ Gabriela Ossenbach Sauter, “Estado y Educación en América Latina a partir de su independencia (siglos XIX y XX)” en *OEI. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, consultada 29 de diciembre de 2018, <https://rieoei.org/historico/oeivirt/rie01a04.htm>

generales, es decir, leyes físicas, químicas o biológicas establecidas a partir de los hechos particulares. El hecho general es la explicación universalizada de los hechos particulares.⁸

La búsqueda de este hecho general, de estas leyes establecidas, también surgió en la literatura. Los realistas y los naturalistas aplicaron esta línea de pensamiento al utilizar el método experimental y de observación directa en sus obras. Es decir, el novelista pasa de ser el genio individual del periodo anterior a un analista de su sociedad, determinado a mostrar los males que la aquejan en sus obras para mejorarla. Si el artista romántico era un receptor del furor creador, el artista del realismo es un médico de su sociedad, de su tiempo, que se empeña en excavar hasta lo más profundo del comportamiento humano y extraer las constantes a todos los individuos: el novelista del realismo hace una autopsia de su ambiente.

Producto de las influencias socio-históricas y filosóficas mencionadas surgió una corriente de escritores y artistas empeñados en mostrar la realidad que vivieron. Cada país, tanto en Europa como en Latinoamérica, cultivó sus propias corrientes realistas y cada una tuvo variaciones ligeras en su ejecución. Así, al frente del movimiento realista, en Francia Balzac y Flaubert son destacados como los representantes de este movimiento; sin embargo, un autor, hoy olvidado, pero en su momento altamente reconocido por Flaubert, fue quien denominó esta corriente artística gracias a su revista *Le Réalisme*; nos referimos a Jules Champfleury, quien consideraba a la novela de costumbres como el género supremo por excelencia gracias a su estilo sencillo e imparcialidad.⁹

Desde Rusia, Tolstoi, Dostoyevski y Chéjov constituyeron el cuerpo de la conocida como “edad de plata” dentro de la literatura rusa. Cada uno puso en sus obras un interés

⁸ Ramón Xirau, “La refutación de Hegel”, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2011, p. 362

⁹ Alicia Yllera, “El siglo XIX”, *Teoría de la literatura francesa*, España, Síntesis, 1996, p. 251

especial por la psicología de los personajes, así como un cuidadoso esmero en el aspecto técnico de las narraciones, a tal grado que los dos primeros forman parte del canon novelístico mundial y el último revolucionó la manera en que entendemos el cuento y las narraciones breves.

En el ámbito angloparlante, caben destacar las contribuciones de Charles Dickens y de William Makepeace Thackeray, ambos grandes satiristas de la sociedad victoriana en Inglaterra. Seguidor de la sátira fue el norteamericano Mark Twain en sus cuentos y diversos artículos literario-periodísticos en los que retrató el puritanismo de Estados Unidos. Mención aparte merece Henry James quien, con novelas como *The Turn of the Screw* (1898), modificó la idea del narrador objetivo, adelantándose a lo que el siglo XX ofrecería.

España presentó un realismo influido por el modelo de la novela picaresca, sin despreciar las innovaciones técnicas de la novela francesa. En el país ibérico, las mujeres tuvieron una importancia sobresaliente en comparación a sus contrapartes europeas; así, contamos a Fernán Caballero, pseudónimo de la escritora Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, y a Emilia Pardo Bazán, siendo esta última la introductora del naturalismo en la literatura española. Los dos grandes representantes de este movimiento en España fueron, en primer lugar, Leopoldo Alas “Clarín”, quien mantuvo correspondencia constante con Pardo Bazán, y legó a las letras españolas *La regenta* (1885), obra capital donde presenta, a forma de microcosmos, a su sociedad contemporánea. Un aspecto relegado de este escritor fue su

labor crítica y teórica sobre el realismo, en especial de las novelas del exponente más reconocido y cumbre del realismo español: Benito Pérez Galdós.¹⁰

Este último fue nominado temprano al Nobel, miembro de la Real Academia Española, traductor e introductor de Dickens al español, autor de una cantidad abrumadora de novelas. Empezó su producción con un pie en el romántico tardío, pero desarrolló, gracias a un apego al habla común que imprimió en sus diálogos, una teoría de la novela realista que lo distinguía de otros europeos y connacionales¹¹

De entre la pléthora de escritores que convergieron entre el realismo y el naturalismo latinoamericano destacan en México Ángel de Campo, “Micrós”, Rafael Delgado, Emilio Rabasa y Federico Gamboa; en Argentina, los «hombres del 80» entre los que se incluye a Miguel Cané y a Eduardo Wilde; no se debe olvidar la gran contribución del brasileño Joaquim Machado de Assis; finalmente, en Chile, surgen nombres cuya influencia se extendería hasta mediados del siglo XX, hablamos de Baldomero Lillo y Federico Gana, pero quien se lleva todos los blasones como el novelista del realismo chileno es Alberto Blest Gana.

Cada país, y por consecuencia cada autor, propuso variaciones al realismo desde su aspecto técnico, ya sea en novelas largas como Tolstoi o “Clarín”, o en narraciones breves como Chejov o Twain; sin embargo, la esencia del realismo prevaleció a lo largo de su distribución cronológica y geográfica. ¿A qué nos referimos al hablar de la esencia? Hablamos de la ambición estética del realismo, de su plan narrativo, es decir, de lo que

¹⁰ Sobre Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas “Clarín” véase Eduardo Iáñez, “La novela realista en España”, *El siglo XIX: Realismo y Posromanticismo. Historia de la literatura universal 7*, España, Ediciones Tesys-Bosch, 1992, pp. 108-131

¹¹ Véase, Jaime Torres Bodet, “Pérez Galdós”, *Tres inventores de la realidad. Stendhal, Dostoyevski, Pérez Galdós*, España, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968, pp. 169-247

propone ante el texto y sus lectores: “Lo *común*, lo *ordinario* y lo *reconocible* son los nuevos valores de la literatura. La mimesis opera como un pacto mediante el cual el arte trata casi de no parecerlo para, más bien, parecerse todo lo posible al mundo real del que emana”.¹²

Tal como señala Oviedo, el realismo es un esfuerzo por representar la realidad factual en el arte con un alto grado mimético, es decir, con tal fidelidad que la realidad representada en la obra artística se asemeje lo más posible a su referente.

El realismo es un esfuerzo por colocar el mundo objetivo, la forma que lo representa y la experiencia del lector, en el mismo plano o, más bien, en un plano continuo, sin cortes ni diferencias. Eso se consigue mediante ciertos procedimientos y ángulos de enfoque: personajes y ambientes «promedio»; interés por mostrar que la sociedad no es homogénea sino contradictoria, desigual y cambiante, como la experiencia diaria lo comprueba [...].¹³

1.1.2 La teoría literaria realista y el realismo del siglo XX.

Podemos, ahora que hemos abordado el origen de la narrativa realista, tratar el espacio dentro de este tipo de ella y abordar las teorías que tratan el realismo como un modo de reflexión artística sobre la realidad factual lo cual nos permitirá tener una mejor comprensión sobre el problema del espacio realista en “Átomo verde número cinco”; pues, si consideramos de una manera más amplia el problema del realismo en una narración fantástica, nos será posible ver cómo se construyen las nociones de cotidianidad para, posteriormente, subvertirlas y desencadenar los mecanismos de lo fantástico.

Así, pues, estas construcciones de la cotidianidad requieren que la obra literaria contenga ciertas pautas de lectura que encaminen al lector al sentido deseado de

¹² José Miguel Oviedo, “La transición hacia el realismo y el naturalismo”, *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*, España, Alianza, 1997, p.140

¹³ *Ibíd.*

interpretación. Expandimos la idea anterior. Ante una obra literaria con pretensiones de lectura realistas, el lector debe ser capaz de identificar los elementos necesarios para entenderla como una obra realista.

Ahora bien, ¿cómo logra la obra literaria realista dar esta ilusión de máxima verosimilitud y alta representación mimética? Y, del mismo modo, ¿cómo logra el lector identificar estos aspectos textuales de la obra para reconocerla como realista, aun cuando ésta ya no corresponde al momento histórico del lector actual, por ejemplo, Balzac o Galdós? Estas preguntas ocuparon la mente de los teóricos sobre el realismo literario del siglo XX, quienes formularon diversas conjeturas sobre la forma en la cual se desarrollaba el fenómeno del realismo. Ello nos expone a un número amplísimo de interpretaciones sobre el realismo, pero podemos reducir a dos grandes tipos: aquellas orientadas a la composición y estructuración de la obra para lograr dar la ilusión del realismo y aquellas enfocadas en el papel que el lector debe asumir para con la obra realista.

Sin duda, el referente obligado en cuanto a los temas del realismo es Georg Lukács, quien, desde su primera obra, *Teoría de la novela*, se enfrascó en el establecimiento de las normas que definen a la obra como realista. A lo largo de su producción ensayística, el crítico fue desarrollando su teoría del realismo, donde la mayor constante que se puede observar es la necesidad de una aprehensión individual por parte del escritor de cierta porción de la vida factual para reflejarla y reconstituirla dentro de la vida pasmada en la obra artística.

¿A qué se refiere esto? Habla Lukács de una especie de reconstrucción de la realidad dentro de la obra literaria. Es decir, no es realista aquella obra que catalogue o pretenda hacer un inventario de los elementos constituyentes de la vida factual en su obra, sino aquella que,

con este extracto seleccionado de la vida logre dar una ilusión de totalidad. El autor húngaro lo expresó de este modo:

siempre es su subjetividad [del artista] la que arrebató un fragmento de la desmedida infinitud del acontecer del mundo, le presta vida independiente y posibilita solo como percepción y pensamiento de las figuras [...] como reflejo de una realidad en sí en el mundo de la obra, el todo del que se tomó aquel fragmento.¹⁴

Y más adelante:

el poeta pone un trozo de vida en un entorno que lo destaca, lo subraya y lo distingue del todo de la vida; y la elección y la delimitación presentan en la obra misma el sello de su origen en la voluntad y el saber del sujeto: son de naturaleza más o menos lírica.¹⁵

Vemos, entonces, una aproximación al realismo en cuanto a la plasmación de la vida en la obra. De entre la constelación de temas, sujetos y acciones que pueblan nuestra realidad factual, sólo una muestra es seleccionada para representar la vida. Ahora bien, la selección de este extracto de realidad, la selección de un momento de la vida, se determina por la propia subjetividad del autor. Bajo esta sensibilidad propia, la obra se aleja de una calca al carbón de la vida, pues no la abarca por completo; más bien es esta selección, arbitraria y dictada por la subjetividad del autor, la que debe lograr dar la ilusión y la sensación de totalidad y de movimiento cuando el lector se enfrenta a la obra.

Una cuestión importante para la ilusión de totalidad en la obra es la coherencia. No en el sentido de que una selección de diversos momentos o cuadros de la vida no puedan considerarse bajo la óptica del realismo sino de que existe una articulación significativa y

¹⁴ Georg Lukács, *Teoría de la novela*, Trad. Manuel Sacristán, México, DeBolsillo, 2018, p. 77.

¹⁵ *Ibíd.*

significativa de esos cuadros bajo un eje claro; por ejemplo, *La colmena* de Camilo José Cela o *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, ambas obras usan un collage de imágenes y una enorme cantidad de personajes en situaciones del Madrid de posguerra y el Nueva York de la década de 1920, respectivamente. Estas obras, dispersas en su narración, mantienen la coherencia al reflejar en sus cuadros de vida momentos de la vida cotidiana de sus protagonistas; es decir, todas las viñetas recrean escenas que son comunes entre sí y entre los personajes: conversaciones en cafeterías, en calles densamente recorridas, en pequeños hogares, etc.

La coherencia se refiere a la correcta disposición de los materiales que ha elegido el autor para su obra. Descansa en esta la capacidad de generar la ilusión de totalidad, la sensación del realismo y la apariencia de reflejar la realidad factual de forma artística. Dicha coherencia, o unidad, se encarga de moldear la obra para reforzar la ya mencionada ilusión de totalidad. Lukács expresó lo siguiente:

Al dar forma a individuos y situaciones particulares, el artista despierta la apariencia de la vida. Al darles forma de individuos y situaciones ejemplares (unidad de lo individual y lo típico), al hacer directamente perceptible la mayor profusión posible de las determinaciones objetivas de la vida cual rasgos particulares de individuos y situaciones concretas, se origina su ‘mundo propio’, que es reflejo de la vida en su conjunto animado, de la vida como proceso y totalidad, precisamente porque refuerza y supera en su conjunto y sus detalles el reflejo ordinario de los sucesos de la vida.¹⁶

La cita explica los dos aspectos mencionados de la ilusión, que se apoya en rasgos de personajes y situaciones particulares. Por ello, un recurso ampliamente usado en el realismo fueron los encuentros de los protagonistas con otros personajes cuya participación consistía

¹⁶ Georg Lukács, “Arte y verdad objetiva”, *Problemas del realismo*, Trad. Carlos Gerhard, México, FCE, 1966, p. 24

simplemente en una conversación breve, en indicarles una dirección o una interacción, sin un peso directo en el desenlace de la trama, pero con la capacidad de ampliar la significación del mundo narrado.

En cuanto al tema de la totalidad, recuperamos las palabras del autor:

[...] dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida. Esto no significa, con todo, que toda obra de arte haya de proponerse como objetivo reflejar la totalidad objetiva y extensiva de la vida. [...] La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva —objetivamente— para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida.¹⁷

Vemos, así, cómo funciona el concepto de totalidad para con la teoría realista de Lukács.

Podemos de esta forma resumir algunos de los preceptos que él tomó en cuenta para su teoría del realismo. La selección y delimitación motivadas por la subjetividad del autor, la coherencia y la totalidad de la obra reflejan un mundo dentro de la obra que genera la ilusión de ser un mundo propio, pero motivado por los mismos procesos que ya hemos mencionado.

Si hubiésemos de sintetizar la complejidad de la selección de fragmentos de la realidad por parte del autor, sería de esta forma:

[...] la plasmación artística tiene por misión hacer que dicha sección [de la realidad] no produzca el efecto de una sección arrancada de un conjunto, de tal modo que para su comprensión y eficacia fuera necesaria la conexión con lo que la rodea en el tiempo y el espacio, sino, por el contrario, que adquiriera el carácter de un todo completo, que no necesita de otro complemento alguno

¹⁷ *Ibíd.*, p. 23

desde fuera. Y si la elaboración mental de la realidad por el artista, que precede a la creación de la obra de arte, no se distingue en principio de cualquier otra elaboración mental de la realidad, esto es tanto más así en su resultado: en la obra de arte misma.¹⁸

Otro aspecto del realismo, que Lukács menciona mas no ahonda en él, tiene que ver con la percepción del lector respecto a un texto. Esto es, cómo logra identificar en una obra aspectos que lo lleven a comprenderla como realista. La ilusión de un mundo propio, de una totalidad reflejada en la obra literaria, necesita ser concretada mediante el acto de la lectura. Dicho de otra manera, la teoría que hemos comentado hasta ahora excluye la interacción del lector con el texto y aborda el problema del realismo desde un análisis exhaustivo de la realidad factual del autor, una observación detallada y llena de alta referencialidad a una realidad extratextual.

Esta necesidad de que lector identifique aspectos considerados realistas se rastrea hasta una de las primeras elaboraciones críticas de Roman Jakobson, en el artículo “Sobre el realismo artístico”¹⁹. Aunque esta construcción resulta compleja de desentrañar y no arroja claridad al momento de efectuar un análisis de la obra realista o con características de este movimiento, dos de sus postulados nos ayudan a realizar la transición al siguiente aspecto del realismo que resulta importante para nuestra investigación.

Jakobson propone que el realismo ha sido usado por la crítica con demasiada soltura a lo largo de la historia del arte, lo cual generó en el término una polisemia que dificultó su

¹⁸ Georg Lukács, “Arte y verdad objetiva”, *Op. Cit.*, p. 32

¹⁹ Roman Jakobson, “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov [Comp.], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI editores, 1978, pp.71-79

estudio. Por lo cual desglosó las diversas acepciones que el término realista encierra. De las cinco elaboraciones, son las primeras dos las más importantes.

La primera proposición dicta que el realismo es una aspiración artística, es decir, el autor nos presenta su obra como una que debe de leerse con un alto grado de verosimilitud; y para lograrla, ha usado técnicas asociadas al realismo, como la observación detallada, las descripciones largas, etc. La segunda proposición, en cambio, indica que para que una obra sea considerada realista, esta debe de ser percibida como verosímil por el lector, en cuanto a su relación con los movimientos estéticos vigentes; esto es, el lector es capaz de percibir una obra como verosímil porque se ajusta o se rebela a cierta normatividad estética de su momento histórico. No se refiere al periodo histórico en el que se escribió la obra, sino a que esta aún guarde elementos textuales perceptibles como realistas por un lector cuyas normas estéticas sean distintas a la de la obra. Lo realista como una escuela literaria puede perderse o fijarse en un momento determinado, pero la estética realista persiste y se modifica a lo largo de otras épocas.²⁰

Con base en las proposiciones anteriores, somos capaces de notar dos cosas: una, la importancia de que la obra contenga elementos que permitan identificarla como realista, estos pueden ser tan extratextuales como la presentación del texto mediante el título, o bien dentro de la obra, como la caracterización del espacio narrativo; la otra es la necesidad de que puedan ser identificados por el lector como elementos realistas, es decir, el receptor de la obra necesita realizar las conexiones que lo lleven a identificar los elementos propuestos

²⁰ *Ibíd.*, p.72.

dentro de las normativas del realismo. Y es en esto último donde este converge con la recepción literaria.

Si relacionamos lo propuesto por Jakobson y por Lukács nace la siguiente conclusión: “La ilusión realista es resultado de la interacción entre la estructura del texto literario y sus potenciales lectores. Todo texto literario existe, por lo tanto, en un plano de virtualidad, ya que sólo logra convertirse en obra estética a partir del acto de lectura.”²¹ Es por tanto necesaria la relación que establecimos con las ideas de Lukács antes de proceder a la recepción literaria y su correspondencia con el fenómeno realista.

Observamos la constante de la ilusión provocada por la estructura del texto literario. Retomamos la idea de la verosimilitud y planteamos las siguientes preguntas: ¿no toda obra posee un alto grado de verosimilitud en sí misma? ¿No todos los mundos creados en la literatura podrían encajar en una especie de realismo, pues responden a la lógica de su puesta textual? La respuesta es sencilla en apariencia, mas contiene matices que son necesarios abordar con calma.

Darío Villanueva nombró como “Realismo intencional” al fenómeno literario narrativo donde, mediante el uso de horizontes culturales y enciclopédicos, el lector es capaz de interpretar una obra como realista según el texto proporcione la información suficiente para tal propósito. Este tipo de realismo literario se vale del principio de cooperación de la pragmática –donde, tanto emisor como receptor, tienen un pacto no tácito que establece que ambos buscan facilitarse mutuamente el proceso de comunicación, sin que alguno de estos

²¹ Edson Fáunder V., “Realismo e indeterminación (Aproximación teórico-crítica). El caso de *La Regenta* de Leopoldo Alas, ‘Clarín’” en *Atenea*, No. 505, 2012, p. 105.

proporcione información ambigua o que complique el acto de decodificación del mensaje²². Ante el reflejo ideológico y la inmanencia textual de los anteriores, el realismo intencional requiere que el lector tome la iniciativa de concretar los espacios vacíos que las referencias del texto, internas o externas, crean para él.

Así lo define el autor:

Efectivamente, realismo intencional es igual a una donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenéutica de integración –no de reconstrucción (Gadamer) – desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que el lector posea²³.

Entendemos que el lector dota de significados realistas a los elementos que le resultan conocidos, ya sea por su experiencia vital o su experiencia literaria. Ello se refiere a las expectativas cumplidas por la obra con respecto a las que el lector va generando por sí mismo mientras desarrolla el proceso de la lectura²⁴.

Bajo esta perspectiva, el realismo literario, sobre todo el decimonónico y el de obras naturalistas, es una forma literaria donde los espacios vacíos, o de indeterminación, resultan escasos. Es decir, aquellos espacios de indeterminación donde el lector coloca su conocimiento enciclopédico o de su realidad para dotar de sentido al texto, tienen un margen mínimo de acción. El autor de una novela con intención realista construye su trama de forma tan deliberada que deja pocos puntos a la imaginación del lector. Tanto el realismo

²² Susana Figueroa, "Principios pragmáticos" en Alberto Vital [Comp.], *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, p. 72.

²³ Darío Villanueva, "El realismo" en Eric Solla [Ed.], *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, España, Crítica, 1996, p. 296.

²⁴ Cuando analicemos el espacio narrativo de "Átomo verde número cinco" regresaremos a este punto, pues la naturaleza fantástica de la obra tiene un impacto directo en el uso de los espacios narrativos y las expectativas que despiertan en el lector.

decimonónico como el que continuó durante el siglo XX aprovecharon esta manera de representar la realidad. En lo que respecta al siglo XX, el realismo no permanece inmutable pues tomó elementos de otras corrientes llegando a hibridarse, pero jamás sin perder las pautas interpretativas que permiten al lector identificar a la obra.

Estos espacios vacíos funcionan, sobre todo, para que el lector logre identificar procesos vitales conocidos (una pelea entre una pareja sentimental, conflictos, situaciones de la vida diaria, etc.), así como lugares, personajes o acciones de otras obras que él conoce. El resultado de esta identificación, pues este es el proceso consecuente de la interacción texto-lector, de una obra como realista, deriva de “la proyección de una visión del mundo externo que el lector –cada lector– aporta sobre un mundo intencional que el texto sugiere”²⁵.

Uno de los mecanismos por los cuales somos capaces de identificar una obra como realista es el espacio narrativo. No sólo en cuanto a que se parece a un espacio conocido o lo retrata con fidelidad; sino que el realismo, como técnica de representación, estableció un catálogo de espacios narrativos utilizados con tal frecuencia que lo trascendieron y se incorporaron inclusive como temas. “Átomo verde número cinco” rescata uno de ellos, el conflicto hogareño, y lo subvierte para detonar el mecanismo de lo fantástico en la obra. Eso es lo que analizaremos a continuación.

²⁵ Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, citado en Edson Fáundez V, *Op. Cit.*, p. 106.

1.2 Las características del espacio realista en “Átomo verde número cinco”

La función del espacio narrativo, sea de la vertiente narrativa que sea, se extiende más allá de la sola construcción referencial, esto es, no se desempeña el espacio como un telón de fondo sobre el cual se desarrolla la trama; al contrario, el papel del espacio narrativo se extiende de tal manera que influye y se imbrica con los personajes, la acción y el tiempo de la narración.

Es a partir de las investigaciones realizadas por Kant, en el campo de la epistemología, que el espacio fue transformándose en un elemento fundamental puesto que comenzó a considerársele como la percepción subjetiva de las circunstancias externas que rodean al sujeto. De una manera más sencilla: el espacio funciona como la representación personal del exterior en el que el individuo se desenvuelve.²⁶

Si bien todo tipo de narrativa puede estar sujeta a esta concepción espacial, aquellas cuyo corte las incline a la intención realista resultan mucho más susceptibles a considerarlas bajo esta óptica, debido a que los espacios se muestran como condicionantes y significantes del sujeto. A pesar de que pretenden ser descripciones objetivas, no abandonan la idea del artificio que forma el espacio narrativo. Zubiaurre lo explica de la siguiente manera:

El espacio potencia por un lado la verosimilitud –todo escenario “real” e identificable acentúa la sensación de realidad– y por otro añade artificialidad a la novela realista, ensalza y enfatiza lo que en ella hay, no ya de imitación, sino de creación literaria [...] es, antes que nada, un artificio ficticio, un complejo mecanismo estilístico que se muestra tanto sincrónicamente como diacrónicamente.²⁷

²⁶ CF. Antonio Garrido Domínguez, “El espacio”, *El texto narrativo*, España, Síntesis, 1996, p. 208

²⁷ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, FCE, 2000, p. 91

Dentro de la novela realista, el espacio se encarga de catalizar estas sensaciones de verosimilitud, minimizando los espacios vacíos que mencionábamos anteriormente. Al construir un escenario complejo para el desarrollo de la historia, repleto de sistemas de referencialidad cuya identificación permita asociarlo a espacios de la realidad factual, disminuye la posibilidad de que el lector inserte su propia visión del mundo sobre ellos; más bien, el lector identifica estos espacios y los relaciona con sus contrapartes factuales. Por ejemplo, en *La Regenta* se asocia a la ficticia Vetusta con Oviedo, Santa María de las obras de Onetti con Montevideo, las Orbajosa y Socartes galdosianas son un destilado de las ciudades rurales españolas, etc.

Claro, no siempre sucede de esta manera, pues en algunas obras persiste la ciudad con su nombre factual: París visto por Balzac, Londres visto por Dickens, la Ciudad de México vista por Payno, entre otros. En estos casos, la ciudad adquiere un nivel de protagonismo distinto a los anteriores pues es analizada como si se hiciera una vivisección del espacio real, donde la voz narrativa abarca

los lugares que habitan o recorren los personajes [los cuales] se integran con verosimilitud en la unidad urbanística de la ciudad, en sus componentes arquitectónicos –casas, fábrica, iglesias, plazas, paseo, teatro y castillo–, en sus vías de comunicación –calles y carreteras–, en sus organizaciones y divisiones en barrios altos y bajos, en el centro de la ciudad y sus parajes naturales circundantes –huerto, playa, alameda–, en el núcleo y el periférico mundo rural.²⁸

Ante la inmensidad percibida de las ciudades, producto de explosión urbana y demográfica, los escritores del realismo buscaron constantemente reducir los espacios y

²⁸ Dolores Thion Soriano-Mollá, “Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, en *Anales de Literatura Española*, No. 24, 2012, p. 198.

domesticarlos para volverlos comprensibles, para aprehenderlos ya que la ciudad, en su conjunto,

representa la inestabilidad, la realidad, materializada en el fenómeno de la muchedumbre que fluye sin sentido y con excesiva precipitación. Es también el espacio de la especulación inmobiliaria y financiera, del enriquecimiento insultante y rapidísimo de una burguesía tan materialista y ávida como inculta y zafia.²⁹

El realismo latinoamericano del siglo XIX tuvo una visión maniqueísta de la relación entre la ciudad y la casa, entre lo público y lo privado, de ahí que se refugiara en ciertos espacios predilectos, como la casa o el jardín. Es durante el siglo XX cuando la vida urbana se apodera del imaginario cultural y, por lo tanto, adquiere un papel protagónico donde se plasman las relaciones complejas de los habitantes de los espacios urbanos. La siguiente cita lo expresa de esta manera:

La literatura actual latinoamericana se instaló de preferencia en la ciudad, territorio que el realismo [latinoamericano] dejó prácticamente inexplorado. Allí descubrió que cada casa está habitada por toda una población de tipos diferenciados y complejos, entre los que no es tan fácil como en el campo latinoamericano diferenciar definitivamente al enemigo [...] Por ello construye una literatura más veraz y más honesta: es la confesión de toda una clase social y no la declaración de un testigo presencial de los acontecimientos; el alarido o la esperanza de la clase media latinoamericana, su confusión también de víctima, cómplice y acusador al mismo tiempo. Y esa clase es habitante de la ciudad.³⁰

²⁹ María Teresa Zubiaurre, *Op. Cit.*, pp. 240-241

³⁰ Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad" en César Fernández Moreno [Coord.] *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI editores, 1980, p. 207.

Es la casa la que nos interesa para esta investigación. Cuando en “Átomo verde número cinco” se describe la manera en la que Roberto Ferrer y Marta Mora –la pareja protagonista– decoran y personalizan su nuevo piso, en el que se han instalado, el narrador nos dice lo siguiente:

[...] La elección cuidadosísima de las mosquetas y las cortinas, la exigencia de que los baños y los picaportes sean perfectos, maniobrar sutilmente –y con toda la libertad que los medios y la sabiduría proporcionan– las gamas de colores y las texturas empleadas en el salón, en el dormitorio, en la cocina y aun en los pasillos de modo que reposen la vista y realcen la belleza de la dueña de la casa, ubicar con discriminación la cantidad de objetos acumulados durante toda una vida [...] se transforma en una tarea apasionante, en un acto de compromiso que nada tiene de superficial, sobre todo si la pareja, como en el caso de Marta y Roberto, no tiene hijos.³¹

Este fragmento del incipit nos permite dilucidar desde el principio parte de la temática de la obra, el papel de sus protagonistas y el valor fundamental que poseen tanto el piso que habitan como los objetos que han coleccionado, cuya desaparición y robo provocarán conflictos irreconciliables entre la pareja, hasta el punto de ambos perder la razón.

Ahora bien, ¿qué hace que este piso se considere dentro de los cánones del realismo literario? En primer lugar, hay que volver a recalcar el gran valor que tiene la casa, o el espacio doméstico, para la literatura realista. Ya mencionamos que, ante el desarrollo violentísimo de los espacios urbanos y su consecuente explosión demográfica, el realismo decimonónico acudió a este tipo de lugares como un refugio y una forma de realizar una introspección.

³¹ José Donoso, “Átomo verde número cinco”, *Mascarada. Tres novelas cosmopolitas*, México, FCE, 2006, pp. 33-34.

Esta privacidad, empero, siempre se correlaciona con la cantidad de información que el narrador nos refiere constantemente. De manera un tanto paradójica, mientras más amplio es el espacio narrativo por referir, menor información obtenemos de los protagonistas como tales, es decir, cuando el narrador se detiene en la tarea de describir espacios amplios, menos sabemos de la psicología de los personajes. En cambio, cuando el narrador fija su posición en estos espacios domésticos, conocemos mucho más de los personajes en cuanto a su psicología e inclusive podría deducirse su *background* gracias a la descripción de los espacios domésticos. La diferencia principal radica en la capacidad introspectiva que ambos espacios, en función de su amplitud, pueden proyectar. Explicamos esta idea: mientras en un espacio amplio el narrador tiende a distender la trama para trasladar su foco de atención a la inmensidad del espacio; en un espacio doméstico, la narración puede enfocarse en los pequeños detalles que nos puedan otorgar información vital para comprender a los personajes y sus acciones, es decir, funciona ya no sólo como un telón de fondo sino como un escenario complejo donde aumentan las interacciones con el medio.

Sin embargo, un elemento curioso aparece en “Átomo verde” pues, mientras las novelas de corte realista, inclusive aquellas producidas durante el siglo XX, guardan un orden descriptivo constante, la novela corta de Donoso subvierte este tipo de organización. Pensemos, por ejemplo, en la descripción panorámica de Vetusta que hace Clarín en *La Regenta* donde se dibuja la ciudad a partir de la catedral y las calles aledañas que la conforman:

La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquél índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, como señoritas cursis que se aprietan demasiado el corsé: era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y

hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso [...]³²

Luz Aurora Pimentel³³ propone tres factores que organizan la descripción en el texto narrativo: la paratáctica o hipotáctica, aquella donde la jerarquía de orden se basa en un modelo previo, como podría ser el caso de *Galaor* donde se parodian las descripciones de los libros de caballería, pero se conservan los modelos; el movimiento generalizante, o visión de conjunto, y el particularizante, o detalle, son sistemas que otorgan la cohesión textual a una descripción; y pantomima, la cual focaliza el sentido general del sistema, es decir, explica el sistema general de la descripción, lo que es una forma general de los elementos que conforman el sistema.

Por ello, si visitamos la catedral y las partes descritas de *Vetusta* por “Clarín” nos encontramos una organización dimensionada vertical y horizontalmente, con una profundidad y tema bien delimitados, de igual manera en las descripciones de París hechas por Balzac o de las haciendas del realismo latinoamericano.

En contraste, en la descripción del piso de Roberto y Marta en “Átomo Verde Número Cinco” no parece existir un orden definido al momento de describir el espacio doméstico ya que la voz narrativa salta de un picaporte a una moldadura, del baño a la sala y después a las habitaciones, etc. Parece no haber un orden de descripción, pero sí una constante temática y que sobre todo refiere a un conflicto entre los espacios generados por el matrimonio. Donoso

³² Vid. Leopoldo Alas, “Clarín”, *La Regenta*, España, Siruela, 2012, pp. 13-14

³³ Luz Aurora Pimentel, “Sistemas descriptivos”. *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001, pp.59-72.

prefiere el orden de descripción temático al geométrico, por lo que la idea de espacio descriptivo se construye mediante las referencias de lo que asumimos se encontraría en un departamento o casa.

Es importante destacar, antes de proseguir con esta idea, que los espacios domésticos para el realismo –y, por consecuencia, para las obras literarias posteriores que aprovecharon esta técnica– no actúan como lugares herméticos, sin nada más que expresar que sus componentes inmediatos; al contrario, un espacio domestico funciona como una especie de matrioshka espacial o una caja china de información, donde constantemente el narrador busca proveernos de pequeños detalles que nos otorgan un mayor conocimiento de los personajes que pueblan estos entornos. María Teresa Zubiaurre lo expresa de la siguiente manera:

La narrativa del siglo XIX siente especial predilección por los espacios cerrados, por los entornos abarcables... [ya que] cumplen con la frecuente misión de resumir, de reproducir en miniatura espacios y realidades más extensas y significativas. Los espacios acotados, pues, no son necesariamente herméticos. Su consistencia suele ser porosa y, por ello mismo, tienden a reflejar la realidad circundante y sus presupuestos ideológicos.³⁴

La cualidad porosa, como lo define la autora, de estos nos permite conocer a profundidad y con lujo de detalle, a través del narrador, diversos aspectos que resultan clave al momento de analizar a los personajes o inclusive la trama. El espacio, en este tipo de novela, resulta determinante en este sentido: los escenarios donde se desarrollan intervienen directamente en el desarrollo narrativo y el arco de los personajes.

³⁴ María Teresa Zubiaurre, *Op. Cit.*, p. 218

La casa, o en este caso el piso, es un tipo especial de departamento que ocupa toda una planta en un complejo habitacional, las novelas de esta tradición utilizan su simbología como una manera de indagar en las dinámicas de las relaciones conyugales burguesas. Este es el tema que recupera “Átomo verde número cinco” y aprovecha para subvertir y modificar su poética del realismo al fantástico.

Donoso respeta el modelo espacial de la novela realista en el sentido de la porosidad que mencionamos antes pues el piso no es descrito de una manera llana, sino que es boceteado y se detiene en los objetos que serán robados a la pareja, y presta especial atención a las divisiones internas del mismo.

Conviene que regresemos, por un momento, al espacio previamente comentado y señalar cómo la capacidad porosa que describe Zubiaurre se presenta en el texto. Hemos dicho que se bocetea el espacio y esto se refiere –como lo comentamos anteriormente– a que el narrador pasa de un elemento a otro de la descripción. En una primera lectura, podría aparentarse una descripción típica de un espacio realista, sin embargo, el hecho de que no haya una verticalidad u horizontalidad marcada en la descripción nos lleva a la sensación de vértigo la cual guarda aún el poder de la ilusión realista. Podemos atribuir esto a los elementos de la descripción: mosqueta, cortina, colores, sala, etc., los cuales en conjunto sustituyen la ausencia de horizontalidad y verticalidad del espacio mediante el zigzagado de un elemento a otro, más parecido a como se trabaja en el *action painting* o inclusive con un antecedente directo del siglo XIX como puede ser Renoir con el cuadro *Moulin de la Galette*, el cual funciona similar al estilo previamente mencionado, pues funcionan bajo el vigor y la energía representativa. Al ir de un elemento al siguiente de forma frenética, la porosidad resalta pues somos capaces de intuir la construcción del piso a través de la mención de

elementos los cuales, en nuestro imaginario, pueden conformar el departamento de una pareja como Roberto y Marta. Debido a que conocemos, por nuestra experiencia lectora, los espacios típicos de la burguesía, no necesitamos una descripción rigurosa de su hábitat, sino que basta conocer algunos puntos clave para poder reconstruir el resto de la habitación.

Exploremos un poco más esta idea. Observemos cómo se describe esta escena:

...Pero esta vez Roberto no acudió: a través de la explanada fría de la mesa Bauhaus, abrigada a penas por la presencia de una escultura africana enhiesta en el centro y por las cuatro pilas de revistas bajo pisapapeles de cristal - «si vas a poner esos pisapapeles victorianos espantosos, hay que simular por lo menos que *sirven* de pisapapeles, si no, son un horror» había dictaminado Paolo [...] ³⁵

Podemos encontrar en la breve descripción de la mesa y sus ornamentos algunas claves interpretativas de cómo se construye el piso y es que, en primer lugar, apreciamos que ningún elemento está relacionado entre sí en el conjunto decorativo de la mesa. Es decir, tenemos una mesa hecha al estilo Bauhaus, corriente del diseño y la arquitectura caracterizada por su enfoque en la técnica industrial y funcionalista del diseño, que se contrapone a los adornos victorianos y a la escultura africana. Estos dos últimos crean una especie de disonancia decorativa, pues las formas victorianas y los posibles aspectos tribales de la escultura no se complementarían con los ángulos afilados del Bauhaus.

Finalmente, el breve comentario de Paolo nos recuerda que quizá no todos los elementos del departamento estén cumpliendo con la función que deberían, en este caso, los pisapapeles. No hay que olvidar de igual manera, que Paolo, un amigo de la familia al cuál observan de una forma aspiracional, comenta que le parecen feos sus pisapapeles victorianos.

³⁵ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 50

Esto en conjunto nos conduce a imaginar el departamento como un lugar que intenta distinguirse como un espacio de alta cultura, pero termina acumulando una serie de elementos artísticos con poca o nula relación entre ellos.

Podemos deducir de esto que la pareja de Roberto y Marta, en su búsqueda del estatus burgués, no logran sino crear un espacio disonante entre ellos, entre las distintas elecciones decorativas que pueblan el departamento. Esto puede ser ligado al constante conflicto que existe entre ellos para reclamar un espacio como comunitario, en el que sucumben cada uno a sus preferencias.

Pasemos ahora al espacio que Roberto se ha designado como propio:

En el gran piso nuevo, con su bella terraza-jardín, reservó para sí un cuarto vacío con una ventana orientada al norte, en el cual no quiso poner nada hasta tener tiempo [...] para ver cómo instalaría su estudio de pintor. Si es que se instalaba. No quería sentirse presionado por nada exterior ni interior, ansiaba vivirlo todo lentamente, darle tiempo al tiempo para que la necesidad de pintar, cuando surgiera si surgía, lo hiciera con tal vigor que determinaría la forma precisa del cuarto.³⁶

En este primer momento observamos la ampliación del espacio doméstico, pasando de la generalidad del nuevo piso, del cuidado compartido por la pareja para crear un espacio común que sea capaz de satisfacer las necesidades de ambos, a un lugar reservado a uno de los personajes, el espacio para Roberto se muestra enfocado a ser un lugar para su actividad artística, aun sin conocer la certeza de esta última, pero resulta que se encuentra completamente vacío, solamente con un foco entre la blancura del lugar.

³⁶ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 35

La división del piso y la caracterización del cuarto vacío no sólo aumenta la extensión descriptiva, sino que marca una separación profunda entre Marta y Roberto, pues este desea un aislamiento total en su cuarto reservado:

Tampoco permitió que Marta guardara cosas «por mientras» –las mujeres siempre andan guardando cosas «por mientras», con una especie de vocación por lo impreciso que no dejaba de irritarlo–, ya que aun eso sería una transgresión: no, dejó el cuarto tal como era, un cubo blanquizco, abstracto, con una puerta y una ventana y una bombilla colgando del alambre enroscado en el centro, nada más. Después se veía.³⁷

Lo más importante de este aislamiento, asepsia del cuarto blanco y división del espacio especial de Roberto con respecto del resto de la casa, radica en la separación genérica que marca con lo femenino, representado por el desorden que Marta podría introducir con la inserción caótica de los objetos que no alcanzaron su lugar en la decoración planeada. Aunado a esto, Roberto genera una relación importante con el cuarto como un objeto, lo percibe de manera que aumenta la profundidad y significación del lugar y lo vuelve poroso.

Sobre esta separación de los espacios, María Teresa Zubiaurre indica que:

La mirada que desde el resguardado ámbito de lo doméstico se pierde en la lejanía (lejanías antes espirituales que físicas) es, en la gran mayoría de los casos, femenina. El personaje, por el contrario, que, al contemplar un interior, al adivinarlo, quizá, tras unos cristales, inmediatamente lo sueña y lo traslada a un mundo imaginario, tiende a ser, con raras excepciones, masculino.³⁸

Notamos que Roberto cumple de manera cabal esta idea del espacio y la mirada cuando observa en su cuarto impoluto, blanco, sin nada que pueda desviarlo de su potencia creativa, un bunker contra todo aquello que le pueda resultar perturbador y que sea adecuado.

³⁷ *Ibíd.*, p. 36

³⁸ María Teresa Zubiaurre, *Op. Cit.*, pp. 308-309

Pero, al mismo tiempo, el espacio totalmente vacío se interpreta como la proyección de la psique de Roberto: un tipo vacío, frustrado por completo al sentir que no ha desarrollado su potencial artístico o cumplido su ideal familiar al carecer de un hijo con Marta.

La dificultad de Roberto para proyectar una realidad poética en su propio espacio, y que de ahí podamos comentar sobre la blancura y esterilidad del mismo, puede descomponerse en una serie de factores que se reflejan en las descripciones y percepciones mismas del espacio narrativo, pero nos enfocaremos en una en especial: la dialéctica del adentro y el afuera. Podemos hablar, en primer lugar, de la calle y sus transeúntes a los cuales describe de esta manera: “Como un ataúd, pensó. Toda esa gente que camina allá afuera está en ataúd y por eso tienen frío. Adentro, en cambio, es decir afuera del ataúd, donde él estaba, hacía calor: una calefacción que no era agobiante”³⁹. Hay que destacar esta oposición de adentro/afuera, la seguridad del piso versus la incertidumbre de la calle, estar dentro del ataúd en comparación a estar fuera de él. Es interesante que esta dialéctica de adentro/afuera se represente de forma paradójica en el texto y también llama la atención cómo constituye su piso la noción de seguridad y estabilidad.

Al respecto, Gaston Bachelard nos indica lo siguiente:

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. [...] las verdaderas salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo más concreto los valores del espacio habitado, el no yo-yo que protege al yo.⁴⁰

³⁹ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 37

⁴⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1965, pp. 36-37

La casa nos proporciona albergue ante la incertidumbre del mundo exterior. Es una especie de eje al que podemos anclarnos para asegurar nuestra existencia y nuestra identidad, un modelo organizacional, un cosmos como lo indica Bachelard, ante el caos y violencia de todo aquello que no está en nuestra casa. Por ello una dialéctica del adentro/afuera resulta vital en ambos frentes de la obra. Para el caso de Roberto y su paradójica proposición del ataúd contra la vida, el adentro/afuera se desarrolla en relación con el sumo apego que tiene con su habitación y el piso cuando éste se encuentra alejado de Marta.

Bachelard recalca que:

Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su utilidad. Si hay una superficie entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados [...] El punto central de ‘estar-allí’ vacila y tiembla. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío. El vacío, ¡esta materia de la posibilidad de ser! Estamos expulsados del reino de la posibilidad.⁴¹

El párrafo anterior nos puede ayudar a traer un poco de claridad a la paradójica proposición del adentro/afuera relacionada con el ataúd que es la calle y la vida al interior del piso. Bachelard nos indica, en la cita anterior, cómo adentro y afuera conservan una íntima relación en donde, si traspasamos el límite, puede resultar en la inversión o desaparición de estos valores. En un primer momento, esto parece no guardar relación con la paradoja del ataúd propuesta por el narrador. Sin embargo, el ataúd guarda cierto simbolismo que nos ayuda a indagar en la paradoja:

Los sueños de tumbas revelan la existencia de un cementerio interior: deseos rechazados, amores perdidos, ambiciones desvanecidas, días felices que pasaron, etc. Pero esta muerte aparente no es psicológicamente la muerte total. Prosigue una existencia oscura en la tumba de lo subconsciente. El que sueña

⁴¹ *Ibíd.*, p.275

con muertos, con cementerios o con tumbas «está en realidad buscando un mundo que encierra aún alguna vía secreta para él; va allí cuando la vida no tiene salida, cuando auténticos conflictos existenciales lo tienen prisionero sin ofrecerle indicaciones...»⁴²

Si bien la cita se refiere a la tumba, el significado de este símbolo puede expandirse al del ataúd. Roberto observa en los transeúntes lo descrito por Chevalier ya que, mientras él se encuentra en la calidez del interior no perturbado por la dinámica marital, contrapone su estado a la situación de los transeúntes dominicales quienes caminan a prisa bajo la lluvia y el frío. Hablamos de la seguridad del hogar, de la ilusoria comodidad y de la pasividad que experimenta Roberto en oposición a la volatilidad del exterior, esto no se refiere sólo a lo tácito de ofrecer resguardo ante los peligros del ambiente y las personas, sino que debemos entenderlo en su nivel simbólico, uno de los aspectos más importantes del análisis del espacio narrativo y de la casa en específico.

Esta idea que hemos comentado del adentro/afuera puede ser abordada tanto de la perspectiva del realismo, así como por la de lo fantástico, en esta sección nos enfocaremos a la primera. ¿Cómo afrontamos esta dicotomía desde un punto de vista del realismo? Es posible ligar el aborrecimiento que el personaje siente por quienes están afuera, dentro del ataúd, con la idea de la amenaza que suponen a la comodidad de su hogar.

¿En qué sentido representan los transeúntes una amenaza? Pues bien, el piso tan meticulosamente decorado no es únicamente la representación de las personalidades en choque de la pareja recién casada, sino que, además, es un símbolo de estatus que los diferencia de todos aquellos que están dentro del ataúd, es decir, en la calle. La descripción

⁴² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, "Tumba", *Diccionario de los símbolos*, Trad. Manuel Silva y Arturo Rodríguez, España, Herder, 1986, p. 1033

del espacio decorado y cálido del piso, adyacente a la situación cómoda y privilegiada de los protagonistas luce de la siguiente manera:

El lujo de esta mañana solitaria sin nada que hacer levantó dentro de él una marea de amor hacia todas sus cosas, desde los cojines negros en las esquinas del sofá habano y las lámparas italianas de sobremesa que eran como esculturas de luz pura, hasta ese cuarto que lo esperaba con el yeso desnudo como lujo final y que, yendo más allá de Gaugin, hoy se sentía con valor para dejar intacto, un cubo blanco y nada más, clausurado para siempre.⁴³

Si tomamos en cuenta que Roberto configura su cosmos en torno a la decoración, la comodidad y la ilusión de privacidad, estos elementos combinados generan seguridad en el personaje, le permiten sentirse en control de las situaciones que experimenta y las cuales rigen sus acciones. Los transeúntes, con su rapidez y desplazamiento constante, suponen una visión reveladora para Roberto pues, si él se encontrase alejado del lujo y la pasividad del piso burgués, no sería más que otro de los transeúntes.

El orden, la pulcritud y esterilidad del cuarto blanco que ha reservado para sí reflejan ese vacío, la falta de ambiciones y deseos que Chevalier menciona. Roberto observa, en su percepción del espacio fuera de su piso y su habitación reservada, estas carencias; las cuales, para el lector, se notan y reflejan en la descripción de estas mismas. Este es el poder del espacio observado en la visión masculina, acorde a los planteamientos de María Teresa Zubiaurre citados previamente. De igual forma podemos mencionar el surgimiento del minimalismo en las artes plásticas durante esta época, no es difícil hacer la conexión entre las pinturas que Roberto realiza con aquellas propias de este movimiento artístico. Además del simbolismo descrito, es un vaso comunicante más entre las artes plásticas y esta novela. La

⁴³ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 37

pintura homónima de la novela puede equipararse a las pinturas de colores sólidos como a aquellas de Rothko o inclusive de Kandinsky.

Pero, ¿qué sucede con la visión de Marta sobre el espacio narrativo? ¿Qué luz arroja sobre la novela? Pues bien, el espacio cuando es sometido a la mirada femenina adquiere una ampliación distinta a la que sucede con su contraparte masculina. Mientras la mirada masculina arroja un deseo de organización del espacio; la femenina, por su parte, intenta no perderse en la lejanía de la ensoñación, sino que busca, a fuerza de perturbar el cosmos masculino de la novela, reafirmar su existencia dentro del hogar.

Marta, a través de algunos objetos y muebles en específico, tiene la necesidad de dotar la casa con elementos que la hagan visible ante el ordenamiento sistemático de Roberto. Esto crea conflictos esenciales en la pareja, siendo los más importantes la discusión que surge sobre dónde exhibir el cuadro ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO dentro del piso y la otra que trata sobre la pérdida del mueble japonés que la madre de Marta le regaló.

El cuadro representa un conflicto desde el momento que Marta lo pide como regalo de aniversario a Roberto, pues este prefería darle una esmeralda colombiana. Marta, sin embargo, se resiste a esta idea y pide colgar el cuadro en algún lugar de la casa. El narrador lo expresa de la siguiente manera:

[...], y era aquí donde Marta se mostraba más exigente, *porque era de ella*. Sí, señor, de su propiedad particular y privada porque él se lo había regalado hacía unos meses para el decimoquinto aniversario matrimonial. Y ella lo quería ver allí, en el vestíbulo, junto a la puerta. Sí, lo exigía:

–Al fin y al cabo, yo también existo...⁴⁴

⁴⁴ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 39. (En cursivas en el original).

La actitud reacia de Roberto a exhibir el cuadro en algún lugar de la casa lo lleva a guardarlo en su cuarto privado. Al ver exhibido en su espacio el cuadro que ya no es de su propiedad, Roberto piensa lo siguiente:

No pertenece a este cuarto vacío que es mi espejo, no corresponde a este cubo puro y sin hollar. Le falta algo. Todo. Todo en él equivocado. Pertenece al mundo de los muebles, no aquí, porque aquí revelaba toda su debilidad, la del cuadro y la suya. Apagó la luz y volvió con el cuadro al vestíbulo. Esta vez tomó resueltamente el taco de plástico, clavó el clavo y colgó el cuadro. Se alejó para mirar. Perfecto: allí pertenecía, como si ocupara un sitio que le hubiera sido asignado desde siempre. ¡Qué contenta se pondría Marta al regresar! ¡Que sorpresa verlo colgado por fin en su sitio!⁴⁵

Esta acción provocaría la entrada de un desconocido que se llevará el cuadro y desencadena el primer gran conflicto matrimonial.

Esta pintura tiene un alto valor simbólico dentro de la novela para ambos personajes. No en el sentido tradicional que se puede encontrar en los diccionarios de simbolismos, sino en un sentido más íntimo para los personajes. *ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO* es el único cuadro que Roberto ha concluido, por lo que, ante la esterilidad de su ser y de su espacio, esta pintura se alza como un símbolo de identidad para Roberto. ¿Qué significa entonces que Marta esté tan decidida a ser ella la dueña de la pintura?

Marta, al ser una mujer casada sin hijos, encuentra en la pintura un sentido identitario distinto al de Roberto pues, mientras él ve en este cuadro su pico creativo, algo que ya no puede pertenecer en su espacio estéril, Marta encuentra en el cuadro la oportunidad de dotar de su propia identidad el espacio habitable de la pareja. Reclamarlo como regalo no sólo es un capricho, sino que la pintura interactúa activamente como un símbolo de identidad, de

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 42

reclamo de existencia. Existencia que al mismo tiempo implica la apropiación del otro, implica una conquista sobre la existencia de Roberto.

El segundo objeto importante es el mueble japonés, el cual es transportado por una compañía de mudanzas ante la impotencia del matrimonio protagonista. Esta escena se construye con la confusión de no saber por qué se llevan aquel mueble, el cual, parecido al cuadro, ha perdido a su dueño original:

En ese momento dos cargadores iban subiendo por la rampa, con mucho cuidado y esfuerzo, el gran mueble vertical de laca japonesa que decoraba el vestíbulo de Marta Mora y Roberto Ferrer y que había sido de la madre de Marta: una pieza estupenda que la generación anterior no supo apreciar.

[...]

– El mueble de laca japonesa de mi mamá...

– ¿De tu mamá...?

– Bueno, nuestro... se lo llevan. Corre.⁴⁶

El valor significativo de ambos objetos puede ligarse con la importancia que guardan para con Marta, pues son los que la transforman en una entidad notoria dentro de su propio hogar. Podemos entender mejor su valor si los pensamos como los “props” teatrales, ya que estos, en un montaje en escena, no sólo cumplen su función vital como pobladores del montaje al otorgar la verosimilitud y el estilo a la decoración, sino que, en muchas ocasiones, guardan estrechos significados con los sucesos en escena en el desarrollo de la trama y la construcción de los personajes, además de añadir un factor al que el público puede reaccionar favorablemente.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 76.

Tadeus Kowzan en “El signo en el teatro” establece que todos los props de una obra se engloban en palabras, canto, música, danza, trajes, decorado y luz, cada uno con divisiones específicas.⁴⁷ Este sistema de signos adquiere un nuevo valor al ser usado de una forma concreta dentro de la obra, es decir, un mueble deja de ser un mueble para convertirse en un elemento con un significado propio dentro de su contexto.

Este fenómeno, el de resignificar ciertos elementos constituyentes del escenario, no es exclusivo del drama. Si establecemos la comparación, la narrativa de igual manera aprovecha la construcción de su escenografía para dotar de nuevos valores algunos de sus elementos. Por ejemplo, en la novela *La sirvienta y el luchador* del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, influida por la tradición realista, el protagonista conocido como el Vikingo, se aferra sólo a dos cosas: su caldo hirviendo y su antiguo vestuario de luchador, el cual utiliza en ocasiones durante su oficio como interrogador-torturador de la policía. Lo que podría pensarse en un primer momento como parte del decorado narrativo pensado para dotar de verosimilitud y aspectos reconocibles al texto, se empieza a ligar con la brutalidad (el caldo siempre está hirviendo cuando lo toma y cuando lo arroja a una mesera) y con el recuerdo de un pasado glorioso vuelto trágico en el traje de luchador.

Pues bien, esto mismo pasa con las pertenencias de Marta en “Átomo verde...”. La pintura homónima se asume como un elemento que busca crear un espacio común y marital con Roberto, una especie de bandera de conquista con la que marca el territorio ganado en el departamento: el vestíbulo. Pero, ¿en qué consiste esto exactamente? En primer lugar, la conquista es con el espacio pues, cuando consigue que haya un elemento propio con el cual

⁴⁷ Tadeus Kowzan, “El signo en el teatro” en María del Carmen Bobes Naves [Comp.] *Teoría del teatro*, Trads. María del Carmen Bobes Naves y Jesús G. Maestro, España, Arco/Libros, 1997, p.125.

logran interactuar ambos, Marta se afirma como una integrante de la familia y no sólo como una parte más del decorado. La otra conquista la hace frente a Roberto, ya que exige este cuadro por sobre las joyas y, más importante, lo obtiene en la noche de aniversario:

[...] Sí, fue otra cosa lo que obró la magia: el hecho de que Marta le pidiera con su voz tan sabia para matizar la intimidad, que no le regalara la esmeralda de Roca, porque prefería que le regalara como recuerdo de esa noche su cuadro ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO.⁴⁸

El mueble de laca japonesa se apega al ejemplo propuesto con la novela de Castellanos Moya. Éste, al ser un regalo de la madre de Marta, adquiere connotaciones de un pasado inmediato, de cómo debe de construirse internamente un hogar-familia y por ello resulta clave el reclamo y confusión cuando el personal de mudanzas se lo lleva. ¿Quién está perdiéndolo? O, quizá más importante, ¿qué se está perdiendo con él? Cabe recordar que el mueble de laca no pertenece como tal a Marta. Fue un regalo por parte de su madre, por lo que es posible que Marta pierda la identidad que ambiciona al momento de perder el mueble.

Después de que les han robado el mueble, Marta sufre un accidente que le cuesta una parte de su dedo, una muy pequeña, pero que genera un trauma en ella. Esto desencadena más incomodidades en la pareja, sin embargo, estas se diluyen por el miedo a la desaparición y robo del resto de sus pertenencias hasta que, en una de las discusiones más acaloradas, regresa el tema del mueble de laca en uno de los reclamos más fuertes que Marta hace a su marido:

No, yo no la saqué. No me eches la culpa de todo a mí. Tú no eres perfecto, Roberto. Las cosas que están sucediendo no son culpa mía. Son culpa tuya porque eres un egoísta como todos los hombres, claro, un egoísta, como lo del mueble de laca: era de mi madre, y por eso, cuando viste a dos hombres que

⁴⁸ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 40. (Mayúsculas en el original).

lo iban subiendo al camión, no te inmutaste y me dejaste que corriera yo... y me atropellaron... y la última falange... tú me la sacaste; sí, es culpa tuya, de tu egoísmo. Si el mueble de laca hubiera sido de la casa de tus padres, a ver cómo hubieras corrido y chillado, a ver...⁴⁹

Vemos aquí, de forma bastante clara, que el mueble de laca no era sólo un mueble más del decorado del vestíbulo, bajo el mismo proceso que Kowzan propone con los props teatrales, este se relaciona con Marta ya que abandona su significado original de mueble para adoptar el de un recuerdo de su madre y de su familia. Por ello recrimina a Roberto su pasividad, le reclama que intentar salvar algo que era de ella le costó una parte de su cuerpo y de su personalidad.

La casa, y por lo tanto su disposición y composición, guarda un especial sentido identitario en las distintas literaturas, pero sobre todo en la latinoamericana. Para la literatura latinoamericana, la casa es el resguardo contra lo salvaje, la línea en la arena que divide el mundo civilizado del horror de la naturaleza indómita. La casa constituye en sí un mito fundacional para Latinoamérica sobre el cual novelas tan importantes como *Santa, María* o *Martín Rivas*, representan una ideología del poder.

Como lo señala Ana Gallego Cuiñas: “Así no es lo mismo tener una casa propia (clase alta criolla) que arrendarla (clase baja indígena), ya que la casa define el carácter y la actitud política y social de sus habitantes, y por tanto, de los personajes de estas novelas”⁵⁰. Esta idea a lo largo de la novelística latinoamericana adquirió tonos nacionales en autores como Vargas Llosa, García Márquez y, más importante para nuestra investigación, José Donoso.

⁴⁹ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 82

⁵⁰ Ana Gallego Cuiñas, “Imaginario de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea” en José Joaquín Parra Bañón [Ed.] *Casas de citas Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, Ca’ Foscari, Italia, 2018, p. 104

Fue este último quien, desde su primera novela, *Coronación*, mostró un interés especial en retratar la casa como un espacio nacional chileno, muy a la usanza realista, pero desde una óptica destructiva, plagada de claustrofobia, descomposición y subversión de los valores esperados usualmente en una narrativa enfocada al ámbito doméstico. Recuérdese *El lugar sin límites* y a su protagonista La Manuela y el burdel desolado por las dificultades económicas y la continua intervención violenta de Pancho Vega siempre dispuesto a demostrar que él manda en un lugar y sobre personas que no son suyas; o en *Casa de campo* donde se refleja el continuo conflicto entre los ricos terratenientes dueños de las minas de oro y la servidumbre explotada y definida como antropófaga. En resumen, la casa para Donoso funciona como el sistema para representar la ruptura sociocultural chilena. La autora anteriormente citada señala, refiriéndose a *Casa de campo* que:

La casa pues es un reflejo de las estructuras políticas chilenas de la década de los setenta, símbolo de la nación que se transforma. Por eso cuando regresan los padres se restablece el antiguo orden social, como ocurre en el país con el golpe de Estado. En este espacio de la casa convienen entonces el pasado y el futuro, permanecen los valores tradicionales (los padres) y el cambio (los niños) que no acaba de consolidarse por el inmenso peso económico y simbólico de las prístinas estructuras nacionales –inamovibles– que se han perpetuado en el tiempo.⁵¹

De manera similar a como *Casa de campo* analiza la situación sociopolítica chilena de los 70's, “Átomo verde número cinco” refleja en su construcción espacial de la casa el conflicto de una pareja casada sin hijos. En esta novela corta, el espacio femenino se asocia a la búsqueda de una identidad suplementaria a la maternidad –cuya falta es reclamada

⁵¹ *Ibíd.*, p. 112.

constantemente por Roberto— y que es siempre impedida y descompuesta por los diversos robos que azotan a la morada del matrimonio.

La disputa constante por reclamar un espacio como propio en “Átomo verde número cinco” se ve agravada por la intromisión de personajes que constituyen una amenaza al cometer robos. Es necesario resaltar que varios de estos personajes son percibidos como inferiores por los protagonistas: el hermano del portero, una empleada doméstica, testigos de Jehová, el taxista que los conduce por el barrio obrero. Resulta evidente que los protagonistas perciben a esta clase de individuos como una amenaza para su *statu quo*.

El piso del matrimonio de Roberto y Marta puede inferirse como uno cercano a la clase media o media alta, debido a la zona de Barcelona donde podría ubicarse ya que, si bien no se menciona una región específica de la ciudad catalana, sí se contrapone fuertemente al barrio obrero. Se observa esto cuando, en busca de todos los objetos robados, el matrimonio se aventura en un taxi por los barrios obreros de Barcelona y se lee y entiende el pánico que los personajes experimentan cuando recorren estas calles, describiéndolas de forma claustrofóbica, demencial y opresiva.⁵²

Es entonces cuando las visiones masculinas y femeninas de la casa se vierten en un miedo común: el de volverse “ferales”. Comentamos antes que la casa marca en la tradición latinoamericana —especialmente en la decimonónica, de la cual la novelística donosiana bebe constantemente— una separación de la civilidad con el estado salvaje del individuo. Estos intrusos, quienes roban las posesiones de la pareja, pueden interpretarse como la persistente amenaza de lo salvaje a la civilización que Roberto y Marta intentan construir.

⁵² Vid. José Donoso, *Op. Cit.*, p. 96

Regresemos un momento a una de las múltiples ideas del realismo, en este caso, una de las propuestas por Roland Barthes en *Variaciones sobre la literatura*. En este breve artículo, Barthes expone el problema del realismo como un conflicto ético del escritor contrapuesto o afiliado a la idea de lo burgués. Lo expresa de esta manera: "...las relaciones del escritor con lo real han sido siempre, de hecho, unas relaciones éticas, y no unas relaciones técnicas: históricamente hablando, *el realismo es una idea moral*"⁵³

Bajo esta idea, el realismo lo propone no como un asunto de técnica, sino como uno de perspectiva. Esto implica que la forma de representar cede su importancia al cómo se elige lo que se representa. Anteriormente comentamos esto con la teoría de Lukács, pero es importante regresar a este punto por lo que aporta la perspectiva de Barthes.

El crítico francés nos indica que el escritor se enfrenta éticamente al realismo a partir de su relación con lo burgués y que este enfrentamiento puede devenir en dos vertientes. La primera como una reafirmación de la idea burguesa del mundo, una escritura adscrita a al idealismo en la que se intenta justificar su cosmovisión.

La segunda vertiente desempeña una labor subversiva ante el orden burgués del mundo. Esta intenta desarreglar la imagen tradicional de la realidad burguesa al "declarar como real precisamente lo que la burguesía se esfuerza por ocultar. Así, lo real es lo que es tabú (la sexualidad, la miseria social)..."⁵⁴.

Podemos asociar fácilmente esto último a lo que José Donoso realiza con la continua descomposición del matrimonio descrito en el texto. Ante la inminente pérdida de la

⁵³ Roland Barthes, "Nuevos problemas del realismo", *Variaciones sobre la literatura*, Trad. Enrique Folch González, España, Paidós comunicación, 2002, p. 125. Se respetaron las cursivas del original.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 126

civilidad, del estatus acomodado que han ido construyendo mediante los lujos y memorabilia que en la superficie los han hecho lucir como seres burgueses, no queda más que la vuelta a la violencia, a la crudeza del carácter más primitivo del ser humano.

En una vena similar a la que Zola, por ejemplo, enfocaba su naturalismo a buscar en las tabernas y bajomundos franceses una parte de la realidad humana, Donoso aprovecha el despojamiento para mostrar la realidad de estos personajes, una realidad que ha intentado ser enterrada bajo el lujo y adorno del estilo de vida cuasi bohemio que intentan llevar.

Existe, asimismo, por parte de Roberto y Marta un miedo profundo a que sus espacios y objetos sean apropiados por otro, ya sea entre ellos mismos y de forma más notoria por parte de individuos que ellos consideran están por debajo de ellos. Expliquemos un poco más esta idea, pues, a lo largo de la novela breve, Roberto muestra una resistencia inmensa a que Marta se apodere del cuadro Átomo Verde Número Cinco, no sólo como una posesión material sino como un espacio propio que la vuelve notoria dentro del departamento. Esto lo hemos abordado anteriormente. Sin embargo, es cuando los intrusos logran apoderarse de los objetos cuando notamos un verdadero sentimiento de temor y extrañeza en el matrimonio. Los testigos de Jehová, la encargada de la limpieza, el “hermano” del taxista, el equipo de mudanzas, todos ellos infligen una pérdida material a Roberto y Marta que desencadena una pelea más y suma a la descomposición de un matrimonio que apenas y se sostenía.

Lo importante, empero, de estos agentes se ubica en su método pues ninguno de ellos ejerce violencia o engaños para apoderarse de las posesiones materiales de la pareja. Se comportan con gracia, bromean o conversan con alguno de los dos, se mueven con naturaleza

dentro del piso e inclusive anuncian el objeto que se llevarán consigo, como si en lugar de llevar a cabo un hurto se tratase de un reclamo o una recolección de estos bienes.

Los espacios masculino y femenino, que en la novela habían permanecido en un altercado de permanencia y conquista –respectivamente–, se unen bajo la amenaza de ser vaciados y despojados de la parafernalia con la cual han estado construyéndose. Es entonces cuando el espacio en general comienza a aparecer sobrenatural, laberíntico, la atmósfera se llena de terror e incertidumbre que abrazan y se apoderan de los personajes, permitiendo que el lector descubra una más de las venas del texto. Las misteriosas desapariciones y retorcidas modificaciones dan pauta a la lectura de los elementos fantásticos del texto.

2. Los elementos fantásticos

2.1 Una breve aproximación al concepto de lo fantástico

Esta sección no pretende ofrecer un análisis sobre las complejidades teóricas que ha suscitado la discusión del tema de lo fantástico en la literatura. Sin embargo, lo que sí haremos será explorar las cualidades de esta vertiente de la narrativa para poder encontrar los elementos presentes en “Átomo verde número cinco”, y cómo éstos modifican el espacio narrativo para romper la noción realista que el texto construye.

En primer lugar, hemos de aproximarnos a la pregunta ¿qué es lo fantástico? O, reformulando, ¿cuáles elementos se presentan en un texto para asociarlo con la literatura fantástica? Y también ¿de qué manera estos elementos se manifiestan en el texto para dotarlo de la expresión fantástica de la literatura?

Para responder a estas preguntas y evitar las múltiples definiciones de lo fantástico que abundan en la teoría literaria –no por desprecio o desprestigio sino por simples motivos de legibilidad–, debemos pensarlo como un mecanismo y no como algo determinado por el tema del relato. Es decir, lo fantástico debemos abordarlo de manera similar a lo realista: un conjunto de características textuales las cuales, al momento de ser activadas mediante la lectura, ponen en movimiento un engranaje que permite interpretar el texto bajo ciertos parámetros, los parámetros de lo fantástico.

Con abandonar la definición temática de lo fantástico nos referimos a lo que Todorov dejó establecido en *Introducción a la literatura fantástica*: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la

vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”⁵⁵

Bajo la óptica propuesta por Todorov, la extrañeza que menciona sólo puede presentarse en los personajes de la narrativa, pues ellos son quienes existen en ese estado de la incertidumbre. Sin embargo, esta definición que apenas hemos esbozado, llega a generar confusión teórica pues, al proponer que la extrañeza y lo sobrenatural es donde habita lo fantástico, géneros como el horror llegan a ser subordinados a lo fantástico, que termina siendo una sombrilla que cobija a otros que se han desarrollado de manera independiente.

Otro problema que surge al analizar desde la perspectiva de Todorov, es que la noción de extrañeza se detiene en la reacción de los personajes de la narración. El autor lo describe de la siguiente manera:

Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.⁵⁶

Si nos limitamos a la extrañeza de los personajes, a la vacilación que ellos puedan reflejar en el lector, queda excluida una gran cantidad cuentística y narrativa, sobre todo latinoamericana en el siglo XX. Por ejemplo, los cuentos de Francisco Tario, donde se coquetea con el horror y forman una frontera genérica, o la cuentística de Bioy Casares, que no sigue el concentrado de temas todorovianos, o del mismo Borges, que no responde muchas

⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy, México, Premia, 1981, p.19

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 24

veces a la noción de extrañeza de los personajes. El ejemplo canónico del límite de la teoría de Todorov se encuentra en *La metamorfosis* o en *El proceso* de Kafka.

Para esta investigación tomaremos una ruta distinta pues, considerando el momento histórico al que pertenece la obra de Donoso, así como las particularidades que siempre ha tenido la literatura fantástica en Latinoamérica, no es conveniente quedarnos con el enfoque teórico más clásico. Intentaremos aproximarnos al problema de lo fantástico en “Átomo verde número cinco” con ciertas teorías mucho más cercanas a lo que la obra presenta.

Empecemos, pues, considerando algunos aspectos clave de lo que constituye lo fantástico dentro de la obra. En primer lugar, y algo en lo que las diferentes propuestas teóricas están de acuerdo, tenemos que lo fantástico se presenta como una amenaza al mundo construido en la ficción, la siguiente cita explica esta idea: “Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad”⁵⁷.

Este punto cobra importancia cuando consideramos lo analizado anteriormente en esta investigación, pues sólo mediante la creación de un mundo cercano a la realidad fáctica del lector, lo fantástico es capaz de ejecutarse para dar la sensación de extrañeza que mencionamos. De acuerdo con lo que ya hemos visto y comentado sobre los aspectos realistas de “Átomo verde número cinco”, podemos decir que cumple con este requisito de la literatura fantástica. El mismo David Roas nos lo indica: “lo fantástico es un modo narrativo que

⁵⁷ David Roas, *Op. Cit.*, p. 8.

proviene del código realista, pero que a la vez supone una transformación, una transgresión de dicho código [...]”.⁵⁸

Dicha transgresión tiene lugar cuando algo extraño ocurre dentro de la ficción, algo ajeno a la realidad que ha sido cuidadosamente establecida y construida, la irrumpe y la altera. Aquí es donde marcamos la diferencia de lo fantástico con lo real maravilloso, otra de las vertientes que la literatura latinoamericana adoptó durante el siglo XX.

Podemos diferenciar esencialmente lo fantástico del real maravilloso en la percepción del discurso narrativo. Con ello nos referimos a que el realismo maravilloso carece de la sensación de extrañeza provocada en los personajes o en lector, pues este género se enfoca en la normalización de los elementos sobrenaturales. Irleamar Chiampi señala este proceso:

De esta manera, lo verosímil del realismo maravilloso consiste en buscar la reunión de los contradictorios, en el gesto poético radical de hacer verosímil lo inverosímil. Para legitimar ese imposible lógico, el texto pone en acción una retórica específica que, en última instancia, consiste en organizar, mediante el efecto de semejanza, la complicidad entre las palabras y el universo semántico⁵⁹

Ya que hemos marcado la diferencia con el realismo maravilloso, conviene mencionar las características fundamentales de lo fantástico establecidas por Flora Botton. El primero es la necesidad que tiene por enmarcarse en una estética realista, que ya hemos comentado previamente. Lo expone de la siguiente manera:

El cuento fantástico está precisamente basado en la realidad para poder contrastarse mejor frente a ella. La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo, pero un telón de fondo

⁵⁸ *Ibíd.*, p 27.

⁵⁹ Irleamar Chiampi, “La poética de la homología”, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Trads. Agustín Martínez y Mária Russotto, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1983, p. 218.

absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función perturbadora del orden⁶⁰.

Esta sensación de realidad debe estar asegurada a lo que la autora llama realidad externa (y nosotros referimos realidad fáctica en las secciones anteriores) y la realidad interna, refiriéndose esta última a las normas establecidas dentro del propio texto. Ambas formas de realidad deben trabajar en conjunto para asegurar la sensación de realidad en el relato fantástico, la primera al otorgar un marco referencial de acciones y la segunda construyendo el telón de fondo que será invadido por lo fantástico.

La segunda característica necesaria de la literatura fantástica se refiere a la ambigüedad. Esta consiste en la incertidumbre que genera el texto y puede orientarse, según sea la tradición crítica a la que se adhiera, a los personajes del relato o al lector directamente.

La ambigüedad es, entonces, una característica que puede presentarse en cualquier parte del texto (salvo en la significación de las palabras). Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o puede presente en el momento de presentarlos, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto.⁶¹

La ambigüedad es básica para la literatura fantástica pues sin ella no podría suscitarse ningún tipo de extrañeza, lo cual podría orientar el texto a otro tipo de estética, como podría ser la del horror. Hay que aclarar que cuando se indica en la cita que la significación de las palabras no puede ser ambigua se refiere al estricto sentido semántico, si no a la manera que se empleen en el relato. Como ejemplo está “Carta a una señorita en París” donde los conejitos vomitados siguen significando conejos pequeños, pero su aparición en el relato es lo que resulta ambiguo y lleno de extrañeza.

⁶⁰ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 2003, p. 57

⁶¹ *Ibíd.* p. 61

El último elemento necesario de lo fantástico para Flora Button se encuentra en la relación de lo verosímil con lo fantástico. No ahondaremos en el concepto de lo verosímil, pues lo hemos explorado más a profundidad en la sección referente a los elementos realistas de la obra. Mencionaremos, sin embargo, que la verosimilitud de lo fantástico debe adherirse en mayor medida a su versión interna de la realidad.

En sí, el relato fantástico no responde a las necesidades de una verosimilitud con el mundo fáctico o extraliterario; más bien, debe ser orientada a mantener constantes las mismas reglas que establecen su realidad. De lo contrario, el relato fantástico podría caer en el terreno de lo maravilloso.

¿Cómo podemos diferenciar lo fantástico de lo maravilloso? La manera más sencilla de hacerlo es identificando si los personajes, el narrador o el lector sienten alguna forma de extrañeza. Roas define lo siguiente:

El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural [...].⁶²

Una vez que vemos cómo se puede diferenciar lo fantástico de lo maravilloso, podemos volver al tema de la transgresión. Ya que se ha establecido el código realista, lo fantástico hace su irrupción rompiendo con lo establecido; perturba, niega o aniquila lo real que la narración había mantenido como su estándar.

⁶² David Roas, *Op. Cit.*, p. 12.

Esta transgresión forma parte de lo que Omar Nieto ha denominado el sistema de lo fantástico, lo cual no es otra cosa sino las estrategias textuales que el texto pone en marcha con el fin de despertar el sentimiento de lo fantástico en el lector. Según el autor, hay tres formas en las cuales se puede desarrollar y clasificar el sistema de lo fantástico: la isotopía clásica (sintáctica), la isotopía moderna (semántica) y la isotopía posmoderna (lingüística)⁶³, las cuales explicaremos para dar un mejor entendimiento a esta clasificación.

Cada una presenta particularidades por el momento histórico en el que se desarrollaron. Sin embargo, todas las clasificaciones comparten en esencia la definición de sistema de lo fantástico.

Con respecto a ello, sugerimos que no existe un «género» fantástico (como Todorov propone) sino un «sistema de lo fantástico», es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno⁶⁴

Estas estrategias textuales se conforman por los elementos necesarios y fundamentales para lo fantástico que ya mencionamos antes, por lo que en el desglose de las isotopías de lo fantástico nos dedicaremos a explicar la manera en que cada periodo utilizó este conjunto de características.

El primer agrupamiento de las estrategias textuales a la que se refiere el autor como isotopía clásica (sintáctica) hace referencia a las primeras obras que podrían considerarse

⁶³ Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM, 2015, p. 83.

⁶⁴ *Ibíd.*, p 54.

bajo la luz de lo fantástico. Hablamos entonces de obras como *Drácula* de Bram Stoker o *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. En este tipo de obras

el paradigma clásico de lo fantástico está definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir una irrupción –para utilizar el término de Callois– lineal, del elemento sobrenatural, extraño o de lo otro en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato.⁶⁵

Lo fantástico clásico es, entonces, la versión más conocida de lo que podríamos considerar fantástico a un nivel general. Sobre todo, por la marcada presencia de un límite, una clara división entre el mundo natural y lo extraño que lo acecha e invade. Esta característica, empero, no se quedó estática en el siglo XIX, fue modificándose según las necesidades de los diferentes relatos y momentos históricos.

Este límite marcado podemos considerarlo como un umbral y debe de ser lo suficientemente claro para que el lector pueda identificarlo y conocer dónde termina cada ámbito del mundo tanto natural como ajeno del relato. Resulta esto como un factor fundamental para comprender lo fantástico pues “podríamos decir [...] que lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para negarlo, tacharlo, aniquilarlo”⁶⁶.

El límite siempre queda explícito en este tipo de literatura fantástica, pues es la marca absoluta de la separación entre el mundo natural y el sobrenatural. Podemos imaginarlo físicamente en la narración como una puerta, una frontera entre espacios establecidos –un

⁶⁵ *Ibíd.* p. 103.

⁶⁶ Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, México, UNAM, 1988, p. 33.

bosque contrapuesto a una casa de campo—, etc. Es entonces en la alteración e irrupción de este límite que encontramos el acontecimiento fantástico.

Por lo general, en este modo de representación de lo fantástico, el elemento extraño que acecha la normalidad es antropomorfo, es decir, se manifiesta externamente en forma de vampiro, de bruja, Diablo, la Muerte, etc. Sin embargo, no es necesario que se manifieste así, pues puede presentarse como una abstracción que sigue influyendo y acechando la realidad natural de la narración.

Ahora bien, en lo que se refiere a cómo se manifiesta textualmente el fenómeno fantástico, Omar Nieto lo señala como *sintáctico*; pero, ¿qué quiere decir con esto? Lo explica de la siguiente manera:

La producción de lo narrativo supone la puesta en marcha de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el doble respecto al yo, etc.) y un límite, que los separa y los interrelaciona, la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite.⁶⁷

Con ello podemos comprender que, al hablar de un mecanismo sintáctico de lo fantástico, nos referimos a una contraposición que se lleva a cabo de manera paralela. Es decir, lo fantástico clásico se efectúa cuando en el texto tenemos dos líneas narrativas: la del mundo tácito para los personajes, el mundo natural, y la de la amenaza exterior que busca penetrar en el mundo real mediante la violación del límite establecido.

Más adelante exploraremos si en “Átomo verde número cinco” se encuentran presentes elementos de esta tipificación de lo fantástico y la manera en la que se manifiestan

⁶⁷ Omar Nieto, *Op. Cit.*, p. 104.

de encontrarse. Pero, por ahora, continuaremos con la siguiente clasificación propuesta por Omar Nieto.

La isotopía del fantástico moderno en la literatura opera como una ruptura del modelo clásico pues, mientras el anterior podía pensarse de manera horizontal como dos elementos organizados irrumpiendo el uno en el otro, el fantástico moderno opera verticalmente ya que la amenaza, lo extraño o lo otro, no proviene de fuera, sino del interior.

Exploremos un poco más esta idea. El hecho de que lo otro provenga desde el interior provoca que las estrategias narrativas utilizadas durante el fantástico clásico sean modificadas y adaptadas para mostrar la amenaza desde un principio.

Podemos ejemplificarlo con la siguiente cita:

[La Otredad del silgo XIX] es sustituida paulatinamente por temores «internos», esto a partir del psicoanálisis, con base en el cual la literatura fantástica «moderna» ubica a todos los fantasmas dentro de los seres humanos. En el ámbito textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños sino que están diluidos dentro del texto mismo, como alegoría del lugar que guardan dentro del ser humano.⁶⁸

Observamos entonces que lo fantástico analizado bajo este paradigma se adecua para demostrar estos sentimientos de lo humano de forma subterránea. Lo cual nos lleva a pensar en dos figuras paradigmáticas para este tipo de literatura, según Omar Nieto, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Louis Stevenson y el corpus cuentístico de Julio Cortázar.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 134.

No ahondaremos en las cualidades literarias de cada autor, pero sí es necesario mencionar la manera en que Cortázar lleva a cabo su plan narrativo, pues a partir de este podremos comprender a mayor profundidad el fantástico moderno:

Deseo que reside en el actor, tendencia que lo define a partir de la ruptura de la tranquilidad, pero deseo y tendencia que, insisto, estaban en él, contenidas en su ser, incluidas, dibujando un retrato que poco a poco se desvela y adquiere toda su forma. Esa tendencia y ese deseo muestran en gran medida el salto de lo irracional cuya aparición sitúa estos cuentos en la literatura fantástica y que los hace parientes de los de Borges pero con una diferencia sustancial: Borges pone la irracionalidad afuera, en el mundo, la conciencia perceptora sigue siendo igual a sí misma, son los datos los que cambian; Cortázar hace, en cambio, el movimiento inverso: la irracionalidad está adentro, los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros.⁶⁹

Es en esta diferencia que Noé Jitrik observa con la cuentística de Borges donde encontramos el fantástico moderno de Cortázar. Son los deseos y temores ocultos en la racionalidad y que después son manifestados. No podemos dejar de recalcar que, en el fantástico moderno, no son amenazas que aparezcan repentinamente, sino que van siendo mostradas y establecidas desde un principio del texto, pues forman parte fundamental de la construcción narrativa.

En lo que corresponde al *modus operandi* de la narrativa fantástica moderna, es imposible dejar de lado que la conciencia adquirida sobre el género influye en la construcción del relato. Es decir, los escritores que desarrollaron este tipo de narrativa tomaron las

⁶⁹ Noé Jitrik, "Notas sobre la 'Zona sagrada' y el mundo de los otros en *Bestiario*, de Julio Cortázar", *El fuego de la especie*, Argentina, Siglo XXI editores, 1971, p. 49.

características esenciales del fantástico clásico, así como de la narrativa maravillosa, y las conjugaron con alta conciencia textual para dar un nuevo giro al modelo tradicional.

Por lo tanto:

El texto fantástico moderno –explica Jordan– apela a una problematización de la concepción convencional de la realidad. No sería absurdo mencionar que lo fantástico moderno nace de la ironía de fantástico clásico [...] Sin embargo no se trata de una ironía del tipo «posmoderno», como puede ser la parodia, la cual requiere de un grado más alto de conciencia de lo que es ésta como posibilidad textual.⁷⁰

Esta concepción del fantástico moderno se ve motivada por tres factores: el psicoanálisis freudiano, el desarrollo de la estética onírica-surrealista y, por último, la influencia del espíritu romántico y la idea del poder creador del lenguaje. Exploraremos algunos de estos elementos a profundidad cuando llegemos al momento del análisis del espacio fantástico en “Átomo verde...” pero es importante tenerlos en cuenta previamente.

La última isotopía de lo fantástico propuesta por Nieto corresponde al llamado fantástico posmoderno o lingüístico. Antes de adentrarnos en la caracterización de la literatura fantástica posmoderna, debemos dar un breve acercamiento al concepto de la posmodernidad para poder comprender cómo se relaciona con la construcción de las estrategias textuales del relato.

El término posmodernidad es, en sí, demasiado amplio y abarca distintos conceptos desde la filosofía hasta las ciencias sociales y las artes. Por lo tanto, sólo daremos algunos de

⁷⁰ Omar Nieto, *Op. Cit.*, p. 199

los aspectos fundamentales que la componen y nos ayudan a entender su influencia en la literatura.

En primer lugar, entendemos posmodernidad como una corriente del pensamiento que se caracteriza por el desencanto con la Modernidad. Sus características principales podemos enlistarlas como: su carácter antidualista, el cuestionamiento a los textos también entendido como el fin de los grandes relatos, el giro lingüístico y la propuesta de la verdad como una perspectiva.⁷¹

De manera general son estos los aspectos formativos de la posmodernidad, pero, con la intención de comprenderla mejor, mencionaremos la idea que Lyotard otorga sobre la posmodernidad o, en sus palabras, la condición posmoderna. Ésta se refiere a la problemática originada del conocimiento en las sociedades postindustriales, es decir, la manera en que se dota de legitimidad a los discursos del saber en la sociedad. Borja García lo explica de la siguiente manera:

Porque lo que es verdadero o falso, justo o injusto viene dado por unos criterios que deben legitimarse. Esta es la tesis de Lyotard: la Posmodernidad comienza en el momento en que esos grandes relatos unificadores o metarrelatos pierden vigencia, pierden su carácter legitimador, dando paso a otras formas de legitimación basadas en principios diferentes.⁷²

Los metarrelatos, o justificaciones de la realidad, han perdido su validez debido a que, en la posmodernidad, la experiencia humana es tan amplia que estos enormes discursos que solían dotar de sentido a la realidad son ahora incapaces de abarcarla. Metarraletos como el marxismo o el dominio del inconsciente freudiano han perdido terreno ante la multiplicidad,

⁷¹ Borja García Pereira, “Pensamiento y cultura posmoderna. Un estado de la cuestión” Tesis de Grado, Universidad de Cantabria, 2017, p. 4

⁷² *Ibíd.* p. 9

es decir, este tipo de narrativas, al ser insuficientes para dotar de sentido sin caer en paradojas de coherencia o de completitud, son sustituidas por los microrrelatos de cada ser.

Los microrrelatos funcionan como una especie de pragmatismo que busca dotar de sentido a cada aspecto de la experiencia humana posmoderna. En sí, los microrrelatos no significan únicamente la experiencia individual, sino que nacen de las distintas interpretaciones que los individuos realizan de los metarrelatos existentes.

Podemos definir la existencia de los microrrelatos de la siguiente manera:

El hombre postmoderno vive la vida como un conjunto de fragmentos independientes entre sí, pasando de unas posiciones a otras sin ningún sentimiento de contradicción interna, puesto que éste entiende que no tiene nada que ver una cosa con otra. Pero esto no quiere decir que los microrrelatos no sean cambiables sin mayor esfuerzo, ya que los microrrelatos responden al criterio fundamental de utilidad, esto es, son de tipo pragmáticos.⁷³

Ahora bien, la existencia de los microrrelatos no podría darse sin el giro lingüístico, el otro aspecto importante para el fantástico posmoderno. Teorizado principalmente por Rorty, el giro lingüístico ha existido en el pensamiento filosófico occidental, pero con distintos matices. Por ejemplo, podríamos mencionar las teorías interpretativas tradicionales de Platón y Aristóteles, sin embargo, una de las definiciones más importantes para el fantástico posmoderno proviene de Wittgenstein a través de la interpretación de Lyotard.

Ve éste en las proposiciones de Wittgenstein el origen del fin de los metarrelatos, ya que

Lo esencial para el posmodernismo no es, pues, el giro lingüístico (que es bastante antiguo) sino la fragmentación del lenguaje. Puesto que cada juego

⁷³ Adolfo Vázquez Rocca, “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia, metafísica y fin de los metarrelatos” en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol. 29, No. 1, 2011, p. 289.

tiene sus propias reglas, no hay reglas comunes para todos los juegos del lenguaje; cada familia de enunciados y cada régimen de discurso es inconmensurable.⁷⁴

Se comprende lo anterior porque la inmensidad de la experiencia posmoderna conlleva una necesidad de hermenéutica. No podríamos ser partícipes de los juegos del lenguaje si no fuésemos capaces de interpretarlos según nuestra cultura. Dicho de otra manera:

Pues los juegos del lenguaje es necesario interpretarlos en el marco amplio de una forma de vida, es decir, de una cultura. Y, como vimos, incluso la verdad sólo tiene sentido en el juego dialógico que se da en las formas de vida en cuanto a ellas pertenece el lenguaje. Más recientemente Vattimo dirá, en ese sentido, en forma aún más radical, que no hay *logos*, sino *logoi*; los *logoi* de cada cultura, de cada forma de vida.⁷⁵

Si los metarrelatos han dejado de tener la capacidad unificadora que solían poseer, un cambio en la literatura –y en las artes en general– no es sólo algo anticipado, sino inevitable. El cambio, en el paradigma y el nuevo poder creador que se le da al lenguaje tiene un impacto significativo en la literatura como conjunto pues se tiene ahora una autoconciencia de lo literario mayor a la de los modernos, es decir, al desaparecer los grandes metarrelatos, la literatura se comienza a fraccionar y comienza un proceso de hibridación, tanto temática como genérica.

Es necesario aclarar que la hibridación no es un tema insólito para la posmodernidad en la literatura o que sólo se haya presentado hasta ese momento, sino que la estética de la posmodernidad propicia y hace mucho más visible este fenómeno. Pensemos, por ejemplo,

⁷⁴ Carlos Rojas Osorio, “Giro lingüístico/ Giro hermenéutico/ Giro Semiológico” en *Revista de Filosofía*, Vol. 57, 2001, p. 64

⁷⁵ *Ibíd.*

en obras como *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, donde la novela incluye, dentro de su totalidad, una obra de teatro independiente conocida como *Palinuro en la escalera*. La hibridación en este periodo no se refiere a la imitación de otros géneros, sino a la capacidad de incluir estilos y formas literarias no propias del género que se esté trabajando dentro de éste: teatro dentro de la novela, poesía dentro de la novela, diálogos teatrales adaptados a la poesía, etc.

Omar Nieto ofrece un listado de los elementos estéticos que se presentan dentro de la literatura fantástica posmoderna:

Hibridación (la realidad «cruzada» y «contaminada»), simulacro, metaficción, intertextualidad, ludicidad (realidad «aligerada» como lo llama Vattimo), ironía, arcaísmo, desarraigo, fractalidad, palimpsesto, paralelismo, deconstrucción, coexistencia, tiempo no-lineal, multiplicidad de cosmovisiones, pastiche, *collage*, eclecticismo, relativismo, hiperrealidad (Baudrillard), entre otras, son categorías estéticas claramente posmodernas [...] de las que por supuesto no está desprovista la narrativa fantástica posmoderna, sino que las usa para construir su *fantacidad*.⁷⁶

Antes de esta breve exploración y acercamiento a los conceptos de la posmodernidad, hemos mencionado que el fantástico posmoderno se refiere a un fantástico del lenguaje. Era necesario comprender el fin de los metarrelatos y la existencia de los juegos del lenguaje para poder aprehender esta idea de un fantástico lingüístico.

Para la literatura, estos juegos del lenguaje representan un cambio paradigmático al desplazar la idea del lenguaje en la narración como una forma de representar el mundo exterior, a ser esencialmente el elemento organizador y en ocasiones temático de la obra. El

⁷⁶ Omar Nieto, *Op. Cit.*, p.226. Itálicas y paréntesis en el original.

lenguaje de la novela para la literatura posmoderna supone la forma y el medio, el esqueleto y el tema de la narración.

La novela usa la palabra no para decir algo sobre el mundo extraliterario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela “dice”, y no lo que suele discutirse *in extenso* cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, protesta, como si la novela fuera *la* realidad y no una creación verbal paralela [...] la novela, al cuestionar su estructura y su textura, ha puesto en cuestión su lenguaje y ha convertido el tema del lenguaje narrativo en tema de la novela misma.⁷⁷

Entre algunos autores que adoptaron esta aproximación al lenguaje y a la novela pueden contarse a Fernando del Paso, Augusto Roa Bastos, Reinaldo Arenas, José Lezama Lima y por supuesto José Donoso en su obra más ambiciosa: *El obscuro pájaro de la noche* (1970).

En el sentido general, el relato fantástico posmoderno se apodera de estos conceptos y los utiliza para asentar el andamiaje narrativo que permitirá al mecanismo de lo fantástico ponerse en acción. La pregunta que debemos hacernos ahora que conocemos algunos de los elementos constitutivos más importantes para la literatura posmoderna es ¿cómo se lleva a cabo el proceso del fantástico posmoderno?

La desaparición de los metarrelatos y el triunfo de los microrrelatos como una forma de interpretación y subsecuente validación de la experiencia humana y la realidad se traduce en las estrategias narrativas del texto como intermitencia. En comparación al modelo clásico donde un ente intenta borrar los límites claramente establecidos de lo que constituye la

⁷⁷ Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación” en César Fernández Moreno [Coord.] *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI editores, 1980, p. 163

realidad y el elemento de peligro, así como al modelo moderno donde la extrañeza surge desde el interior y busca salir y manifestarse, el modelo posmoderno de lo fantástico adopta la relativización tanto de la realidad como de lo sobrenatural para crear intermitencia y oscilación.

La extrañeza del relato, el sentimiento de acecho, nace de esta intermitencia y oscilación en el texto. Es decir, los elementos que se solían considerar como inamovibles en los periodos anteriores, la marcada diferencia entre el elemento real y el elemento sobrenatural del periodo clásico, por ejemplo, son intercalados y alternados de manera que el lector percibe la amenaza de lo fantástico y el juego que este lleva a cabo. Al ponerse en tela de juicio la percepción de la realidad objetiva, el lector encuentra extrañeza en su propia concepción de lo real.

Omar Nieto expone esta característica básica del fantástico posmoderno de esta manera:

Es así que en lo fantástico posmoderno se relativizan los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza. Repetimos: todo lo fantástico posmoderno relativiza uno de los polos que lo constituyen, lo familiar o lo sobrenatural, o bien los dos al mismo tiempo, es decir, la totalidad del sistema.⁷⁸

Ahora bien, esta isotopía particular de lo fantástico no sólo se vale de la relativización de sus polos constituyentes, sino que los mismos juegos del lenguaje y la preponderancia del mismo como tema literario son un elemento dentro de la construcción del fantástico posmoderno. Es decir que de manera similar a como las novelas construyeron y sedimentaron sus bases en la noción del lenguaje, ya no como una herramienta para narrar sino como un

⁷⁸ Omar Nieto, *Op. Cit.*, p.235

tema mismo, el fantástico posmoderno aprovecha el lenguaje para desarrollar en este un sentimiento mismo de extrañeza.

El lenguaje es capaz de la creación de mundos, por lo que el fantástico posmoderno toma esta capacidad y deja de lado la referencia extraliteraria, es decir del mundo fático, para re-crear un mundo propio que pueda funcionar bajo las reglas de lo fantástico. Dicho de otra manera, la conceptualización de la realidad extraliteraria se convierte en un problema del conocimiento, en un problema de la representación misma a través del poder transformador del lenguaje. Cuento paradigmático de este tipo de representación es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges.

La siguiente cita nos ayuda a comprender con mayor profundidad nuestro postulado anterior.

Constituidos como modelo ficcional de las premisas lingüísticas contemporáneas, estos textos sostienen la noción de que la relación *lenguaje/mundo* es totalmente arbitraria y convencional, y recurren a la autonomía del sistema lingüístico para preconizar que ellos se relacionan al extratexto optativa y no necesariamente.

Estas nociones, que en cierto modo son aplicadas por todo texto de ficción, alcanzan en estos relatos su concretización máxima, y eso porque ellos se fundan en la entronización del lenguaje como sistema semiótico predominante, modelizador de los sistemas epistemológicos. Así, estos textos se revelan como ‘hiperconscientes’ respecto de su capacidad de configurar una realidad independiente de todo referente⁷⁹

Si bien la cita es extensa, es con la explicación de Mery Erdal Jordan que entendemos a lo que Omar Nieto se refería cuando nos indicó que la isotopía del fantástico posmoderno

⁷⁹ Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, España, Ediciones de Iberoamérica, 1998, p. 127

corresponde a lo lingüístico. Modelar un sistema epistemológico en este caso significa la comprensión del mundo a través del texto y sólo a través de los textos la posible creación del mundo.

Esta creación y comprensión del mundo a través de los textos da como resultado producciones literarias como el ya mencionado texto de Borges o, del mismo autor, “El Aleph”. Sin embargo, ambos crean paradojas y simulaciones de los mundos fácticos y, de igual forma, del mundo literario y artístico. Podemos comprenderlo de esta manera, el lenguaje es el modelo del conocimiento, es decir, a través de él se plasma nuestro saber de la realidad fáctica y el fantástico posmoderno aprovecha esta capacidad para crear un nuevo tipo de extrañeza. Como en “El Aleph”, el posmoderno fantástico puede crear discrepancias epistemológicas con referentes inexistentes o alterados, lo cual provoca una extrañeza cognitiva en el lector.

Omar Nieto lo expone de la siguiente manera:

La diferencia estriba –como explica el mismo De Toro– en que en la intertextualidad de Borges [y por extensión del posmodernismo], las referencias, las citas son inventadas y muchas veces la intertextualidad es interna, es decir, autorreferencial.⁸⁰

Así, tenemos la forma en que funciona el fantástico posmoderno en esencia y en su capacidad de generar extrañeza. Mas es necesario mencionar un último elemento configurativo del fantástico posmoderno y que quedó implícito anteriormente: la intertextualidad, pues esta se encuentra presente a lo largo de toda la literatura posmoderna y lo fantástico no puede ser la excepción.

⁸⁰ Omar Nieto, *Op. Cit.*, p. 236

Al hablar de intertextualidad nos referimos a un tipo específico de lo que Genette denominó como *transtextualidad* o relaciones formadas de manera explícita o implícita de un texto con otros. El mismo autor define la intertextualidad de la siguiente manera:

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [...] en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.⁸¹

En la literatura fantástica posmoderna, las citas y las alusiones a textos no existentes contribuyen a la extrañeza propia del género. Crean una paradoja del mundo literario al mismo tiempo que simulan elementos del mundo fáctico y en ello se construye un nuevo tipo de extrañeza. Esta trabaja bajo la dificultad interpretativa de la realidad fáctica contra la realidad artística, sin embargo, la intertextualidad no se limita únicamente a textos literarios, sino que podemos tener intertextualidad con otros campos artísticos como pueden ser la pintura, la arquitectura o la música; estos funcionarían de una manera similar al dotar al texto de un sentido de paradoja o al infundirlo con un nivel interpretativo distinto al mezclar referencias verdaderas con ficticias.

Por último, el fantástico posmoderno no sólo adopta la intertextualidad, sino que establece un diálogo con su propia tradición literaria. La llamada hiperconciencia que se ha mencionado en citas anteriores, no constituye otra cosa más que el continuo diálogo del fantástico posmoderno con las otras dos isotopías de lo fantástico anteriores; puesto que el

⁸¹ Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Trad. Celia Fernández Prieto, España, Taurus, 1989, p. 10

posmodernismo tiene sus características particulares, el diálogo y las adopciones que podría hacer éste de sus antecesores son adaptadas a su propio estilo y estética. Por ejemplo, la noción del límite o umbral del fantástico clásico puede estar presente sólo que se difumina su presencia, es decir, el límite entre lo real y lo sobrenatural no resulta claro o continuamente cambia su ubicación y funcionalidad. El fantástico posmoderno no abandona estas tradiciones anteriores, más bien las reconfigura para incluirlas dentro de su propia estética.

Ahora bien, la particularidad del espacio narrativo en la literatura fantástica es un tema que ha sido abordado de manera relativamente escasa; sin embargo, no es un campo estéril en la investigación.

Nosotros trataremos el espacio narrativo de lo fantástico desde la perspectiva de Audrey Louyer Davo, autora que ha tratado en varios artículos la construcción del espacio narrativo en la literatura fantástica. Nos indica Audrey Louyer que el espacio fantástico, además de funcionar como el marco para el desarrollo de la acción y cimentar la verosimilitud del relato, también nos muestra el mundo interior de los personajes.

[...] el espacio puede constituir el escenario de las emociones de los personajes, su «mundo interior». Lo fantástico, en su dimensión de paso, estriba entonces en la manera como el narrador conduce al lector por sus pensamientos como nos llevaría un guía por un espacio desconocido: se trata de descubrir, a través de la escritura, un mundo interior estructurado de análogo modo al espacio físico y exterior.⁸²

De este modo, los pensamientos, la percepción y la interpretación de los hechos que ocurren a los personajes contribuyen a la formación de un mundo interior. Dicho mundo

⁸² Audrey Louyer Davo, “Alteraciones y Alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico” en *Brumal*, No. 1, 2013, p. 41.

interior se muestra físicamente en la narración, es exteriorizado mediante los procesos narrativos.

2.1.1 Lo fantástico del espacio

Visto lo anterior surge una pregunta: ¿cuál es la diferencia entonces entre la representación del espacio narrativo en lo fantástico con la expansión y cualidades porosas de la representación realista que hemos discutido antes?

La misma autora nos indica que, el espacio fantástico tiende a funcionar vectorialmente. Recordemos que en el campo de la física y de las matemáticas, un vector es:

[...] todo segmento de recta dirigido en el espacio. Cada vector posee unas características que son: Origen: O también denominado Punto de aplicación. Es el punto exacto sobre el que actúa el vector. Módulo: es la longitud o tamaño del vector. Para hallarla es preciso conocer el origen y el extremo del vector, pues para saber cuál es el módulo del vector, debemos medir desde su origen hasta su extremo. Dirección: viene dada por la orientación en el espacio de la recta que lo contiene. Sentido: se indica mediante una punta de flecha situada en el extremo del vector, indicando hacia qué lado de la línea de acción se dirige el vector.⁸³

En un principio, parece extraño utilizar terminología de este tipo para aproximarnos a nuestro análisis. Sin embargo, el vector es la forma en que podemos medir la migración y la trayectoria de los objetos en el plano cartesiano. De igual forma, esto es aplicable al espacio fantástico:

[El vector] Permite la migración de una figura hacia otro lugar del espacio determinado. En los cuentos fantásticos, la realidad expuesta se traslada como

⁸³ Física USON, “Definición de un vector” http://tochtli.fisica.uson.mx/electro/vectores/definici%C3%B3n_de_vectores.htm?fbclid=IwAR1i0SnrkuJZlgL0-UhEMAOGknhUy8_RoKrzjJSQjLqnTL8I9qX7aXuUHpM (consultada el 10 de mayo de 2020).

si ocurriera bajo la influencia de vectores para pasar de una cosa a otra, a otro mundo.⁸⁴

El espacio fantástico es una de las fuerzas medibles que nos permite identificar cómo la voz narrativa o narrador van siendo arrojados hacia otro aspecto, cómo es que son introducidos elementos extraños a la historia que despiertan el sentimiento de extrañeza para el lector.

De igual forma, el espacio fantástico utiliza recursos narrativos para vectorizarse y mover la narrativa hacia el punto deseado. Podemos mencionar entre ellos los motivos visuales recurrentes dentro de un cuento o novela, como podrían ser los espejos o algún tipo de animal recurrente como un gato. Otro elemento importante son los objetos y lugares de alteración, los cuales guardan importancia con la noción de límite y umbral que exploraremos más adelante.

Ambos recursos tienen la capacidad de transportar la narración de lo cotidiano construido en el marco de acción espacial, como lo señala la autora con respecto a los espejos: “Una acción que subraya el malestar que sentimos al ver de otra manera el mundo conocido y al descubrir cómo nos ve otra persona, a través de una impresión de enajenación y de desbordamiento”.⁸⁵ Podemos concluir que estas acciones nos fuerzan a interpretar a los personajes de una manera distinta por el acercamiento a los espacios de alteración o los motivos visuales percibidos tanto por personajes como por el lector; lo cual convierte a los hechos cotidianos en potenciales acontecimientos fantásticos.

⁸⁴ Audrey Louyer Davo, *Op. Cit.*, p. 44.

⁸⁵ *Ibíd.*

Existen otros recursos narrativos utilizados en la literatura fantástica para el tratamiento del espacio. Recapitularemos los siguientes: la subjetividad de los recuerdos y la falibilidad de la memoria, el uso de la pesadilla en la narración y el *mise en abyme* o relato dentro del relato para borrar las fronteras de lo real al incluir en sí realidades subordinadas.

Una técnica que merece atención particular es la inversión, es decir, la adquisición e intercambio de características de un objeto hacia un personaje o viceversa. Louyer Davo lo define de la siguiente manera:

el espacio puede llegar a ser un personaje, en una dinámica de personificación de los objetos, o, por el contrario, puede operarse una reificación de los personajes, o sea la asociación entre seres vivos y características propias de los objetos. Se trata de borrar las fronteras entre un objeto y un ser animado.⁸⁶

Esta última técnica nos interesa especialmente debido a que se presenta en mayor o menor medida a lo largo de la obra.

Una vez que nos hemos acercado al concepto y categorizaciones de lo fantástico podemos continuar con el análisis de estos elementos dentro de “Átomo verde...”. Nos enfocaremos en ver de qué manera las ideas de lo fantástico se ponen en juego dentro de la poética realista del relato y la hacen transitar hacia el terreno de lo fantástico. Para ello revisaremos el espacio y las modificaciones que este sufre pues a través de este se logra la transición de las poéticas.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 48.

2.2 El espacio como catalizador de lo fantástico en “Átomo verde número cinco”

2.2.1 El límite

En esta sección analizaremos los umbrales dentro de “Átomo verde número cinco”, su aparición y la capacidad que contienen para lograr dar un giro poético del realismo a lo fantástico.

Hemos establecido que el fantástico clásico funciona de manera sintáctica, es decir, con una clara separación entre la entidad natural y la sobrenatural y que lo fantástico se produce en cuanto lo sobrenatural viola la separación establecida e incurre en el mundo de lo natural. A lo que necesitamos preguntarnos, ¿cómo se construye esta noción de límite? Es decir, ¿cómo funcionan los umbrales? Y ¿cuál es la importancia de estos en la obra que estamos analizando?

En la literatura fantástica el umbral es el motivo que ayuda a establecer la diferencia entre los códigos de lo natural, lo real, y lo sobrenatural, lo extraño; es el punto de inflexión donde los mundos se encuentran. Dada la naturaleza de lo fantástico, su existencia como un espacio fronterizo y liminal, adquiere delimitaciones tanto físicas como temáticas que deben de ser interpretadas de manera simbólica. Con ello queremos indicar que el umbral es el punto físico y temático de la narración que marca el paso de un estado a otro.

Antes de continuar con la naturaleza simbólica de los umbrales, necesitamos esclarecer el concepto de liminalidad. Establecido primero por Arnold van Gennep en el campo de la Antropología, fue Victor Turner quien profundizó en el estudio de la liminalidad y su importancia en los ritos de pasaje de las sociedades tribales.

Van Gennep y Turner identificaron tres estados en un rito de transición: el de separación donde el individuo es separado de la estructura social y de sus condiciones culturales; el liminal donde se adquieren características ambiguas y se espera la transición a un estado superior; finalmente la re-agregación, donde el individuo regresa a un estado estable después de adquirir los conocimientos propios del rito de transición.⁸⁷

En cuanto a lo que atañe a nuestra investigación, la liminalidad, estas características ambiguas que se adquieren en el rito de pasaje se refieren a la ausencia y carencia de identificadores sociales. Es decir, el individuo se encuentra desposeído de sí y todo aquello que lo caracteriza dentro de una estructura social. De esta manera, la liminalidad indica que el individuo sometido a un proceso de transición debe experimentar la ausencia de sí para trascender o adquirir un nuevo estado. Aclaremos esta idea con la siguiente cita “La liminalidad implica que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo”.⁸⁸

Establecemos entonces que la liminalidad significa la experiencia de un intercambio de posición momentáneo, entiéndase por ello que los que pasan por el rito de transición abandonan su estatuto anterior y son sometidos a pruebas donde no poseen estatuto alguno que los caracterice. Esto tiene la intención de mantener un orden de relaciones dentro de un grupo determinado, una estructura social necesita estos ritos para asegurar su permanencia estable.

El mismo Turner indica la función de la liminalidad en los procesos de transición:

⁸⁷ Vid. Victor Turner, “Liminalidad y *communitas*”, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Trad. Beatriz García Ríos, España, Taurus, 1988, p. 101

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 102

Tanto para los individuos como para los grupos, la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. El paso de un status inferior a uno superior se efectúa a través de un limbo carente de status. En procesos así, los opuestos son partes integrantes los unos de los otros y son mutuamente indispensables.⁸⁹

La liminalidad, entonces, tiene en sí la capacidad estabilizadora para los grupos sociales y los individuos. A través de ella, los individuos pueden ascender a un estatus superior. Esta idea resulta importante más adelante para nuestra investigación, por lo que regresaremos a ella posteriormente.

Ahora bien, para que se pueda llevar a cabo la liminalidad, el espacio donde se desarrolle tiene su propio conjunto de características. Podemos definirlo de la siguiente manera:

El espacio liminal es un lugar que separa dos espacios ontológicamente diferenciados y que por su naturaleza mediadora entre diferentes lugares vividos [...] es un lugar donde se concentra una gran cantidad de significados y donde entran en contacto esferas diferenciadas y en ocasiones opuestas, lo que lo convierte en un “espacio de ansiedad” para la comunidad.⁹⁰

Es entonces que podemos comprender y ligar el concepto de liminalidad con el umbral de la literatura fantástica. El umbral funciona como el espacio liminal para el relato, pues cumple con las características principales que enuncian los autores mencionados, sobre todo el separar dos entes ontológicos distintos.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 104.

⁹⁰ Silvia Alfayé y Javier Rodríguez-Corral, “Espacios liminales y prácticas rituales en el Noroeste peninsular” en *Paleohispánica*, No. 9, 2009, p. 107.

El umbral separa los estatus altos y bajos del individuo o de un grupo social, lo conocido y lo desconocido, lo seguro y lo peligroso. En cuanto a la idea de “espacio de ansiedad” se comprende que el umbral genera ansiedad al ser un punto de encuentro, es decir, una vez que se atraviesa, inicia el rito de transición; se dejan de obedecer las reglas conocidas y, tanto lector como personajes, se exponen a la intromisión de lo extraño y a la alteración de las reglas que se habían presentado anteriormente.

Por lo que respecta al análisis literario, debemos pensar el umbral desde una perspectiva bajtiniana, y considerarlo como un cronotopo. No nos detendremos en un desdoblamiento y profunda explicación sobre la figura del cronotopo, lo que haremos será definirlo de manera sencilla con la intención de poder comprender su función de umbral en la literatura fantástica:

Bajtín elabora la categoría del cronotopo novelesco que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, unidos a la figura del héroe, (cuyo centro valórico también es cronotópico) logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales. El principio rector del cronotopo artístico es el tiempo porque éste guía toda perspectiva evolutiva, toda concepción de Historia, que es la construcción humana por excelencia⁹¹

El cronotopo, por lo visto, representa un punto del relato donde se encuentra la refracción del tiempo y el espacio reales. Esto se amplía a los campos temáticos, diegéticos y espaciales del relato, poseyendo cada uno sus características propias.

El cronotopo del umbral fue definido por el mismo Bajtín, quien lo concibió de la siguiente manera:

⁹¹ Pampa Olga Arán, “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea” en *Tópicos del Seminario*, No. 21, 2009, p.125

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el umbral. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita.⁹²

Al llevar a cabo una investigación sobre la obra de Dostoievski, el autor encontró y definió la funcionalidad de los cronotopos para el novelista. Vio en los puntos de encuentro un momento de ruptura, de renovación para el personaje el cual tenía que atravesar este umbral. Lo expresó de la siguiente manera:

*Lo alto, lo bajo, la escalera, el umbral, el vestíbulo, la entrada, indican el punto donde tiene lugar la crisis, el cambio radical, una inesperada ruptura del destino, donde se toman decisiones, donde se traspasan las fronteras prohibidas, donde uno se renueva o perece.*⁹³

Entendemos el umbral entonces como el momento de decisión y de separación, el espacio físico simbólico donde el protagonista debe cruzar para continuar su elevación a un estado distinto a través de la liminalidad del mismo, como en la literatura de terror donde su cruce puede significar la muerte del personaje. En la literatura fantástica, este separa las entidades, lo real de lo irreal, lo siniestro, lo extraño; por ello nos referimos anteriormente a éste como un espacio de ansiedad, pues esta separación y la frágil liminalidad que engloba el umbral crea ansiedad ante lo desconocido en los protagonistas, así como en el lector.

⁹² Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena S. Kiukova y Vicente Cazcarra, España, Taurus, 1989, p. 399

⁹³ Mijaíl Bajtín, “El género, el argumento y la estructura”, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2017, p. 319. Itálicas en el original.

Ahora que podemos comprender la funcionalidad de un umbral en general, podemos identificarlos dentro de nuestra obra y observar de qué manera estos potencian el cambio de poética del realismo al fantástico.

El primer y más importante umbral que se presenta en “Átomo verde número cinco” es la puerta. Hay varias puertas en esta novela breve, así que empezaremos con la que separa el piso, o departamento, de la pareja del mundo exterior. La puerta que separa, como exploramos en el apartado del espacio realista, el mundo de la vida del de la muerte en la inversión de papeles que elabora la obra.

Hemos dicho que la muerte para Roberto se encuentra fuera, pues mira al exterior como un espacio de muerte y lo compara a aquél de un ataúd. Guarda importancia esta idea con lo mencionado de la liminalidad y los ritos de pasaje, pues la puerta del departamento representa el espacio de ansiedad para Roberto: es aquello que lo separa de un mundo que él percibe como ajeno. Sin embargo, y es importante anotarlo, la primera observación que Roberto hace es a través de la ventana. Lo crucial de este punto es que la ventana no representa un paso ritual, sino que sólo le permite tener una idea de lo que sucede en el exterior, sin abandonar jamás la seguridad del interior.

Aquí podemos hablar de una sublimación del momento, nuestro protagonista observa y se estremece ante el exterior sin abandonar, todavía, su espacio seguro en el interior. La raíz de esta sensación encuentra sus raíces en la filosofía kantiana, en el breve, pero revelador, texto de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. En este, se hace una distinción entre lo bello y lo sublime y una posterior categorización de ambos conceptos:

Mientras lo bello se refiere a la forma del objeto que consiste en su limitación, lo sublime, por el contrario, se halla en un objeto sin forma en cuanto en él es representado lo ilimitado. Lo sublime es una proyección del sujeto, incluso se podría decir, un estado del espíritu que se da cuando la forma sensible sobrepasa la capacidad de aprehensión de la imaginación.⁹⁴

Entonces observamos que Roberto experimenta el sentimiento de lo sublime al mirar a las multitudes del exterior y simultáneamente con su cuarto impoluto. Aquí es donde incluso se desdobra aún más la influencia kantiana, pues el filósofo distingue las sensaciones de lo sublime matemático y lo sublime dinámico. En pocas palabras, el primero se refiere a la capacidad intelectual de sentirse movido por una obra, es decir, apela a la razón; la segunda es más físico, pues inspira temor y puede crear en el espectador la sensación de peligro.

Roberto fluctúa entre ambas formas de lo sublime desde un único punto espacio-temporal, ya que es capaz de mirar al exterior y crear una distancia estética que le permite sentirse en peligro sin tener que estarlo realmente. De manera similar a los lectores de una novela o espectadores de una película de terror, él sublima y hace estética su experiencia: mientras observa el interior de su habitación apela a su sentido de lo sublime matemático, pues racionaliza su experiencia, la transforma en algo que su mente es capaz de ordenar y sistematizar.

En cuanto a su experiencia con lo sublime dinámico, esta viene del exterior, de los muertos que él ve en el ataúd. Los entes que habitan fuera son entes de la naturaleza, capaces

⁹⁴ Marina Silenzi, "El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y pensamiento de Kandinsky", *Andamios*, Vol. 6, No. 11, 2009, p.295.

de ponerlo en peligro, característica imprescindible de lo que Kant considera un sublime dinámico⁹⁵.

Desde el sentido simbólico, la puerta guarda en sí una gran cantidad de acepciones. Chevalier describe el sentido más general de la siguiente manera:

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo [...] de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica, del dominio profano al dominio sagrado.⁹⁶

Es importante notar que Roberto es quien viola este umbral de la puerta y, dicho de alguna manera, permite que un agente de lo que él considera la muerte, logre penetrar a su lugar de vida, donde se siente seguro. En el relato, esto sucede cuando Roberto está esperando la vuelta de Marta para mostrarle que ha colocado el cuadro en el corredor, junto a la puerta. Encuentra, al momento de abrir, al portero o quien piensa puede ser el hermano del portero:

...alto, el traje gris, el pelo gris, el ajado rostro gris que parecía tan surcado, arrugado, anudado y marcado que daba la impresión de que iba a ser necesaria una obra de rescate arqueológico para exhumar al pobre hombre sepultado bajo tantos escombros.⁹⁷

Es Roberto quien invita a la cadavérica figura del portero a entrar a su espacio seguro. El portero observa el departamento y Roberto lo invita a pasar. Este hecho, tan sencillo como hacer una invitación a pasar dentro, marca el principio del descenso en espiral de la relación

⁹⁵ Cf. Immanuel Kant, "Sobre los diferentes objetos de lo sublime y lo bello", *Observaciones del sentimiento de lo sublime y lo bello*, México, FCE, 2011, pp. 3-8.

⁹⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 855.

⁹⁷ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 43.

marital de los protagonistas y que resultará en su vuelta a un estado feral y completamente fuera de sí.

En la obra podemos ubicar el momento exacto en la siguiente cita:

En el momento justo antes de traspasar el umbral [la puerta] después de despedirse, el hermano del portero descolgó el liviano ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO y salió. Fue tan repentino el gesto que Roberto cerró la puerta antes de darse cuenta de lo que había sucedido. Comprobó que era verdad, que en efecto faltaba el cuadro, y volvió a abrir: allí vio al hombre con el cuadro debajo del brazo, sonriendo con la seguridad de que tanto Roberto como él y todo el mundo estaban de acuerdo en que había venido para eso, para llevarse el cuadro determinado de antemano.⁹⁸

Vemos entonces que el traspaso del umbral es subvertido de lo que se espera en un umbral tradicional. Por lo general, es el héroe o protagonista de la narración quien atraviesa el umbral y, como lo indicamos, regresa con mayor conocimiento o asciende a un nivel superior.

En “Átomo verde número cinco” es el protagonista quien permite la entrada a lo ajeno, a lo extraño y potencialmente peligroso, dentro de su propia morada; por ello, no termina en un estado de superioridad o ascendencia tras el primer cruce del umbral, sino que poco a poco comienza a dirigirse más a la confusión y posterior caos que se desencadenarán cuando sea él quien atraviese la puerta de su departamento.

Establecimos que el espacio funciona vectorialmente en la narrativa fantástica y podemos observar cómo esto se refleja en la obra. Las puertas, en su función de umbral, permiten que la maldad proveniente del exterior vaya penetrando cada vez más

⁹⁸ José Donoso, *Op. Cit.*, pp. 44-45

profundamente en el interior del departamento. Las puertas permiten el acceso a lo sobrenatural en la obra y cada vez que se penetra otra puerta hay una nueva desaparición de un objeto.

[Roberto] Se anudó el cinturón de su bata de seda, calzó sus pantuflas, y sonriente al comprobar que ya ni siquiera de pie sentía dolor de cabeza, le abrió la puerta de su dormitorio a Anselmo para comenzar la visita desde el vestíbulo. Todo le gustó mucho [...] lo que le quitó un gran peso de encima a Roberto porque nunca había estado seguro y tenía fe en el gusto de Anselmo...⁹⁹

Esta intromisión, ahora por parte de Anselmo, amigo de la pareja, causa una nueva desaparición de un objeto valioso: el candelabro. Su ausencia se revela a nosotros a partir del siguiente diálogo:

- ¿Qué te pasa, Marta, ¿por Dios?
- El candelabro...
- Roberto no entendió,
- El candelabro no está.
- ¿Cómo que no está?
- Ha desaparecido.¹⁰⁰

Una vez más, un ente ajeno al espacio interior del matrimonio se ha colado a la intimidad del departamento y ha provocado la desaparición de un objeto crucial. Se revela el potencial vectorial de la puerta como umbral ya que en estos ejemplos dirige una fuerza externa hacia el interior, provocando el conflicto de la desaparición de los objetos en el departamento.

Otra de las intromisiones permitidas y motivadas por la pareja sucede cuando los perpetradores son cuatro testigos de Jehová quienes, en sus visitas rutinarias, llegan hasta el

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 56.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 58.

departamento de los protagonistas. La descripción de los personajes se asemeja a la de un coro, incluso son mencionados los términos soprano y barítono para dos de las testigos de Jehová. De igual forma a los anteriores robos, son invitados a pasar, pero en esta ocasión, se detalla un poco el proceso de la invitación:

Ante tanta humildad, ante alguien con una opinión tan original sobre ellos, Marta y Roberto, dominados por una atolondrada buena crianza que no puede negarle su casa a quien la solicita, no fueron capaces de dejar de decir:

- ¿Quieren pasar un momento al salón?¹⁰¹

Posterior a la invitación, los testigos de Jehová ejecutan el robo de unos pisapapeles de cristal del escritorio del salón, frente a los ojos de Roberto y Marta que sólo pueden quedarse quietos ante la incertidumbre del robo.

En esta ocasión el cruce del umbral nos conduce a un espacio nuevo del piso de la pareja y este posee su propia descripción. El salón no había sido mencionado a profundidad hasta que son invitados los testigos de Jehová. Se describe la mesa de cristal con los pisapapeles de la época victoriana y los ídolos africanos que actúan como centinelas de la sala, en esa relación inarmónica que describimos previamente.

Existen otras intromisiones que repiten la fórmula de la invitación, como la señora Prensén, la ama de llaves, llevándose la batidora nueva y la pareja de Anselmo y Magdalena llevándose un cuadro de Saura y una crema respectivamente. Podemos asociar estos acontecimientos con el espacio de ansiedad comunal que citamos en páginas anteriores, pero

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 70

otro aspecto que es necesario rescatar es el terror que suponen estos personajes para los protagonistas.

Al observar a los personajes que desfilan por la casa de Roberto y Marta, notamos que todos representan algún tipo de clase de la cual los protagonistas pretenden separarse. Roberto y Marta, identificándose a sí mismos como superiores, como separados de aquellos que viven en el ataúd como los ve Roberto, son azotados por éstos mismos, como si se tratasen de entes vampíricos que invaden sus interiores y los drenan de su fuerza vital.

Podemos considerar esta intromisión y uso de entes similares a lo vampírico como un giro poético hacia el paradigma del fantástico clásico, en forma similar a como Omar Nieto lo resalta en *Drácula*:

... el terror (los «terrores imaginarios» que menciona Vax) producidos en su mayoría por la posibilidad que invadan la tranquilidad del orden establecido, sean éstas todas las manifestaciones del mal o cualquier otra fuerza de carácter extraordinario, cuya condición inherente es que siempre está afuera del ser humano, es decir, una fuerza externa a él y que puede alterar el orden de lo mismo¹⁰².

La asociación a un ente vampírico no es tan forzada, pero debemos aclarar que no se trata de una visión tradicionalista del vampiro, es decir, de las leyendas pali, chinas y de medio oriente. Refiere precisamente a la necesidad de la invitación para poder acceder a la casa, característica del vampiro romántico de Stoker.

Los vampiros creados por Stoker no proyectan sombras y no se reflejan en los espejos, necesitan ser invitados por el propietario de la casa para poder entrar en un hogar habitado, la sangre es su única fuente de alimento, poseen una

¹⁰² Omar Nieto, *Op. Cit.*, p. 120.

fuerza sobrehumana, no pueden cruzar el agua en movimiento y deben descansar en tierra de su patria.¹⁰³

Inclusive la descripción del supuesto hermano del portero nos conduce a pensar en el vampiro, sólo que la extrañeza no reside en su apariencia o capacidades sobrenaturales, sino en la aparente sinrazón de su robo. Estas personas que son representaciones materiales de los terrores que invaden a la pareja y perpetúan los robos al cruzar el umbral de la puerta contribuyen a orientar la poética del realismo hacia la del fantástico.

Sin embargo, la orientación hacia lo fantástico también se efectúa cuando son los protagonistas quienes traspasan el umbral y deben de enfrentarse a la inseguridad del exterior, abandonando su lugar seguro que ha sido invadido por fuerzas externas.

Cuando Roberto y Marta son quienes cruzan el umbral de la puerta, los elementos fantásticos son potenciados y se pueden apreciar claramente en el texto. El primero sucede cuando, después de estar en el hospital por una noche, la pareja debe regresar a su casa y el pánico por no ser capaz de encontrar su piso invade a Roberto.

¿Encontraría la casa? ¿No habría desaparecido el número? ¿No se la habían llevado, también, como todo lo demás y él y Marta se quedarían dando vueltas y vueltas, eternamente, en coche, por las calles de la ciudad, buscando el número de una calle donde ellos habían instalado su piso definitivo, pero que ahora no existía? ¿Buscar y buscar, rondando hasta agotarse, envejecer, uno al lado del otro en el asiento del coche, decayendo en medio del tiempo que pasaba y de la ciudad que crecía y cambiaba, hasta morir sin encontrar el número?¹⁰⁴

¹⁰³ Francisco Diego Álamo Felices y Ana Isabel Bonachera García, “Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897). Una aproximación” en *Signa*, No. 25, 2016, p. 316.

¹⁰⁴ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 79

El constante acoso y robo que han sufrido Roberto y Marta se queda permeado en la mente de Roberto y le provoca agorafobia. Lo importante, sin embargo, es cómo nuevamente se subvierte todo lo esperado de la función liminal del umbral, pues, desde el punto de vista de Turner, el regreso a su casa debería concluir con la adquisición de un estado superior de la conciencia. Pero en este caso, al regresar a su piso, sólo descubren que han desaparecido más objetos: la linterna y la bombilla del cuarto vacío de Roberto.

De igual forma, en el clímax de la narración, la pareja protagonista decide salir a buscar todos sus objetos robados, convencidos de que estos se encuentran en una bodega. Roberto, al momento de efectuar el cruce del umbral, es abrumado por la inmensidad de la ciudad de la cual se ha intentado aislar, ya sea en su piso o directamente en su cuarto blanco y estéril. Cuando por fin decide que es momento de ir por sus pertenencias, el texto nos indica lo siguiente:

Pero al entreabrir la puerta para salir, Roberto la mantuvo así unos instantes, y por el resquicio, el aire del *palier* que subía por el hueco de la escalera lo hizo titubear. Mirando a Marta, que lo tomó del brazo como rogándole que no saliera, vio que ella por fin estaba comenzando a reconocer la existencia del miedo más allá de policías, periódicos y hombrecitos de los electrodomésticos [...] Ya era demasiado tarde para volver atrás¹⁰⁵

El umbral provoca ansiedad y miedo en los protagonistas, pues los lanza hacia lo desconocido y que terminará revelándolos como seres puramente ferales después de que concluyan su viaje en taxi, agredan al conductor y acaben peleando entre ellos mismos.

Podemos referir de nuevo cómo el espacio liminal del umbral, la puerta, refiere a lo fantástico cuando es cruzado. La puerta actúa como el punto de quiebre para lo extraño que

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 88-90

invade a los protagonistas, ya sea penetrando su recinto para alterarlo o siendo los protagonistas quienes deben aventurarse al exterior y perder su condición cultural que habían cultivado para ellos mismos.

El umbral, en su función antropológica, separa lo sagrado de lo profano y por ello existe un estado de incertidumbre al cruzarlo. Lo notable en esta novela es que lo fantástico no ocurre en un espacio específico de lo sagrado (interior del departamento) o lo profano (el exterior, el ataúd), sino que hay una hibridación una vez que los entes logran atravesar la puerta.

Como lo mencionaba Omar Nieto en las isotopías de lo fantástico, la isotopía clásica usaría la puerta para marcar la diferencia clara de donde se llevan a cabo las acciones inexplicables de lo fantástico; pero, al ser “Átomo verde...” una obra perteneciente al posmodernismo, hibrida los espacios, introduce el terror del exterior hacia el interior de la casa mediante el robo de los objetos.

Hemos mencionado cómo los personajes que invaden el departamento se comportan similar al arquetipo del vampiro de Stoker y esta comparación puede extenderse al departamento del matrimonio. El piso, o departamento, funciona de forma similar al arquetipo del castillo gótico usado en la narrativa fantástica del siglo XIX.

El departamento funciona como un castillo gótico en el sentido de que es “el espacio en el cual los dominios natural y sobrenatural conviven conflictivamente se sitúa [...] del

otro lado de uno –o más– umbrales. Son espacios, como veremos, que se abren *detrás* de una puerta, un postiguello, un portón”¹⁰⁶.

La particularidad del departamento se encuentra en que este funciona a la inversa de lo que se esperaría en el fantástico tradicional. Mientras que el fantástico clásico, como en el caso del ya mencionado *Drácula*, el castillo o la casa embrujada sería el lugar donde se desarrolle lo sobrenatural y marcaría una clara diferencia con el mundo natural, en “Átomo verde...”, el departamento, es decir el interior, crea la ilusión de proteger ante las fuerzas exteriores que Roberto percibe como la muerte y cuando el peligro exterior, representado como los personajes que efectúan los robos, es invitado la amenaza de lo fantástico empieza a surtir efecto en el interior.

Este fenómeno guarda relación con lo que Andrea Castro señala del espacio gótico:

El espacio en el cual estas fronteras se disuelven, produciéndose así [...] la coexistencia de los tiempos, de la realidad y la ficción, de la vida y la muerte, del yo como sujeto y el yo escindido, de la razón colapsada bajo el peso de la sinrazón, es un espacio al que el personaje ingresa atravesando un umbral. Un espacio que está *fuera* del orden cultural [...] pero a la vez, está *dentro* de un recinto cerrado. [...] Esta paradoja del *afuera* está *adentro*, o del *adentro* que está *afuera*, actualiza la disolución de las fronteras a la cual nos referíamos antes.¹⁰⁷

Por lo tanto, el cruce del umbral comienza el desdibujo de las fronteras, permite que los personajes que vienen del exterior, del castillo gótico que sería el exterior, penetren el departamento e implementen el sistema fantástico a través de los robos. En cuanto Roberto y Marta atraviesan el umbral, son ellos quienes ahora deben ser partícipes de las reglas del

¹⁰⁶ Andrea Castro, “El motivo del umbral y el espacio liminal” en José Miguel Sardiñas [Coord.] *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 259

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 259-260

exterior. La ciudad se forma ante ellos como un monstruo y son sujetos al pánico y miedo que esta les provoca.

El espacio de la ciudad como un componente de lo fantástico tiene sus propias características y ejerce un efecto de extrañeza particular. Por lo tanto, ahora estudiaremos su comportamiento en “Átomo verde número cinco”.

2.2.2 La ciudad como un espacio fantástico

La ciudad, desde el siglo XIX y en especial durante el XX, se ha utilizado en la literatura como un personaje más en la narrativa, ya no sólo como un telón de fondo o como elemento referencial, sino que ha adquirido rasgos que la transforman en un ente con influencia en el desarrollo de la trama y la construcción de los personajes. Así, novelas como *La región más transparente* de Carlos Fuentes aprovechan la historicidad de la Ciudad de México, sus mitos y tradiciones, para sobreponerlos a su propio momento histórico y hacer parangones con los personajes de la novela; de la misma forma, aprovechan su carácter de megalópolis para organizar la trama a través de esta, determinando las acciones y formas de los personajes según su ubicación geográfica.

Esto lo explican Preston y Simpson-Husley de la siguiente manera:

The city is an aggregation or accumulation, not just in demographic, economic or planning terms, but also in terms of feeling and emotion. Cities thus become more than their built environment, more than a set of class or economic relationships; they are also an experience to be lived, suffered, undergone [...] The city has always been an important literary symbol, and the ways in which

a culture writes about its cities is one means by which we may understand its fears and aspirations¹⁰⁸

La ciudad, entonces, siendo un medio en el cual podemos observar los miedos y aspiraciones de los protagonistas, puede convertirse en la forma ideal de externar el sentir de los personajes. Pese a la herencia gótica y la preferencia de los espacios cerrados, el fantástico puede aprovechar la cualidad expansiva de la ciudad para representar algunos temores particulares y esto puede observarse en la novela que analizamos ya que el peligro que se encuentra en el exterior va penetrando, paulatinamente, la intimidad del departamento de la pareja.

La construcción de la ciudad para la literatura, y en especial para el caso de la literatura fantástica, no sólo se concentra en los elementos arquitectónicos, sino que, a través de la ciudad, se configura el mundo interior del personaje o del narrador y, por consiguiente, su conflicto interno. Por lo tanto, podemos decir que la ciudad establece, de forma negativa o positiva, el reflejo de la situación en la que se encuentra el personaje.

Sin embargo, no únicamente marca la relación con el interior del personaje, la ciudad también lo construye según su relación con el Otro. Es decir, la ciudad, como elemento compositivo del relato, moldea al personaje según la percepción que éste tenga de la misma, ya sea positiva (identificándose con ella) o negativamente (rechazando la identidad de la ciudad).

Norma García Saldívar indica lo siguiente con respecto a la apertura y la alteridad:

¹⁰⁸ Peter Preston y Paul Simpson-Husley, "Introduction" en Peter Preston y Paul Simpson-Husley [Eds.] *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem*, Estados Unidos, Routledge, 1994, pp. 1-2.

En efecto, podemos pensar el puente o el “pasaje” como el movimiento entre lo uno y lo otro, lo interno y lo externo, en una relación de implicación recíproca, de cohabitación. Así, en el espacio literario se piensa lo urbano, la ciudad, en términos de escritura, o la experiencia como apertura a la alteridad.¹⁰⁹

Esta apertura a la alteridad es clave en la literatura fantástica pues, como hemos señalado, lo Otro constituye una amenaza constante para la normalidad. En este caso, lo Otro, los personajes que cometen los robos de los objetos, provienen de la ciudad, de fuera de la normalidad del departamento. De igual manera, cuando los personajes atraviesan el umbral, a la ciudad que perciben como lo Otro, el relato se vuelca en descripciones pesadillescas y laberínticas de la ciudad de Barcelona.

El miedo a lo externo, y por consecuencia a la ciudad, es expuesto cuando Roberto decide salir del departamento después de una discusión con Marta.

Roberto necesitaba caminar un poco: por eso no bajó al sótano a buscar su coche. Lo que lo obsesionaba era la posibilidad de llegar a todos los extremos, eso que Marta se negaba a ver pero que él veía y no lo dejaba alejarse de su casa porque tenía miedo de perderse [...] preferible caminar, dar vueltas a la cuadra, y a medida que su miedo se iba precisando en torno a la certeza de que jamás volvería a encontrar su casa si cruzaba una calle y no continuaba dando vuelta en redondo por la misma acera [...] se iba a perder en la ciudad, en la intemperie, lejos de teléfonos y direcciones conocidas, en las calles enmarañadas por la noche y por las luces multiplicadas y refractadas por la lluvia¹¹⁰

A primera vista, la descripción de la ciudad apenas dibujada por el narrador en este extracto no parecería alejada de otras descripciones más cercanas a literatura no fantástica, como podría ser el Londres de Dickens o el Nueva York de Bellow. Sin embargo, la constante

¹⁰⁹ Norma García Salazar, “El espacio de la memoria” en *Acta poética*, No. 30, Vol. 2, 2009, p. 155.

¹¹⁰ José Donoso, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

angustia de encontrarse perdido en un espacio desconocido y la circularidad recurrente que se describe, equiparan el espacio de la ciudad a aquel de un laberinto.

Penelope Reed Doob ha indicado que la idea del laberinto tiene dos maneras de ser percibida:

... maze-treaders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in a diagram, are dazzled by its complex artistry. What you see depends on where you stand, and thus, at one and the same time, labyrinths are single (there is one physical structure) and double: they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos¹¹¹

Rescatemos dos conceptos de lo establecido por Reed. Primero, el maze-treader, que podríamos traducir como merodeador del laberinto, quien experimenta el laberinto en su faceta de caos y de la sensación de encontrarse perdido; y la figura del maze-viewer, u observador del laberinto, quien puede percibir el laberinto desde el exterior, con una vista privilegiada capaz de percibir una estructura compleja. Estas percepciones del laberinto no son estáticas, sino que pueden cambiar en un momento súbito tal como lo indica la autora: “what you see and feel and understand one moment can shift completely the next like a reversible figure, an optical illusion. Thus mazes encode the principle of doubleness, contrariety, paradox...”¹¹²

Roberto, a través del narrador, experimenta la duplicidad del laberinto que es la ciudad. Cuando se encuentra en su departamento, es un maze-viewer pues observa desde un

¹¹¹ Penelope Reed Doob, “Introduction”. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Inglaterra, Cornell University Press, 2019, p.1.

¹¹² *Ibid.*, pp. 1-2.

espacio privilegiado, la ventana de su piso, la ciudad y a quienes deben de atravesarla y exponerse a ella:

...y si se levantara –lo que no tenía la menor intención de hacer– y se asomara por la ventana vería cómo en la calle, tres pisos más abajo, arreciaba el frío: la gente con los cuellos de los abrigos subidos, con paraguas enarbolados para defenderse de una penetrante lluvia invisible [...] todo esto mientras afuera llovía, mientras la gente tenía frío y él no, y pasaban de prisa para ir a misa, o malhumorados llevando un paquetito de queso francés para almorzar ritualmente el domingo en casa de sus suegros, y Roberto los observaba con ironía desde su ventana, en su piso perfecto...¹¹³

Como un observador del laberinto, Roberto se concentra más en los individuos que deben de atravesarlo para cumplir tareas que a él le parecen mundanas, mientras se conforta con el lujo y comodidades que están presentes en su espacio seguro. Sin embargo, cuando debe de cruzar el umbral y adentrarse en la ciudad, la dinámica cambia. Ahora él se encuentra perdido y expuesto a la lluvia que despreciaba cuando caía sobre los demás.

Los laberintos no son un tema extraño a la literatura, fantástica o de otro tipo. De hecho, Harold Bloom incluye al laberinto como uno de los temas recurrentes de la literatura junto a la sexualidad y la muerte. El laberinto como un tema permite explorar aspectos que el autor menciona:

All of us have the experience of admiring a structure when outside it but then becoming unhappy within it [...] The labyrinthine became an image for the confusions of a lost life, yet that negates the image's wealth. All labyrinths are illusory, in that they can be mastered, sometimes by cunning, other times by chance. Themselves metaphors, labyrinths substitute for accurate directions...¹¹⁴

¹¹³ José Donoso, *Op. Cit.*, pp. 36,38

¹¹⁴ Harold Bloom, "Into the Living Labyrinth: Reflections and Aphorisms" en Blake Hobby [Ed.] *The Labyrinth*, Estados Unidos, Infobase Publisher, 2009, p. xvii

El laberinto como representación no necesariamente implica el sentimiento de lo fantástico. Sin embargo, es la construcción que se elabora del espacio laberíntico la que otorga el estatus de fantástico a un laberinto. Los métodos que se usan para construir el laberinto provocan que tanto personaje como lector puedan experimentar la sensación de extrañeza propia del fantástico, además de convertirse en los maze-treaders que señala Penelope Reed.

En “Átomo verde...” el laberinto aparece en uno de los momentos clave de la narración. Roberto y Marta han abordado un taxi con la convicción de recuperar sus posesiones, las cuales creen se encuentran en una bodega. Mientras van recorriendo las calles de la ciudad, ésta va tornándose hostil ante ellos:

Giró el taxi hacia el otro lado, siguiendo la corriente de chatarra que se dirigía a Francia y que poco a poco fue raleando hasta que él mismo se desprendió, entrando por una red de callejuelas casi todas de altos muros ciegos y sordos y sin ventanas. Letreros indicaban que eran almacenes y bodegas: casas con gente y vida familiar casi no existían en este sector, sólo amplios muros de ladrillo envejecidos, iluminados de vez en cuando por una mancha de luz que se extendía como una mancha de grasa...¹¹⁵

La forma que va adquiriendo la ciudad para la pareja, cada vez más cerrada, intrincada y sin salidas ni ventanas, es una externalización de los sentimientos de la pareja, de la confusión que sienten al estar en un lugar que les resulta completamente ajeno a lo que habían experimentado dentro de su departamento. Este espacio, de igual forma, los introduce al mundo de quienes les han robado sus posesiones y por quienes sienten tanto odio.

¹¹⁵ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 92.

El taxista, quien la pareja cree es el hermano del portero y quien robó el cuadro, es descrito de la siguiente manera:

Sí, ambos le habían visto la cara: las facciones grises, surcadas, desinfladas del hermano del portero que se había llevado ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO. Estaban en su poder y podía hacer lo que quisiera con ellos [...] los había traído a este sitio porque los demás aguardaban aquí donde en la noche, en el sinfín de bodegas y almacenes clausurados, no duerme nadie y no hay nadie que escuche los gritos del que pide auxilio...¹¹⁶

No sólo han sido introducidos a un laberinto, sino que, en lugar de tener una figura que funcione como Ariadna y los conduzca seguros a través de este, es el mismo ejecutor quien los conduce a su voluntad y placer. Se convierten al mismo tiempo en exploradores y observadores del laberinto, sólo que con terror y odio enraizado en ellos en lugar de la admiración o valentía que les permitiría salir ilesos.

Existen dos claves que convierten a este laberinto en un espacio fantástico. La primera, más obvia, se trata de la construcción hecha con las descripciones físicas. Como hemos mencionado, este laberinto se torna oscuro, siniestro, y cada vez más enfrascado sobre sí mismo. La ciudad se deforma y se convierte en un espacio opresivo, innavegable y el laberinto se vuelve más notorio:

Ahora que sus ojos se habían acostumbrado a la oscuridad no era todo informe: se sugerían masas, formas, matices del negro, grisallas de moles y bóvedas con escaleras y rejas y arcos, de pasadizos inventados por algún desconocido Piranesi doméstico, todo sólido y frío, pero bello, se dijo Roberto, que apartó inmediatamente de su imaginación el recuerdo de Piranesi para que no estropeará la pureza de su sensación nueva de que aquí podría encontrar algo.¹¹⁷

¹¹⁶ *Ibíd.*, pp. 92-93.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 96.

Lo esencial de la cita es que el espacio de la ciudad construye la noción laberíntica de dos maneras, con la descripción de un espacio como tal y con la referencia a Piranesi. Giovanni Battista Piranesi fue un arquitecto italiano del siglo XVIII cuyos grabados se caracterizaban por contener ruinas y espacios intrincados, repletos de escaleras y falsas salidas a ninguna parte.

La mención, aunque breve, dirige la mente del lector a un espacio físicamente complejo, casi irrealizable, al mismo tiempo que complementa la construcción espacial mediante la referencialidad. Sin pretender enfrascarnos en un análisis completo de literatura comparada, la obra se encuentra plagada de referencias a artistas, arquitectos, escritores y músicos. Estas referencias no sólo potencian la pretensión burguesa de la pareja –pues nunca son discutidos más allá de su función ornamental– sino que complementan las descripciones físicas con su interreferencialidad.

La segunda gran clave que convierte a la ciudad en un laberinto es más sutil pues, en realidad, la calle en la que Roberto y Marta esperan encontrar la bodega con sus cosas no existe. Cuando la pareja solicita el servicio de taxi, sucede el siguiente diálogo:

- ¿Te acuerdas tú de la dirección, Roberto?
- No, espera, la tengo anotada en este papelito aquí en mi bolsillo. Pero no alcanzo a leer lo que dice. ¿Tú tampoco, Marta? tome, tenga... lea usted... Le pasó el papelito al chofer, que encendió la luz y leyó:
- Peso, 108.
- Sí, Peso 108.
- ¿Por dónde cae eso, señora?
- No tengo la menor idea.¹¹⁸

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 91.

Sin embargo, casi al principio de la narración, somos informados que el cuadro *ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO* no tenía originalmente ese nombre sino “Peso 108”. Esto sucede cuando Roberto observa el cuadro antes de colgarlo en el corredor y ser víctima del primer robo: “[...] un kilo y ocho gramos, recordaba con toda precisión porque lo anotó en un papelito, ya que antes de decidirse a bautizarlo con el nombre que actualmente ostentaba había considerado como posibilidad llamarlo PESO 108”¹¹⁹.

Esto significa que, en realidad, todo el viaje por los barrios de obreros y por las bodegas fue en vano pues buscaban un imposible: una dirección inexistente donde descansaba su esperanza de encontrar los objetos robados y con ellos poder restaurar el estatus de su relación y de su aspiración burguesa.

La dirección falsa crea confusión, tanto en los personajes como en los lectores, lo que hace a la obra aproximarse al concepto del fantástico posmoderno que estableció Omar Nieto y que anteriormente hemos mencionado. La búsqueda de un imposible, de hecho, acerca este concepto de laberinto a la manera en que Borges lo utilizó para cuentos como “El jardín de los senderos que se bifurcan” o “El Zahir” pues Donoso también crea un simulacro de un mundo fantástico, con la diferencia de que este es terrible y opresivo, en contraposición a los laberintos filosóficos y literarios borgianos.

Carlos Navarro indica lo siguiente con respecto al uso de los laberintos en la literatura de Borges:

Since the structures of language are finite, the total picture of the labyrinth is ineffable, and in many stories Borges' persona simply lets its endless complexity speak for itself. When he does mention the labyrinth, he does so

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 41

indirectly through metaphors, the most frequent of which involve houses, cities, deserts, mirrors, photographs, and, of course, books and libraries. Specifically, each of these metaphors plots the position of the labyrinth which, as we have seen, can be found in all times and places, large and small. The house, with its rooms, corridors, doors, windows, etc. locates the labyrinth in individual lives, e.g., "The House of Asterion." The city, with its streets, alleys, corners, buildings, etc., locates the labyrinth in society, e.g., "The Zahir." The library locates it in civilization, e.g., "The Library of Babel." The book locates it in individual intelligences¹²⁰

Los laberintos, según Navarro, se pueden colocar en distintas posiciones y con ello se les dan distintas acepciones. Donoso coloca su laberinto en dos distintas posiciones en este caso, la ciudad como tal por sus bodegas, barrios de obreros y atmósfera opresiva, así como en la autorreferencialidad.

Es decir, el laberinto que se construye para generar el sentimiento de lo fantástico en el lector, existe gracias a la actitud que toma el narrador frente al espacio : la construcción de un espacio exterior que refleja el miedo y confusión de los protagonistas que deben aventurarse dentro de este con la esperanza de recobrar su identidad; de igual forma, la calle que esperan encontrar, la salida del laberinto, no existe, se encuentran buscando una dirección ficticia, que Roberto confundió con el nombre original de su obra.

Estos factores combinados transforman la ciudad de lo que pudiera haber sido un espacio realista en uno completamente fantástico, al mismo tiempo que ajustan la obra al paradigma del fantástico posmoderno mediante la intertextualidad con otras obras (las referencias a la obra pictórica de Piranesi), la colocación de un laberinto en un espacio moderno (la ciudad al estilo de Borges), la autorreferencialidad (el nombre de la calle que

¹²⁰ Carlos Navarro, "The Endlessness in Borges' Fiction" en *Modern Fiction Studies* Vol. 19, No. 3, 1973, p. 403.

era originalmente el título del cuadro pintado por Roberto) y finalmente la simulación de la paradoja, pues dicho laberinto fue creado por los personajes y no existía nunca en realidad.

Una forma de aclarar la idea expresada en el párrafo anterior es de la siguiente manera. El fantástico posmoderno, como se trabajó a partir de Borges, crea la paradoja dentro del mismo texto. Es decir, aprovecha la capacidad del lenguaje como medio generador para producir una paradoja interna que despierta en el lector el sentimiento de lo fantástico.

Antes de dar por terminada esta sección del estudio, retomaremos la noción de la ciudad como un personaje dentro de “Átomo verde número cinco”. Barcelona se distingue en esta obra gracias a la paradoja que crean los personajes con respecto a ella. Decimos paradoja no porque se ponga en duda la existencia de la ciudad, sino que son los mismos protagonistas quienes la transforman en un personaje más de la obra.

Explicamos esta idea. La ciudad en este caso es un personaje que existe gracias al reconocimiento que los personajes elaboran de sí mismos a partir de ella, es decir, la ciudad funciona subjetivamente para los protagonistas, para que estos puedan identificar en ella la diferencia que los distingue del resto.

Barthes nos indica que:

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como «lenguaje de la ciudad».¹²¹

¹²¹ Barthes Roland, “Semiología y urbanismo” en *La aventura semiológica*, Trad. Ramón Alcalde, España, Paidós comunicación, 1993, pp. 260-261.

La ciudad, entonces, interactúa con los protagonistas y viceversa, sólo que en un espectro negativo de interacción. La ciudad se percibe como peligrosa para Roberto y Marta, un ataúd que es habitado por seres muertos, y cuando deben establecer un discurso y aventurarse en ella se potencia esa misma sensación de amenaza que ellos ya tenían.

Es un personaje en el cual vacían todo lo negativo que ven en los demás, cuando están en su departamento, la observan con cierto desprecio; pero, una vez que han sido obligados a salir, la ciudad retorna todos esos terrores a los protagonistas, ahora siendo ella quien los oprime y aplica sobre ellos la misma presión y comienza a determinar sus acciones.

2.2.3 La desaparición de los objetos

El hecho fantástico más evidente de “Átomo verde número cinco” se encuentra en el robo o desaparición de los objetos pertenecientes a la pareja. Cuando analizamos el papel de la decoración como parte de la narrativa y del espacio en la obra, mencionamos brevemente la teoría de Kowzan¹²² de los props teatrales y la resignificación que adquieren al ser usados en un contexto distinto.

Es esta función resignificante la que permite que podamos considerar a los objetos como parte, tanto compositiva como formadora, del espacio narrativo. Esto debido a que los objetos “llenan” los espacios que habitamos, no necesariamente en un sentido de vacío que debe ser erradicado, sino que formamos una profunda relación con ellos y los dotamos de

¹²² *Loc. Cit.*

distintos simbolismos y significados. Por ejemplo, un juguete viejo puede ser más que un vaciado de plástico, puede evocar el sentimiento de la infancia, ya sea para bien o para mal.

A nivel de una obra artística, los objetos completan la sensorialidad del espacio, es decir, ayudan a dar una mayor percepción de lo que el espacio narrativo propone. Esto lo señala María del Carmen Bobes Naves de la siguiente manera:

Se ha analizado la forma en que la novela y el drama disponen y describen los objetos que crean los ambientes, es decir, lo que está en el espacio; se han estudiado las sensaciones, particularmente se ha estudiado la mirada (espacio subjetivo) en la novela objetivista, que no reconoce más espacio que el superficial, excluyendo la mirada semántica, es decir, la mirada que interpreta los objetos más allá de la mera presencia; se presta cada vez más atención a los modos de descripción de los espacios y ambientes y a la forma en que se relacionan con los personajes.¹²³

La forma en que los espacios, y por extensión los objetos constitutivos de este, se construyen es metonímica y metafórica. Esta es otra manera en la que podemos abordar la resignificación que tocamos con Kowzan y comprender mejor el papel de las desapariciones/robos de los objetos de la pareja dentro del marco de la poética de lo fantástico.

Wellek y Warren señalan que:

El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad. [...] El marco escénico puede ser expresión de una voluntad humana. Si es un marco natural puede ser proyección de la voluntad.¹²⁴

¹²³ María del Carmen Bobes Naves, “Unidades sintácticas: el espacio”, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, España, Gredos, 1985, pp. 196-197.

¹²⁴ René Wellek y Austin Warren, “Naturaleza y formas de la ficción narrativa”, *Teoría literaria*, Trad. José María Gimeno, España, Gredos, 1985, p. 265.

Bajo la luz de este concepto, podemos considerar los objetos robados como una parte más del espacio, pues no son meramente ornamentales sino como un elemento crucial para la construcción del espacio, al mismo nivel de las descripciones de la ciudad o de la atmósfera que se desarrolla con estas mismas descripciones.

Si profundizamos sobre la importancia de los objetos, encontramos que, en la modernidad, el espacio deja de concebirse solamente como un conjunto arquitectónico y natural, sino que los objetos forman un sistema nuevo, con valores *a priori* y simbólicos que les son otorgados por sus poseedores. Los objetos entonces conservan la función con la que fueron fabricados, pero adquieren un nuevo valor en el sistema que participan, por ejemplo, en una playa una toalla colocada sobre la arena cumple su función original de secarnos del agua de mar si nadamos o formar una barrera con la arena de la playa. Pero, de igual forma, muestra que este espacio ha sido ocupado por alguien y por lo tanto no podemos tomarlo para nosotros. Tienen entonces los objetos un valor funcional y uno simbólico.

Podemos reformular la idea anterior con la siguiente cita: “Los objetos no solo responden a sus lógicas internas, sino que, en el sistema de relaciones entre ellos y con las personas, cargan con la responsabilidad de crear, distribuir, organizar y calificar el lugar en el que se encuentran”.¹²⁵

Las autoras identifican, de igual manera, tres formas en las que los objetos conforman nuestro espacio habitado¹²⁶. En primer lugar, aquellos que, por su cuenta o en conjunto con otros, generan un ambiente envolvente alrededor de ellos; es decir, no necesitan una barrera

¹²⁵ Cecilia Álvarez Rosamina, Jimena Chaibún Kanopa y Anna Rearte Amorós, “El lugar de los objetos. El sistema de objetos como conformador de espacio arquitectónico en la contemporaneidad” en *Anales de Investigación en Arquitectura*, Vol. 5, 2015, pp. 45-46.

¹²⁶ *Ibíd.* pp. 46-47.

física para delimitarse. Por ejemplo, una laptop es un objeto que implica un espacio para trabajar o para divertirse sin la necesidad de un delimitante exterior, la laptop encierra en sí esas características.

En segundo lugar, hay objetos que alteran el espacio pues delimitan, contienen y segmentan una espacialidad mayor. Esto es, son objetos que tienen como función separar un espacio de otro. Podemos pensar para estos en los muebles como sillones o mesas, que separan la sala de la cocina y viceversa.

Por último, están los objetos que son capaces de soportar los objetos que conforman un espacio. No son envolventes, pues necesitan que otros objetos lo pueblen para poder tener un significado, su función en sí es la de contener a estos objetos que le darán una identidad. Las autoras usan el ejemplo de una mesa, pues su función es la de ser poblada por otros objetos que le darán su significado, como juegos de comedor, manteles o vasos. En nuestra obra, podríamos pensar en el departamento de la pareja como un espacio de este tipo, pues sólo adquiere su significado con los objetos de Roberto y Marta: cuando tiene la decoración, es un espacio cálido, pero, una vez despojado de estos, se llena de basura y cambia su ambiente a pesar de ser el mismo lugar físico.

Es importante comprender la manera en que los objetos conforman nuestro hábitat, pues en la obra, desde el íncipit, se deja en claro que los objetos del decorado son un elemento compositivo importante para la comprensión del espacio:

La elección cuidadosísima de las mosquetas y las cortinas, la exigencia de que los baños y los picaportes sean perfectos, maniobrar sutilmente –y con toda la libertad que los medios y la sabiduría proporcionan– las gamas de colores y las texturas empleadas en el salón, en el dormitorio, en la cocina y aun en los pasillos de modo que reposen la vista y realcen la belleza de la dueña de la

casa, ubicar con discriminación la cantidad de objetos acumulados durante toda una vida.¹²⁷

Estos objetos, esta decoración y preparación del espacio vital de la pareja no es únicamente un recurso para construir la imagen aspiracional del burgués; los objetos que pueblan el espacio se transforman en extensiones de la personalidad de los personajes.

Los robos y desapariciones de estos objetos parecen ser desmotivados. El cuadro *ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO*, el mueble de laca japonesa de Marta, los pisapapeles victorianos, etcétera, son robados frente a ellos, sin expresar ningún tipo de motivación para detenerlos. Como tema, el robo y la desaparición son constantes en la obra narrativa de José Donoso, novelas como *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* y *Coronación*, los toman como tema central o los utilizan para marcar un hecho particular.

En “Átomo verde número cinco”, la desaparición y robo de los objetos funciona para desenmascarar la verdadera naturaleza de los protagonistas, pues, una vez desprovistos de todo aquello que les permitía obtener cierto “estatus” caen en decadencia y se rompe la careta que habían puesto para ellos mismos. Es decir, los robos y desapariciones de los objetos destruyen la máscara que los protagonistas han construido y revela un vacío que se equipara al de su casa despojada de posesiones.

Por ejemplo, el cuadro homónimo con la novela, juega el papel de:

la armonía, la obra precisa, símbolo de un mundo tangible e inmutable, incluido dentro de la categoría de arte, que junto con los valiosos objetos del piso son integrantes de la "categoría placer". Por otro lado, representa la evasión, el medio por el cual Roberto intenta liberarse de ese mundo cerrado de orden y perfección para darle un sentido a su vida vacía, sin significado,

¹²⁷ José Donoso, *Loc. Cit.*

fuera de la acumulación material de bienes [...] Roberto al ver el cuadro sin colgar siente una repulsión hacia él. La desubicación de este en el mundo de los objetos le saca de quicio, le produce la sensación de vértigo que anticipa el terror final.¹²⁸

Por ello el robo de este objeto precipita la ruptura de las máscaras que han elaborado los protagonistas. Sólo mediante la desaparición de este objeto podría develarse la verdadera naturaleza de los protagonistas, los revela como seres vacíos, violentos, sin confianza entre ellos o para con lo demás.

Jean Baudrillard ya ha considerado el valor de los objetos organizados dentro de un espacio como muestra del valor del individuo. Sin embargo, su teoría no se limita a la funcionalidad inherente al objeto (para lo que sirve) sino que la disposición de los objetos, la manera en la que son organizados en un sistema, también conlleva un significado que puede ser analizado.

La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor–dormitorio. Los muebles, diversos en cuanto a su función, pero ampliamente integrados, gravitan en torno al aparador del comedor o la cama colocada en el medio. Hay tendencia a la acumulación y a la ocupación del espacio, a su cierre.¹²⁹

De esta manera, los objetos de la obra también tienden a la acumulación, tienden a llenar un espacio que, de lo contrario, sería tan vacío como sus poseedores. Regresemos al ejemplo del cuadro homónimo, Roberto decide colocarlo a un lado de la puerta, sólo después

¹²⁸ Isolina Ballesteros, “La función de las máscaras en *Tres novelitas burguesas* de José Donoso” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, No. 168-169, p. 986.

¹²⁹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Trad. Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI editores, 1969, p. 14.

de que Marta lo pidiera como un regalo de aniversario, mas Roberto no estaba completamente seguro de regalarlo. La obra lo indica de la siguiente manera:

Ahí estaba ahora adosado al muro, junto a la puerta de entrada. Anoche incluso habían llegado a hacer el agujero en la pared, pero él ganó la discusión y el cuadro no se colgó, quedando de acuerdo en que al día siguiente llamarían al portero para que llenara el agujerito [...] Marta le había preguntado:

– ¿Para qué lo mandas [el cuadro] donde Anselmo? ¿Por qué no lo guardamos por mientras en tu cuarto vacío?

Marta no entendía: decididamente, había ciertos aspectos de su libertad que, por muy tierna y comprensiva que fuera, Marta no entendería jamás, y prefirió pasar por alto las explicaciones.¹³⁰

El hecho de que Roberto decida colgar finalmente el cuadro en la puerta no constituye un reconocimiento a Marta, tampoco un cambio de corazón por parte suya, sino que marca una victoria por parte de Roberto. La conquista del espacio comunal es una marca de la configuración que Baudrillard menciona pues Roberto establece con el cuadro la disposición de los objetos según su deseo y visión, no lo hace para reconocer la existencia de su pareja o el deseo de convivencia.

Otro ejemplo de este fenómeno se replica cuando Roberto espera a Marta. Para mostrarle que ha colocado el cuadro justo al lado de la puerta del departamento, tiene la siguiente reflexión:

Estaba ansioso por compartir con ella esta sensación de plenitud, hasta se atrevería a decir como de iluminación producida por el contacto con los objetos que le pertenecían... Sí, tener a Marta aquí para colocar su figura protectora de modo que tapiara la odiosa entrada a la habitación vacía, clausurándola para siempre, de modo que su cuadro colgado junto a la puerta

¹³⁰ José Donoso, *Op. Cit.*, pp. 40-41

quedara como su obra definitiva en este piso definitivo, en este vestíbulo definitivo, anulando también la tentación de entrar a la habitación vacía, y también [...] de abrir la puerta de su casa y salir corriendo y perderse para siempre...¹³¹

Encontramos entonces que Roberto percibe el cuadro como una extensión de su poder dentro de su lugar habitable, como un objeto capaz de otorgar seguridad frente a un mundo que se considera inhospedable y agresivo. Regresa así el dilema de civilización contra barbarie que el realismo y el regionalismo latinoamericanos utilizaron en el siglo XIX, con la particularidad de que ahora es mediante un ejercicio de llenar de cultura y arte su espacio vital con lo que pretenden marcar su diferencia con el vulgo.

El mismo Jean Baudrillard señala lo siguiente con respecto a este juego estético realizado por la pareja:

En este sentido, asistimos a una estetización de todos los comportamientos y de todas las estructuras. Una estetización que no es del orden de lo real; esto significa, por el contrario, que las cosas devienen valor, que adquieren valor en lugar de ser un juego de formas que se oponen [...] En una estetización generalizada, las formas se extenúan y se vuelven valor [...] que es negociable al infinito y cada uno puede hallar su ganancia, pero estamos en el orden del valor y de la equivalencia, en el hundimiento total de las singularidades. Creo que estamos en ese orden, al cual nada escapa, pero pienso, sin embargo, que las singularidades como tales pueden ejercerse bajo formas quizás a menudo monstruosas¹³²

En este caso el proceso de estetización que señala Baudrillard es el ocultamiento del vacío pues el arte y la decoración que pueblan el departamento de la pareja, así como las referencias a otras manifestaciones artísticas como la música, no contienen el valor estético

¹³¹ *Ibid.*, p. 43

¹³² Jean Baudrillard y Jean Nouvel, *Los objetos singulares*, Trad. Horacio Zabaljáuregui, México, FCE, 2003, p. 37

de ser disfrutadas, sino que pretenden ocultar la singularidad monstruosa de Roberto y de Marta.

Por ello, los robos y desapariciones son perpetrados por personajes que los protagonistas notan como inferiores a ellos, además de que los objetos no son azarosos, no desaparecen objetos habituales, más bien son despojados de aquellos que han construido su máscara de burguesía. Objetos tales como el cuadro, el mueble japonés, los pisapapeles victorianos, los cosméticos o las estatuillas de ídolos africanos, así como algunos más comunes, pero con un sentido de novedad como podría ser la batidora Turmix que se lleva la ama de llaves.

Ahora bien, lo fantástico de estos robos no se encuentra en la elección de los objetos o en quienes lo llevan a cabo. Lo fantástico se encuentra en un factor principal de acción: la inmotivación de los robos, es decir, no hay una conexión previa que ligue a los ladrones con los objetos robados. Por ejemplo, el cuadro es robado por quien Roberto piensa es el hermano del portero del edificio. El protagonista tiene la siguiente reflexión como consecuencia del robo:

... ¿Y era verdaderamente el hermano del portero? ¿Le constaba a él que el portero tenía un hermano? Le parecía haberlo oído decir una vez, pero quizá fuera de otro portero y de otro edificio. Y si no era el hermano del portero, ¿quién era, entonces? Y lo peor de todo, si era el hermano del portero, ¿por qué había entrado en su piso, y aparentemente comisionado por alguien y presuponiendo que él estaba en antecedentes, descolgó su cuadro con tanta decisión y se lo llevó sin molestarse en dar explicaciones de ninguna clase? [...]¹³³

¹³³ José Donoso, *Op. Cit.*, p. 46.

Este personaje causa un tremendo sentimiento de angustia en Roberto, de confusión y de amenaza pues es un ente desconocido, y como vimos en el apartado del umbral de aspecto cadavérico, que decide invadir su espacio vital y alterarlo. Esto desencadena lo fantástico en la obra.

Recordemos que lo fantástico, como indica David Roas, debe contrastarse con nuestras ideas de posible e imposible. Este proceso de contraste lo explica de la siguiente manera:

¿cómo identificamos un fenómeno como imposible? Evidentemente, comparándolo con la concepción que tenemos de lo real: lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable según dicha concepción. Ello determina una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real.¹³⁴

Queda entonces la necesidad de dar un significado a estas acciones, necesidad que Roberto intenta racionalizar de la siguiente manera:

Quizá Marta... Marta lo solucionaba todo, Marta tenía que saber. Se trataba, sin duda, de algo que ella había arreglado... quizá prestarlo para una exposición de aficionados, por ejemplo, pongamos que fuera en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, y con todo el barullo de la instalación definitiva en el piso se le había olvidado avisar de haber dado licencia para que hoy, a esta hora, vinieran a buscarlo... Sí, sí, esto era; algo había oído hablar de una exposición para aficionados de categoría en el museo de Cuenca, y a Marta simplemente se le había olvidado decírselo.¹³⁵

¹³⁴ David Roas, "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición" en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno [Eds.] *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, España, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 94-95.

¹³⁵ José Donoso, *Op. Cit.*, pp. 46-47

Lo fantástico entonces reside en la duda, en tratar de dotar de significado una acción que carece de ello. Roberto y Marta intentan dar una explicación lógica de lo que les sucede y por qué están siendo víctimas de estos robos, sin embargo, no hay una manera de llegar a conclusiones satisfactorias. Este proceso de racionalización de un imposible se repite con todos los robos, en cada uno intentan dilucidar algún motivo que podrían tener para llevarse sus pertenencias o incluso, en los momentos finales de la obra, racionalizan si sus pertenencias podrían estar en una bodega de una calle que no existe.

La espacialidad del departamento se ve modificada por estos robos y, como mencionamos antes, devela la verdadera personalidad de los protagonistas y los expone como seres violentos. Lo fantástico de los robos, la alteración a la realidad del espacio de los protagonistas, implica un cambio a su realidad que no son capaces de explicar y por ende nosotros, como lectores, tampoco. Por ello un hecho que no encajaría en la definición de imposible a primera vista se transforma, no porque los robos sean de objetos imposibles de concebir o se hallen en un plano distinto de la existencia, sino que no tienen razón de ser, ocurren y no podemos explicarnos por qué.

No sólo el robo implica este develo de la personalidad de los protagonistas, además de ello, convierte el espacio que habitan en uno similar al que despreciaban en el exterior. Podemos decir que se invierten los papeles, pues, una vez que han sido víctimas de varios robos, los protagonistas deciden encerrarse por completo en su departamento, como si fuesen víctimas de agorafobia. Por lo tanto, el espacio que mediante los recursos descriptivos del realismo se había potenciado en tamaño y significación, se vuelve sucio, claustrofóbico y vuelto sobre sí mismo.

La obra lo describe así:

Pero durante la semana se estropeó el gas y no llamaron a nadie para que lo arreglara [...] Si subía el portero era para pasarles, por el intersticio que entreabrían en la puerta, pan, carne, vino, fruta, queso, cosas de comer. La basura se estaba pudriendo. Se apilaban los platos sin lavar en el fregadero atosigado, y un olor a vajilla sucia comenzó a invadir el piso nuevo, ahora desordenado y no tan nuevo; las revistas abiertas tiradas encima de los sillones, las lentejuelas verdes molidas que se pegaban a la suela de las pantuflas, crujientes y ásperas, y que se metían en todas partes; la cama sin hacer, la ropa en el suelo. Pero no llamaron a nadie para hacer el trabajo. Ni abrieron la puerta del piso porque podía ser peligroso.¹³⁶

Lo que era percibido por sus habitantes como un espacio de lujo pasa a ser un ambiente desagradable. Cuando comentamos los papeles del espacio en la literatura fantástica, mencionamos que el espacio puede tornarse similar al de una pesadilla, pues bien, sucede este fenómeno de forma similar ya que el piso ha decaído y pasó de ser un ambiente enmascarado como culto y burgués a uno totalmente opresivo. Lo que fue su ambiente ideal en un primer momento, se ha convertido en su propio círculo dantesco.

El departamento se ha transformado en un espacio de castigo, con la peculiaridad de que se trata de un infierno frío (pues el gas, y por ende la calefacción, se ha arruinado). Donoso no es extraño a los espacios fríos, en *El lugar sin límites* utilizó esta técnica de manera similar a como es usado en “Átomo verde número cinco”:

El frío se conecta, por tanto, con el temor y con el espacio opresor [...] El calor se identifica con una sensación placentera, especialmente con la protección y el seno maternal. La Manuela no suele lamentarse por el frío, pero en cambio la Japonesita está constantemente anhelando el calor que no encuentra. Ese calor simboliza dos deseos: el de resguardo y cariño, y el

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 85-86.

sexual, ambos carentes en la Japonesa e imposibles de hallar en la Manuela...¹³⁷

Esta dicotomía de calor/frío había sido abordada en la obra cuando Roberto se compara a los transeúntes mientras él se acomoda junto a su chimenea. Los que están afuera eran muertos, atrapados en un ataúd de frío y lluvia, pero ahora que la pareja ha sido despojada de sus objetos, y por extensión de todo aquello que los identificaba como seres vivos, la muerte y el frío han entrado a su espacio vital y lo han transformado en un ataúd para ellos.

En resumen, el robo de los objetos funciona de dos maneras, a nivel simbólico es la desposesión de los protagonistas pues son despojados de todo aquello con lo que han construido su identidad, dejándolos vacíos y exponiéndolos por lo que son. Por otra parte, como elemento fantástico, los robos carecen de explicación y se consideran imposibles por carecer de una motivación y, en cierto sentido, el absurdo de los protagonistas ya que no reaccionan a ellos ni intentan detenerlos. De igual forma, la pérdida de los objetos empuja al espacio para transformarlo en uno hostil para sus mismos habitantes, invierte la dicotomía que se habían encargado de construir para definirse como contrario a los transeúntes, habitantes del ataúd, para encerrarlos en su propio espacio de pesadillas.

¹³⁷ Iker González-Allende, "Rulfo en Donoso: Comala y el Olivo como espacios infernales" en *Hispanofilia*, No. 148, pp. 18-19.

Conclusiones

Dentro de la literatura latinoamericana, José Donoso sobresale como uno de sus autores más significativos y, como sucede con los autores más representativos de una región o de una lengua, suele estar siempre visto a la luz de sus obras más grandes o conocidas. Lo que con esta investigación hemos llevado a cabo, no ha sido más que intentar aproximarnos al universo narrativo donosiano a través de uno de sus trabajos más breves, utilizándolo como un microcosmos.

A lo largo de nuestro estudio nos hemos acercado a dos poéticas que se consideran como contrarias una de la otra, la del realismo y la del fantástico, pero bajo una óptica en común entre ambas: el espacio y la funcionalidad de éste para ambas poéticas. Consideramos importante dividir de esta manera el estudio pues, como lo comentamos al comienzo, el sentimiento de lo fantástico sólo puede surgir cuando hay una familiaridad con el entorno. Misma que nace del aprovechamiento de las técnicas narrativas propias del realismo.

Como objetivo general teníamos previsto encontrar los mecanismos mediante los cuales la modificación del espacio narrativo generaba el sentimiento de lo fantástico. No corresponde a nuestras conclusiones emitir un juicio sobre el alcance logrado, pero lo que sí podemos mencionar son los pasos tomados para alcanzar nuestra meta.

Dividimos nuestro estudio en dos partes, una dedicada al análisis de los elementos realistas de la obra y otra que se enfoca a los aspectos fantásticos de la misma. No elaboraremos un resumen extenso del trabajo si no que nos limitaremos a dar una síntesis de los aspectos más significativos de ambas secciones y evaluaremos críticamente su relación entre sí.

Durante la primera parte de nuestro estudio nos concentramos en la construcción del realismo dentro de la obra, elemento clave para comprender como puede surgir el fantástico de manera posterior. En primer lugar, hubo de marcarse la diferencia entre el realismo como momento dentro de la historia de la literatura y como forma poética. Tras un breve recorrido por la discusión teórica al respecto, llegamos a la idea del realismo intencional según la cual le corresponde al lector dotar de significados realistas los fragmentos que se le presentan dentro de una obra, ya sea mediante sus experiencias vitales o su conocimiento enciclopédico y literario.

En la segunda parte del primer capítulo nos enfocamos en el análisis de los espacios realistas dentro de la obra. Elaborando una síntesis de las teorías revisadas con anterioridad, aunadas a las aportaciones de Zubiaurre, nos permitieron explorar las posibilidades del espacio doméstico dentro de las poéticas realistas.

Encontramos que el espacio interior posee una cualidad “porosa” en las descripciones a través de la cual logramos amplificar el espacio, es decir, con las descripciones de la voz narrativa podemos observar más detalles que resultan clave al analizar el espacio en relación con los personajes. Esta peculiaridad del espacio transforma lo que sería un espacio hermético en uno abierto.

Nos concentramos de igual manera en el cuarto vacío de Roberto como una proyección del vacío interior del personaje, por ello la necesidad y miedo que él mismo genera con respecto a este, lo que considera su espacio sacro, pero vacío tal como su capacidad de expresión poética (recordemos que es un aficionado a la pintura). Observamos, asimismo, que Marta concentra su atención en algunos objetos, como su mueble japonés o el

pedazo de dedo que perdió, como recordatorios de que no es una madre, y considera eso como un fallo fatal de su ser, pues se siente como una niña que es incapaz de continuar una tradición, el mueble fue un regalo de su madre, o de dar el paso a la maternidad, por ello pierde un dedo, literalmente es arrebatada de una parte de sí.

Una última observación al primer capítulo la hacemos con respecto a la importancia simbólica del adentro y el afuera en la novela. Recurrimos a Bachelard para comprender la dinámica de esta dicotomía. El adentro, para la novela, guarda el sentimiento de vida y seguridad; mientras tanto, el afuera está habitado por seres muertos, que se ven condenados a soportar la lluvia y el frío, tanto así que Roberto los describe como seres muertos. Inclusive dentro del departamento hay un adentro y un afuera, el cuarto blanco y vacío de Roberto representa su propia disposición a estar encerrado. Este espacio es el único que podría denominar como propio, alejado de Marta, pero que es, al mismo tiempo, como lo observó Chevalier, un representante de la falta de ambición y pasividad que plaga a Roberto.

El segundo capítulo de nuestro estudio comenzó con una aproximación al concepto de lo fantástico. Dada la poca información con respecto al tema, tuvimos que limitarnos a algunas consideraciones y acercarnos a la de Omar Nieto, quien propone al fantástico como un mecanismo literario diseñado para despertar el sentimiento de extrañeza en el lector. Este mecanismo de lo fantástico se divide en tres paradigmas: clásico, moderno y postmoderno; nos dedicamos a dar un repaso de cada categoría rescatando sus elementos definitorios. Prestamos particular atención al fantástico postmoderno por la complejidad estética que este periodo supone, por lo cual hubo que delimitar el alcance del término postmodernidad, así como las características estéticas que se encuentran dentro de las obras literarias de este periodo.

Fue necesario indicar el papel del espacio en este tipo de narrativa por lo que la teoría de Audrey Louyer Davo resultó iluminadora, pues no se limita a la relación del espacio con los personajes. Esta teoría propone el funcionamiento vectorial del espacio, quiere decir esto que el espacio ancla y después empuja la trama hacia el sentimiento de lo fantástico al lector, tal como lo haría un vector en un plano cartesiano.

La siguiente sección del segundo capítulo se enfocó en el papel del límite y el umbral dentro de la obra. Primero, definimos brevemente el concepto del espacio liminal y su relación con los umbrales dentro de la literatura fantástica, en este punto la idea del espacio liminal como un lugar de estrés para el individuo y la comunidad resultó útil al momento de observar el comportamiento de los personajes de la obra con respecto a sus propios umbrales. De igual forma, los umbrales cumplieron con una pauta del fantástico clásico, separar cabalmente el mundo de lo natural del sobrenatural, por lo que, sólo con la invitación del matrimonio, los seres del exterior son capaces de acceder y provocar la desestabilización del espacio interior, lo cual genera un espiral que empujaría a la pareja al caos.

El apartado sobre la ciudad como un espacio fantástico se concentró en la idea de lo laberíntico y la ciudad como un personaje más dentro de la narración. Observamos que los protagonistas cumplen con los papeles que Penelope Reed Doob elabora: el Maze-Viewer, observador del laberinto, y el Maze-Treader, merodeador del laberinto. El primero de estos posee una vista privilegiada del laberinto y es capaz de examinar su composición, nuestros protagonistas cumplen este papel cuando se encuentran dentro de su departamento decorado y miran de reojo las calles; el segundo tipo debe experimentar el laberinto, recorrerlo con la angustia e incertidumbre que esto conlleva, lo cual sucede cuando los protagonistas deciden adentrarse en la ciudad con la esperanza de encontrar los objetos que les han sido robados.

Un fenómeno interesante ocurre en esta sección pues los protagonistas, al abordar un taxi, indican una calle que no existe “Peso 105” a la cual desean ser llevados. La búsqueda de un lugar inexistente genera el simulacro de un laberinto, cumpliendo así con un presupuesto de la estética postmoderna: la simulación. Ellos están buscando un imposible por lo que potencian la noción del laberinto.

En cuanto a la ciudad como un personaje, notamos que, en un primer momento, la ciudad actúa de manera pasiva siendo el depósito donde los protagonistas vierten su desprecio hacia quienes la habitan. Posteriormente, cuando deben de embarcarse dentro de esta, la ciudad se torna activa, el laberinto que ellos han creado para sí, se refleja en las calles oscuras y los espacios opresivos; la ciudad cobra vida y determina los caminos que recorren. Es, de alguna forma, un leviatán que los ha engullido y los obliga a revelar su naturaleza violenta.

El último apartado del segundo capítulo se enfocó en los objetos y su desaparición como un hecho fantástico. Hubo que determinar en primera instancia el papel de los objetos como un elemento conformador del espacio, dada esta tarea, recurrimos a la Arquitectura para comprender el valor constitutivo de los objetos en un espacio. Cecilia Álvarez Rosamina, Jimena Chaibún Kanopa y Anna Rearte Amorós formulan que los objetos generan un sistema de relaciones, entre ellos y sus poseedores, capaz de dotar de significados a los espacios.

Asimismo, Baudrillard señaló que estos sistemas de objetos y su disposición, funcionan para configurar el espacio habitado, por lo que pudimos observar el conflicto de disposición de la pintura homónimo con respecto al espacio comunal de la pareja. De igual forma, los ornamentos y las referencias a otras formas artísticas, tratadas como objeto por la

novela, crean una máscara de la cual Roberto y Marta son despojados, pues todo el arte que saturaba su departamento no pretendía ser estético sino una aspiración al refinamiento, al status burgués que anhelaban conseguir.

Por último, ubicamos a los robos como un hecho fantástico pues, si bien no son un hecho ajeno a la realidad, son totalmente inmotivados y los personajes que los llevan a cabo no poseen ninguna relación previa con los protagonistas. Estos robos ocurren y permanece la duda en Roberto y Marta sobre el motivo, queda en ellos hacer el intento por racionalizar lo sucedido.

“Átomo verde número cinco” no es en ningún sentido una obra menor, pero ha palidecido en su estudio crítico ante obras más conocidas de José Donoso. Podríamos considerarla como una muestra representativa de algunas de las obsesiones que abundan en la narrativa del autor chileno, la casa donde se desarrolla la ficción, el desenmascarar la hipocresía de los autodenominados burgueses, la complicada relación de matrimonios que no pueden sostenerse, la violencia como un juego estético y el papel del arte en la sociedad moderna ya no como un goce sino como un objeto de consumo.

Estas consideraciones pueden bien aplicarse a *Tres novelitas burguesas* en su conjunto pues cada una aborda y explora estos temas de manera única, por ejemplo, “Chatanooga Choochoo” se concentra en la sexualidad y los tabús que la rodean.

“Átomo verde número cinco” es, en su totalidad, una obra que aprovecha los recursos de tradiciones literarias distintas y los filtra bajo la peculiar observación donosiana del mundo. Es una obra caótica disfrazada, o deberíamos decir enmascarada, del refinamiento de la novela sentimental inglesa del siglo XIX pero que, en su interior, esconde motivaciones

incomprensibles, motivaciones que surgen cuando la amenaza de lo fantástico finalmente surge.

Concluimos este estudio con la esperanza de haber dado foco a una de las facetas menos estudiadas de José Donoso, el Donoso fantástico, pero que no ha abandonado sus obsesiones, que ha condensado sus recursos narrativos en una obra breve, un José Donoso que en menos de cien páginas muestra la posibilidad de develar la verdadera personalidad encubierta. José Donoso es destrucción reveladora.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique, “El realismo de la otra realidad”, en César Fernández Moreno [Coord.], *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1980, pp. 204-219.
- Álamo Felices, Francisco Diego y Bonachera García, Ana Isabel, “Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897). Una aproximación” en *Signa*, No. 25, 2016, pp. 297-324.
- Alas, Leopoldo, *La Regenta*, Madrid, Siruela, 2012, pp. 13-14.
- Alfayé, Silvia y Rodríguez-Corral, Javier, “Espacios liminales y prácticas rituales en el Noroeste peninsular” en *Paleohispánica*, No. 9, 2009, pp. 107-111.
- Álvarez Rosamina, Cecilia, Chaibún Kanopa, Jimena y Rearte Amorós, Anna, “El lugar de los objetos. El sistema de los objetos como conformador de espacio arquitectónico en la contemporaneidad” en *Anales de Investigación en Arquitectura*, Vol. 5, 2015, pp. 39-57.
- Aristóteles, *Poética*, Ed. y Trad. Valentín García Yebra, España, Gredos, 1974, 540 pp.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1965, 300 pp.
- Bajtín, Mijaíl, “El género, el argumento y la estructura”, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2017, pp. 209-335.

_____, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena S. Kiukova y Vicente Cazcarra, España, Taurus, 1989, pp. 237-411.

Ballesteros, Isolina, “La función de las máscaras en *Tres novelitas burguesas* de José Donoso” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, No. 168-169, pp. 981-992.

Barthes, Roland, “Nuevos problemas del realismo”, Trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, pp. 125-129.

_____, “Semiología y urbanismo”, *La aventura semiológica*, Trad. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós Comunicación, 1993, pp. 257-267.

Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean, *Los objetos singulares*, Trad. Horacio Zabaljáuregui, México, FCE, 2003, pp. 35-38.

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Trad. Francisco González Aramburú, México, Siglo XXI Editores, 1969, pp. 13-74.

Bloom, Harold, “into the Living Labyrinth: Reflections and Aphorisms” en Blake Hobby [Ed.] *The Labyrinth*, Nueva York, Infobase Publisher, 2009, pp. xi-xvii.

Bobes Naves, María del Carmen, “Unidades sintácticas: el espacio”, *Teoría general de la novela, Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 196-219.

Bravo, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*, México, UNAM, 1988, 298 pp.

Button Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 2003, 222 pp.

Castro, Andrea, “El motivo del umbral y el espacio liminal” en José Miguel Sardiñas [Coord.], *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 255-263.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, “Tumba”, *Diccionario de los símbolos*, Trad. Manuel Silva y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, pp. 1032-1033.

Chiampi, Irlemar, “La poética de la homología”, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Trads. Agustín Martínez y Mária Russotto, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, pp. 205-225.

Donoso, José, “Átomo verde número cinco”, *Mascarada. Tres novelas cosmopolitas*, México, FCE, 2006, pp. 33-103.

Erdal Jordan, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main : Vervuert; Madrid : Iberoamericana, 1998, 155 pp.

Escobar Moncada, Jairo, “Mímesis en Platón y adorno” en *Eidos*, No. 20, 2014, pp. 173-220.

Faundez V, Edson, “Realismo e indeterminación (Aproximación teórico-crítica). El caso de *La Regenta* de Leopoldo Alas ‘Clarín’”, en *Atenea*, No. 505, 2012, pp. 104-120.

Figueroa, Susana, “Principios pragmáticos” en Alberto Vital [Comp.], *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, pp. 71-93.

Física USON, “Definición de un vector”
http://tochtli.fisica.uson.mx/electro/vectores/definici%C3%B3n_de_vectores.htm?fbclid=IwAR1i0SnrkuJZlGL0-

UhEMAOGknhUy8_RoKrzjJSOjLqnTL8I9qX7aXuUHpM (consultada el 10 de mayo de 2020)

Gallego Cuiñas, Ana, “Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea” en José Joaquín Parra Bañón [Ed.] *Casas de citas Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, Venecia, Ca’ Foscari, 2018, pp. 101-118.

García Pereira, Borja, “Pensamiento y cultura posmoderna. Un estado de la cuestión” Tesis de Grado, Universidad de Cantabria, 2017, 45 pp.

Garrido Domínguez, Antonio, “El espacio”, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 207-239.

Garza Saldívar, Norma, “El espacio de la memoria” en *Acta poética*, No. 30, Vol. 2, 2009, pp. 151-165.

Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-17.

González-Allende, Iker, “Rulfo en Donoso: Comala y el Olivo como espacios infernales” en *Hispanofilia*, No. 148, pp. 13-30.

Iañez, Eduardo “La novela realista en España”, *El siglo XIX: Realismo y Posromanticismo*, España, Ediciones Tesys-Bosch, 1992, pp. 108-31.

Jakobson, Roman, “Sobre el realismo artístico” en Tzvetan Todorov [Comp.], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI Editores, 1978, pp. 71-79.

Jitrik, Noé, “Notas sobre ‘Zona sagrada’ y el mundo de los otros en *Bestiario*, de Julio Cortázar”, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1971, pp. 47-63.

Kant, Immanuel, “Sobre los diferentes objetos de lo sublime y lo bello”, *Observaciones del sentimiento de lo sublime y lo bello*, México, FCE, 2011, pp. 3-8.

Kowzan, Tadeus, “El signo en el teatro”, en María del Carmen Bobes Naves [Comp.] *Teoría del teatro*, Trads. María del Carmen Bobes Naves y Jesús G. Maestro, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-155.

Louyer Davo, Audrey, “Alteraciones y Alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico” en *Brumal*, No. 1, 2013, pp. 37-56.

Lukács, Georg, “Arte y verdad objetiva”, *Problemas del realismo*, Trad. Carlos Gerhard, México, FCE, 1966, pp. 11-55.

_____, “Los hechos de la vida como base para distinguir la poesía épica y la poesía dramática”, *La novela histórica*, Trad. Jasmin Reuter, México, Ediciones Era, pp. 105-125.

_____, *Teoría de la novela*, Trad. Manuel Sacristán, México, Debolsillo, 186 p.

Navarro, Carlos, “The Endlessness in Borges’ Fiction” en *Modern Fiction Studies*, Vol. 19, No. 3, 1973, pp. 395-405.

Nieto, Omar, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM, 2015, 301 p.

Olga Arán, Pampa, “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea” en *Tópicos del Seminario*, No. 21, 2009, pp. 119-141.

Ossenbach Sauter, Gabriela, “Estado y Educación en América Latina a partir de su independencia (siglos XIX y XX)” en *OEI. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, consultada 29 de diciembre de 2018, <https://rieoei.org/historico/oeivirt/rie01a04.htm>

Oviedo, José Miguel, “La transición hacia el realismo y el naturalismo”, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 137-154.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, 2001, 250 pp.

Preston, Peter y Simpson-Husley, Paul, “Introduction” Peter Preston y Paul Simpson-Husley [Eds.] *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem*, Londres; Nueva York, Routledge, 1994, pp. 1-17.

Reed Doob, Penelope, “Introduction”, *The Idea of the Labyrinth fom Classical Antiquity t hrough the Middle Ages*, Inglaterra, Cornell University Press, 2019, pp. 1-13.

Reyes, Alfonso, *Obras completas XIII. La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, México, FCE, 1997, 587 pp.

Roas, David, “La amenaza de lo fantástico” en David Roas [Comp.], *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-47.

_____, “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno [Eds.] *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 94-120.

Rodríguez Monegal, Emir, “Tradición y renovación” en César Fernández Moreno [Coord.] *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1980, pp. 139-167.

Rojas Osorio, Carlos, “Giro lingüístico/ Giro hermenéutico/ Giro Semiológico” en *Revista de Filosofía*, Vol. 57, 2001, pp. 63-75.

Silenzi Marina, “El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y pensamiento de Kandinsky”, *Andamios*, Vol. 6, No. 11, 2009, pp. 287-302.

Thion Soriano-Mollá, Dolores, “Realismo y espacio urbano: notas sobre *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán” en *Anales de Literatura Española*, No. 24, 2012, pp. 195-213.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy, México, Premia, 1981, 131 pp.

Torres Bodet, Jaime, “Pérez Galdós”, *Tres inventores de la realidad. Stendhal, Dostoyevski, Pérez Galdós*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968, pp. 169-247.

Turner, Victor, “Liminalidad y *communitas*”, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Trad. Beatriz García Ríos, Madrid, Taurus, 1988, pp. 101-137.

Valente, Ignacio, José Donoso: Tres novelitas burguesas”, *El Mercurio*, 27 de abril de 1975, consultado el 10 de octubre de 2018, <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-221193.html>

- Vázquez Rocca, Adolfo, “La posmodernidad. nuevo régimen de verdad, violencia, metafísica y fin de los metarrelatos” en *Nómadas. Critical Journey of Social Sciences and Juridical Sciences*, Vol. 29, No. 1, 2011, pp. 285-300.
- Villanueva, Darío, “El realismo” en Eric Sulla [Ed.], *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 289-297.
- Wellek, René y Warren, Austin, “Naturaleza y formas de la ficción narrativa”, *Teoría literaria*, Trad. José María Gimeno, Madrid, Gredos, 1985, pp. 254-270.
- Xirau, Ramón, “La refutación de Hegel”, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2011, pp. 353-396.
- Yllera, Alicia, “El siglo XIX”, *Teoría de la literatura francesa*, España, Síntesis, 1996, p. 251.
- Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, FCE, 2000, 436 pp.