





Grandes Obras de la Literatura Universal

Fundada en 1953

Colección pionera en la formación
escolar de jóvenes lectores

Títulos de nuestra colección

- *El matadero*, Esteban Echeverría.
- *Cuentos fantásticos argentinos*, Borges, Cortázar, Ocampo y otros.
- *¡Canta, musa! Los más fascinantes episodios de la guerra de Troya*, Diego Bentivegna y Cecilia Romana.
- *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Robert L. Stevenson.
- *Seres que hacen temblar – Bestias, criaturas y monstruos de todos los tiempos*, Nicolás Schuff.
- *Cuentos de terror*, Poe, Quiroga, Stoker y otros.
- *El fantasma de Canterville*, Oscar Wilde.
- *Martín Fierro*, José Hernández.
- *Otra vuelta de tuerca*, Henry James.
- *La vida es sueño*, Pedro Calderón de la Barca. 
Automáticos, Javier Daulte.
- *Fue acá y hace mucho*, Antología de leyendas y creencias argentinas.
- *Romeo y Julieta*, William Shakespeare. 
Equívoca fuga de señorita, apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho, Daniel Veronese.
- *En primera persona*, Chejov, Cortázar, Ocampo, Quiroga, Lu Sin y otros.
- *El duelo*, Joseph Conrad.
- *Cuentos de la selva*, Horacio Quiroga.
- *Cuentos inolvidables*, Perrault, Grimm y Andersen.
- *Odisea*, Homero.
- *Los tigres de la Malasia*, Emilio Salgari.
- *Cuentos folclóricos de la Argentina*, Antología.
- *Las aventuras de Huckleberry Finn*, Mark Twain.
- *Frankenstein*, Mary Shelley.
- *La increíble historia de Simbad el Marino*, relato de “Las mil y una noches”.
- *Heidi*, Johanna Spyri.

...resuelta, de una procesión en que debía ir toda la población descalza y a cráneo descubierto, acompañando

Cuentos fantásticos argentinos

Borges, Cortázar, Ocampo y otros

Estudios preliminares
de Alberto Manguel
y Patricia Willson



Grandes Obras de la Literatura Universal

...Tabla de imprecaciones. Se hablaba ya, como de cosa resuelta, de una procesión en que debía ir toda la po-

Dirección editorial: Profesor Diego Di Vincenzo.

Coordinación editorial: Pabla Diab.

Jefatura de arte: Silvina Gretel Espil.

Selección de cuentos: Fernando Cittadini.

Actividades y notas: Aníbal Fenoglio.

Diseño de tapa: Natalia Otranto.

Ilustraciones: Gabriel Molinari.

Diseño de maqueta: Silvina Gretel Espil.

Diagramación: Daniela Coduto.

Corrección: José A. Villa.

Documentación: Gimena Castellón Arrieta.

Coordinación de producción: Juan Pablo Lavagnino.

Cuentos fantásticos argentinos : Borges, Cortázar, Ocampo y otros /

Jorge Luis Borges ... [et.al.] ; con colaboración de Aníbal Fenoglio ; ilustrado por Gabriel Molinari ; con prólogos de Alberto Manguel y Patricia Willson. - 1a ed. 1a reimp.- Buenos Aires : Kapelusz, 2011.

0 p. : il. ; 19,7x13,4 cm. - (GOLU (Grandes Obras de la Literatura Universal); 2 / Pabla Diab)

ISBN 978-950-13-2328-3

I. Narrativa Argentina. 2. Cuentos. I. Borges, Jorge Luis II. Aníbal Fenoglio, colab. III. Molinari, Gabriel, ilus. IV. Manguel, Alberto, prolog. V. Willson, Patricia, prolog. CDD A863

Primera edición. Segunda reimpression.

©Kapelusz editora S.A., 2008.

San José 831, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Internet: www.kapelusz.com.ar

Obra registrada en la Dirección Nacional del Derecho de Autor.


Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Libro de edición argentina.

Impreso en la Argentina en Buenos Aires Print.

Printed in Argentina.

ISBN: 978-950-13-2328-3

 PROHIBIDA LA FOTOCOPIA (Ley 11.723). El editor se reserva todos los derechos sobre esta obra, la que no puede reproducirse total o parcialmente por ningún método gráfico, electrónico o mecánico, incluyendo el fotocopiado, el de registro magnetofónico o el de almacenamiento de datos, sin su expreso consentimiento.

Queridos colegas, nos interesaría mucho recibir sus observaciones y sugerencias sobre este volumen u otros, tanto en lo que respecta al texto en sí, como a la introducción o a las actividades. Pueden acercarlos mediante correo electrónico a: APalermo@carvajal.com. Leeremos con gusto sus comentarios.

[Índice]

Nuestra colección	7
Leer hoy y en la escuela	9
<i>Cuentos fantásticos argentinos</i>	
Avistaje	11
Palabra de expertos	13
“La literatura fantástica argentina”, ALBERTO MANGUEL	
“Una aproximación a la literatura fantástica”, PATRICIA WILSON	23
<i>El sur</i> , Jorge Luis Borges	37
<i>Casa tomada</i> , Julio Cortázar	51
<i>Los espías</i> , Manuel Mujica Láinez	63
<i>Las invitadas</i> , Silvina Ocampo	81
<i>Las estatuas</i> , Enrique Anderson Imbert	93
<i>El automóvil</i> , Vicente Barbieri	97
Sobre terreno conocido	105
Comprobación de lectura	
Actividades de comprensión y análisis	110
Actividades de producción	136
Recomendaciones para leer y para ver	146
Bibliografía	148

[Nuestra colección]

Comencemos con una pregunta: ¿qué significa ser lector?

Quienes hacemos Grandes Obras de la Literatura Universal (GOLU) entendemos que el lector es aquella persona capaz de comprender, analizar y valorar un texto; de relacionarlo con otras manifestaciones culturales del momento particular de su producción; de seguir el trayecto de las diversas lecturas que ese libro fue provocando en el transcurso del tiempo.

Pero entendemos que ser lector también significa “dejarse llevar” por lo que una historia cuenta, sumergirse en las palabras al tiempo que las palabras lo inundan y lo pueblan. Los que así leen abren paso para que la literatura funcione como parte de sus vidas. Una novela, un cuento, algún poema o alguna pieza dramática, entonces, contribuyen para que el lector se comprenda a sí mismo y le ofrecen una serie de puntos de vista con los cuales comprender el mundo.

Todo lo que aprendemos, todo lo que atesoramos a partir de nuestras lecturas, es algo que “llevamos puesto”, una increíble posesión de la que disponemos a voluntad y sin que se agote.

Nuestra colección –desde su selección de títulos, con sus respectivos estudios preliminares, escritos por reconocidos especialistas, y con sus actividades, elaboradas por docentes con probada experiencia en la enseñanza de la literatura– se funda en el deseo de colaborar con sus profesores y con ustedes en la formación de jóvenes lectores.

Si bien en nuestra colección encontrarán no solamente obras consideradas clásicas, sino también algunas a las que no se ha incluido en esa categoría (ciertamente amplia y variable), coincidimos con el escritor italiano Ítalo Calvino, quien comienza su libro *Por qué leer los clásicos* proponiendo varias definiciones de “obra clásica”. Entre ellas, afirma que los clásicos son esos libros que “ejercen una influencia particular”, en parte porque “nunca terminan de decir lo que tienen que decir”, aun cuando se los ha leído y releído, y hasta cuando han pasado siglos desde que se los escribió. Además, destaca el papel de la escuela no solamente como institución que está obligada a dar a conocer cierto número de clásicos, sino también como aquella que debe ofrecer a los estudiantes las herramientas necesarias para que puedan elegir sus propios clásicos en el futuro, es decir, para que construyan su propia biblioteca.

Estamos convencidos de que leer las grandes obras que en esta colección les ofrecemos constituye una de las actividades orientadas a favorecer el desarrollo de las habilidades para comunicarse y para pensar; a allanar el camino de la formación escolar, universitaria, profesional; a ayudar a que se desempeñen como sujetos activos de la vida social y cultural.

Por estas razones, entonces, creemos que la lectura de los libros de nuestra colección puede incluirse entre las acciones tendientes a la formación de personas más libres.

Leer hoy y en la escuela

Cuentos fantásticos argentinos

Enómenos sobrenaturales, presencias extrañas, inexplicables traslados en el espacio y en el tiempo, en síntesis, todo aquello que escapa a lo normal se transforma en materia de los relatos fantásticos. Los cuentos fantásticos crean ese mundo que de pronto se ve alterado por situaciones que no encuentran explicación lógica.

Las narraciones incluidas en esta categoría nos ponen a prueba: ¿tan seguros estamos de nuestro entorno, de la racionalidad que nos proporciona un mundo en el que la ciencia y la tecnología desplazaron a los fantasmas? ¿Dónde poner el límite a nuestra percepción? ¿Y si de pronto nos diéramos cuenta de que somos el sueño de otro? ¿Si nos despertáramos una mañana ya no como humanos sino como una enorme cucaracha? ¿Si las personas que nos rodean se revelaran como autómatas sujetos a la voluntad de fuerzas extrañas?

Tales angustias son experimentadas por muchos de los personajes de los cuentos fantásticos. Pero esa sensación de indefinición, de *vacilación*, como dicen los teóricos, se traslada a los lectores, que se sienten tan desorientados, al punto de preguntarse en qué mundo eso es posible.

Si bien lo fantástico se vincula con un sentimiento de inquietud frente a lo inexplicable, y, a menudo, con la sorpresa ingrata de descubrir que la pesadilla se ha introducido en lo cotidiano, en la vigi-

lia; también es posible que lo anormal produzca en los lectores un efecto humorístico y los “damnificados” solo sean los personajes.

Muchos son los escritores que en nuestro país han cultivado con éxito el género. Manuel Mujica Láinez recorre la historia nacional en *Misteriosa Buenos Aires*, conjunto de relatos en los que lo inexplicable se manifiesta en lo macabro, como en “La galera” y en “El espejo”, o en lo mágico y tierno de “El hombrecito del azulejo”. Jorge Luis Borges es considerado uno de los escritores más importantes del siglo XX, sin duda, ese reconocimiento proviene de su genial obra fantástica. Con Cortázar la vida cotidiana de personajes tan cerca de la “gente común” se ve alterada por hechos que escapan a su normalidad, pero a los que no se resisten: marchan hacia lo fantástico como cumpliendo un destino.

Estos autores son solo algunos de los más representativos de la literatura fantástica en la Argentina. Sin embargo, la lista podría ser ampliada con muchos más nombres.

La presente antología les ofrece una serie de cuentos que, además de “hacer honor” al género, pueden incrementar su gusto por esta literatura que nos instala en un mundo en el que todo es posible.

[Avistaje]

A continuación les proponemos algunas actividades que les permitirán construir y reconstruir un punto de partida para comenzar a leer los cuentos de esta antología.

- 1 Indiquen cuál de las siguientes definiciones se refiere al **cuento** y cuál a la **novela**.
 - a) *Es una narración literaria de considerable extensión, donde junto a los personajes principales pueden aparecer personajes secundarios; la acción se puede diversificar y los ambientes donde transcurren los hechos narrados pueden ser varios. A causa de esta complejidad, se divide generalmente en capítulos.*
 - b) *Es breve, se lee “de un tirón” y relata un hecho único; es decir, no tiene episodios laterales o acciones secundarias y los personajes son siempre protagónicos. Genera un efecto unitario que se percibe inmediatamente, al terminar la lectura.*
 - c) Con ayuda de sus docentes, amplíen la **definición** de cuento y propongan ejemplos con textos que hayan leído.
- 2 Cuenten a sus compañeros alguna película que recuerden en la que ocurra algún **hecho sobrenatural**.
- 3 Propongan la definición de la palabra **fantástico**, tal como podría aparecer en un diccionario. Luego, busquen en el diccionario la definición de ese término y completen o corrijan la que ustedes escribieron, según corresponda.

- 4 Lean los siguientes **relatos** y elijan la definición más adecuada para explicar lo que ocurre en ellos.

Un creyente

Al caer la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro—. ¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero, y desapareció.

George Loring Frost

Mensaje

Una mujer está sentada sola en una casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.

Bailey Aldrich

Primera definición: *Se trata de relatos en los que aparecen elementos mágicos o sobrenaturales, imposibles en el mundo real. A veces, es un objeto. Otras veces, los personajes mismos son capaces de realizar acciones sobrenaturales, como volar, desaparecer o hechizar. Así, estos cuentos incluyen hechos extraordinarios que causan la admiración del lector. Se acepta lo mágico como verosímil.*

Segunda definición: *En estos relatos tiene lugar un acontecimiento sobrenatural, imposible o poco creíble, que se desarrolla dentro del mundo real, e incluso dentro de un ambiente cotidiano. Se produce un hecho inquietante y extraño que provoca la incertidumbre o vacilación del lector, que es la duda, que se genera ante un acontecimiento inverosímil que perturba las leyes de la realidad. El desenlace de estos cuentos se presta a distintas explicaciones o alternativas, tanto lógicas como sobrenaturales, que el lector tiene que interpretar. Es decir que el misterio no se resuelve.*

[Palabra de expertos]

La literatura fantástica argentina

ALBERTO MANGUEL

QUÉ ES LA LITERATURA FANTÁSTICA

La denominación *literatura fantástica* se aplica al género literario que admite en la realidad de su texto la existencia, o posibilidad de existencia, de elementos –seres, cosas, lugares o hechos– sobrenaturales que irrumpen en un mundo que es, aunque literario o ficticio, posible. Tzvetan Todorov¹ lo define así: “Exige [lo fantástico] tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también 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, es decir, 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. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud ante el texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación *poética*”.

1 Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.

Podemos agregar que no solo debe considerarse la actitud del lector. Por sobre todo, entendemos que es el autor quien establece el punto de partida desde el que debe leerse el texto. Es cierto que la lectura puede renovar esa visión, pero no sin falsearla. Un texto religioso leído como fantástico por un no-creyente, olvidará la *intención* con que fue escrito el texto; la literatura es, por sobre todo, ficción, y si bien puede –y en sus mejores casos así lo hace– incluir o partir de una raíz, por ejemplo, religiosa, no olvida que se propone un *juego*, juego en que el autor representa un texto, presenta un texto en cuya realidad debe *crear* el lector durante la lectura. En especial en la literatura fantástica ese “convenio” sigue las reglas propuestas por Todorov en su definición. El rechazo de una interpretación alegórica o “poética” es tan importante como el rechazo de una interpretación “económica” o “cientificista” de cierta situación o personaje tratándose de una novela realista. Ni el autor ni el lector pretenden *esa* realidad, sino exactamente la opuesta: la que surge, no de la *expresión*, sino de la *impresión* (aunque la expresión no está ausente en muchos casos). El escritor fantástico quiere crear una atmósfera en la que el lector vacile, ya permitiendo, ya asumiendo esa vacilación. “La vacilación –dice Todorov– es la primera condición de lo fantástico”.

Al indagar en la realidad y componer elementos sobrenaturales con datos que existen en ella, el escritor fantástico indica sus dudas acerca de lo “natural o visible”. Admite, a través de la ficción, fuerzas situadas más allá de la comprensión del hombre y señala la pobreza de la vida cotidiana por medio de “las otras posibilidades” de esa vida.

“En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de

probabilidad interna”, enunció en el siglo XIX el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov². Esa verosimilitud o posibilidad es imprescindible. Sin ella, el relato fantástico resulta solamente alegórico (por ejemplo, en una fábula en la que los animales hablan, nadie supone que debe creer en eso) o absurdo (nos referimos a la literatura que busca retratar la realidad por la negación y el humor).

Para Lovecraft, el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra, sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. “Debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. [...] Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitos”³. Peter Penzoldt resume así este concepto: “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad”⁴.

Así debe juzgarse un texto fantástico: por su *intención, lectura e impresión*.

HISTORIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

“Viejas como el miedo –dice Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* de 1940⁵–, las ficciones fantásticas

2 Citado por Tomachevski, Boris, “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ed. Signos, 1970.

3 Lovecraft, Howard P., *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945.

4 Prenzoldt, Peter, *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevil, 1952.

5 Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, edición aumentada, 1965.

son anteriores a las letras”. Propone así un origen mítico de la literatura fantástica, precursor del género consolidado. Sin tomar en cuenta las fuentes orientales, Bioy afirma que “como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés”.

En sus comienzos, la técnica de la narración fantástica era más bien sencilla. Para causar miedo, para hablar de lo desconocido, bastaba describir una atmósfera lúgubre (un castillo, mansión o bosque tenebroso) y acompañar al protagonista en sus encuentros con el otro mundo. Las exclamaciones (Bioy cita: “¡Horror! ¡Espanto! ¡Cuál sería mi sorpresa!”) reemplazan el esfuerzo del lector por sentir miedo únicamente por el ambiente “en frío”, por la anécdota o por la conclusión.

El estilo logró su mayor difusión –y menor nivel– con el apogeo de la llamada *novela gótica* a fines del siglo XIX, en la que se exageraban –y se exageran aún hoy– los detalles tormentosos y hasta grotescos. Por supuesto hay honrosas e importantes excepciones: Bram Stoker, autor de *Drácula*; M.G. Lewis, *El monje*; Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*; y mucho más recientemente los *Cuentos góticos* de Isac Dinesen, seudónimo de Karen Blixen.

El género siguió –y sigue– innovando. Son fundamentales los aportes de Edgar Allan Poe, que mejor que ningún otro describió los ambientes tenebrosos; de Henry James (*Otra vuelta de tuerca* lleva la ambigüedad a sus últimas consecuencias: no se sabe si el horror es real, si los fantasmas existen, si los niños son demonios, si la protagonista está loca); Robert Louis Stevenson y H.C. Wells, por sus argumentos originales y por la introducción del psicoanálisis y de la ciencia y del espacio.

Verne utilizó lo fantástico para reforzar sus novelas de aventu-

ras; su contribución ha sido, sin embargo, importante para ese otro derivado moderno de la literatura fantástica que es la ciencia-ficción, en la que se destacan autores como Ray Bradbury, Olaf Stapledon, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, etc.

H.P. Lovecraft inauguró a principios del siglo XX un nuevo estilo de cuento fantástico. Sacó al horror de sus ambientes habituales (noche, tormenta, etc.) y lo mostró al aire libre y a la luz del sol. Aprovechando al extremo el recurso de la elipsis, suele no mencionar en sus cuentos aquello que causa el espanto: quien relata la historia “no encuentra palabras para describir el horror”, lo cual permite crear en la imaginación del lector algo siempre *más* monstruoso. Inventó, con otros amigos escritores, como Robert Bloch, una nueva mitología en la que creyeron varias generaciones: seres anteriores al hombre que dominan la Tierra desde tiempos inmemoriales.

Franz Kafka, cuyo estilo personalísimo marca una literatura muy determinada, utilizó lo fantástico para sus relatos, pero en ellos la alegoría es evidente. Lo fantástico en Kafka es una forma de retratar la realidad, no de inventar otra. Cuando en *La metamorfosis* el protagonista despierta para descubrir que se ha transformado en un enorme insecto, el hecho casi no es irreal, tales son la fuerza y el patetismo humano que tiene su descripción.

En la renovación de la literatura fantástica está presente el problema esencial del hecho estético, enunciado así por Borges⁶: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que

6 Borges, Jorge Luis, “La muralla y los libros”, en *Antología personal*, Buenos Aires, Sur, 1961.

no se produce, es, quizá, el hecho estético”. En los mejores cuentos fantásticos la *revelación* del cómo, por qué, quién, no se realiza. Se dan soluciones que el lector sabe que no son verdaderas; se deja intuir otra realidad, la atroz.

CLASIFICACIÓN

Bioy⁷ sugiere una clasificación de la literatura fantástica basada en una enumeración de sus argumentos. Cita así: *a)* argumentos en que aparecen fantasmas; *b)* viajes por el tiempo; *c)* los tres deseos; *d)* argumentos con acción que prosigue en el infierno; *e)* con metamorfosis; *f)* acciones paralelas que obran por analogía; *g)* tema de la inmortalidad; *h)* fantasías metafísicas; *i)* cuentos y novelas de Kafka; *j)* vampiros y castillos. También sugiere que puedan clasificarse por la explicación: “*a)* los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural; *b)* los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (‘científica’ no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas, verosímiles a fuerza de sintaxis); *c)* los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural; los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico”.

Más rigurosa nos parece la clasificación de Todorov⁸ que examina la literatura fantástica en su relación con lo extraño y con

7 Bioy Casares, Adolfo, ob. cit., p. 15.

8 Todorov, Tzvetan, ob. cit., p. 13.

lo maravilloso. Cuatro son los tipos de cuentos fantásticos que enumera: a) extraño puro; b) fantástico-extraño; c) fantástico-maravilloso; d) maravilloso puro.

En el primer caso, según el autor, “la pura literatura del horror pertenece a lo extraño”. En las obras de este género, los acontecimientos pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero son, de algún modo, “increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos, y por esta razón provocan en el personaje y en el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar”.

En el caso de lo fantástico-extraño, los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos permite al personaje y al lector creer en la intervención de lo sobrenatural. “La crítica describió (y a menudo condenó) esta variedad con el nombre de ‘sobrenatural explicado’”.

En cuanto al fantástico-maravilloso, el relato se presenta como fantástico y termina con la aceptación de lo sobrenatural. “Esos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto; sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión”.

El maravilloso puro, como lo extraño, no tiene límites definidos. Aquí, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito⁹.

9 El **lector implícito** es destinatario interno de un texto literario (distinto del “público”), construido por las características mismas del texto; en otras palabras, es el lector inscripto en el texto, que no debe confundirse con el lector real.

“La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”. Todorov divide el maravilloso puro en cuatro subtipos, en los que lo sobrenatural recibe todavía cierta justificación.

El primer subtipo es el maravilloso hiperbólico y lo define de la siguiente manera: “En este caso, los fenómenos son sobrenaturales solo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares. Este tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón”.

Según sus propias palabras, en el maravilloso exótico “se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda”.

En el caso del maravilloso instrumental, advierte Todorov, “aparecen pequeños trucos, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles”.

Por último, el subtipo de la ciencia-ficción reúne “relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Poseen, asimismo, una estructura de la intriga diferente de la del cuento fantástico”.

Pierre Mabille, por su parte, define así lo maravilloso¹⁰: “Más allá del espasmo, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal”.

LITERATURA FANTÁSTICA ARGENTINA DEL SIGLO XX

La presente antología incluye autores posteriores a *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones (1874-1938). Sin duda el representante más importante de este género es Jorge Luis Borges. Con la forma del cuento-ensayo inició un nuevo estilo de literatura fantástica que ha tenido muchos seguidores. Por propia gravitación o por ausencia, no hay probablemente escritor de literatura fantástica en la Argentina que no muestre influencias de Borges. Estas están, por supuesto, elaboradas de muy diversas maneras, y transformadas según el estilo personal de cada autor. Pero la importancia que tuvo y tiene la literatura de Borges es innegable. Temas como el tiempo, el espacio, los laberintos, los espejos, prácticamente le pertenecen.

En Julio Cortázar lo incomprendible es fundamental. Una situación es fantástica cuando trastrueca el orden normal de la vida; en ese caso cierta verdad es revelada. Sus personajes aceptan la situación fantástica casi sin cuestionarla. Se sugiere de algún modo que la condición de los hombres no es menos fantástica que la del universo mismo.

Silvina Ocampo acepta lo fantástico con ingenuidad. Sabe que tiene sus leyes, pero no moraliza sobre ellas. Permite que la situación hable por sí misma con la máxima sencillez, como en un cuento de niños. No ignora sin embargo lo terrible de esa ingenuidad, que no desdeña el humor.

Mujica Láinez es quizá el más clásico de todos en su concepción del cuento fantástico. Sus argumentos son lineales y conducen a la sorpresa del final. En el cuento que elegimos para esta antología, parodia ese mismo estilo para diluir la pretendida fuerza de aquellos relatos clásicos.

Anderson Imbert, autor más reconocido en el exterior que en nuestro país, ha combinado en sus novelas y relatos breves los detalles más triviales de la realidad cotidiana con aquello inexplicable que escapa a ella. En el breve relato que aquí incluimos se puede ver el modo en que estos dos aspectos combinados producen un efecto de sutil ironía.

Vicente Barbieri, más dedicado a la poesía que a la prosa, presenta lo fantástico como la irrupción de un hecho extraño, fundamentalmente para el personaje protagonista. Este hecho inexplicable suele perturbar también al lector.

Una aproximación a la literatura fantástica

PATRICIA WILLSON

“Fantástico” deriva de la palabra latina *phantasticus*, y hace referencia a aquello que es imaginario e irreal. Cuando se aplica como adjetivo a la literatura –“literatura fantástica”–, designa un conjunto muy vasto y variado de textos en los cuales no se le da prioridad a la representación realista. Según esta caracterización general, pertenecen a la literatura fantástica los mitos, las leyendas, los cuentos de hadas y folklóricos, las ensoñaciones, la ciencia ficción, los cuentos de horror, es decir, textos que presentan territorios diferentes de los habituales. Puede decirse que, desde esta perspectiva, la literatura fantástica es aquella que difiere de lo “real” o lo “posible”; es un tipo de literatura que contradice nuestras creencias, a diferencia de la literatura realista, que parte de ellas para ordenarlas, pero sin contradecirlas.

En los textos fantásticos, definidos en este sentido amplio, puede haber contradicción de categorías habituales de nuestra experiencia. En primer lugar, *contradicción de las categorías espacio-temporales*. Varios cuentos de Julio Cortázar, en especial los incluidos en *Todos los fuegos el fuego* (1966), trabajan en este sentido: un mismo personaje puede vivir en épocas y lugares distintos, como si el tiempo y el espacio no fueran coordenadas que limitan el desarrollo de una acción o de un acontecimiento.

En los textos fantásticos puede haber también *contradicción de la categoría de la causalidad*; los hechos narrados no son originados por las causas que registramos en nuestra experiencia vital. Así, un hombre puede ser el producto del sueño de otro, y éste a su vez del de otro, como sucede en el relato “Las ruinas circulares”, de Jorge Luis Borges.

Cuando existe *contradicción de los estados de saberes y conocimientos*, es decir, cuando se proponen fenómenos de índole científica o tecnológica, explicados de manera racional pero apelando a leyes que la ciencia contemporánea no reconoce, estamos ante un tipo particular de literatura fantástica: la ciencia ficción o ficción científica. Uno de los ejemplos más logrados de este tipo de textos en la literatura argentina es la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*; en ella, a través de una máquina que evoca los dispositivos del cine, algunas escenas de una vida pueden repetirse eternamente.

Todos los textos que abordan el tema del doble –un personaje que es a la vez otro, o que tiene una personalidad desdoblada– entrañan una *contradicción de los principios de constitución y destrucción de los sujetos*. Un ejemplo de esta contradicción es el relato “Lejana”, de Cortázar, donde el personaje principal, Alina Reyes, “es” al mismo tiempo una mendiga.

También podríamos incluir en la gran categoría de literatura fantástica todos aquellos textos en los cuales encontramos *contradicción de los fenómenos habituales de la percepción*. Pertenece a este grupo los textos cuyos personajes se relacionan con su entorno a través de una percepción distorsionada por la droga o por la locura, como sucede en “El impostor”, relato de Silvina Ocampo.

Pero no sólo las características de la trama o de los personajes pueden hacernos incluir un texto en el género fantástico; también

puede haber elementos formales que desestabilicen nuestra experiencia habitual de los modos de narrar. Así, en el cuento de Cortázar “Cefalea”, por ejemplo, hay *contradicción de los usos habituales de las personas del relato*: el narrador es sucesivamente distintos personajes, aunque siempre enuncia en primera persona, como “yo” o “nosotros”. Por último, hay una serie de textos cuyo carácter fantástico se basa en la *contradicción de los usos habituales del punto de vista*, como sucede en gran parte de los relatos de Silvina Ocampo, en los que el narrador parece no terminar de entender lo que está narrando.

En síntesis, y según esta perspectiva, será fantástico todo relato que presente una contradicción de aquello que es, para nosotros, creíble, esperable, normal. Ana María Barrenechea resume este enfoque afirmando que es fantástica toda literatura que narre hechos anormales¹. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la idea de normalidad no es unánimemente compartida: para un creyente, la cura de un enfermo por un milagro de la virgen no será anormal; para un ateo, sí. Así, un enfermo puede sanar por la intervención de un médico experimentado o por la intercesión de la virgen; una es una acción natural y la otra sobrenatural, metafísica, pero ambas serán normales en una sociedad en la que existan las creencias religiosas. La metamorfosis, por ejemplo, no será un hecho anormal en una sociedad donde existan y se consideren posibles los mitos de conversión, es decir, relatos en los que se narren transformaciones o mutaciones entre personas, animales y cosas. El carácter fantástico de un relato depende, pues, del sistema de creencias en el marco desde el cual se lee.

1 Véase Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en la Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

Desde luego, esta caracterización de la literatura fantástica en función de aquello que la distancia de nuestras creencias o de nuestras expectativas –en una palabra: en función de aquello que la convierte en no imitativa o no mimética– puede resultar un tanto esquemática y general, y pide algunas precisiones; un fenómeno tan rico y diverso como el de la literatura fantástica merece ser pensado desde diferentes perspectivas. Las que se reseñan a continuación – aunque no agotan en absoluto las posibilidades de abordaje– pueden contribuir a la comprensión de sus rasgos principales y su irreductible complejidad. Pueden resultar útiles, además, para establecer un esbozo de tipología que nunca será estricta ni definitiva, pero permite aprehender mejor el sentido que ha ido adquiriendo el término “literatura fantástica” con el transcurso del tiempo.

LO FANTÁSTICO COMO EFECTO DE LECTURA

Una de las maneras de pensar la literatura fantástica es atribuirle a la lectura, a la cualidad de estatuir la como tal; en otras palabras, es el propio lector quien, con su vacilación o su sorpresa ante los hechos narrados, que juzga anormales, clasifica el relato que está leyendo dentro del género fantástico. Esta vacilación de la lectura permite esbozar una distinción entre distintos tipos de texto fantástico. Dentro de la categoría general de literatura que narra hechos “anormales”, es posible establecer otra clasificación: cuando esas “anormalidades” son aceptadas sin cuestionamiento alguno por parte del lector implícito² del texto (el lector construido por la ficción) y por parte de los personajes; cuando generan un malestar solo en

los personajes, pero no en el lector implícito; cuando estas “anormalidades” generan un malestar en el lector implícito y, a veces, por añadidura, en los personajes³.

Cuando los hechos narrados anormales son aceptados sin vacilación ni malestar por parte del lector y los personajes, estamos ante un caso de *relato maravilloso*, cuyos ejemplos más populares son los cuentos de hadas; por ejemplo, “La bella durmiente”. Que en un castillo todos duerman durante cien años y que el hechizo sea roto por un beso, no sorprende a nadie; esas son las leyes que rigen los acontecimientos y todos los aceptamos sin cuestionarlas, como aceptamos los hechos que jalonan la historia de los *Hobbits*, de J.R.R. Tolkien. Los relatos maravillosos construyen un universo paralelo, con leyes propias, diferentes y a veces opuestas a las del mundo real. Lo característico de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.

Cuando los hechos narrados generan un conflicto en el personaje estamos ante un *relato extraño*. Pertenecen a este subgrupo todos los relatos de personajes alucinados; lo incognoscible son las fuerzas del inconsciente, o los efectos de la droga, o los designios del azar, pero el mundo y sus leyes, tal como los conocemos, quedan intactos. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov sostiene que era típico de cierta literatura de fines de siglo diecinueve tematizar precisamente la vacilación del personaje: “¿es posible lo que me está pasando?”. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en los cuentos del escritor francés Guy de Maupassant (1850-1893), y también en algunos relatos del escritor rioplatense Horacio Quiroga (1878-1937).

3 Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1980, pp. 36-48.

En el siglo veinte, sobre todo a partir del checo Franz Kafka (1883-1924), los personajes dejan de cuestionarse las cosas sobrenaturales que padecen; Gregorio Samsa, personaje de *La metamorfosis*, termina aceptando el hecho de haber amanecido insecto. Estamos, pues, ante el tercer caso del efecto de lectura: cuando los hechos anormales generan vacilación en el lector y, eventualmente, aunque no de manera obligatoria, en los personajes, estamos ante un caso de *relato fantástico propiamente dicho*. Como lectores nos preguntamos: “¿En qué mundo ocurre eso que no puede ser y, sin embargo, es?” La mayor parte de los relatos de Cortázar pueden ser incluidos en este caso.

LO FANTÁSTICO COMO EXPLORACIÓN DE LOS LÍMITES DE LA RAZÓN

Otra forma de pensar la literatura fantástica es ver en ella la posibilidad de plantear mundos que difieren del orden establecido y lo cuestionan. Contrariando la tendencia de cierta parte de la crítica a considerar la literatura fantástica como mera evasión, como un escapismo, Irène Bessièrè propone ver en ella una de las formas literarias de oposición a los órdenes dominantes⁴. Lo fantástico estaría entonces íntimamente ligado a lo real y lo racional, revelando que la realidad y la razón son construcciones arbitrarias y cambiantes. Las imposibilidades que muestra la literatura fantástica proponen otros significados, otras realidades latentes que se ocultan detrás de lo posible o lo conocido. Al presentar lo que *no puede ser*, el fan-

4 Bessièrè, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974, citado en Rosemary Jackson: *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, p. 18.

tástico expone las concepciones de una cultura sobre lo que *puede ser*: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico. En otras palabras, muestra qué cosas son esperables y creíbles en una sociedad determinada, precisamente por poner en escena “lo otro”. La otredad en el relato fantástico pone de manifiesto los supuestos ideológicos del autor y de la cultura que lo origina, es decir, marca los límites de la razón, tal como está configurada por esos supuestos.

Esta perspectiva “relacional” de la literatura fantástica permite pensar una historia, una evolución. Así pues, las primeras ficciones sobrenaturales, producidas en el contexto de sociedades religiosas, tendían a identificar lo otro como una fuerza del mal, diabólica; eso era lo que la sociedad tendía a expulsar fuera de sus límites. En esas ficciones fantásticas, lo demoníaco estaba fuera del sujeto, separado de él. En los cuentos de hadas clásicos, la acción se desplegaba bajo la influencia de los poderes del bien o del mal, y los personajes eran meros agentes de esa batalla metafísica. Con el tiempo, con la pérdida progresiva de la fe en los hechos sobrenaturales debido al avance de las ciencias, se fue introduciendo una otredad más cercana, más relacionada con el yo; el otro tenebroso dejó de ser claramente exterior al sujeto.

En el curso del siglo diecinueve, lo otro demoníaco ya no es sobrenatural, sino un aspecto de la vida personal e interpersonal. Esta nueva modalidad fue configurando dentro del fantástico diferentes temas, que podríamos dividir en los “temas del yo” y los “temas del no-yo”⁵. En el primer grupo, la fuente de la otredad, de la amenaza, está en el yo; es el sujeto mismo el que origina la situación

5 Véase Todorov, Tzvetan, ob. cit., pp. 7-8.

destruccion, creando peligros, miedos, terrores, a menudo por un uso abusivo del conocimiento humano o del procedimiento científico. A este grupo pertenecen ficciones como *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851), y *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R.L. Stevenson (1850-1894). En *Frankenstein*, un científico construye un hombre artificial utilizando partes de cadáveres; haber asumido las prerrogativas de un dios tiene como consecuencia muertes y destrucción. En la novela de Stevenson, la experimentación con una pócima acarrea en un médico londinense horribles metamorfosis durante las cuales se desatan las fuerzas incontrolables del inconsciente. En el segundo grupo, el de los temas del no-yo, la fuente de otredad es exterior al sujeto; el yo sufre un ataque que lo hace formar parte de lo otro. Esto es lo que sucede en *Drácula*, de Bram Stoker (1847-1912) y en otros de vampirismo, donde una fuerza externa entra en el sujeto y lo cambia irreversiblemente.

En el siglo veinte se ha acentuado la secularización de las creencias, es decir, la pérdida de su carácter religioso y trascendente, y se ha verificado un intenso cuestionamiento de las creencias anteriores. Todo el saber está asediado por incertidumbres: la física newtoniana es reemplazada por la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica y su principio de incertidumbre; se propagan la idea de disolución de un yo unificado y la desconfianza en la mimesis⁶ o imitación en literatura; el trauma ocasionado por las guerras mundiales y sus genocidios hace imposible el retorno a las certidumbres previas. El resultado es una mayor dificultad para determinar cuáles son los

6 **Mimesis:** imitación; cuando se aplica a la literatura, hace referencia a la imitación literaria de la realidad, del mundo objetivo, tal como lo conocemos a través de la experiencia.

códigos culturales que aparecen contradichos en la literatura fantástica. Si en el siglo diecinueve buena parte de la ficción fantástica podía pensarse como el lugar de emergencia de la conciencia intranquila de una sociedad regida por la ciencia positivista⁷, en el siglo veinte, con la disolución de las certezas, lo fantástico deja de ser una excepción para convertirse en una regla. El suceso inexplicable, cuyo significado no es accesible para el personaje, puede producirse en medio de lo familiar, lo cotidiano. Eso es lo que trasuntan, con singular intensidad, algunas de las ficciones de Kafka.

LA LITERATURA FANTÁSTICA EN LA ARGENTINA

La literatura fantástica ha sido muy vigorosa en la literatura argentina del siglo veinte. Cuando se procede a hacer una historia de este género en nuestro país, se observa que numerosos escritores lo cultivaron, produciendo textos muy variados, cuyos rasgos es preciso poner en relación con el momento histórico de su emergencia.

Los primeros autores del siglo veinte que abordaron con cierta regularidad la ficción fantástica, llegando a producir textos significativos desde el punto de vista de su valor literario, fueron Leopoldo Lugones (1874-1938) y Horacio Quiroga (1878-1937). El modo en que abordaron el género tiene que ver con las corrientes científicas y de pensamiento de la época en la que les tocó producir. El trasfondo contra el que se recortan sus ficciones es el de la ciencia positivista de fines del siglo diecinueve, tal como puede verse en los relatos de *Las fuerzas extrañas* (1906), y, en una curiosa combinación de elementos

7 **Positivismo:** conjunto de doctrinas filosóficas que reconocen la experiencia científica como única fuente de conocimiento. El Positivismo surge en Francia a inicios del siglo XIX con el pensador francés Auguste Comte y el británico John Stuart Mill, y se extiende por el resto de Europa en la segunda mitad del siglo.

cientificistas con elementos del romanticismo tardío, decadentismo⁸, en la novela *El ángel de la sombra* (1926), de Lugones. En el caso de Quiroga, el tema del vampirismo elaborado de manera modernista aparece en su celebrado cuento “El almohadón de plumas” (1907); en otros cuentos suyos, como “El espectro” y “El puritano”, el invento por excelencia de la modernidad –el cine– se convierte en el punto de partida para una serie de relatos fantásticos cuyo eje temático es “el amor más allá de la muerte”⁹.

La corriente de literatura fantástica toma una nueva dirección en la década de 1920 con la obra de Macedonio Fernández y de Jorge Luis Borges. En los textos de Lugones y Quiroga se introducía otra realidad en el mundo real, pero sin que se pusiera en duda la existencia de este último; en los textos de Macedonio y de Borges, la realidad se desintegra hasta transformarse en un vacío o en una ficción. En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), Macedonio niega la materia y el yo, y con ellos el espacio, el tiempo y la causalidad; sitúa el ensueño (donde esas categorías no son necesarias) en un plano superior al de la vigilia, llegando a afirmar que el mundo material es apenas un sueño de la afeción¹⁰.

Hacia 1940, el fantástico argentino registra un rápido desarrollo, debido a la intervención de una serie de escritores vinculados de manera más o menos directa con la revista *Sur*. Esta revista, fundada y financiada por Victoria Ocampo, apareció entre 1931 y fines de la

8 **Decadentismo:** corriente literaria y artística en general que tiende a privilegiar los aspectos refinados del arte, y a minimizar las funciones sociales o morales de la literatura, exaltando el goce estético desinteresado y despreocupado.

9 Sarlo, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, p. 27.

10 Para un estudio del fantástico de Macedonio, véase Barrenechea, Ana María: “La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández”, ob. cit., pp. 37-53.

década de 1970, primero mensualmente, luego con irregularidad. Objeto, con frecuencia, de una crítica maniquea (*Sur* como portavoz directo de la oligarquía; *Sur* como productora de la cultura moderna en la Argentina), esta revista nucleó a un grupo de intelectuales y escritores cuya concepción de la literatura era particularmente afín a la modalidad fantástica de la literatura¹¹: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Carmen Gándara, Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou, Manuel Mujica Lainez, Julio Cortázar.

Esta corriente mereció diversas interpretaciones por parte de la crítica. Jorge B. Rivera¹², por ejemplo, afirma que en la década del cuarenta se escribe un conjunto de obras en las que lo arquetípico adquiere un gran espesor ideológico y formal. Para Rivera, se trata de una corriente que apela a temas y figuras situados fuera de lo histórico (los arquetipos), presentados en una forma cerrada, construida en función de cierto efecto ficticio que se vincula con las raíces lúdicas y míticas del hecho literario. Al mundo se le confiere una cualidad misteriosa, pues sus significados no son decodificables, interpretables; se lo deshistoriza y se lo convierte en algo enigmático y virtual. Según Rivera, el resultado es el debilitamiento de la posibilidad de

11 Sobre *Sur*, véase King, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, F.C.E., 1989; Gramuglio, María Teresa, “*Sur*: Constitución del grupo y proyecto cultural”, *Punto de Vista*, N° 17, pp. 7-9; “*Sur* en la década del treinta: una revista política”, *Punto de Vista*, N° 28 pp. 32-39; “Las minorías y la defensa de la cultura. Proyecciones de un tópico de la crítica literaria inglesa en *Sur*”, *Boletín*/7, octubre de 1999, pp. 71-77; Cattaruzza, Alejandro (ed.), “La dinámica de la literatura argentina de los años treinta: protagonistas, posiciones, debates”, *Nueva Historia Argentina*, tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 331-381.

12 Rivera, Jorge B., “Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40”, en Jorge Laforgue (comp.), *La novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 174-204.

comprender la Historia, que, en estas ficciones, se nos ofrece desrealizada y desestructurada en su duración; pero también se diluye la posibilidad de *hacer* la Historia como proyecto humano, pues se anula la acción humana sobre el futuro por medio del azar, de la fatalidad o de la intervención de poderes y mediaciones excéntricas. Según esta perspectiva, las ideas del sector liberal y extranjerizante de la sociedad argentina –y sobre todo porteña– se vieron plasmadas en la literatura fantástica argentina de la década de 1940. Así pues, para Rivera, expresos intereses y contenidos de clase son ratificados en el plano narrativo mediante la estructuración de un mundo cerrado como símbolo de un orden que se desea no contaminable por los avatares de la historia.

Andrés Avellaneda, por su parte, propone para este fenómeno literario una lectura ideológica más matizada¹³: la rápida propagación del género fantástico revela, por una parte, la presencia de nuevas influencias, como la obra de Kafka y la estética del surrealismo¹⁴; por otra, la existencia de un grupo homogéneo de escritores argentinos dedicados al cultivo del fantástico. Según Avellaneda, más allá de las diferencias individuales de técnicas, fuente y objetivos artísticos, esos escritores, durante la década de 1940 y la siguiente, conforman un grupo cuya producción circula en espacios de legitimación

13 Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, p. 40 y ss.

14 **Surrealismo**: movimiento artístico de vanguardia, cuyo apogeo puede situarse en París en la década de 1920. Su fin era la instauración de una nueva imaginación, basada en una ruptura radical con las tradiciones del pensamiento burgués y con las renovaciones artísticas y literarias que, desde el Renacimiento, sustentaron un modo particular de ver la naturaleza, interpretar las acciones humanas y explicar la función de la poesía. En líneas generales, el Surrealismo rechazó las formas del pensamiento racional y exploró nuevas modalidades de expresión, vinculadas con lo onírico y lo automático.

cultural, por ejemplo, la revista *Sur* y el diario *La Nación*. En este circuito y en relación con otros espacios, esta concepción busca imponerse como proyecto de interpretación de la realidad, oponiéndose a otros proyectos, que intenta sustituir. Pero además, a partir de mediados de la década de 1940, el fantástico –junto con el policial– se identifica como la respuesta formal de ciertos intelectuales de la corriente liberal a lo que constituía el cierre de un ciclo y la apertura de otro, amenazador del orden establecido y, por ende, de sus intereses: el advenimiento del peronismo.

La consolidación de esta poética del relato¹⁵ con precisas leyes compositivas puede leerse desde la tradición literaria argentina: los autores del fantástico argentino de los años cuarenta y cincuenta vienen a realizar o expandir lo que Borges había iniciado en los años treinta, y que aparece formulado en un texto que establece todo un programa: el prólogo que Borges escribe para *La invención de Morel* en 1940. En él hay un rechazo explícito de la descripción realista-naturalista y del psicologismo en literatura, y una marcada predilección por la “imaginación razonada” y las tramas perfectas, sin elementos adventicios o superfluos. Nunca se insistirá demasiado en el carácter fundante de este prólogo: en él, Borges se pronuncia en contra de las tendencias que imperaban en la novela del siglo veinte –la pobreza en peripecias, la abundancia en introspección–, y propone una nueva forma de concebir lo literario, basada en el rigor compositivo y en una causalidad racional pero no imitativa, como en la novela realista, sino artificial, literaria, fantástica.

15 Por **poética del relato** se entiende el conjunto de elementos que permiten esbozar una teoría o descripción de los procedimientos puestos en juego en un texto narrativo literario.

Salvo en el caso del texto de Silvina Ocampo, donde el carácter fantástico reside ante todo en la cualidad lábil y atípica del punto de vista, los textos que se incluyen en este volumen responden a tales principios, aunque cada uno tiene, desde luego, rasgos que lo identifican con la poética particular de su autor.

[El sur]



predic
ativas
parece
incréd
drent
Tahola



Jorge Luis Borges es, sin duda, el más importante escritor de habla hispana del siglo veinte. Comenzó publicando dos libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925); en 1929 publicó otro poemario, *Cuaderno de San Martín*. También publicó volúmenes de ensayo, a los que siguieron volúmenes de ficción, en los que la forma breve alcanza una insuperable belleza: *Inquisiciones* (1925); *El tamaño de mi esperanza* (1926); *El idioma de los argentinos* (1928); *Evaristo Carriego* (1930); *Discusión* (1932); *Historia universal de la infamia* (1935); *Historia de la eternidad* (1936); *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949); *Otras inquisiciones* (1952); *El hacedor* (1960); *El otro, el mismo* (1964); *Para las seis cuerdas* (1965); *El informe de Brodie* (1970); *El oro de los tigres* (1972); *El libro de arena* (1975); *Siete noches* (1980); *Nueve ensayos dantescos* (1982); *Los conjurados* (1985). Entre otros autores, tradujo a James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner y Walt Whitman. Junto con sus amigos Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares compiló la *Antología de la Literatura fantástica* en 1940. Con Bioy escribió *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942), bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq.

Nació en Buenos Aires en 1899 y murió en Ginebra, Suiza, en 1986. Joven vanguardista en la década de 1920, Borges se convirtió con el tiempo en un escritor de fama universal. A partir de 1961, año en que compartió con el escritor irlandés Samuel Beckett el Premio Internacional de Literatura Formentor, y hasta su muerte, no dejó de

recibir honores y distinciones en todo el mundo. Traducido a numerosos idiomas, las ediciones de sus obras siguen multiplicándose y concitando el interés de la crítica.

El lugar de Borges en la literatura occidental se debe en gran parte a su renovadora intervención en los cánones de la literatura fantástica. Sus textos suelen ser una original combinación de ensayo y ficción; en ellos, la anécdota fantástica se cruza con especulaciones filosóficas y poéticas. Borges construye fantasías alucinantes, que renuevan la literatura de imaginación, expresando la condición del hombre perdido en un universo caótico y amenazado por el fluir del tiempo. Según Jaime Rest, toda la literatura de Borges se basa en la convicción de que nuestra certidumbre de habitar en el cosmos y no en el caos es una mera fantasía apuntalada por el hábito y la comodidad¹. Todo esfuerzo humano por descifrar la realidad desembocará inevitablemente en formulaciones esquemáticas, que no se ajustan a la infinita complejidad del universo. Una de las formas de Borges de expresar su escepticismo con respecto a esas explicaciones del mundo es la utilización en su literatura de las “enumeraciones heteróclitas”, según la expresión acuñada por Sylvia Molloy². En ellas, los términos están seriados de manera caprichosa, pues se basan en el principio de que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”: entre el pensamiento y el lenguaje por una parte, y la realidad por otra, hay una brecha imposible de llenar. Esto es lo que trasunta su célebre clasificación de los animales de cierta enciclopedia china, incluida en su texto “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*).

1 Rest, Jaime, *El laberinto del universo*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1976, p. 34.

2 Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, pp. 193 y ss.

Borges también es escéptico en cuanto a la posibilidad de representar la realidad: para él, la literatura realista tiene una buena dosis de caos, y “propende a ser informe”. Esta condena definitiva al género de la novela realista aparece explícitamente en dos textos suyos: “El arte narrativo y la magia” (*Discusión*) y en el prólogo a *La invención de Morel*, pero también implícitamente en otros ensayos suyos y en su obra ficcional. Como lector, Borges prefiere las ficciones con rigor enunciativo, unidad formal, aptitud conceptualizadora, rasgos que también tienen los relatos que él mismo escribe.

Sin embargo, como afirma Beatriz Sarlo, la estatura de clásico de la literatura occidental que ha alcanzado Borges no debería hacernos olvidar lo que tiene de escritor argentino³. Durante toda su vida, Borges mantuvo un diálogo fecundo con las tradiciones literarias nacionales: el *Martín Fierro* y la literatura gauchesca en general; la poesía de Lugones y también la de Evaristo Carriego; el *Don segundo sombra*, de Güiraldes. También fue un escritor de Buenos Aires; a la ciudad, que amó, le dedicó sus primeros poemarios y aludió a ella en varios de sus cuentos. En esta tensión entre ser un escritor argentino y universal se juega buena parte de su obra; el conflicto entre opuestos nunca es resuelto o saldado a favor de una de las partes, sino que es el motor mismo de la ficción, tal como puede verse, entre otros cuentos suyos, en “El sur”.

3 Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1993, p. 9 y ss.

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel¹: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*², los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores: una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que

-
- 1 **Catriel**: cacique de la tribu guerrera de los pampa, establecida en las cercanías de Azul, Provincia de Buenos Aires.
 - 2 **Martín Fierro**: obra fundamental del género gauchesco, escrita por José Hernández. *Martín Fierro* es uno de los libros más importantes de la literatura argentina. La primera parte fue publicada en 1972 y la segunda, *La Vuelta*, en 1979.

predic
ativas
parece
incréd
dient
Tahola

Jorge Luis Borges

conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia⁴, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos

4 **Septicemia:** infección.

segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

En el *hall* de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de *Las Mil y Una Noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo

niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido.

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario.

Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo. También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo

distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba).

El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación, que era poco más que un andén con un cobertizo. Ningún vehículo tenían, pero el jefe opinó que tal vez pudiera conseguir uno en un comercio que le indicó a unas diez, doce, cuadras.

Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.

El almacén, alguna vez, había sido punzón, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento. Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia*⁵. Atados al palenque había unos caballos. Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. El hombre, oído el caso, dijo que le haría atar la jardinera; para agregar otro hecho a aquel día y para llenar ese tiempo, Dahlmann resolvió comer en el almacén.

5 ***Pablo y Virginia***: novela pastoril del escritor francés Bernardin de Saint-Pierre, publicada en 1788. En ella se narra la historia de amor de dos niños que han sido educados, lejos del mundo, en un ambiente de plena naturaleza.

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta⁶, el largo chiripá⁷ y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entremurrieros, que gauchos de éstos ya no quedan más que en el Sur.

Dahlmann se acomodó junto a la ventana. La oscuridad fue quedándose con el campo, pero su olor y sus rumores aún le llegaban entre los barrotes de hierro. El patrón le trajo sardinas y después carne asada; Dahlmann las empujó con unos vasos de vino tinto. Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñolienta. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra: otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dalhman, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de *Las Mil y Una*

6 **Bayeta:** tela de lana floja y liviana.

7 **Chiripá:** prenda exterior de vestir que usaron los gauchos de la Argentina, en Brasil, Paraguay y Uruguay. Consistía en un paño rectangular que, pasado por la entrepierna, se sujetaba a la cintura.

Noches, como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada:

—Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando.

El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era otra ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna



vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. *No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas*, pensó.

—Vamos saliendo —dijo el otro.

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

[Casa tomada]



...dica
...vas
...rece
...red
...ent
...hola



Julio Cortázar nació en Bruselas, en 1914, de padres argentinos. Vivió en la Argentina, principalmente en Buenos Aires, hasta 1951, año en el que emigró a Francia. En París, capital de ese país europeo, residió hasta su muerte, ocurrida en 1984. Cuentista, novelista y traductor, Cortázar es, sin duda, uno de los grandes renovadores del género fantástico en el siglo veinte.

Publicó, entre otros, los siguientes títulos: *Los reyes* (teatro, con seudónimo de Julio Denis, 1949); *Bestiario* (relatos, 1951); *Las armas secretas* (relatos, 1959); *Los premios* (novela, 1960); *Historias de cronopios y de famas* (relatos breves, 1962); *Rayuela* (novela, 1963); *Final del juego* (relatos, 1964); *Todos los fuegos el fuego* (relatos, 1966); *62 modelo para armar* (novela, 1968); *Último round* (textos, 1969); *El libro de Manuel* (novela, 1973); *Octaedro* (relatos, 1974); *Un tal Lucas* (relatos, 1979); *Deshoras* (relatos, 1982). Escribió además numerosos artículos críticos, en especial sobre literatura europea, y realizó brillantes traducciones, entre las que se destacan *Las memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, y los cuentos completos de Edgar Allan Poe. Su obra ha sido traducida a varios idiomas.

Los textos de Cortázar proponen una realidad distinta, en la que las formas artísticas se entrelazan, sin solución de continuidad, con las experiencias vitales. En este sentido, es deudor del Surrealismo francés, movimiento de vanguardia que tuvo su apogeo en la década de 1920 y para el cual el arte y la vida no estaban separados.

Si bien en los años que escribió los cuentos de *Bestiario*, Cortázar se halla cerca de la revista *Sur* y puede incluirse en el grupo de intelectuales que reaccionan a la defensiva frente al fenómeno del peronismo, a partir de la década de 1960, con la internacionalización de la cultura argentina y la expansión del *boom* de la narrativa latinoamericana, su posición es otra. Por una parte, abraza de manera explícita las causas revolucionarias de América Latina¹; por otra, escribe dos novelas altamente experimentales y que son un éxito de ventas, *Rayuela* y *62 modelo para armar*. En ese entonces, editoriales, público, periodismo, confluyen para llevar al primer plano la narrativa latinoamericana, que combina temas nacionales con experimentación formal. Los textos de Cortázar, leídos en este contexto, generan un público de fervientes seguidores, sobre todo entre los más jóvenes, que ven en ellos un ideario de libertad (literaria, imaginativa, sexual, política).

1 Véase Tamborenea, Mónica, “Contexto histórico-social del autor y su obra”, en *Todos los fuegos, el fuego*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un *pullover* está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica¹, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

1 **Mayólica:** loza común con esmalte metálico, fabricada antiguamente por árabes y españoles.

predic
ativas
parece
incréd
dient
Tahola



Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la

biblioteca. Irene pensó en una botella de *Hesperidina*² de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

—No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

—Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

2 **Hesperidina:** bebida alcohólica, elaborada con cortezas de naranjas amargas, y que se toma como aperitivo.

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño

porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inútilmente.

—No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

[Los espías]



credeca
mvas
pree
inred
brent
Tanola



Manuel Mujica Láinez nació en Buenos Aires en 1903, en una familia tradicional, instalada en el Río de La Plata desde el siglo dieciocho, y murió en la provincia de Córdoba en 1984. Luego de un breve paso por la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Mujica Láinez inició su carrera como escritor y como periodista del diario *La Nación*. Publicó varias novelas: *La casa* (1954); *Los viajeros* (1955); *Invitados en el paraíso* (1957), las tres con temas vinculados a la ciudad de Buenos Aires. La acción de *Bomarzo* (novela, 1962) se desarrolla en el Renacimiento italiano y la de *El unicornio* (novela, 1965), en la Alta Edad Media francesa. Luego publicó *Cecil* (novela autobiográfica, 1972) y *Sergio* (novela, 1976). Sus volúmenes de cuentos más importantes son *Aquí vivieron* (1949) y *Misteriosa Buenos Aires* (1950), cuyos relatos transcurren en distintas épocas de la ciudad, desde su fundación hasta el siglo veinte. También escribió la biografía de Hilario Ascasubi (1843) y la de Estanislao del Campo (1947). Tradujo a Shakespeare, a Molière y a Racine. *Bomarzo*, novela por la que obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura, sirvió como argumento para la ópera homónima de Alberto Ginastera, estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1972, luego de haber sido prohibida en 1969.

La literatura de Mujica Láinez se caracteriza por su clasicismo y la deliberada ausencia de toda experimentación formal. Su estilo claro y elegante, no exento de algunas notas de humor, parece intentar adecuarse a los ámbitos que describe. Sus textos reconstruyen a menudo

con gran minucia otros tiempos históricos, ya sea en Buenos Aires, en Francia o en Italia. Quizá los más valiosos sean los que componen sus volúmenes de relatos *Aquí vinieron* y *Misteriosa Buenos Aires*. En *Aquí vivieron* se narra, en distintos relatos, la historia de una quinta de San Isidro, entre 1583 y 1924; en *Misteriosa Buenos Aires* se va siguiendo la historia de la ciudad desde su fundación por Pedro de Mendoza hasta los primeros años del siglo veinte. En ambos libros, los personajes históricos completan el trasfondo arqueológico contra el cual se recortan las tramas ficcionales.

La forma breve parece ser la más adecuada para que Mujica Láinez construya situaciones fantásticas, a veces en desmedro de la exploración de caracteres. En los relatos de *Misteriosa Buenos Aires*, una situación es narrada en un preciso contexto temporal y en un ámbito espacial cerrado, o al menos, limitado: un carruaje que recorre los polvorientos caminos del Virreinato del Río de la Plata (“La gale-
ra”); una casa señorial durante la presidencia de Nicolás Avellaneda (“El
hombrecito del azulejo”); el lujoso salón de una residencia burguesa de
la calle San Martín a principios del siglo veinte (“El salón dorado”). En
las descripciones juega un papel destacado la referencia a los objetos,
en especial si son artísticos: cuadros, muebles, tapices, esculturas. Lue-
go de la presentación de los personajes y sus circunstancias, históricas
o familiares, el desenlace suele ser inesperado y fantástico –o por lo
menos, misterioso–, dejando al lector en la vacilación entre lo concreto
del escenario y lo inexplicable del suceso.

Querido Billy:

El viernes pasado, en lo de Nini Gómez, me pediste que contara el episodio de Córdoba. Inesperadamente ese episodio de Córdoba ha llegado a adquirir cierta fama en determinados círculos de Buenos Aires, porque donde voy me preguntan qué me sucedió allí. Lo cierto es que todavía nadie, *nadie*, conoce el asunto, ya que he preferido callar, por tratarse de algo tan insólito que ni siquiera yo, su casual testigo, logro convencerme de que tuvo lugar. Pero sí, sí tuvo lugar, fue un hecho real, concreto, y no una pavorosa alucinación. Alguna vez, en el curso de estos últimos dos meses, he aludido a él, ante ti, ante los más íntimos –pues por momentos me resulta muy difícil callarlo–, y eso ha provocado la marea de los pequeños comentarios que mencionaste en la comida de Nini, mas como te digo, hasta ahora nadie sospecha, nadie podría imaginar qué aconteció, aparte, por supuesto, de que el motivo de tanta curiosidad es misterioso, acaso espantoso.

He resuelto, a raíz de tu pedido, que debo revelárselo a alguien y compartir el peso de su enigma. Ese alguien eres tú, mi mejor amigo, tal vez el único que me creará cabalmente. No tendría sentido que te mintiese a ti. Te confieso que lo hago con algún remordimiento, puesto que desde hoy seremos dos los depositarios de un secreto

incalificable. Eso sí, te encarezco que hagas lo posible por no divulgarlo. Insisto en que no será fácil. Por lo que a mí respecta, la razón fundamental que me impulsa a declarar lo que sé del mismo, finca en que podría desaparecer, morirme (por causas naturales o de las otras, quizá de las otras), y en que la responsabilidad de partir de este mundo con una carga tan descomunal agobia mis débiles hombros.

Me fui a Córdoba, como recordarás, a la pensión “El Miosotis”, ubicada cerca de San Antonio, con el propósito de descansar. Lo merecía, luego del ajetreo de estos últimos tiempos, de tanto barullo triste. Lucille me recomendó el sitio, verdaderamente encantador. Claro que ni ella ni nadie hubieran podido prever lo que hallá pasaría.

Es un establecimiento pequeño, dirigido por un matrimonio inglés, que sólo recibe a una docena de huéspedes. Cuando llegué no lo habitaban, fuera de los dueños y el reducido personal de servicio, más que tres matrimonios (dos de ellos de recién casados) y una señora anciana, a la cual, según se me informó en seguida, vive allí permanentemente. La primera semana transcurrió en medio de la paz absoluta: los jóvenes matrimonios se ocupaban de sí mismos; los ingleses –Mr. y Mrs. Bridge– evidenciaban ser modelos de discreta prudencia; y la dama vieja, la señora de Morales Rivas, limitó su parca conversación a los temas convencionales. Me apliqué a bañarme en el solitario arroyo vecino; a beber naranjadas y vasos de vino blanco en el bar “El cordobés”; y a pasear por los alrededores (no hay mucho que ver), respirando el aire seco que languidecía entre las quintas escasas. Una tarde, mi caminata se estiró una legua, hasta el instituto cuyo largo título no he podido aprender y que se especializa, según me explicaron, en investigaciones vinculadas con los estudios aeroespaciales. Espero no equivocarme; demasiado conoces

car ros-
nos, vos
a ame
tanta bar
de cosa
toda la
revisando

mi ignorancia total en lo que a esa materia se refiere. *Creo* que en el instituto en cuestión se realizan esos estudios o búsquedas parecidas. En el Di Tella te lo aclararán. De todos modos, no me adelanté más allá de sus muros, ni me pasó por la mente entrar al caserón, el cual nada difiere de los restantes que, hundidos en el follaje, flanquean los caminos de la zona. Sólo después se me ocurrió atribuirle importancia a la proximidad de aquel centro ignoto, al que, por lo demás, probablemente no hubiera tenido acceso, de haberme propuesto tan peregrina excursión.

Mi vida se desarrolló, en consecuencia, agradablemente: baños, lecturas, de noche la tertulia familiar, en torno de la radio inestable o vagas partidas de canasta, con matrimonio mayor y la señora de Morales Rivas. Hasta que los Kohn (así declararon llamarse) aparecieron en “El Miosotis”.

A todos nos desconcertó desde el primer momento –y lo comentamos con broma ociosa– su aspecto singular. Aquel matrimonio de rasgos porcinos, que supimos cuarentón, acompañado por un hijo y una hija de aparentes diez o doce años, nos sorprendió por su obesidad excesiva, por su impasibilidad exagerada y por cierta torpeza de los movimientos, que atribuimos a su pesadez. También nos llamó la atención que vistieran ropas demasiado abrigadas, de corte antigua y (eso era lo más chocante, en un lugar donde la diversión máxima consistía en variar modestamente el atavío) que vistieran siempre las mismas. Pero los cuatro Kohn hicieron patente su propósito de no participar de nuestras intrigas y de consagrar la temporada que pasarían cerca de nosotros a su exclusiva intimidad. Respondían a nuestros saludos, inclinando las graves testas acartonadas; hablaban entre sí en voz inaudible y en un idioma que no llegamos

a discernir, aunque parecía un dialecto alemán; y su actividad se reducía a largos paseos que, después del desayuno, los eliminaban rumbo a las sierras. En varias ocasiones topé con ellos en algún recodo de la carretera que conduce al instituto que te mencioné, o al “castillo” de Nieva Funes, o a la Granja Suiza, y nos limitamos a reiterar los mudos cabezazos. Andaban lentamente, guiando sus corpachones como escafandras. No me inmutó su indiferencia pues, como comprenderás, fuera de su traza absurda no había nada en ellos que me atrajese, y como el resto de los huéspedes, prescindí de los Kohn. Hubiera sido un error proponerles que interviniesen en nuestras canastas nocturnas a tan morosos compañeros. Por lo demás, los Gordos —así los designábamos, sin esforzar la imaginación— se esfumaban a tranco de paquidermos y se encerraban en sus dormitorios, en seguida después de comer.

—Esa gordura —dictaminó durante una sobremesa la señora de Méndez Rivas— no es natural.

Y no lo era, ciertamente. Tampoco ese color marchito, que el sol de Córdoba no vencía, ni esa impavidez taciturna, especialmente rara en el caso de los niños, que parecían ignorar los juegos más simples y restringían su acción a acompañar a sus padres, en las largas andanzas cadenciosas, callados e indolentes, constantemente al lado de ellos, de modo que el grupo de los Gordos, cuando lo avisaba en el pueblo de San Antonio o en los senderos de las serranías, me daba la impresión de estar integrado por cuatro animales macizos, cuatro domesticados jabalíes blancos, que caminaban sobre dos patas traseras y usaban unos trajes oscuros, merced a la infinita (e improbable) paciencia de un domador de circo. Acumulo ahora estos datos y observaciones, por la importancia increíble que los Kohn

car ros-
nos, los
a ame
tanta bá
de cosa
toda la
estando

cobraron para mí más tarde, pero porfío en que hasta el instante de la revelación los Gordos me interesaron tan poco como a los demás residentes de “El Miosotis”. De no haberse producido esa revelación, hoy los hubiera olvidado, o tal vez los recordaría como a cuatro ejemplares de las groseras proporciones que puede alcanzar lo caricaturesco en el pobre ser humano.

Una mañana en que el calor apretó sobremanera me dispuse a reanudar el saludable chapaleo en el arroyo próximo. Sombríos árboles escoltan su delgado caudal, que el capricho de las piedras enriquece, y allá me dirigí más temprano que de costumbre. Con el pantalón de baño por toda ropa remonté el curso del agua siguiendo sus variaciones, siempre bajo la bóveda de ramas que apenas dejaba filtrar una indecisa luz. Quizás anduve un par de horas de esa suerte, saltando de roca en roca, hundiendo los pies en la corriente, deteniéndome a observar un insecto o una planta, pensando en las cosas absurdas que me habían acaecido en Buenos Aires y tratando de descartarlas de mi memoria para gozar felizmente de la frescura del lugar y de su fascinación. El arroyo se tornaba, a medida que nos alejábamos de “El Miosotis”, más y más misterioso. Se estrechaba, se encajonaba y tenía yo la sensación de moverme en el interior de una gruta, dentro de la cual crecían árboles tupidos. Como no había llevado reloj me inquietó la idea de haber extendido desmedidamente la salida y opté por buscar el camino, del que me separaba una barrera de marañas y peñas, para regresar en menos tiempo a la pensión. Abandoné, pues, en un giro más del arroyo, el laberinto de agua, me calcé las zapatillas y me introduje en la trabazón frondosa. Hallé un sendero, probablemente obra de las cabras, y por él me adelanté, calculando que desembocaría en la ruta. Treinta metros más

allá me percaté de que se ensanchaba un poco, en un paraje despejado que a través de la espesura alcancé a divisar. Me costó, sin embargo, franquearme paso en la maleza, y a duras penas lo conseguí, luego de enzarzarme en filosas espinas. Debí dar un brinco para atravesar el último cerco del ramaje, y al llegar por fin al breve espacio libre tropecé con un cuerpo, con tan mala suerte que junto a él caí.

Ese cuerpo era el de la señora Kohn. Mi cara quedó a escasos centímetros de la suya; cuando la reconocí, latiéndome el corazón por lo inopinado del lance, me incorporé rápidamente y tartamudeé unas excusas imprecisas. De inmediato me asombró su expresión. Es cierto, como antes señalé, que los Gordos se destacaban por su apatía inalterable, pero aquello superaba lo previsible. Estaba la gruesa señora echada en el pasto, cara al cielo que se entreveía en la blanda oscilación de las copas. Tenía los ojos y la boca abiertos, y sin embargo no se movió, ni parpadeó, ni respondió a mis disculpas. Retrocedí, entre atónito y agraviado –con ser yo el ofensor– por su despreciativa displicencia, y al hacerlo mis piernas rozaron un cuerpo más. Me volví y entonces se multiplicó mi turbación, porque detrás de mí, en posturas similares a la de la señora y con la misma repudiante insensibilidad fija en los rostros, se hallaban los demás miembros de la familia. Los cuatro yacían, abandonados, cara arriba, y los cuatro tenían abiertos los ojos y las bocas. Ninguno se levantó ni insinuó un ademán. Continuaron inmóviles, en la sofocación de sus ropas de invierno, como si yo no hubiera aparecido tan bruscamente por allí. No dormían, empero. Torné a hablar a borbotones, en parte para establecer el desagrado que me causaba mi aturdimiento inocente y en parte también para quebrar un silencio que resultaba anormal, pero nadie se inmutó, y en ese momento tuve

miedo por primera vez. Aquello no encajaba dentro de las leyes de la lógica y por eso, por quebrar con su inercia el compromiso equilibrado que a todos nos une, me asustó mucho más que si los cuatro se hubieran puesto a gritar o se hubieran arrojado sobre mí, con el peso de sus corpulencias, golpeándome o mordéndome. Fíjate bien en lo irreal de la escena: el calvero cordobés en el que las abejas zumbaban; yo, casi desnudo, goteante todavía, monologando sin sentido; y los cuatro voluminosos personajes tumbados, impávidos con los quietos ojos que apuntaban a la altura, y que no me respondían.

Transcurrieron unos segundos antes de que reparase en que una abeja, dos abejas, tres abejas se habían posado sobre las mejillas y los labios del señor Kohn, sin que eso inmutase al interesado en lo más mínimo, pues ni siquiera tuvo la precaución elemental de cerrar los párpados. Las espanté y fueron a revolotear y a pararse encima de la frente de su hija. Las espanté de nuevo y se alejaron, coléricas. Mientras esto sucedía y yo manoteaba en torno de los horizontales, ninguno evidenciaba cuánto les concernía mi operación protectora. Como cuatro ridículas esculturas abatidas, olvidadas entre las plantas silvestres, se ofrecían incólumnes a la arbitrariedad de la naturaleza. Todo ello, repito, tuvo lugar en un lapso mucho menor que el que se requiere para narrarlo. Solo entonces, solo cuando iba de acá para allá, saltando sobre los corpazos tendidos de espaldas, se me ocurrió que los Kohn podían haber muerto. Mi terror había crecido, y lo zamarreé al jefe de familia, cosa ardua dada la importancia de su fado, para comprobar que mi sospecha no era descabellada. ¿Muertos? ¿Los cuatro muertos? Pero, ¿cómo? Y, por imposición del raciocinio, supuse que los habían asesinado. Sin embargo, a simple vista, ninguno daba muestras de haber sido objeto de un ataque violento;

antes bien, las expresiones de los cuatro proclamaban que hasta el instante postrero siguieron dueños de la tensa inalterabilidad que los caracterizaba. Tal vez –me dije– les hayan suministrado un veneno; o tal vez me halle ante un caso de suicidio colectivo; aunque, vaya uno a saber por qué, mi desesperación determinó que la eliminación de los Gordos no era voluntaria, sino el fruto de una acción criminal externa.

La certidumbre del cuádruple homicidio escasamente podía contribuir a serenarme. Al contrario; acto continuo imaginé la eventualidad de que me acusasen de haber muerto a los Kohn. También me sobresaltó la perspectiva de que el asesino o los asesinos que habían suprimido a los Gordos, quizá con el propósito de robarlos –aunque es obvio calcular que lo robable a cuatro turistas de la vecina pensión, dos de ellos niños, sería una insignificancia– anduvieran aún por los alrededores. Y si en el reflexivo relámpago barrunté que lograría demostrar mi falta de culpa, ya que mis antecedentes hasta ahora no me sindicaban como un espontáneo ultimador de gordos o de flacos, y la antipatía que en mí provocaban los Kohn no bastaba para arrojar sobre mí la sospecha de haber originado su tránsito al otro mundo, en cambio la vislumbré de que el o los criminales fuesen muy capaces de seguir merodeando por el contorno, y de que a lo peor yo sería su víctima inmediata, me angustió intensamente porque es indiscutible que, al enfrentarme con quienes habían despachado con tanta limpieza a un cuarteto robusto, mis perspectivas de salvación serían nulas.

Aquel planteo me aguzó los sentidos y me dio la medida plena de mi situación peligrosa. Estaba solo, en un lugar aislado, entre cuatro cadáveres inmensos, y cualquier acontecimiento desagradable

encuadraría a la perfección en esta escena, que contrastaba con la calma pura del cielo cordobés y con el trajín rezongante de las abejas, las cuales –ahora sin que yo importunase sus paseos– habían vuelto a establecer su dominio sobre los rostros de los Kohn. Un rumor, que oí a la derecha, como de alguien que se acercase a pasos furtivos, confirmó mis prevenciones. Temblando, me refugié en las breñas rasguñadoras, y aguardé. Era un rumor sutil, más que de pasos como de algo que se desliza o que reptaba sobre las hojas. Progresaba, quedamente, hacia los petrificados gordos, y la popular noción acerca del criminal que regresaba al paraje de su crimen acentuó mi espanto. Se adelantaba, pero tardaba en llegar, como si no se resolviera. Por fin, cuando esperaba ya que se entreabriesen las ramas y que en el hueco surgiera el intruso, advertí, estupefacto, la invisible causa de aquellos crujidos.

Esto, Billy, es lo más embarazoso de referir, si se aspira a transmitir la verdad exacta, porque aquí lo increíble, acaso lo diabólico, comienza a afirmar su imperio, destructor del orden convencional. Y si es casi imposible componer la narración justa, pues a lo largo de ella lo absurdo y lo repugnante, con un toque de adefesio, de esperpento atroz, se entrelazan tan apretadamente que el relator debería poseer mañas de equilibrista para soslayar los riesgos que proceden de esas percepciones contradictorias y dar la impresión cabal de lo que presencié sin caer en la trampa de lo grotesco.

Mis ojos, que se negaban a testimoniarlo, no vieron entonces a un hombre o varios hombres cautelosos, como presentí moderadamente. Vieron que quien aparecía en el despejado lugar era una especie de gusano gris, peludo, de unos setenta centímetros de largo, y detrás otro y otro y otro. Se arrastraban sobre los vientres inmundos

y de vez en vez alzaban las cabezas y las giraban, haciendo relampaguear los ojos redondos, negros, que invadían esas cabezas anilladas. Creo que uno de ellos me descubrió, pese a que me ocultaba la fronda. No estoy seguro, pero lo confirma el hecho de que emitiese un breve silbido y de que los restantes mirasen en mi dirección. ¿Aprecias en su totalidad mi pánico? Las ramas me trababan con sus garfios, impidiéndome retroceder; para librarme de ellas y de la pesadilla, no me quedaba más escapatoria que el claro donde yacían los Kohn y que obstruían las larvas de los ojos malignos; porque eran malignos, eran indiscutiblemente lúcidos. Así que opté por permanecer tieso y acechando; en el momento oportuno, si me atacaban, trataría de defenderme, de escabullirme. Quizá no me hubieran visto; quizá mi imaginación añadiera pavor al que la realidad me ofrecía; quizá los engendros continuaran, sin molestarme, su camino rumbo al arroyo.

Entre tanto los vermes aquellos, o lo que fuesen, habían reanudado sus pegajosas ondulaciones y fue patente que avanzaban hacia los Kohn. Mi alarma se intensificó ante la perspectiva de que me tocase asistir a un festín horrible, que probablemente no podría soportar y que desencadenaría con mi reacción mi propio final, pero lo que tuve que atestiguar fue, por extraño y repulsivo, más tremendo aún. Cada uno de los monstruos se apoderó de uno de los cuerpos. Pausadamente treparon a las moles abandonadas y sobre ellas se estiraron, como otros tantos amantes inverosímiles que buscaban las abiertas bocas. En esas bocas de peces muertos introdujeron sus cabezas y poco a poco –¿me entenderás bien?– poco a poco se fueron metiendo en su interior, impulsándose con los infinitos tentáculos velludos, hasta que uno a uno desaparecieron dentro de los grandes



organismos inanimados. Y de súbito, pero también muy despacio, los Kohn empezaron a esbozar muestras vacilantes de vida. Respiraron, pestañearon, contrajeron las manos, se estremecieron apenas. No resistí más y aproveché el lapso corto que los devolvería a su presunta normalidad para salir de mi madriguera, sin ocuparme ya de que me oyesen, y a la carrera crucé el espacio que todavía interceptaban los cuatro seres, las cuatro boas engullidoras de gusanos o, más apropiadamente, que a los gusanos amparaban en su envoltura, para zambullirme una vez más en la maraña que me separaba de la ruta principal.

Desemboqué en un parque descuidado, que luego reconocí como del instituto de estudios aeroespaciales que arriba mencioné, ya que a la sazón mi mente no estaba en condiciones de funcionar como de costumbre. Salí a la carretera y por ella me volví, lo más velozmente que consintieron mis piernas, a “El Miosotis”. La tranquilidad de los Bridge, de la señora de Morales Rivas y de los matrimonios, que se aprestaban a almorzar, no logró por cierto serenarme. Hubiera sido peliagudo comer, y peor digerir, los macarrones que me ofrecían, tras lo que había contemplado, ni menos sostener una conversación lógica con los huéspedes, pues toda mi atención se centraba en la inminencia de la entrada de los Gordos en “El Miosotis”.

¿Qué secreto abominable había penetrado yo casualmente? ¿Quiénes eran, qué eran los Kohn? ¿En qué consistían? ¿De dónde procedían? ¿Qué se proponían? ¿Rondaban el instituto con algún objeto preciso? ¿Habría en el mundo otros Kohn semejantes, mitad cajas de hechura humana y mitad gigantescas lombrices, desconocidas en la Tierra? ¿Debía yo comunicar lo que había observado contra mi voluntad, para que los huéspedes pacíficos me tildaran de loco, de visionario de quimeras nauseabundas, o para sembrar entre

ellos una confusión y una zozobra más que disculpables? Éstas y otras preguntas se agolpaban en mi cerebro, mientras aguardaba la vuelta de las cuatro siniestras armazones. Y sobre todas, una interrogación: ¿cuál sería mi actitud frente a los Kohn apócrifos?

Pero no regresaron a “El Miosotis”. Llegó en su lugar, traída por un muchacho mensajero, una carta garabateada que anunciaba su retorno urgente a Buenos Aires; incluía el dinero de la pensión (los imagino contándolo y los pelos se me ponen de punta); e indicaba el sitio al que Mr. Bridge remitiría las maletas. Era, según anoté, el depósito de equipajes de la Estación Retiro, pero presumo que nadie las habría reclamado y que no contendrían nada concreto. Esa misma noche me vine a la capital. La señora Morales Rivas usó en vano su encanto antiguo, en su afán de retenerme.

Voilà mon histoire. Ahora estás enterado del asunto como yo y puedes sacar tus deducciones propias. La diferencia entre nosotros finca en que actuarás en tu pleno derecho al no creerme, pero ¿con qué motivo iba yo a inventar un cuento tan insufriblemente fantástico?

Y hay una diferencia más: a ti no te vieron; en ti no se fijaron los ojos redondos, negros, feroces, de los cuatro gusanos Kohn, segundos antes de recuperar sus carnales envolturas demasiado abrigadas; los cuatro gusanos que yo vi cerca del arroyo, que saben que los vi, que sin duda andarán buscándome, vaya uno a adivinar bajo qué nueva traza, que de repente me encontrarán.

Te abrazo

Manucho

A Guillermo Whitelow

predic
ativas
parece
incréd
dient
Tahola

[Las invitadas]



medica
divas
prece
incred
drent
Fabola?



Silvina Ocampo nació en Buenos Aires en 1903, en el seno de una familia tradicional argentina. Es en la editorial Sur, creada por su hermana Victoria, donde Silvina publica su primer volumen de cuentos, *Viaje olvidado*, en 1937. A partir de ese comienzo de escritora, Silvina Ocampo desarrolló una vasta obra como narradora principalmente, pero también como poeta y traductora.

Entre sus publicaciones se cuentan, además de *Viaje olvidado*, *Enumeración de la patria* (poemas, 1942); *Espacios métricos* (poemas, 1945); *Autobiografía de Irene* (relatos, 1948); *La furia* (relatos, 1959); *Las invitadas* (relatos, 1961); *Los días de la noche* (relatos, 1970); *Y así sucesivamente* (relatos, 1987); *Cornelia frente al espejo* (relatos, 1988). Publicó además diversos volúmenes de relatos infantiles. En colaboración con Bioy Casares, su marido, escribió *Los que aman, odian* (novela, 1946); en colaboración con J.R. Wilcock, *Los traidores* (teatro, 1956). Junto con Borges y Bioy compiló la célebre *Antología de la literatura fantástica*, publicada por primera vez en 1940. Tradujo a poetas ingleses y franceses (John Donne, Andrew Marvell, Pierre Ronsard, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Paul Verlaine) y a la poeta estadounidense Emily Dickinson. En 1962 obtuvo el Primer Premio Nacional de Poesía por su libro de poemas *Lo amargo por lo dulce*. Murió en Buenos Aires en 1993; desde entonces, se han sucedido las ediciones de sus obras, en español y también en otros idiomas.

Muchas veces la crítica ha señalado el carácter enigmático de los relatos de Silvina Ocampo, por lo insólito de las anécdotas narradas, por el aparente candor del punto de vista, por el trabajo con el lenguaje. Aunque sin duda hay que ubicarla dentro del grupo Sur, el fantástico que propone se diferencia netamente de los de Borges y Bioy: sus textos suelen tener comienzos en falso, presentar elementos adventicios y culminar en finales disonantes, que no cierran la intriga reordenando sus elementos y dándoles un nuevo sentido o significación.

El lector entabla con las ficciones de Silvina Ocampo una relación ambigua y contradictoria, pues debe interpretar la presencia de elementos de significado opuesto, la acumulación de pormenores triviales y aun cómicos, y hasta hechos atroces o crueles¹. En efecto, los relatos de Silvina Ocampo trasuntan un proyecto literario que es, por momentos, extremadamente libre, ajeno al rigor compositivo que suele gobernar los textos fantásticos de la década de 1940 en la Argentina. Esa libertad desbarata la lógica de nuestra experiencia habitual e introduce otra, inesperada, en la que prevalecen lo lúdico y hasta lo absurdo. Como afirma Adriana Manzini, las ficciones de Ocampo se caracterizan por la inestabilidad de la configuración del tiempo, del espacio y de los personajes².

En los textos de Silvina Ocampo aparece una serie de elementos que remite al relato maravilloso. En primer lugar, el trabajo con la causalidad; la causalidad esperable o posible es reemplazada por lo mágico: adivinación, premoniciones, sueños que prefiguran lo que va a ocurrir, presencia de objetos-talismanes, evocación del mundo de los

1 Pezzoni, Enrique, "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 187-216 (187).

2 Manzini, Adriana, "Sobre los límites. Un análisis de 'La furia' y otros relatos de Silvina Ocampo", en *América: Cahiers du critique*, N° 17, 1996, pp. 271-284 (271).

sueños. En segundo lugar, el recurso a parábolas, es decir, relatos en los que los hechos y los personajes representan nociones abstractas y encierran una enseñanza o moraleja. En tercer lugar, la presencia de la crueldad; lo físico no está excluido, sino que es parte importante en lo narrado. Otro elemento que proviene del relato maravilloso es el intercambio de personalidades o de lugar. Por último, puede mencionarse la seriación o repetición, es decir, la presencia de estructuras narrativas que se repiten con una ligera variante.

Las ficciones de Silvina Ocampo introducen elementos familiares en un universo extraño y clausurado. El narrador que proponen suele ser analógico: la alucinación y la locura no están objetivadas, sino que aparecen condensadas en la forma de narrar; pero también puede decirse que el narrador es “infantil”: la escritura suele ser una transcripción de lo que se percibe, que no está organizada desde el punto de vista conceptual; en otras palabras, el narrador parece no entender totalmente lo que narra.

En la literatura de Silvina Ocampo hay, además, un trabajo con la lengua coloquial; los giros más convencionales, más cristalizados por el uso, adquieren un sentido inesperado, o extravagante, o absurdo. Pero también hay una mezcla: en la prosa de Silvina Ocampo, el habla de las gentes modestas puede combinarse con el amaneramiento cultista acartonado y el registro medio de la burguesía. Todos estos elementos tornan peculiares sus ficciones, y convierten su lectura en una experiencia extraña, que no rinde sentidos inmediatos ni fáciles y que, por eso mismo, invita a la relectura.

Para las vacaciones de invierno, los padres de Lucio habían planeado un viaje al Brasil. Querían mostrar a Lucio el Corcovado¹, el Pan de Azúcar², Tiyuca³ y admirar de nuevo los paisajes a través de los ojos del niño.

Lucio enfermó de rubéola: esto no era grave, pero “con esa cara y brazos de sémola”, como decía su madre, no podía viajar.

Resolvieron dejarlo a cargo de una antigua criada, muy buena. Antes de partir recomendaron a la mujer que para el cumpleaños del niño, que era en esos días, comprara una torta con velas, aunque no fueran a compartirla sus amiguitos, que no asistirían a la fiesta por el inevitable miedo al contagio.

Con alegría, Lucio se despidió de sus padres: pensaba que esa despedida lo acercaba al día del cumpleaños, tan importante para él. Prometieron los padres traerle del Brasil, para consolarlo, aunque no tuvieran de qué consolarlo, un cuadro con el Corcovado, hecho con alas de mariposas, un cortaplumas de madera con un paisaje del Pan de Azúcar, pintado en el mango, y un anteojito de

1 **Corcovado:** famosa estatua del Cristo Redentor en la ciudad de Río de Janeiro.

2 **Pan de azúcar:** morro en la ciudad de Río de Janeiro. Tiene aproximadamente 575 metros de altura.

3 **Tiyuca:** parque nacional brasileño ubicado en el espacio urbano de Río de Janeiro.

predic
ativas
parece
incréd
dent
Tahola

larga vista, donde podría ver los paisajes más importantes de Río de Janeiro, con sus palmeras, o de Brasilia, con su tierra roja.

El día consagrado, en la esperanza de Lucio, a la felicidad tardó en llegar.

Vastas zonas de tristeza empañaron su advenimiento, pero una mañana, para él tan diferente de otras mañanas, sobre la mesa del dormitorio de Lucio brilló por fin la torta con seis velas, que había comprado la criada, cumpliendo con las instrucciones de la dueña de casa. También brilló, en la puerta de entrada, una bicicleta nueva, pintada de amarillo, regalo dejado por los padres.

Esperar cuando no es necesario es indignante; por eso la criada quiso celebrar el cumpleaños, encender las velas y saborear la torta a la hora del almuerzo, pero Lucio protestó, diciendo que vendrían sus invitados por la tarde.

—Por la tarde la torta cae pesada al estómago, como la naranja que por la mañana es de oro, por la tarde de plata y por la noche mata. No vendrán los invitados —dijo la criada—. Las madres no los dejarán venir, de miedo al contagio.

Ya se lo dijeron a tu mamá.

Lucio no quiso entender razones. Después de la riña, la criada y el niño no se hablaron hasta la hora del té. Ella durmió la siesta y él miró por la ventana, esperando.

A las cinco de la tarde golpearon a la puerta. La criada fue a abrir, creyendo que era un repartidor o un mensajero. Pero Lucio sabía quién golpeaba.

No podían ser sino ellas, las invitadas. Se alisó el pelo en el espejo, se mudó los zapatos, se lavó las manos. Un grupo de niñas impacientes, con sus respectivas madres, estaba esperando.



—Ningún varón entre estos invitados. ¡Qué extraño! —exclamó la criada— ¿Cómo te llamas? —preguntó a una de las niñas que se le antojó más simpática que las otras.

—Me llamo Livia.

Simultáneamente las otras dijeron sus nombres y entraron.

—Señoras, hagan el favor de pasar y de sentarse —la criada dijo a las señoras, que obedecieron en el acto.

Lucio se detuvo en la puerta del cuarto. ¡Ya parecía más grande! Una por una, mirándolas en los ojos, mirándoles las manos y los pies, dando un paso hacia atrás para verlas de arriba abajo, saludó a las niñas.

Alicia llevaba un vestido de lana, muy ceñido, y un gorro tejido con punto de arroz, de esos antiguos, que están a la moda. Era una suerte de viejita, que olía a alcanfor. De sus bolsillos caían, cuando sacaba su pañuelo, bolitas de naftalina, que recogía y que volvía a guardar. Era precoz, sin duda, pues la expresión de su cara demostraba una honda preocupación por cuanto hacían alrededor de ella. Su preocupación provenía de las cintas del pelo que las otras niñas tironeaban y de un paquete que traía apretado entre sus brazos y del cual no quería desprenderse. Este paquete contenía un regalo de cumpleaños. Un regalo que el pobre Lucio jamás recibiría.

Livia era exuberante. Su mirada parecía encenderse y apagarse como la de esas muñecas que se manejan con pilas eléctricas. Tan exuberante como cariñosa, abrazó a Lucio y lo llevó a un rincón, para decirle un secreto: el regalo que le traía. No necesitaba de ninguna palabra para hablar; este detalle desagradable para cualquiera que no fuera Lucio, en ese momento, parecía una burla para los demás. En un diminuto paquete, que ella misma desenvolvió, pues no

podía soportar la lentitud con que Lucio lo desenvolvería, había dos muñecos toscos imantados que se besaban irresistiblemente en la boca, estirando los cuellos, cuando estaban a determinada distancia el uno del otro. Durante un largo rato, la niña mostró a Lucio cómo había que manejar los muñecos, para que las posturas fueran más perfectas o más raras. Dentro del mismo paquetito había también una perdiz que silbaba y un cocodrilo verde. Los regalos o el encanto de la niña cautivaron totalmente la atención de Lucio, que desatendió al resto de la comitiva, para esconderse en un rincón de la casa con ellos.

Irma, que tenía los puños, los labios apretados, la falda rota y las rodillas arañadas, enfurecida por el recibimiento de Lucio, por su deferencia por los regalos y por la niña exuberante que susurraba en los rincones, golpeó a Lucio en la cara con una energía digna de un varón, y no contenta con eso rompió a puntapiés la perdiz y el cocodrilo, que quedaron en el suelo, mientras las madres de las niñas, unas hipócritas, según lo afirmó la criada, lamentaban el desastre ocurrido en un día tan importante.

La criada encendió las velas de la torta y corrió las cortinas para que relucieran las luces misteriosas de las llamas. Un breve silencio animó el rito.

Pero Lucio no cortó la torta ni apagó las velas como lo exige la costumbre.

Ocurrió un escándalo: Milona clavó el cuchillo y Elvira sopló las velas.

Ángela, que estaba vestida con un traje de organdí lleno de entredoses y de puntillas, era distante y fría; no quiso probar ni un confite de la torta, ni siquiera mirarla, porque en su casa, según su

testimonio, para los cumpleaños, las tortas contenían sorpresas. No quiso beber la taza de chocolate porque tenía nata y cuando le trajeron el colador, se ofendió y, diciendo que no era una bebida, tiró todo al suelo. No se enteró, o fingió no enterarse, de la riña que hubo entre Lucio y las dos niñas apasionadas (ella era más fuerte que Irma, así lo afirmó), tampoco se enteró del escándalo provocado por Milona y Elvira, porque, según sus declaraciones, sólo los estúpidos asisten a fiestas cursis, y ella prefería pensar en otros cumpleaños más felices.

—¿Para qué vienen a estas fiestas las niñas que no quieren hablar con nadie, que se sientan aparte, que desprecian los manjares preparados con amor?

Desde chiquitas son aguafiestas —rezongó la criada ofendida, dirigiéndose a la madre de Alicia.

—No se aflija —contestó la señora—, todas se parecen.

—¡Cómo no voy a afligirme! Son unas atrevidas: soplan sobre las velas, cortan la torta sin ser el niño del cumpleaños.

Milona era muy rosada.

—No me da ningún trabajo para hacerla comer —decía la madre, relamiéndose los labios—. No le regale muñecas, ni libros, porque no los mirará. Ella reclama bombones, masas. Hasta el dulce de membrillo ordinario le gusta con locura. Su juego favorito es el de las comiditas.

Elvira era muy fea. Aceitoso pelo negro le cubría los ojos. Nunca miraba de frente. Un color verde, de aceituna, se extendía sobre sus mejillas; padecía del hígado, sin duda. Al ver el único regalo, que había quedado sobre una mesa, lanzó una carcajada estridente.

—Hay que poner en penitencia a las chicas que regalan cosas feas. ¿No es cierto, mamá? —dijo a su madre.

Al pasar frente a la mesa, consiguió barrer con su pelo largo, enmarañado, los dos muñecos, que se besaron en el suelo.

—Teresa, Teresa —llamaban las invitadas.

Teresa no contestaba. Tan indiferente como Ángela, pero menos erguida, apenas abría los ojos. Su madre dijo que tenía sueño: la enfermedad del sueño.

Se hace la dormida.

—Duerme hasta cuando se divierte. Es una felicidad, porque me deja tranquila —agregó.

Teresa no era del todo fea; parecía, a veces, hasta simpática, pero era monstruosa si uno la comparaba con las otras niñas. Tenía párpados pesados y papada, que no correspondían a su edad. Por momentos parecía muy buena, pero hay que desengañarse: cuando una de las niñas cayó al suelo por su culpa, no acudió en su ayuda y quedó repantingada en la silla, dando gruñidos, mirando el cielo raso, diciendo que estaba cansada.

“Qué cumpleaños”, pensó la criada, después de la fiesta. “Una sola invitada trajo un regalo. No hablemos del resto. Una se comió toda la torta; otra rompió los juguetes y lastimó a Lucio; otra se llevó el regalo que trajo; otra dijo cosas desagradables, que solo dicen las personas mayores, y con su cara de pan crudo ni me saludó al irse; otra se quedó sentada en un rincón como una cataplasma, sin sangre en las venas; y otra, ¡Dios me libre!, me parece que se llamaba Elvira, tenía cara de víbora, de mal agüero; pero creo que Lucio se enamoró de una, ¡la del regalo!, solo por interés. Ella supo conquistarlo sin ser bonita. Las mujeres son peores que los varones. Es inútil.”

predic
ativas
parece
incréd
dient
Tahola

Cuando volvieron de su viaje los padres de Lucio, no supieron quiénes fueron las niñas que lo habían visitado para el día de su cumpleaños y pensaron que su hijo tenía relaciones clandestinas, lo que era, y probablemente seguiría siendo, cierto.

Pero Lucio ya era un hombrecito.

[Las estatuas]



predica
ativas
parece
incréd
drent
Tahola



Enrique Anderson Imbert nació en Córdoba en 1910. Estudió en la ciudad de La Plata y se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires.

Desde 1930 enseñó en las universidades de Cuyo y de Tucumán. En 1947 emigró a los EE.UU. por desavenencias con el gobierno peronista. Allí se desempeñó en las universidades de Michigan y Harvard, entre otras, como profesor de literatura hispánica.

En 1979 fue elegido miembro de la Academia Argentina de Letras.

A la par de su actividad docente, desarrolló su labor como crítico, historiador de la literatura y cuentista.

De 1954 es su *Historia de la literatura hispanoamericana* y también los *Estudios sobre escritores de América*. En 1957 publicó *La crítica literaria contemporánea*. Entre sus relatos de ficción figuran *Vigilia* (1934), *El gato de Cheshire* (1965), *Victoria* (1977), *La botella de Klein* (1979), entre otros.

Murió en Buenos Aires en el año 2000.

En el jardín de Brighton, colegio de señoritas, hay dos estatuas: la de la fundadora y la del profesor más famoso. Cierta noche –todo el colegio, dormido– una estudiante traviesa salió a escondidas de su dormitorio y pintó sobre el suelo, entre ambos pedestales, huellas de pasos: leves pasos de mujer, decididos pasos de hombre que se encuentran en la glorieta y se hacen el amor a la hora de los fantasmas. Después se retiró con el mismo sigilo, regodeándose por adelantado. A esperar que el jardín se llene de gente. ¡Las caras que pondrán! Cuando al día siguiente fue a gozar la broma vio que las huellas habían sido lavadas y restregadas: algo sucias de pintura le quedaron las manos a la estatua de la señorita fundadora.

[El automóvil]



recrea
ativas
porece
incred
Srent
Fabola?



Vicente Barbieri nació en Alberdi (provincia de Buenos Aires) en 1903. Se desempeñó como cargador de bolsas, maestro rural, tipógrafo, periodista.

Se lo incluye entre los escritores de la promoción del 40.

Fundó y dirigió la revista Hipocampo, *Hojas de Poesía y Arte* y dirigió las revistas *El hogar* y *Reseña*. Desde 1955 presidió la Sociedad Argentina de Escritores.

Cultivó la poesía en *Anillo de Sal* (1946), *El bailarín* (1953), la prosa con *Desenlace de Endimión* (1951) y *El intruso* (1958) y el teatro con la obra *Facundo en la ciudadela* (1956).

Murió en Buenos Aires, en 1956.

Era fría la noche. Raúl Montes seguía su viaje a pie, tan cansado, que de buena gana se hubiera sentado al borde de ese camino barroso y, al parecer, interminable. Consultó su reloj de pulsera: las diez y diez de la noche. Un poco de viento. “En agosto, siempre”, se dijo; “pero este agosto de 1954 parecer ser único en eso”. Cuando estaba solo le gustaba hablar así, puntualizando las cosas. “¡Qué locura!”, comentó, riéndose de su propio soliloquio. Todo igual: postes, postes y más postes; campo pelado, frío, oscuridad... Y este viaje absurdo –y no de tanta urgencia– que había emprendido poco menos que con espíritu deportivo: seis leguas a pie. “Bien podía haber esperado el ómnibus de mañana, martes”, se reprochó.

Por fin comenzó a distinguirse el pueblo allá lejos: una masa negra, a semejanza de un monte, del que sobresalía la torre de la iglesia y algún molino que otro. Siguió. “Un camino como para ir al infierno”, comentó en voz baja, y miró hacia ambos lados. A su derecha continuaba la monotonía del campo invernal y a su izquierda proseguían las vías férreas: todo igual. ¡Maldito el momento en que se le ocurrió que podía hacer el viaje a pie hasta ese pueblo que ahora se le escapaba, se le alejaba cada vez más! “Sin duda tendré todavía un rato de chapalear barro”, rezongó. “¡Buena idea la mía!” Se dio a pensar que venía caminando desde hacía mucho

tiempo; mejor dicho, creyó que no podía precisar cuándo comenzó a caminar.

“Hace dos horas, poco más o menos”. Pero sus palabras le sonaron carentes de contenido real. Dos horas. ¿Qué? Caminaba, ya cansado, y su cuerpo parecía caer interminablemente sobre ese cansancio, en ese camino pesado...

Alzó la cabeza y miró. Un bulto en el camino, como a quince metros. “Un auto detenido, sin duda”, se dijo. “Algo pasa allí”.

En efecto, algo parecía haber pasado. Cuando Raúl Montes llegó, los ocupantes del coche habían descendido, y, en silencio, contemplaban, con la seriedad desolada que es habitual en esos casos, el bulto negro del automóvil parado en medio del camino.

En verdad, era un grupo interesante. Una pareja de recién casados y un hombre y una mujer de edad avanzada: cuatro personas en total. “Los padres de la novia, sin duda”, pensó Raúl Montes. Ella, aún con los atavíos de la boda, y él todo de negro y con la ceremoniosa corbata blanca. “¡Caramba”, se dijo, “pobre gente!”.

Cuando se disponía a saludar y ofrecerse para lo que fuera menester, sonó, lejana, perfectamente audible en el aire helado de la noche, la campana de la iglesia del pueblo.

—Virginia —dijo el hombre de negro—, ya son las doce, y nosotros aquí todavía.

La voz del desconocido era opaca, lenta, un tanto cansada.

“¿Las doce ya?”, se preguntó Raúl Montes, asombrado. “Con razón se me hacía largo el viaje; mi reloj debió pararse a las diez y diez”.

Iba a rectificarlo, cuando oyó que el hombre de negro se dirigía a él: —¡Sería usted tan amable, señor, que nos ayudara un poco empujando el coche?



Por supuesto que sí, porque Raúl Montes siempre fue un hombre servicial; por otra parte, le agradaba el asunto, que venía de pronto a romper la monotonía de su viaje. “Un poco recargado el traje de la novia”, pensó; “pero, tal vez, se casó con el ajuar de la madre, o de la abuela”, “simpática costumbre”, se dijo.

Sin poder explicárselo (quizá el lugar, la hora o las circunstancias) sintió Raúl Montes una extraña simpatía hacia aquella gente, cuyo auto había tenido la maldita ocurrencia de descomponerse en medio del camino, en una noche así, y nada menos que en el viaje tan importante. Se dispuso, pues, a ayudarlos. Apoyó las manos en la parte trasera del automóvil y esperó a que los dos hombres unieran sus esfuerzos al suyo; pero vio con sorpresa que los viajeros ocupaban sus asientos dentro del coche, esperando, por consiguiente, que empujara él solo. “¡Caramba!” murmuró. Pero, bueno, ¿que iba hacer? Comenzó, pues, a empujar al automóvil, que ahora, con un poco de disgusto, le estaba pareciendo un cachivache viejo. Instalados, pues, los viajeros en su auto, Raúl Montes procuró, con gran esfuerzo –la pesadez del camino hacía más penosa la tarea–, impulsar el auto, que comenzó a moverse lentamente. Así logró hacerlo avanzar unos metros. Se detuvo, fatigado. Del interior del coche no salía ni una voz, ni un rumor. Raúl Montes siguió empujando solo, paso a paso, trecho a trecho, deteniéndose cada tanto. La transpiración le humedecía ya el cuerpo. “Qué gente más desconsiderada”, se dijo. “Bien podían haber ayudado; después de todo, son ellos...”

En este punto una extraña idea lo sobrecogió. Se detuvo pensando. Vaciló antes de resolverse; pero luego se adelantó y miró hacia el interior del coche. Allí no había nadie, ni la pareja, ni el hombre, ni la

mujer de edad: nadie. Se veían los asientos, viejos y carcomidos; todo era allí viejo, deslucido, destrozado.

Lleno de terror dio un paso atrás, y en seguida volvió a la parte trasera del coche y miró la patente; en ella se leía, con caracteres negros en fondo blanco: Mendoza 1924. Entonces, como en un desvanecimiento, confirmó que ciertos detalles (que antes ya había observado en el estilo y la línea del coche) se habían acentuado, y que se trataba de un modelo de, por lo menos, treinta años atrás.

Huyó. Sintiendo el redoble de su corazón aterrorizado, Raúl Montes huyó, simplemente. El viento frío le daba en la cara, pero él no lo sentía. El pavor estaba atrás, en ese lugar del camino hacia el cual no se atrevía a volver la vista...

Cuando pasó ante las primeras casas raleadas, se detuvo. Estaba empapado de sudor. Tan, tan, tan, latía su corazón. Miró entonces hacia atrás: a lo largo del camino oscuro, nada se veía. “¡Dios mío!”, murmuró. Se secó el sudor de la frente con la mano temblorosa. Sus piernas estaban blandas, como ajenas. Vio una puerta con luz: un almacén. Hacía allá se dirigió.

El negocio era lo que se dice de mala muerte, pero adentro había un ambiente cálido. Era, después de todo, un refugio. ALMACÉN y BAR, rezaba el letrero. Al empujar la puerta, sonó un timbre de alarma que lo sobresaltó. El almacenero estaba solo, acodado al mostrador sucio y despintado. En un rincón había una mesita y una silla de paja. Raúl Montes ocupó el lugar y el almacenero se aproximó.

—Buenas noches.

—Buenas noches, señor. ¿Frío, eh?

Raúl Montes fijó su mirada en su reloj enorme que colgaba en la pared, sobre una puerta: las once. Los oídos le silbaban.

—¿Anda bien ese reloj? —preguntó al dueño del negocio.

—Sí, señor, por lo menos... Habrá quizá alguna diferencia de cinco minutos, pero nada más.

Sólo entonces se atrevió a consultar su reloj. Éste marcaba las once y cinco.

—Un café bien caliente.

Intenta tamborilear con los dedos en la mesa, pero lo que se produce es un temblar de toda su mano. Repetidos e incontrolables escalofríos lo recorren entero.

—Bueno, la noche no es para menos —comenta el almacenero y agrega, solícito:

—¿Quiere que le sirva algo fuerte con el café?

—Bueno —acepta Raúl Montes—. Una ginebra.

[Sobre terreno conocido]

Comprobación de lectura

Indiquen si las siguientes afirmaciones sobre los cuentos son verdaderas o falsas. En este último caso, justifiquen sus respuestas.

Jorge Luis Borges, “El sur”

- 1 Juan Dahlmann era secretario de una biblioteca municipal.
- 2 Dahlmann tiene un accidente mientras viaja en el tren de regreso a su casa.
- 3 Dahlmann posee una estancia en el sur que había heredado de su madre.
- 4 La herida de Dahlmann se agrava, por eso debe ser internado y operado.
- 5 Mientras está convaleciente Dahlmann desea volver a su casa para leer *Las mil y una noches*.
- 6 Dahlman viaja al sur en un colectivo que lo deja en la puerta de la estancia.
- 7 En el almacén donde Dahlmann decide comer es atacado por unos parroquianos.
- 8 Dahlmann decide aceptar el duelo porque sabía pelear con el cuchillo.

Silvina Ocampo, “Las invitadas”

- 1 Los padres de Lucio viajan a Brasil y él decide quedarse para festejar su cumpleaños.
- 2 Lucio se queda a cargo de una antigua criada, a quien los padres le dejan indicaciones para el día de su cumpleaños.
- 3 Nadie visita a Lucio el día de su cumpleaños porque temían contagiarse de rubéola.
- 4 Lucio se sorprende cuando recibe a sus “invitadas”.
- 5 Livia es la única que le hace un regalo.
- 6 Cuando regresan de su viaje, los padres de Lucio se alegran de que haya recibido visitas en el día de su cumpleaños.

Marquen con una cruz la opción adecuada.

Julio Cortázar, “Casa tomada”

- 1 El personaje narrador e Irene son...
 - a) hermanos.
 - b) marido y mujer.
 - c) primos.
 - d) socios.
- 2 La propiedad donde viven los protagonistas es...
 - a) una casa abandonada.
 - b) una casa comprada por ellos.
 - c) una casa heredada en la que vivieron sus padres y abuelos.
 - d) una casa alquilada.
- 3 A Irene le gusta...
 - a) el tejido.
 - b) la música.
 - c) la literatura francesa.
 - d) la pintura y la escultura.

- 4 Cuando los personajes descubren que “han tomado” la casa se sienten...
- a) intranquilos.
 - b) desesperados.
 - c) sosegados.
 - d) aliviados.
- 5 A medida que transcurren los días los personajes...
- a) intentan comunicarse con los invasores.
 - b) luchan para recuperar lo suyo.
 - c) se acostumbran a vivir con la casa tomada.
 - d) deciden buscar ayuda.
- 6 Finalmente deciden...
- a) abandonar la casa.
 - b) enfrentarse a los que han tomado la casa.
 - c) vivir en la biblioteca.
 - d) llamar a la policía

Manuel Mujica Láinez, “Los espías”

- 1 La historia del cuento transcurre en...
- a) una chacra en la provincia de Santa Fe.
 - b) una pensión en las sierras de Córdoba.
 - c) una quinta en el interior de Buenos Aires.
 - d) una estancia en La Pampa.
- 2 Cerca de “El Miosotis” se encuentra...
- a) un laboratorio del ejército.
 - b) un zoológico.
 - c) una fábrica de armas.
 - d) un instituto de investigaciones aeroespaciales.

- 3 ¿Qué les resulta extraño de los Khon a los huéspedes de “El Miosotis”?
- a) Su aspecto singular.
 - b) Su forma de hablar y de mirar.
 - c) Su fortuna.
 - d) Su dieta.
- 4 Cuando el narrador realiza su descubrimiento, decide...
- a) contarles todo a sus compañeros.
 - b) tratar de olvidar lo sucedido.
 - c) hacer una denuncia a la policía y escribir un libro.
 - d) guardar el secreto hasta el momento de escribir la carta.

Enrique Anderson Imbert, “Las estatuas”

- 1 Las estatuas corresponden a...
- a) los héroes de la Patria.
 - b) los fundadores de la escuela.
 - c) la patrona de la escuela.
 - d) la fundadora de la escuela y el maestro más famoso.
- 2 El escenario donde transcurre la acción es...
- a) una escuela pública.
 - b) un internado privado de señoritas.
 - c) una escuela privada mixta.
 - d) una escuela confesional.

Vicente Barbieri, “El automóvil”

- 1 La acción transcurre en...
- a) la actualidad.
 - b) el año 1924.
 - c) el año 1954.
 - d) el año 1900.

- 2 En su caminata Raúl Montes se encuentra con...
- a) una pareja de recién casados.
 - b) cuatro personas de aspecto extraño.
 - c) una mujer que le resulta familiar.
 - d) seres de otro planeta.
- 3 El narrador cuenta que, frente al hecho inexplicable, Montes...
- a) huye.
 - b) se desvanece.
 - c) se vuelve loco.
 - d) promete no beber más.

Actividades de comprensión y análisis

Jorge Luis Borges, “El sur”

- 1 ¿Cuál de los siguientes significados les parece más apropiado para definir la palabra “**linaje**” tal como se utiliza en el texto?
 - Conjunto de hijos, nietos y demás generaciones sucesivas por línea recta descendente.
 - Serie de ascendientes o antecesores de alguien.
 - Clase o condición de una cosa.
 - Vecinos nobles reconocidos por tales e incorporados en el cuerpo de la nobleza.
 - a) En el “El sur”, el narrador afirma que Juan Dahlmann procede de dos linajes. Menciónenlos.
 - b) Indiquen con cuál de esos linajes se relacionan las siguientes personas, objetos y lugares mencionados en el cuento.
 - Padre (Johannes Dahlmann).
 - Abuelo materno (Francisco Flores).
 - *Martín Fierro*.
 - *Las Mil y una noches*.
 - Estancia del sur.
 - Biblioteca municipal de la calle Córdoba.
 - c) Indiquen cuál es el linaje con el que se identifica Dahlmann y justifiquen su respuesta con fragmentos tomados del texto.
- 2 Marquen en el cuento el momento en el que se menciona por primera vez **la estancia del sur**.
 - a) Expliquen qué proyecta el protagonista del cuento en relación con esa estancia. Aclaren si el proyecto se cumple o no y justifiquen sus respuestas con fragmentos tomados del cuento.
 - 3 Juan Manuel de Rosas (1793-1877) fue el gobernador de Buenos Aires durante dos períodos: desde 1829 a 1832 y desde 1835 a 1852.

Como representante máximo del gobierno federal fue un declarado opositor a la influencia extranjera y a las reformas liberales defendidas por el grupo en el que militaban varios intelectuales de la época, como Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría.

Rosas fundó el Partido Restaurador Apostólico y, con el apoyo de la Sociedad Popular Restauradora, conocida como “La Mazorca”, que aterrizó a sus adversarios (unitarios o no), formó alianzas con los líderes de las demás provincias argentinas para lograr el control del comercio y de los asuntos exteriores de la Confederación Argentina. Durante el gobierno de Rosas era obligatorio usar la divisa punzó, un distintivo rojo que simbolizaba la lealtad federal. Este emblema representaba el color de los uniformes usados por la primera unidad militar de Rosas contra los británicos y luego en la campaña contra los indios.

- a) Lean los siguientes fragmentos del cuento y discutan entre ustedes por qué creen que es importante la presencia del **color rojo** en el paisaje del sur.

Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores: una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí.

El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento.

Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas...

- b) ¿Con cuál de los dos linajes mencionados en la actividad 1. a) relacionarían al color rojo?

- c) ¿Qué otro significado puede tener el color rojo en la siguiente frase? Marquen la opción que consideren más adecuada.

Y el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo.

- Anticipa el duelo final.
 - Se relaciona con la estadía de Dahlmann en el hospital.
 - Simboliza la pasión que siente el personaje por su estancia.
- 4 El narrador es la voz ficcional que cuenta los hechos de una narración y ubica las acciones en un tiempo y un espacio determinado. A continuación se presenta una clasificación de narradores.

Primera persona: cuando participa como un personaje de los hechos que refiere.

Protagonista: el narrador en primera es también el personaje protagonista de la historia.

Testigo: el narrador en primera participa de los hechos narrados, sin ser el personaje principal. Solo cuenta lo que oye o ve.

Tercera persona: no es un personaje de la historia y solo se encarga de contar lo que le sucede a otros personajes.

Testigo: el narrador en tercera cuenta acciones en las que no participó, pero parece haberlas presenciado o escuchado. Por lo tanto, sabe menos que los personajes.

Omnisciente: El narrador en tercera no participa de la acción ni la presencia, pero sabe más que los personajes, ya que conoce lo que dicen, hacen, sienten o ven.

- a) Discutan entre ustedes cuál de las siguientes opciones les parece más adecuada para explicar cuánto sabe el **narrador** sobre los hechos que refiere. Pueden elegir más de una opción.
- Es el protagonista de la historia.
 - Es omnisciente, porque siempre sabe todo lo que sienten y piensan los personajes.

- Es un testigo, es decir, sólo conoce lo que puede ver y oír.
 - A veces duda sobre lo que sabe acerca del personaje.
 - Muchas veces oculta información para generar suspenso o incertidumbre.
- b) Copien frases del texto para justificar las opciones elegidas.
- c) Usen la información que obtuvieron en las actividades a) y b) para redactar un breve texto en el que se caracterice al narrador de “El sur”.
- 5 Busquen en el diccionario el significado de la palabra **simetría**. Cópienla.
- a) Entre todos propongan simetrías que aparezcan en la vida de Dalhmann, discúptanlas y anótenlas en un cuadro de dos columnas.
- 6 El Diccionario de la Real Academia Española define, en una de sus acepciones, el término *edición* de la siguiente manera: *Conjunto de ejemplares de una obra impresos de una sola vez, y, por extensión, la reimpresión de un mismo texto.*
- a) Amplíen la definición reproducida arriba con información acerca de los distintos **tipos de ediciones** que puede haber de una obra.
- b) Recopilen información acerca de la obra *Las mil y una noches*. Pueden investigar en alguna enciclopedia impresa o en una digital.
- c) Lean algunos de los relatos incluidos en *Las mil y una noches*. Y observen quién los narra, qué tipo de personajes aparecen, cómo se estructuran.
- d) Busquen en la biblioteca de la escuela o en alguna de la zona donde viven ediciones diferentes de *Las mil y una noches*. Compárenlas teniendo en consideración los siguientes aspectos: tamaño del libro, tapa (dura o blanda, con ilustraciones o sin ellas), tipo de papel (más fino o más grueso), lugar de edición,

editorial, fecha de edición, ilustraciones interiores, cantidad de cuentos, división en tomos. En clase, vuelquen la información que obtuvieron en un cuadro comparativo.

- e) Tengan en cuenta la información que obtuvieron en las consignas b) y d) para explicar por qué ese libro es tan importante para un bibliotecario, como Dahlmann. Luego, aclaren qué consecuencias tiene en la vida del personaje el hallazgo de ese libro.
- 7 Justifiquen la siguiente afirmación del narrador sobre lo que siente **Dahlmann** en su viaje en tren. Tengan en cuenta para ello las simetrías que identificaron en la actividad 5.

“...era como si a un tiempo fuera dos hombres”.

- 8 Marquen en el cuento el momento en el que se describe el **paisaje** hacia el sur visto desde el tren.
 - a) Escriban una lista con los cambios que se producen en el paisaje a medida que el tren se interna en el sur.
 - b) Indiquen a dónde pensaba llegar el personaje y a qué lugar llega efectivamente.
- 9 Según el narrador, “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur”. Relacionen esa afirmación con alguno de los dos linajes con los que trabajaron en la actividad 1. ¿Qué **indicios** encuentran en el relato que justifiquen la suposición del narrador? Discútanlos oralmente.
- 10 Ubiquen en el texto el párrafo en que se describe el **almacén**.
 - a) Lean el fragmento de la siguiente nota, en el que se brinda información acerca de la pulpería La Blanqueada, de San Antonio de Areco. Luego mencionen las semejanzas que encuentran entre la descripción que hace Varsavsky de la pulpería y el almacén donde transcurre la acción del cuento.

La pulpería

Históricamente las pulperías estaban en algún cruce de caminos o en las estancias alejadas en medio de la pampa. Los viajeros las divisaban en la lejanía cuando una bandera flameaba en lo alto de una caña de tacuara que la identificaba de otros ranchos de adobe y techo de paja. Allí los gauchos reponían fuerzas y renovaban sus vituallas, pero a diferencia de las postas, aquí no había cuartos donde hospedarse.

En las pulperías se vendían productos esenciales, entre ellos los llamados vicios: yerba, tabaco y alcohol. Pero también se ofertaban toda clase de productos que hoy se irían a buscar a un supermercado: arroz, jabón, ropa, herramientas...

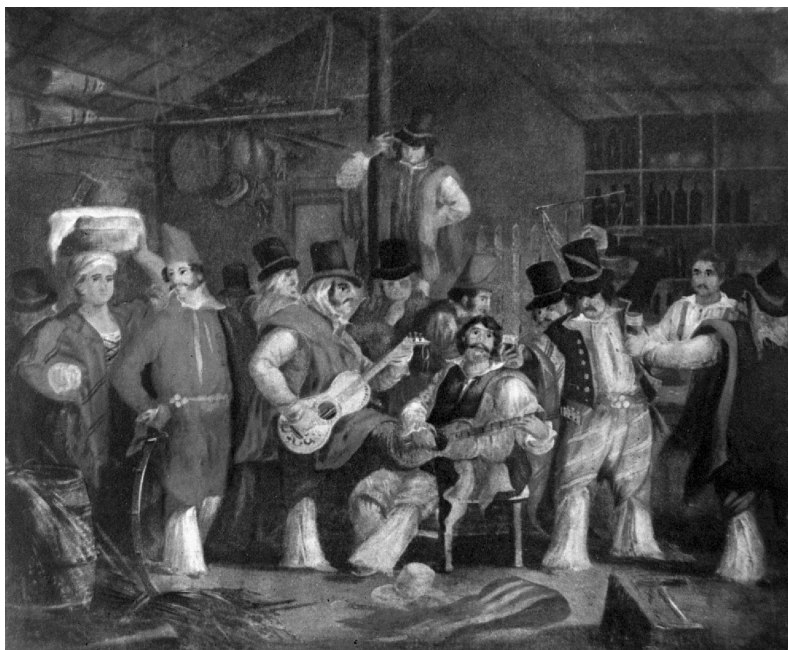
Se dice que el gaucho asignaba un valor efímero al dinero, y gastaba todo su jornal en el juego e invitando a los demás en largas ruedas de aguardiente que se bebía en grandes vasos que pasaban de mano en mano. En el exterior de la pulpería siempre había una gran enramada bajo la cual se sentaban los payadores con su guitarra.

Un lugar emblemático de San Antonio de Areco es, precisamente, la pulpería La Blanqueada, la misma donde transcurre el primer encuentro de Don Segundo Sombra y Fabio en la famosa novela de Ricardo Güiraldes. El edificio tiene 150 años y ha sido reacondicionado como en sus épocas de esplendor. En el interior se ven las imágenes en madera de gauchos tamaño natural vistiendo su indumentaria propia mientras juegan al truco. Lucen botas de potro y chiripá, y un llamativo pañuelo colorado en la cabeza, típico del período de Rosas. Al fondo se ve una abertura enrejada que da a la calle por donde el pulpero

atendía a los desconocidos (el recinto interior era para los parroquianos de confianza).

La Blanqueada está a la entrada del Parque Criollo (donde una vez por mes hay espectáculos de destreza gaucha) y el Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes. Detrás de la pulpería hay antiguas máquinas de moler trigo, una carreta colonial con ruedas de dos metros de alto, viejas diligencias y un ombú centenario. [...]

Varsavsky, Julián, "Gauchos de Areco", dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Turismo/01-09/01-09-30/nota02.htm> [consulta: 4 de junio de 2008]



Carlos Morel, *Payada en la pulpería* (1840).

- b) Expliquen con sus palabras la siguiente afirmación. Para responder, consideren los dos textos que se reproducen en la sección *Palabra de expertos*.

El ambiente enigmático, casi onírico, del almacén, la presencia de esos gauchos anacrónicos, y la confusión que tiene Dahlmann sobre la identidad del patrón ubican al texto en un espacio fantástico por excelencia. En ese momento, la incertidumbre y la vacilación propia de ese género afectan tanto al personaje como a los lectores.

- 15 Dramaticen en la clase el momento en el que los **parroquianos provocan** a Dahlmann. Para ello resuelvan las actividades que siguen.
- a) Identifiquen ese momento en el relato y reléanlo. Tengan en cuenta cómo reacciona Dahlmann frente a la primera provocación de los parroquianos, qué ocurre después y por qué decide finalmente aceptar el duelo.
- b) Escriban una lista con los personajes que van a participar y distribúyanlos entre los compañeros que interpretarán cada rol.
- c) Escriban el diálogo para la escena. Recuerden que en primer lugar deben dar *indicaciones escénicas*, es decir, explicitar en qué escenario se desarrolla la acción y qué está haciendo cada uno de los personajes en el momento en que se presenta el conflicto. Por ejemplo:

Interior de almacén de campo. Al fondo, una barra. El patrón detrás de ella, acomoda vasos.

Además, tienen que escribir las *didascalias* o *acotaciones*, que son cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, advirtiendo y explicando todo lo relativo a la actuación de los personajes y al servicio de la escena. Por ejemplo:

PATRÓN:—(dirigiéndose a Dahlmann con voz alarmada) Señor Dahlmann, no les haga caso...

- 12 Copien la frase con la que el narrador hace creer a los lectores que el **duelo** de Dahlmann era algo esperado por este personaje.
- a) Mencionen los sentimientos de Dahlmann en el momento de salir a la llanura para batirse a duelo. Justifiquen con citas tomadas del cuento.
- b) Consideren la respuesta anterior para determinar cuál es el linaje que finalmente se impone a Dahlmann.
- 13 Al comienzo del relato el narrador dice: “Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones”. Escriban una lista de esas “**mínimas distracciones**” en las que incurre Dahlmann. Luego, expliquen las consecuencias que traen esas distracciones.
- 14 Discutan entre ustedes cuál de estas opciones les parece más adecuada para explicar lo que ocurre al **final** del cuento.
- Dahlmann muere verdaderamente en el duelo.
 - Toda la historia del viaje a la estancia y el duelo es un sueño que Dahlmann tiene en su convalecencia en el sanatorio. Su salida a la llanura es su muerte en el hospital.
 - Las dos opciones anteriores pueden ser aceptadas, porque el texto lo permite. La idea es provocar vacilación en el lector.
- 15 ¿Con cuál de las siguientes palabras podrían relacionar el **viaje** al sur que realiza el personaje? Discutan entre todos y justifiquen sus elecciones con lo que ocurre en el cuento.
- destino – vida – muerte – reconocimiento – antepasados*
- a) Relacionen al gaucho viejo que está sentado en el piso del almacén con alguna de las palabras de la actividad anterior. Expliquen para la clase sus elecciones.
- 16 Lean el siguiente texto del escritor argentino Ricardo Piglia.

Ideología y ficción en Borges

Los dos linajes:

La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado los antepasados familiares, “los mayores”, los fundadores, los guerreros, el linaje de sangre. [...]. Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario [...]. La escritura de Borges reconstruye su estirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares [...]

Los mayores, los modelos, los escritores y los héroes están representados para Borges (literalmente y en todos los sentidos) en la relación con sus padres. “Mi madre, Leonor Acevedo, proviene de una vieja familia, de vieja ascendencia argentina”, escribe Borges en *Autobiographical Essay* que sirve de prólogo a una edición norteamericana de sus relatos y agrega: “Una tradición literaria corre por la familia de mi padre”. Apoyada en la diferencia de los sexos, la familia se divide en dos linajes, habría que decir que es forzada a encarnar los dos linajes: la rama materna, de “buena familia argentina”, descendiente de fundadores y de conquistadores [...], de guerreros y de héroes. La rama paterna, de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa. Por supuesto esa construcción no tiene nada que ver con la verdad de una autobiografía, es más bien la reelaboración retrospectiva de ciertos datos biográficos que son forzados a encarnar un sistema de diferencias y de oposiciones. [...]

Esta ficción familiar es una interpretación de la cultura argentina: esas dos líneas son las dos líneas que,

según Borges, han definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. [...] En última instancia estas oposiciones no hacen más que reproducir la fórmula básica con que esa tradición ideológica ha pensado la historia y la cultura argentina bajo la máscara dramática de la lucha entre civilización y barbarie.

En *Punto de Vista*, Año 2, N°5. Buenos Aires, 1979.

- a) Expliquen la relación entre lo que afirma Borges respecto de sus padres y lo que se narra en “El sur”.
- b) La realidad de nuestro país (y de América en general) fue interpretada desde la llegada de los primeros españoles a partir de la oposición *Civilización-barbarie*. Los polos de esta dualidad se cargaron de distintos significados, según el punto de vista adoptado por quien la expresara. Por ejemplo, para Domingo Faustino Sarmiento, autor del libro *Facundo: civilización y barbarie*, la barbarie es, geográficamente, todo lo que no es Buenos Aires. Para los sectores sociales que encarnaban esta lucha, los bárbaros eran los federales y fundamentalmente el federalismo tal como se vivía en la Argentina de esa época, liderado por los caudillos. También eran bárbaros los gauchos y los españoles, que retrasaban el avance del progreso, este último identificado con el mundo europeo y sus ideas.

Escriban una lista que presente los momentos del cuento donde puede verse el enfrentamiento entre *civilización y barbarie*.

- 17 Busquen y lean alguno de los siguientes textos de Borges: “El cautivo”, en *El hacedor*; “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El aleph*; “Poema conjetural”, en *El otro, el mismo*.

- a) ¿Cómo aparece en ellos el tema de los “dos linajes” y la oposición Civilización-barbarie? Realicen un cuadro comparativo que les permita establecer similitudes y diferencias con “El sur”.

Julio Cortázar, “Casa tomada”

- 1 Escriban una lista de las **tareas cotidianas** que realizan los personajes.
 - a) Subrayen en el cuento las menciones que se hacen sobre sus vidas y sus costumbres.
- 2 Marquen en el texto el momento en el que se describe la **casa**.
 - a) ¿Qué zonas de la casa son las más habitadas por los personajes?
 - b) Con un compañero diseñen el plano de la casa y colorean las habitaciones frecuentadas por Irene y el narrador. Pueden pedir ayuda a algún profesor de Educación Plástica.
- 3 ¿Cuál es la primera parte de la casa que deben cerrar porque “fue tomada”? Pongan número a sus planos en el orden en que se van ocupando las habitaciones.
 - a) Subrayen en la lista que elaboraron en la actividad 1 las rutinas que se ven modificadas por estas intrusiones.
- 4 El **narrador** de la historia nunca menciona quiénes son los que tomaron la casa. Discutan cuál de las siguientes opciones les parece más interesante para proponer una interpretación.
 - Quienes invaden la casa son sus ancestros, los fantasmas del pasado.
 - La invasión es el temor que estos personajes le tienen a la muerte.
 - Todo lo que ocurre forma parte de la imaginación de los personajes.
 - El texto no menciona quiénes invaden la casa para permitir diferentes interpretaciones.
 - La casa cobra vida y decide expulsar a sus habitantes.

- 5 Lean en la sección *Palabra de expertos* el texto de Patricia Willson y luego respondan a las siguientes consignas.
- Escriban una lista con las características del relato fantástico mencionadas por esta autora que se manifiestan en “Casa tomada”. Justifiquen con fragmentos del cuento.
 - ¿Podría incluirse “Casa tomada” en alguna de las clasificaciones sobre lo fantástico propuestas en el texto? ¿Por qué?
- 6 La palabra “tejer” comparte su etimología con la palabra “texto” (del latín *texere*). En ambos casos, está presente la idea de urdir, tramar, trenzar, entrelazar.
Copien frases del cuento que se relacionen por su significado con el acto de “tejer” y con el de “leer”.
- 7 “Casa tomada” fue publicado por primera vez en 1946. Algunos críticos leyeron el cuento en **clave política**, como la expresión de ciertos temores de la clase media argentina ante el advenimiento del Peronismo. El primero en marcar esta relación entre “Casa tomada” y el contexto sociopolítico de la época fue el escritor Juan José Sebreli.

Un cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada”, expresa fantásticamente esta angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media.”

Sebreli, Juan José, *Buenos Aires: vida privada y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX editores, 1965.

- Busquen información sobre el **Peronismo**, usen como guía las preguntas que figuran a continuación. Pueden consultar libros de historia, páginas de Internet o pedir ayuda a su docente de Ciencias Sociales.
 - ¿Cuál es el primer período del Peronismo?
 - ¿Por qué determinado sector de la clase media podía llegar a sentir esa “angustiosa sensación de invasión” que menciona Sebreli?

- ¿Quiénes eran los llamados “cabecitas negras”? ¿Por qué se los llamaba de esa despectiva manera?

b) En varias entrevistas Cortázar se ha hecho cargo de su antipeironismo, sin embargo la lectura en clave política de “Casa tomada” ha sido muy discutida por los sectores de la crítica.

Relean el cuento y discutan en la clase si están de acuerdo con la afirmación de Sebrelli. ¿Qué momentos y frases del cuento permiten defender esta lectura en “clave política”? ¿Excluye la lectura en clave política otras interpretaciones? Consulten la sección *Palabra de expertos*. para apoyar sus argumentos.

8 Lean el siguiente texto de Julio Cortázar.

Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía, creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico, de modo que, en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe, nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad, tiene la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción.

Ese sentimiento de lo fantástico como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño,

antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

Ese sentimiento, que creo se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar. [...]

Lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginaciones del cine, de la literatura, los cuentos y las novelas. Está presente en nosotros mismos, en eso que es

nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria.

Cortázar, Julio, “El sentimiento de lo fantástico”, en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1973.

- a) Busquen en el diccionario las palabras del texto de Cortázar de las que necesiten definición.
 - b) Identifiquen en el fragmento anterior la definición que elabora Cortázar de “lo fantástico”.
 - c) Comparen esta definición con las que se proponen en los dos textos reproducidos en la sección *Palabra de expertos*. Conversen con la clase las similitudes y diferencias que encuentran entre ellas. Luego, escríbanlas en el pizarrón y cópienlas en la carpeta.
 - d) ¿En qué momento de “Casa tomada” se produciría lo que Cortázar llama el “extrañamiento”? Transcriban el fragmento.
 - e) Cuenten alguna experiencia vivida por ustedes que se parezca a lo que Cortázar denomina el “sentimiento de lo fantástico”.
- 9 Muchos críticos mencionan la presencia de lo **onírico** en los cuentos de Cortázar. En una entrevista el autor habla de la relación entre los sueños y “Casa tomada”.

“Casa tomada” fue una pesadilla. Yo soñé “Casa tomada”. La única diferencia entre lo soñado y el cuento es que en la pesadilla yo estaba solo. Yo estaba en una casa que es exactamente la casa que se describe en el cuento, se veía con muchos detalles, y en un momento dado escuché los ruidos por el lado de la cocina y cerré la puerta y retrocedí. Es decir, asumí la misma actitud de los hermanos. Hasta un momento totalmente insoportable en que –como pasa

en algunas pesadillas, las peores son las que no tienen explicaciones, son simplemente el horror en estado puro— en ese sonido estaba el espanto total. Yo me defendía como podía, cerrando las puertas y yendo hacia atrás. Hasta que me desperté de puro espanto.

[...] Era pleno verano, yo me desperté totalmente empapado por la pesadilla; era ya de mañana, me levanté (tenía la máquina de escribir en el dormitorio) y esa misma mañana escribí el cuento, de un tirón. El cuento empieza hablando de la casa —vos sabés que yo no describo mucho— porque la tenía delante de los ojos. Empieza con esa frase: “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”.

Pero de golpe ahí entró el escritor en juego. Me di cuenta de que eso no lo podía contar como un solo personaje, que había que vestir un poco el cuento con una situación ambigua, con una situación incestuosa, esos hermanos de los que se dice que viven como un “simple y silencioso matrimonio de hermanos”, ese tipo de cosas.

Todo eso fue la carga que yo le fui agregando, que no estaba en la pesadilla. Ahí tenés un caso en que lo fantástico no es algo que yo compruebe fuera de mí, sino que me viene de un sueño. Yo estimo que hay un buen veinte por ciento de mis cuentos que ha surgido de pesadillas.

Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997

- a) Marquen en la entrevista el momento en que el autor menciona la importancia de los sonidos en su pesadilla. Luego busquen en el cuento frases y palabras que se relacionen con los sonidos.

- b) ¿Qué cambios fueron necesarios, según Cortázar, en el momento de escribir el cuento?
- c) En la entrevista, el autor dice “las peores [pesadillas] son las que no tienen explicaciones, son simplemente el horror en estado puro”. ¿Recuerdan alguna pesadilla que hayan tenido con estas características? Cuéntensela a sus compañeros tal como la recuerden.
- 10) Elijan y lean uno de los siguientes cuentos de Cortázar: “Continuidad de los parques”, “La noche boca arriba”, “Axolotl”, en *Final del juego* (1956) y “Esbozo de un sueño”, en *Historias de cronopios y de famas*, (1962).
- a) Resuman lo que ocurre en el cuento que eligieron y expliquen cuál es el **hecho fantástico** que aparece en él. Para explicar mejor esto pueden revisar lo trabajado hasta el momento y las definiciones que se proponen en los textos de la sección *Palabra de expertos*.
- 11) El norteamericano Edgar Allan Poe (1800-1840) fue poeta, escritor y ensayista. Es considerado el padre del cuento moderno. Muchos de sus relatos fantásticos y de horror fueron publicados en diarios de la época y generaron el asombro y el espanto de miles de lectores. Además, fue el creador del relato policial. Algunos de sus cuentos más conocidos son “El corazón delator”, “La caída de la casa Usher”, “Los crímenes de la calle Morgue” o “El escarabajo de oro”. Las cosas que nos causan terror se modificaron mucho desde esa época hasta la actualidad. Pero los cuentos de Poe siguen provocando los mismos escalofríos de siempre, no sólo por su genialidad artística, sino también por sus historias atrapantes y sus finales inesperados.
- a) Lean el cuento “La caída de la casa Usher”, de Edgar Allan Poe.
- b) Realicen un cuadro en el que aparezcan las semejanzas y las diferencias entre lo que ocurre en este cuento y “Casa tomada”.

Para realizar el cuadro tengan en cuenta:

- La relación entre los personajes.
- Sus costumbres.
- La forma en que viven.
- La presencia de los ancestros en la casa.
- Cómo actúan los personajes.
- La descripción de la casa
- Lo que ocurre al final del relato.

Manuel Mujica Láinez, “Los espías”

- 1 “Los espías” adopta el formato de una **carta**. Identifiquen en el relato el nombre del emisor de la carta y el del destinatario; luego cópienlos.
 - a) Láinez era apodado “Manucho” y Guillermo Whitelow fue un amigo del escritor. Marquen entre las opciones que figuran a continuación la más adecuada para explicar el efecto que genera en el lector la identificación de estos personajes del cuento con personas reales.
 - Le da más “credibilidad” a lo narrado.
 - Permite entender mejor la historia.
 - Permite una narración más coloquial, menos formal.
 - Acentúa el carácter fantástico de los hechos.
- 2 ¿Por qué el narrador decide contar por primera vez su historia?
 - a) Elaboren una lista de los adjetivos y expresiones que el narrador utiliza en los primeros párrafos del cuento para describir lo ocurrido.
 - b) Marquen en el cuento los momentos en que el narrador intenta justificar lo increíble de su relato.
- 3 Identifiquen la **descripción** que el narrador hace del arroyo y sus alrededores. Luego, propongan cinco adjetivos que permitan caracterizar ese lugar.

- a) Comparen los espacios en los que transcurren los hechos fantásticos de los cuentos que leyeron. ¿Qué tienen en común esos espacios? ¿En qué se diferencian?
- 4 Cuando el narrador se “tropieza” con la familia Kohn en el cerco dice: “En ese momento tuve miedo por primera vez...”. ¿Qué es lo que genera **espanto** en el personaje?
- a) ¿Cómo interpreta, al principio, la “inmovilidad” de la familia?
- b) Marquen en el texto los argumentos que esgrime el narrador para desechar esas primeras conjeturas.
- c) ¿Qué otro nuevo temor acomete al narrador cuando supone que han sido asesinados?
- 5 Identifiquen y luego copien los sustantivos que el narrador emplea para referir lo que vio cuando tropezó con los Kohn.
- a) Identifiquen en el cuento la serie de preguntas que formula el narrador. Luego, discutan entre todos a quién creen que se dirigen esas preguntas. Justifiquen sus respuestas.
- 6 De las siguientes opciones, elijan la que les resulte más adecuada para explicar el **hecho fantástico** que se narra en el cuento.
- Los Kohn habían tenido vidas humanas “normales” antes de ser poseídos por los gusanos.
 - Los Khon nunca fueron humanos, solo existen como receptáculo de estos seres sobrenaturales.
- 7 Lean las **definiciones** sobre lo fantástico que aparecen en los apartados *Lo fantástico como efecto de lectura* y *Lo fantástico como exploración de los límites de la razón*.
- a) ¿Cuáles de las características de lo fantástico mencionadas por Patricia Willson en ambos apartados aparecen en “Los espías”?
- b) Comparen cómo se presenta el hecho fantástico en el cuento

de Láinez con lo que sucede en “Casa tomada” y “El sur”. Para ello tengan en cuenta, en primer lugar, si el hecho sobrenatural irrumpe en la vida cotidiana de los personajes o se da de manera gradual; luego, si se trata de relatos que generan vacilación en el lector.

- c) Expliquen a qué se refiere Patricia Willson cuando alude a que el fantástico se divide en los “temas de yo” y en los del “no-yo”. Luego ubiquen “Los espías” en alguna de las dos categorías.
- 8 Propongan interpretaciones para el **título** del cuento. Consideren para ello quiénes pueden ser los “espías”.
- a) Lean la siguiente definición del diccionario de la Real Academia Española y luego respondan quiénes actúan como espías en el cuento.

Espiar: 1. Tr. Acechar, observar disimuladamente a alguien o algo. || 2. Intentar conseguir informaciones secretas.

- 9 Los vampiros son muertos vivientes que se alimentan de la sangre de otros seres para poder sobrevivir, tienen poderes sobrenaturales y suelen vivir acobijados en la oscuridad de la noche. Las leyendas y relatos populares con estos personajes monstruosos existieron desde hace muchísimos siglos y circularon por países tan distantes como remotos, por ejemplo Austria, Hungría, Polonia, Serbia, Moravia, Inglaterra y Perú. Sin embargo, quien popularizó y dio fama a los vampiros fue el escritor irlandés Bram Stoker (1847-1912) con su novela *Drácula*. Esta novela fue publicada en Londres, en 1897, y su lanzamiento estuvo acompañado por una adaptación teatral. A partir de ese momento se convirtió en una de las obras literarias más leídas de todos los tiempos.
- a) Realicen un cuadro que contenga semejanzas y diferencias entre los **vampiros** y los **seres del cuento** de Mujica Láinez.

- b) Mencionen cuentos y películas que hayan leído y visto en los que se trabaje el tema de los usurpadores de cuerpos o del vampirismo.

Silvina Ocampo, “Las invitadas”

- 1 Marquen en el cuento el momento en el que irrumpe el hecho fantástico.
 - a) ¿Quiénes podrían ser esas “invitadas”? ¿Eran esperadas por Lucio?
- 2 Identifiquen en el cuento las descripciones que se hacen de cada una de las **invitadas**. Por ejemplo: “Livia era exuberante. Su mirada parecía encenderse y apagarse como la de esas muñecas que se manejan con pilas eléctricas”.
 - a) Propongan tres adjetivos para caracterizar a cada una de ellas.
 - b) ¿Por cuál de las invitadas se siente más atraído Lucio?
- 3 Lean el siguiente fragmento del cuento:

—¡Qué cumpleaños! —pensó la criada, después de la fiesta— Una sola invitada trajo un regalo. No hablemos del resto. Una se comió toda la torta; otra se llevó el regalo que trajo; otra dijo cosas desagradables, que sólo dicen las personas mayores, y con su cara de pan crudo ni me saludó al irse; otra se quedó sentada en un rincón como una cataplasma, sin sangre en las venas; y otra, ¡Dios me libre!, me parece que se llamaba Elvira, tenía cara de víbora, de mal agüero; pero creo que Lucio se enamoró de una, ¡la del regalo!, sólo por interés. Ella supo conquistarlo sin ser bonita.

- a) Identifiquen de quién se está hablando en cada caso. Completen oraciones en las que se indique de quién se está hablando en el fragmento anterior que comiencen así: *La invitada que trajo el regalo era...*

4 Una **alegoría** es una proposición o idea de doble sentido, en la que el sentido propio o literal se ha borrado por completo. Por ejemplo, cuando se emplea el dicho popular “la gota que rebalsó el vaso”, no se piensa en un vaso y una gota, sino que se da la idea de las consecuencias indeseables de la repetición, es decir, del cansancio por la insistencia.

- a) ¿Conocen otros refranes que tengan un sentido alegórico?
- b) Observen la siguiente imagen. ¿Qué representa? Expliquen por qué tiene los ojos vendados y el significado de la balanza.



- c) En literatura, una “alegoría” es un relato en el que los personajes, los hechos y las cosas que aparecen en él representan ideas o conceptos abstractos. En el cuento, las niñas podrían ser vistas como una alegoría de los siete pecados capitales. Formen pares con el **nombre de las niñas** y el de los **pecados capitales** que podrían representar. Tengan en cuenta las descripciones que identificaron en la actividad 2 y la similitud sonora entre los nombres de las nenas y los de los pecados.

Alicia	gula
Livia	ira
Irma	pereza
Milona	soberbia
Elvira	lujuria
Ángela	avaricia
Teresa	envidia

- d) Propongan interpretaciones sobre por qué las invitadas ingresan a la casa de Lucio cuando sus padres están ausentes. Tengan en cuenta las palabras con las que termina el cuento.
- 5) Discutan entre ustedes cuál de las siguientes opciones les parece más adecuada para caracterizar al **narrador** del relato. Justifiquen con citas del texto.
- Narra desde el punto de vista de Lucio y solo sabe lo mismo que él.
 - Sabe todo lo que sienten y piensan los personajes, pero solo cuenta algunas cosas.
 - Sabe menos que los personajes.

Enrique Anderson Imbert, “Las estatuas”

- 1) Relean los textos de *Palabra de expertos* y determinen a qué categoría de **cuento fantástico** podría pertenecer este. Justifiquen su respuesta.
- 2) Elijan entre las que se proponen a continuación la/s opción/es más adecuada/s para calificar a la **alumna** que dibujó las huellas de tiza. Expliquen oralmente las razones de su elección.
- maleducada – alegre – inconsciente – irrespetuosa – tímida – bromista – malpensada*

- 3) En literatura, se denomina **tópico** al tema o motivo común que ya ha sido empleado con anterioridad en numerosas oportunidades y que

el escritor utiliza como recurso. Por ejemplo, el lugar ideal, el mundo como teatro, el burlador burlado, el tiempo que huye, el buen salvaje, el individualismo burgués.

- a) Determinen a cuál de los tópicos mencionados arriba se recurre en el cuento de Anderson Imbert.
- b) Discutan entre todos cuál pudo haber sido la reacción de la alumna cuando descubrió que los rastros de tiza habían sido borrados.
- c) Mencionen entre todos relatos o películas en las que seres inanimados cobren vida.

Vicente Barbieri, “El automóvil”

- 1 Identifiquen y subrayen en el cuento los momentos en que se alude a la **hora**. Transcriban esos fragmentos.
- 2 Marquen en el relato el momento en el que el **personaje** toma conciencia del hecho fantástico.
 - a) Escriban una lista de los indicios que indican que va a ocurrir o está ocurriendo algo extraño.
- 3 ¿Quiénes eran las cuatro personas con las que se encuentra el personaje protagonista? Determinen si eran fantasmas, personas “reales”, productos de la imaginación del personaje u otro tipo de apariciones.
- 4 Caractericen al **narrador** del cuento de Barbieri.
 - a) En líneas generales, el **punto de vista** o **focalización** es el “lugar” en el que se ubica el narrador para contar lo ocurrido. Por ejemplo, un narrador en tercera persona gramatical puede referir los hechos según los percibió un determinado personaje. ¿Cuál es el punto de vista que adopta el narrador en este relato?
- 5 Discutan entre todos si el cuento ofrece alguna información acerca de la salud mental del protagonista.

- 6 Muchos cuentos fantásticos o de ciencia-ficción presentan el hecho sobrenatural en relación con la superposición de tiempos.

Lean el cuento “Encuentro nocturno (Agosto 2002)”, incluido en la colección *Crónicas marcianas*, del norteamericano Ray Bradbury, y el cuento “El otro”, incluido en *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges. Luego determinen si los **hechos sobrenaturales** que en ellos se refieren se pueden vincular con lo que se narra en “El automóvil”, de Barbieri.

Actividades de producción

La escritura de diversos géneros

- 1 **Reseña crítica.** Elijan una **novela** de la lista que figura en la sección “Recomendaciones para leer y para ver”. Luego de leerla completen la siguiente ficha.

Título:

Autor:

Lugar y fecha de publicación:

Editorial:

Argumento:

Comentario personal¹:

- 2 Lean la siguiente **reseña crítica** sobre la película *Sexto sentido*.

La inteligencia del miedo

Sexto Sentido es un thriller paranormal con una resolución inesperada. Willis es un engranaje más en un filme sorprendente.

Ficha técnica:

Sexto sentido: The Sixth Sense (EE.UU., 1999)

Género: Drama de terror

Dirección: M. Night Shyamalan

Intérpretes: Bruce Willis, Haley Joel Osment

Muy buena

Piense en la última vez que lo sorprendió una película. ¿*El juego de las lágrimas*? ¿*Los sospechosos de siempre*? Una resolución digna de ésta es la que ofrece *Sexto sentido*, un thriller paranormal que hiela la sangre en buena parte de su transcurso. No es éste un filme de Bruce

- 1 En el **comentario personal** deben informar si lo que leyeron les resultó interesante, entretenido, genial y justificar por qué les causó esa determinada impresión. Pueden, inclusive, aclarar cuáles son los logros y las fallas de la novela. Sus opiniones deben estar respaldadas y pueden ejemplificar con citas textuales de la obra leída.

Willis. No, al menos, uno clásico. Mucho más importante que Willis, que aquí no juega a salvar al mundo sino la cordura y la vida de un niño, la película tiene otros gan- chos, centros de atención. Bruce es Malcolm Crowe, un psicólogo infantil que por su trabajo tiene ignorada a su esposa. Una noche, mientras festejan un premio otorgado por el municipio de Filadelfia, a Malcolm lo espera una sorpresa en el baño: un ex paciente con un revólver en su mano. ¿Sabe por qué tiene miedo cuando está solo?, le pregunta el hombre. Y a continuación le dispara en el estómago, y se quita la vida. El salto temporal nos lleva al siguiente otoño. Malcolm, aparentemente restablecido del balazo, observa por la calle a un niño. Está claro que Cole Sear se siente perseguido por alguien. Y cómo no estarlo: a los nueve años, lee el psicólogo sus anotaciones, el niño de padres divorciados, con problemas de ansiedad, parece tener un desorden en su conducta. Y cómo: Cole ve a los muertos. Se le aparecen en su hogar, en la calle. Le hablan. ¿Qué quieren de él? ¿Le pueden hacer daño? No hay nada que meta más miedo que lo desconocido. El doctor Malcolm no quiere volver a fallar a un paciente. Y como el filme es algo más que una película de terror, al estilo *Carrie* o *El resplandor*, el centro del filme –y del suspenso– está en las conversaciones que el doctor tiene con el niño. Y lo que verdaderamente asusta no son las presencias sobrenaturales –que cuando surgen causan un terrible susto–, sino el terror que llevan al rostro de Cole. Allí está el éxito del filme: en la contraposición de la impotencia que siente el psicólogo y el imprevisible mundo interior del traumatizado Cole, labor impresionante de Haley Joel Osment. La película es tan original, y está escrita y dirigida con tanta inteligencia que, más un estudio psicológico que un clásico filme de terror con apariciones siniestras, conmueve que Cole no quiera

contar su secreto a su madre porque teme que lo vea como sus compañeritos de escuela: un monstruo. La omnipresencia de la muerte está ahí, latente. Hasta que llega la revelación. Allí, usted sentirá dos cosas: la agradable sorpresa de haberse dejado seducir por un filme que incita su inteligencia. Y querrá volver a ver la película. Hágalo antes de que sea demasiado tarde, a que le cuenten el final.

Scholz, Pablo O., *dirección URL: <http://www.clarin.com/diario/1999/10/07/c-00601d.htm> [consulta: 23 de junio de 2008]*



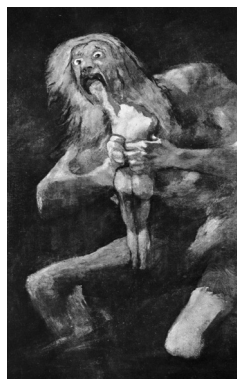
- a) Reunidos de a dos deben escribir una reseña crítica de la película *Los otros*, del director español Alejandro Amenábar. No se olviden de que una reseña incluye opiniones personales, pero estas deben estar bien argumentadas. Para ello, tengan en cuenta las siguientes recomendaciones.

- Resumir el argumento, pero sin adelantar el final de la película. En este resumen deben aparecer los nombres de los personajes y de los actores que los interpretan.
- Ubicar el género del *film* (fantástico, de aventuras, policial) y anotar si aborda alguno de los temas recurrentes de ese género. Para eso pueden revisar las páginas de *Palabra de expertos*.
- Releva qué importancia tienen la musicalización y la iluminación para los espacios en que transcurre la historia.
- Incluir una opinión sobre la película. Si es positiva, debe generar en los lectores interés por ese *film*.
- Incluir preguntas que generen expectativa en el lector, por ejemplo: “Le hablan. ¿Qué quieren de él? ¿Le pueden hacer daño? No hay nada que meta más miedo que lo desconocido.”
- Incluir una ficha técnica al final de la reseña. Para eso guíense en la que se presenta al final del texto que leyeron arriba.

3 **Cuento fantástico.** Observen con atención las siguientes imágenes. ¿Qué ven en ellas? ¿Qué sensaciones les transmiten? ¿Qué historia sugieren? Escriban un borrador con todas estas ideas.



Hieronymus Bosch, detalle de *El jardín de las delicias* (1500).



Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo* (1819 - 1823).

4) Escriban un cuento fantástico a partir de lo que apuntaron en sus borradores. Como ayuda, pueden revisar la enumeración de argumentos fantásticos de Bioy Casares que aparece en las páginas 15 y 16. En el momento de escribir tengan en cuenta las siguientes recomendaciones.

- Elegir el tipo de narrador que van a utilizar para el cuento.
- Escribir un borrador con las acciones más importantes de sus historias. El cuento debe tener un principio, un conflicto y un desenlace.
- Incluir descripciones, tanto de los personajes como de los lugares y espacios donde se desarrolla la acción.
- Colocar indicios en el texto que anticipen el hecho fantástico. ¡Atención! Estos indicios no pueden ser muy evidentes, porque si no le quitarán suspenso al relato.
- Crear, si es posible, un final abierto, es decir, que genere vacilación en el lector.
- Elegir un título que tenga relación con la historia narrada.

a) Relean y corrijan los borradores de sus cuentos antes de redactar la versión definitiva.

b) Intercambien su cuento con el de algún compañero y, con lápiz, realicen las correcciones o comentarios que consideren pertinentes. Luego, recuperen su propio relato y modifíquelo, si lo creen necesario, a partir de las sugerencias hechas por el compañero.

c) Lean para la clase el cuento que escribieron.

5) Escriban un cuento en el que se narre lo que ocurre en “Casa tomada” o en “Los espías” pero desde el punto de vista de los “invasores”. Consideren como ayuda las siguientes preguntas: ¿Quiénes o qué eran los ocupantes de la casa? ¿Cómo lograron que los viejos habitantes se fueran? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Cuál sería la misión de los “espías”? ¿Por qué eligieron a la familia Khon? ¿Existió esta familia o fue creada por los espías?

Sus textos tienen que estar escritos en primera persona y respetar lo que sucede en cada cuento, es decir, pueden cambiar el punto de vista y agregar acciones pero no modificar las que aparecen en los cuentos originales. No es necesario que aclaren qué tipo de ser es el que narra, pero sí que no se trata de humanos. Para eso es importante que resalten la oposición entre Él/Ellos (los humanos) y Yo/ Nosotros (los no-humanos). Piensen que si el narrador es un ser no humano mirará como algo extraño lo que para nosotros es absolutamente cotidiano.

⑥ **Crónica periodística.** La crónica periodística es un texto informativo que posee una secuencia narrativa y debe responder algunas preguntas fundamentales: *qué sucedió, dónde, cuándo, cómo y quiénes intervinieron en los sucesos.* Muchas veces, en el primer párrafo del texto se presenta un resumen de toda esta información y, a medida que avanza el texto, se detallan y amplían esos datos.

Las crónicas poseen **elementos paratextuales** como el título, la volanta o el copete. Dentro del texto principal, además de fragmentos narrativos, suelen incluirse descripciones sobre el lugar, el momento y las personas. Además, suelen aparecer las voces de los protagonistas o los testigos del hecho, para lo cual se utilizan las comillas.

Los tiempos verbales que se emplean para escribir una crónica son el pretérito perfecto simple (*amé - temí - partí*) y el pretérito imperfecto (*amaba - temía - partía*). Para las retrospectivas se emplea el pretérito pluscuamperfecto (*había amado*).

Escriban una crónica acerca del incidente entre Dahlmann y los muchachos del almacén. A pesar de que el cuento se presta a varias interpretaciones acerca de lo que le ocurrió al personaje, escriban la crónica como si el duelo hubiera tenido lugar. Determinen, entonces, el desenlace del encuentro. Un posible comienzo del relato puede ser el que sigue: *Ayer por la tarde, en un almacén rural de la zona sur de la provincia de Buenos Aires, Juan Dahlmann, secretario de una biblioteca municipal de la Capital Federal, fue agredido por un grupo de compadritos.*

7 **Diario íntimo.** El diario íntimo es un tipo de texto en el que se registran hechos cotidianos vividos por una persona que escribe para sí misma, es decir, el primer destinatario es el mismo emisor. La intención de los diarios es referir una vivencia personal o una determinada experiencia, por eso en ellos suele aparecer un lenguaje fuertemente expresivo. Esto le permite al narrador detenerse en detalles, hacer aclaraciones o incluir valoraciones personales. Los diarios íntimos se organizan por fecha: el narrador coloca la fecha y a veces el momento del día en el que escribe.

a) Elijan una de las siguientes opciones y escriban las páginas del diario íntimo de alguno de esos personajes. Recuerden que los diarios íntimos son textos privados, escritos en primera persona y organizados en entradas diarias. En ellos, quien escribe puede contar lo que le sucedió en el día, expresar sus sentimientos o desahogarse.

- Cómo vivió el desalojo Irene.
- Los preparativos de Lucio para la fiesta.
- Cómo vivió Lucio su cumpleaños.
- Cómo experimentó Montes el encuentro con las personas del automóvil.

8 **Muchos escritores llevaron en épocas de sus vidas diarios en los que no solo escribían lo que les sucedía, sino también aquello que planeaban escribir: ideas, proyectos, borradores y demás.**

Lean fragmentos de los diarios de los escritores Franz Kafka o Katherine Mansfield.

Acerca de los diarios íntimos, pueden consultar: Damián Tabarobky, “Como una novela”, dirección URL: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0183/articulo.php?art=1145&ed=0183> Opinión [Consulta: 12 de agosto de 2008].

Franz Kafka, *Diarios I (1910-1913)*, dirección URL: <http://www.scribd.com/doc/124551/Kafka-Franz-Diarios-I-19101913> [Consulta: 12 de agosto de 2008].

Fragmento de diario de Katherine Mansfield, dirección URL: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1985> [Consulta: 12 de agosto de 2008].

Previamente, busquen la biografía de esos autores. Luego, comenten entre todos cuáles son los temas que abordan los escritores en sus respectivos diarios. ¿Qué habrá pensado Billy sobre la carta de su amigo Manucho? ¿Le habrá creído la historia? ¿Habrá pensado que su amigo no estaba en su juicio? Escriban una carta de Billy imaginando cómo hubiera sido esa respuesta. Decidan primero qué posición van a tomar.

🕒 **Informe.** El **informe** es un texto explicativo que expone organizadamente el resultado de un trabajo de investigación sobre un tema determinado.

Existen diferentes tipos de informes de acuerdo con el ámbito en el que se realizan: informes institucionales, de divulgación científica, técnicos, académicos, entre otros.

En la escuela suelen realizarse informes para las diferentes áreas, por ejemplo, para dar cuenta de una lectura o investigar sobre algún tema pedido por un docente.

a) En grupos de cuatro, elijan uno de los siguientes textos que se mencionan en la bibliografía.

*Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura Fantástica*, México, Premia editora, 1980 (trad. Silvia Delpy).

*Bioy Casares, Adolfo: “Prólogo” a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (comp.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

*Barrenechea, Ana y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en la Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

*Cócaro, Nicolás, “La corriente literaria fantástica en la argentina”, en *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1971, pp. 11-36.

También, pueden consultar las siguientes direcciones de Internet: *La biblioteca de Bécquer* (un portal cultural dedicado a la difu-

sión y divulgación de la literatura fantástica clásica), dirección URL: <http://www.bibliotecabecquer.es/> [Consulta: 12 de agosto de 2008].

Biblioteca digital Ciudad Seva, dirección URL: <http://www.ciudad-seva.com/textos/teoria/hist/escude2.htm>

Educared, Guía de Letras, dirección URL: http://www.educared.org.ar/biblioteca/guiadeletras/archivos/literatura_fantastica/index.htm [Consulta: 12 de agosto de 2008].

Adolfo Bioy Casares, “Prologo a la *Antología de literatura fantástica*”, dirección URL: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bioy2.htm> [Consulta: 12 de agosto de 2008].

- b) Averigüen dónde tienen una biblioteca importante cerca de sus casas. Visítenla, busquen la obra que eligieron y léanla. Si eligen un libro entero, seleccionen solo uno o dos capítulos que les resulten interesantes o más significativos.
 - c) Resuman las ideas más importantes del texto y escriban un informe. Si el lenguaje del artículo les resulta muy complejo, pueden consultar con sus docentes para que les aclaren algunas ideas.
 - d) Por último, utilicen sus informes como apuntes para explicar oralmente el texto que eligieron.
- 10 Observen con atención la tapa de la antología. Luego, escriban una lista con la información que en ella aparece.
- a) ¿Qué relación encuentran entre las imágenes elegidas para la tapa y lo que leyeron en el interior del libro?
 - b) Diseñen una nueva imagen para la tapa de la antología. Pueden realizar un dibujo, hacer un collage en una lámina o utilizar algún programa de la computadora. Al momento de crearla, tengan en cuenta lo que aprendieron sobre género fantástico y los cuentos que aparecen en el libro. No es necesario que la tapa

“informe” o “anticipe” lo que trata el texto, pero sí que sugiera un acercamiento al tema.

11 Carta. Reúnanse con un compañero y escriban una carta de la anécdota en la que se revele quién borró las pisadas de pintura en el cuento “Las estatuas”, de Enrique Anderson Imbert. Para escribir el texto, tengan en cuenta las indicaciones que siguen.

- Decidan el papel del personaje que adoptarán para escribir la confesión. Puede ser el de una compañera, un miembro del personal de mantenimiento, una profesora o profesor de la escuela o alguna de las dos estatuas.
- Expliciten la relación que tiene ese personaje con la joven bromista y qué sentimientos les inspira. También deben considerar si saben que fue ella la que dibujó las huellas o no.
- Determinen con qué propósito borraron las pisadas.
- Definan si narrarán la reacción de la alumna al día siguiente de la travesura o si terminarán su relato inmediatamente después de contar por qué, cuándo y cómo borraron las pisadas.

12 Cuento. Escriban el relato de lo sucedido en “El automóvil” pero adoptando el punto de vista de uno de los personajes que viajan en el viejo Ford. Para hacerlo, tengan en cuenta las recomendaciones que siguen.

- Imaginen las razones por las cuales el grupo de las dos parejas se encontraba varado a esa hora en medio del camino.
- Consideren también el modo en que esos personajes perciben la “aparición” y “desaparición” de Mauro.
- Para terminar, refieran qué ocurrió después de que el hombre empujó el auto: ¿los novios pudieron llegar a la iglesia?, ¿el auto logró arrancar?

Recomendaciones para leer y para ver

A continuación les presentamos una lista de cuentos, novelas y películas para que sigan disfrutando del género fantástico.

Con finales inesperados: entre un mundo y otro

Cuentos

Edgar Allan Poe, “EL caso del señor Valdemar”, “El corazón delator”.

W. W. Jacobs, “La pata de mono”.

Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, “La noche boca arriba”.

Jorge Luis Borges, “El brujo postergado”.

Mujica Láinez, “La galera”.

Novela

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*.

Películas

Night Shyamalan, *Sexto sentido* (1999).

Jaim Softley, *La llave maestra* (2005).

Alex de la Iglesia, *La habitación del niño* (2004).

Relatos en los que predominan la ambigüedad y la duda

Novelas

Henry James, *Otra vuelta de tuerca*.

Franz Kafka, *La metamorfosis*.

Películas

Tim Burton, *El gran pez* (2003).

Personajes desdoblados

Cuentos

Jorge Luis Borges, “El otro”.

Julio Cortázar, “Celina”.

Edgar Allan Poe, “William Wilson”.

Giovanni Papini, “Dos imágenes en un estanque”.

Novelas

146 Robert Luis Stevenson, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*.

Películas

Stephen Frears, *El secreto de Mary Reilly* (1996).

De vampiros y otros monstruos

Cuentos

Horacio Quiroga, “El vampiro”.

John Polidori, “El vampiro”.

Edgar Allan Poe, “Ligeia”.

E.T.A. Hoffmann, “Vampirismo”.

Alejandro Dumas, “La dama pálida”.

Novelas

Bram Stoker, *Drácula*.

Anne Rice, *La reina de los condenados*.

Stephen King, *La hora del vampiro*.

Mary Shelley, *Frankenstein*.

Películas

Francis Ford Coppola, *Drácula de Bram Stoker* (1992).

Neil Jordan, *Entrevista con el vampiro* (1994).

Kenneth Branagh, *Frankenstein* (1994).

Mel Brooks, *El joven Frankenstein* (1974).

Robert Rodríguez, *Del crepúsculo al amanecer* (1996).

Bibliografía

Bibliografía sobre la literatura fantástica

Bessièrè, Irène, *Le récit fantastique. Une poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974.

Bioy Casares, Adolfo, “Prólogo” a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (comp.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Jackson, Rosmary, *Fantasy, Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986 (trad. Cecilia Absatz).

Rest, Jaime, *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1980 (trad. Silvia Delpy).

Bibliografía sobre la literatura fantástica en la Argentina.

Avellaneda, Andrés, “Tiempo de vivir, tiempo de escribir”, en *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 13-54.

Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

Cócaro, Nicolás, “La corriente literaria fantástica en la Argentina”, en *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1971, pp. 11-36.

Rivera, Jorge B., “Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40”, en Jorge Lafforgue (comp.), *La novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 174-204.