

CREACIÓN DE LO FANTÁSTICO: LA FUNCIÓN NARRATIVA DE LA DESCRIPCIÓN EN "ALGO EN LA OSCURIDAD" DE JOSÉ EMILIO PACHECO¹

Gabriella Menczel

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest
menczel.gabriella@btk.elte.hu

RESUMEN: El castillo lúgubre y misterioso es uno de los tópicos del género fantástico, que sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX supera definitivamente su estatus de mero trasfondo escenográfico. El presente estudio analiza la función narrativa de la descripción, mediante la cual el espacio cerrado y sus alrededores inmediatos consiguen un valor simbólico (Paul Ricoeur) generador del efecto fantástico. Me propongo ofrecer una lectura narratológico-discursiva del relato titulado "Algo en la oscuridad" de José Emilio Pacheco, donde precisamente la descripción del espacio y la focalización (actividad perceptivo-sensorial) narrativa se convierten en los primeros responsables del ritual cumplido.

PALABRAS CLAVE: espacio, ceremonia, teatralidad, inversión, sacralidad

ABSTRACT: The gloomy and mysterious castle is one of the common topics of the fantastic, however by the end of the 20th century it is definitely not an exclusively scenic background any more. This study analyses the narrative functions of the description, by means of which closed spaces and their surroundings acquire a symbolic value, which generates the fantastic effect. With the help of a close narratological reading of José Emilio Pacheco's short story "Algo en la oscuridad" I propose to show how the description of space and the narrative focalization (perceptive-sensorial activity) turn out to be the first responsible instances of the fulfilled ritual.

KEYWORDS: space, ritual, theatricality, inversion, sacrality

"Para el hombre religioso – nos enseñó Mircea Eliade – el espacio no es homogéneo." (15) Ya se ha afirmado muchísimas veces que la modalidad fantástica del discurso echa sus raíces en una dicotomía ontológica del enfoque de la realidad (Morales, xiv-xvii). Por lo tanto, me atrevo a plantear que una de las características de lo fantástico también consiste en la heterogeneidad del espacio, o al menos en la heterogeneidad de la actividad perceptivo-sensorial de la aprehensión del espacio. Ahora bien, si en los relatos fantásticos decimonónicos tradicionales el castillo lúgubre y misterioso, las ruinas de una iglesia, el cementerio, etc. son ingredientes necesarios de la historia, en la segunda mitad del siglo XX superan definitivamente su estatus de mero trasfondo escenográfico. En esta ocasión nos interesa en particular la función narrativa de la descripción, ilustrada con un ejemplo de la narrativa breve de José Emilio Pacheco, y la estrategia de cómo se codifica en el sistema discursivo el cruce del umbral, es decir, la irrupción de lo insólito. En los textos estudiados lo fantástico (entendido como transgresión del límite del dominio codificado como normal y cotidiano) culmina en un ritual que roza la esfera de lo sagrado.

En el relato titulado "Algo en la oscuridad" de Pacheco (1963-69), la ambigüedad se manifiesta en varios niveles del discurso. Desde el aspecto formal, el texto se ubica en una zona limítrofe entre narrativa y teatro, pues está dividido en dos actos, de los que el segundo

¹ En la preparación del estudio contamos con el apoyo de la beca de Investigación János Bolyai de la Academia de Ciencias de Hungría.

se subdivide en capítulos, los que a su vez llevan títulos. El “primer acto” contiene tanto partes narrativas como diálogos, pero en el “segundo acto” estos diálogos desaparecen por completo. Al leer sucesivamente sólo los títulos de los capítulos de este “segundo acto”, podemos tener la impresión de que tras la presentación del ambiente espacial, se trata de un acto ceremonial llevado a cabo por un motivo específico, pues uno de los títulos es “El móvil”. En esta serie de títulos de fragmentos narrativos (cada uno constituye un único párrafo) predomina el código del espacio (“La casa”, “El interior”, “El traspatio”) que al parecer sirven de ambientación de los actos posteriores. Después se nos informa sobre los personajes actantes (“Los habitantes”), para terminar con “La ceremonia” y “El desenlace”. Hay solamente una indicación de temporalidad (“La noche del sábado”) que además concuerda con la alusión a la “oscuridad” del título de todo el relato. Por lo tanto, obviamente se aprovecha de la dualidad del significado de la palabra “acto”, en su sentido de división dramática y en el de hecho cometido con vistas a alguna finalidad. Al centrarnos ahora sólo en las “escenas-capítulos” cuyos títulos sugieren descripciones del ambiente, nos damos cuenta de que el texto vuelve a confundirnos: en el primero (bajo el título de “La casa”) todavía hay algún tipo de descripción, partiendo desde una perspectiva amplia de toda la calle, pero al mismo tiempo se orienta hacia el interior de la casa, y así se destaca, pues, su transparencia, el “carácter abierto, aéreo, cristalino” (123). Sin embargo, a renglón seguido, en la parte llamada “El interior” que consta de nada más que siete líneas, se subrayan tres elementos: las alfombras, la fragilidad de la construcción y el calefactor eléctrico que enfatiza la artificialidad cursi de “la ficción de maderas ardientes” (124). Por lo tanto, de ninguna manera se puede considerarla como una descripción realista-tradicional que insista en el detalle. Pero es en la “escena-capítulo” siguiente, en “El traspatio”, donde en vez del lugar se describen los gorriones y los cuervos, los perros y los gatos, y su lucha de cada día por la comida. Luz Aurora Pimentel en su lúcida monografía sobre *El espacio en la ficción* (2001) constata que uno de los factores que otorgan coherencia a la descripción es la presencia de un modelo organizador de la misma (25), que en este caso sería el avance desde el exterior hacia el interior, y además una focalización que tiende hacia abajo, especialmente al entrar en el interior de la casa y en el traspatio. La pisada de las alfombras, la busca de migajas y desperdicios de los gorriones, la basura, los huesos, el cadáver entre la hierba, inevitablemente obligan a enfocar el nivel del suelo. Por lo tanto, ya ni siquiera sorprende que el centro de la atención de los habitantes del pueblo sea el césped, como lo afirma el narrador colectivo: “Nuestro orgullo son los prados.” (125)

De acuerdo con las categorías que establece Pierre Fontanier sobre los conceptos, en su teoría acerca de la figuras del discurso (Ricoeur 80), salta a la vista que en el apartado de “La casa” dominan los signos nominales referentes al objeto (nombres, adjetivos, infinitivos, participios, artículos y pronombres), para dar gradualmente cada vez más espacio – tras una transición en la parte de “El interior” – a los signos referentes más bien a las relaciones entre ideas (como verbos, preposiciones, adverbios y conjunciones). En “El traspatio” evidentemente dominan éstos últimos, y de esta manera estos párrafos de descripciones se pueden considerar casi como ilustraciones del “sentido tropológico extendido” de Fontanier, en cuanto los conceptos de relación conllevan el criterio de la extensión, condición necesaria de una de las características fundamentales de la figura, que no es más que la sustitución (Ricoeur 85). Mediante las relaciones desdibujadas entre los gorriones, los cuervos, los perros y los gatos queda claro que su única motivación son los instintos y el hambre. Pero la matanza no es causa del hambre, es más bien una forma de reconciliación con su instinto (124). El traspatio, parte quizá más apartada de la casa, es el lugar más detalladamente presentado en el relato, por lo cual da la impresión de ser el espacio de mayor importancia. Sin embargo, no se describe en su materialidad objetiva, sino a través de los seres vivos pertenecientes al mismo.

La dicotomía de lo sagrado y lo profano está presente en el “Segundo acto” constantemente de forma explícita. En la descripción de la casa hay menciones de persianas que se consideran “sacrilegio”, el “culto solar”, la “ceremonia tribal” vinculada a ciertos períodos del año (123). En este punto la alusión al carácter sagrado de la ambientación del pueblo aumenta la tensión en el texto, puesto que el lector no está informado en absoluto acerca de lo que consiste el misterio. Sin embargo, más tarde nos enteramos de que para los habitantes del pueblo lo sagrado ceremonial concierne nada más que a los prados, o más precisamente a la observación de las normas establecidas de cómo podar el césped. En el capítulo titulado “El móvil”, se explicita además que es el sumo sacerdote del pueblo quien tiene que disculpar a los intrusos con el fin de evitar el castigo (126). Y lo que entienden como “La ceremonia” no es otra cosa que la matanza de una gallina que tiene lugar precisamente en el traspatio. Esta ceremonia – que de nuevo es simplemente un acto cotidiano y trivial de matar un ave de corral para el consumo – se interpreta por los habitantes del pueblo como un ritual horroroso, como una tortura cruel llevada a cabo por unos verdugos peligrosos, como una conducta inadmisible, e incluso la relacionan con el vudú (126-127). De toda esta serie de consideraciones se esclarece que la historia ejemplifica una inversión morbosa y terrorífica de nuestras nociones tradicionales de lo sagrado y lo profano.

Más aún, además de vincular “la repugnante ceremonia” (127) de lo ocurrido en el traspatio con “épocas remotas” (124) como si se tratara de rituales de antigua tradición mítica, la actitud del pueblo corresponde explícitamente a la de un poder supremo, opresivo, que no admite excesos, y que toma medidas de manera unánime y sin lugar a discusiones (124-126). Esta homogeneidad aplastante se pone de manifiesto mediante el uso predominante de la primera persona del plural, en el “Segundo acto”. Frente a la multitud comunitaria la pareja individualizada del “Primer acto” no tiene fuerza en absoluto y queda completamente abrumada por este “nosotros”. El destino trágico final de los habitantes de la casa, al fin y al cabo, se ve anticipado precisamente en la tres partes descriptivas, además de algunas alusiones temáticas en la primera unidad, como por ejemplo, la constatación innegable del hecho de que los inquilinos anteriores de la casa de la pareja tuvieron que abandonarla con urgencia “sin darles tiempo de mirar atrás” (120). El carácter extraño de los nuevos vecinos se acentúa en varias ocasiones: son los únicos que no tienen televisión, escuchan música asquerosa, el hombre no trabaja en la fábrica de armas como los demás (125), y el hombre mismo se autodefine como un extraño al levantarse un día de madrugada, cuando mira la calle a través de la ventana:

“Me levanté a las cinco de la mañana, entreabrí la cortina y miré la fila de casas frente a la nuestra. Habían apagado todas las luces. La calle estaba envuelta en el resplandor de una luna metálica que irrealizaba el escenario. Sentí miedo ante aquel silencio. Nada se movía, ni el viento, ni una sombra, ni la hoja de un árbol. Yo era el *único intruso* en un planeta lívido y como desangrado de todas las materias terrestres.” (120)

En este escenario inmóvil e irreal, lívido a causa de la falta de luz natural, donde hasta la luna esparce un brillo metálico, casi como de ciencia-ficción y que hasta provoca miedo, el narrador se autorreconoce como “intruso”. La naturaleza pálida del paisaje, en su sentido metafórico, se puede atribuir al carácter homogéneo, uniformizado de todo el pueblo, posiblemente debido a los efectos de un poder dictatorial, que en el “Segundo acto” llega a manifestarse no sólo en el nivel discursivo sino también en el temático. El atributo “desangrado” de la descripción citada aparece en este punto en función proléptica de “La ceremonia” de matar al ave, entendida como un ritual inadmisible por la comunidad, y en última instancia, de la expulsión radical de la pareja tanto del pueblo como de la vida misma, cuando un trascavo derrumbó su casa y los habitantes del pueblo destazaron a la pareja. “Una

vez más y para siempre nuestro pueblo había quedado libre de intrusos” (128), afirma la última frase de la narración. La última palabra indica en el nivel del discurso la identificación del presentimiento trágico del hombre con la concepción terrorífica del pueblo.

El título de esta parte final del relato es “El desenlace” que por un lado, es una indicación poco llamativa del cierre del texto, pero por otro lado, con una ironía sarcástica implica la realización material de su sentido figurado: o sea, des-enlazar cualquier vínculo que conecte a la pareja con el pueblo, y aún más literalmente, despedazar a las víctimas.

El mecanismo nos permite recordar varios textos de Cortázar en su lectura sociopolítica, como por ejemplo, la “Casa tomada” (1951) donde la única respuesta frente a la invasión misteriosa de la casa es la huida, o bien en “Queremos tanto a Glenda” (1981), en el que el fanatismo megalómano de la psicosis masiva que tampoco admite protestas críticas y actúa con un acuerdo unánime, sin discusiones, desemboca en el absurdo e irracional acto final.

Sagrado y profano, conceptos de Eliade, se invierten de la forma más absurda: el pueblo considera la matanza de la gallina como un rito relacionado con un culto de carácter sagrado y es visto con horror, mientras la matanza de dos seres humanos que se niegan a adaptarse ciegamente a su entorno es un castigo aceptable que contemplan todos en silencio, como si fuera un sacrificio entendido en su sentido etimológico: un acto que sacraliza, honra lo que se lleva a cabo. Esta comunidad ciega vive en un espacio profano heterogéneo y caótico, diría Eliade, pero se interpreta como poseedor de un poder sagrado que contiene la prerrogativa para decidir a quién se admite y a quién no en el círculo de selectos.

En esta última escena reaparecen los perros, gorriones y cuervos del traspatio, incluso “se escuchó el aullido/ladrido” (128), que nos remite hasta el “Primer acto” del relato. El animal – cuya identidad no pudieron definir los protagonistas – suplicó aullando entrar en la casa de la pareja, pero en vano, hecho que provocará el furor del pueblo. Los miraron de reojo porque como más tarde se revela: “Nunca se encuentran perros callejeros. Si nadie los adopta la comunidad los extermina.” (124) El exterminio brutal se anticipa en otra descripción lúgubre y fatídica al final de la primera parte, cuando en medio del silencio y la oscuridad apocalípticos: “Nos estremeció decubrir en el marco de la ventana la sombra arqueada y erizada de un perro-lobo con cabeza de gato.” (123) Este animal inidentificable aparece como la prefiguración metafórica del poder supremo, terrorífico e invencible de la fuerza opresiva. La descripción del ambiente que cierra el “Primer acto” no deja lugar a dudas acerca del desenlace:

“Lo que siguió fue la oscuridad, mi intento de expulsar aquello que había dejado de ser un animal, el olor a muerte y a cripta del ente al abrirse paso nos contaminaba de húmeda podredumbre, el sonido fangoso de sus patas en la escalera, el odio en los ojos resplandecientes y encontrados cuando salió por la puerta y volvió la mirada, el viento oscuro que al entrar en nosotros empujaba la casa hacia las tinieblas.” (123)

La extensión del sentido metafórico, o bien la “impertinencia semántica” en la concepción de Ricoeur, se refuerza una vez más en este apartado. La inconsistencia entre el enunciado interpretado literalmente y el sentido figurado no se cuestiona en absoluto: las figuras sinestésicas (tales como “húmeda podredumbre” o “el sonido fangoso” (123)) ponen en marcha la maquinaria narrativa hacia la muerte, las tinieblas o el exterminio del desenlace. Así podemos reafirmar la concepción de la metáfora viva, según la cual, “La metáfora no es un ornamento del discurso. La metáfora tiene mucho más que un valor emocional, es una información nueva, nos dice algo sobre la realidad.” (Domingo Moratalla) Mediante la metaforización de los animales se alude a la realidad cruel del mecanismo fanático del poder predominante en el pueblo. La referencia que aparece en la unidad de “El traspatio”, según la

cual “No queremos ver contagiados de rabia y rebeldía a nuestros animales.” (124) gana su pleno sentido al final cuando se observa en silencio el despedazamiento de la pareja. En la última parte titulada “El desenlace”, también se completa el juego con las perspectivas: el enfoque de la pareja en el “Primer acto” se contrapone a la visión de la colectividad pueblerina del “Segundo acto”, que al final se entremezcla hasta cierto punto, porque reaparece el diálogo de los intrusos aunque narrado en tercera persona para liquidarlos de una vez para siempre. (128) La filiación semántica común del tema descriptivo, que Luz Aurora Pimentel denomina el “pantónimo, es decir, la permanencia [léxico-semántica] implícita de la nomenclatura” (23), llega a ser completa.

La ambigüedad genérica, narrativa, semántica y discursiva del texto de Pacheco que se mantiene, o más aún, se intensifica hacia el final pone claramente de manifiesto cómo la potencia descriptiva se despliega en una metaforización que acaba verbalizando algo absolutamente contrario a la expresión implícita, es decir, la inversión dolorosamente irónica de la ceremonialidad sagrada. El pueblo que no tolera la crueldad “y menos la crueldad contra los animales” (127), termina sacrificando con implacable brutalidad a sus propios vecinos por un acto cometido, considerado como un crimen por el pueblo, pero ignorado por los llamados intrusos. La experiencia fantástica se irrumpe, al fin y al cabo, gracias a esta dualidad de valores, de perspectivas, de visiones, cuyo enfrentamiento resulta irreconciliable.

OBRAS CITADAS

- DOMINGO MORATALLA, Tomás. “La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur”.
En: *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid)
24 (2003) Consultado el 30 de agosto de 2011.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>>.
- ELIADE, Mircea (1981): *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. 4a. ed. Guadarrama/ Punto Omega.
- MORALES, Ana María (2008): “De lo fantástico en México”. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México, D.F.: Oro de la Noche Eds., vii-xlii.
- PACHECO, José Emilio (2009): “Algo en la oscuridad”. En su libro: *El viento distante*. 3. ed. México, D.F.: Ediciones Era, 117-128.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001): *El espacio en la ficción*. México: Siglo Veintiuno Editores,
- RIKOEUR, Paul (2006): *Az élő metafora*. Trad. Földes, Györgyi. Budapest: Osiris.
[originalmente: *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975].

© Gabriella Menczel



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C