



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS**  
*"Francisco García Salinas"*

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas  
Orientación en Literatura Hispanoamericanas

**VISIONES DE LO SINIESTRO Y ESTÉTICA FRAGMENTARIA  
A PARTIR DE EMILIANO GONZÁLEZ**

**TESIS**

Que para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y  
Educativas con la orientación en Literatura hispanoamericana

PRESENTA:

**MILTON RODRÍGUEZ RAMÍREZ**

DIRECTOR DE TESIS:

**DR. JAVIER ACOSTA ESCAREÑO**

Zacatecas, Zac., noviembre 2019



Liberación de tesis

Dra. Lizeth Rodríguez González  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
P R E S E N T E

El que suscribe certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *Visiones de lo siniestro y estética fragmentaria a partir de Emiliano González*, del C. Milton Rodríguez Ramírez, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E  
Zacatecas, Zac., a 1 de noviembre de 2019

*J. Acosta*

Dr. Javier Acosta Escareño  
Director de tesis

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo



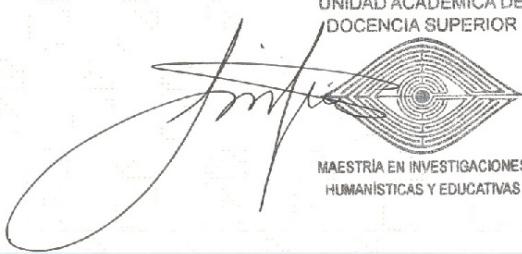
**A QUIEN CORRESPONDA**

El que suscribe, **Dra. Lizeth Rodríguez González**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

**CERTIFICA**

Que el trabajo de tesis titulado "Visiones de lo siniestro y estética fragmentaria a partir de Emiliano González", que presenta Milton Rodríguez Ramírez, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR  
  
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DRA. LIZETH RODRÍGUEZ GONZÁLEZ  
Responsable de Programa de la Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas/ UADS  
Universidad Autónoma de Zacatecas  
PRESENTE

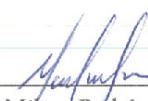
Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Visiones de lo siniestro y estética fragmentaria a partir de Emiliano González", que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

ATENTAMENTE



Milton Rodríguez Ramírez

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



### DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

#### DATOS DEL ALUMNO

Nombre: Milton Rodríguez Ramírez

Orientación: Literatura Hispanoamericana

Director de tesis: Dr. Javier Acosta Escareño

Título de tesis: "Visiones de lo siniestro y estética fragmentaria a partir de Emiliano González"

#### DICTAMEN

Cumple con créditos académicos      Si (  ) No (  )

##### Congruencia con las LGAC

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| Desarrollo Humano y Cultura       | ( <input type="checkbox"/> )            |
| Comunicación y Praxis             | ( <input type="checkbox"/> )            |
| Literatura Hispanoamericana       | ( <input checked="" type="checkbox"/> ) |
| Filosofía e Historia de las Ideas | ( <input type="checkbox"/> )            |
| Políticas Educativas              | ( <input type="checkbox"/> )            |

Congruencia con los Cuerpos Académicos      Si (  ) No (  )

Nombre del CA: 150. Cultura, currículum y procesos institucionales

Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa    Si (  ) No (  )

Zacatecas, Zac. a 28 de octubre de 2019.

*J. Acosta*

UNIVERSIDAD NACIONAL ACADEMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

Dr. Javier Acosta Escareño

Director de Tesis

Dr. Lízeth Rodríguez González

Responsable del Programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es resultado del apoyo brindado por la Unidad Académica de Docencia Superior y la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas. Externo mi agradecimiento a todo el personal de la institución que me permitió llevar a cabo esta investigación. A los docentes e investigadores que compartieron sus herramientas y lecturas. En especial al Dr. Javier Acosta. Así como al Dr. Gonzalo Lizardo.

No podría dejar de agradecer a la Universidad Complutense de Madrid por permitirme llevar a cabo mi estancia de investigación del 1 de abril al 10 de mayo del año en curso, en la facultad de Ciencias de la comunicación bajo la excelentísima tutela del Dr. Jesús González Requena, quien con sus atentas lecturas, críticas y apuntes ensanchó las rutas de este estudio.

De igual forma agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT, por el apoyo brindado durante la realización de mi investigación. El apoyo financiero fue fundamental para poder realizar mi investigación dentro y fuera del país gracias a la beca que me fue otorgada. También mi reconocimiento para las instancias que apoyaron el trámite y formalización de la beca. Gracias.

Gracias, Universidad Autónoma de Zacatecas.



Dedicado a mis padres; A. R. Mendoza y A. R. Bernal  
A mis hermanas, F. y T. con todo mi Ser.  
A mi familia.  
«Gracias a mi Glinda 77',  
Ana L. Félix, por acompañarme a los subsuelos».  
A mis buenas amigas, K. Sth. y L. Kirk  
A mis buenos amigos, E. Gatignol y N. Di Pasqua  
A mis amigos de siempre, Daniel S. Christian P. Victor L. y S.P.K.  
A mi gran amigo y maestro:  
J. A.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>DEFINICIONES DE LO SINIESTRO.....</b>	<b>13</b>
a. <i>Abarcar con la vista.....</i>	<i>13</i>
b. <i>Mono y estereovisión .....</i>	<i>17</i>
1. <i>Las poéticas, primeros autómatas .....</i>	<i>24</i>
2. <i>Unheimlich y Oikonomia: entre el burócrata y el autómata.....</i>	<i>35</i>
2.1 <i>Figuras siniestras de Agamben: Rey mutilado, el Kabod, los burócratas, la mano invisible.....</i>	<i>38</i>
3. <i>Breve historia del autómata del XVIII .....</i>	<i>46</i>
<b>II: EL AUTÓMATA EN EMILIANO GONZÁLEZ.....</b>	<b>53</b>
• <i>Emiliano González Epigrafista .....</i>	<i>53</i>
• <i>Evocación de Glinda .....</i>	<i>55</i>
1. <i>Dummy y muñeca.....</i>	<i>57</i>
2. <i>El androide y el autómata: imágenes especulares .....</i>	<i>66</i>
3. <i>Visión Fragmentada y visión siniestra en Emiliano González: Agujeros y espejos rotos.....</i>	<i>77</i>
4. <i>Quiebra del espejo: función del autómata en la literatura .....</i>	<i>90</i>
4.1 <i>Visiones múltiples, sosias y espejos rotos en Emiliano González.....</i>	<i>90</i>
4.2 <i>Proteo burocrático, la multiplicación del autómata .....</i>	<i>97</i>
4.3 <i>Autómatas: protectores del misterio.....</i>	<i>103</i>
4.4 <i>Guardianes de la ley: Gólem y estatua .....</i>	<i>106</i>
5. <i>Recapitulación .....</i>	<i>109</i>
<b>III: ANTE LA LEY: CONSTANTES ENTRE EMILIANO GONZÁLEZ, KAFKA Y RULFO .....</b>	<b>112</b>
1. <i>Derelicción, sordidez, aridez y desolación: hacia otro siniestro.....</i>	<i>112</i>
2. <i>Los funcionarios .....</i>	<i>119</i>
3. <i>Los viajeros y las tierras remotas .....</i>	<i>124</i>
4. <i>El silencio, lo insignificante.....</i>	<i>130</i>
<b>IV: UNA LECTURA DE RULFO A PARTIR DE EMILIANO GONZÁLEZ.....</b>	<b>139</b>

1.	<i>Dos preámbulos: Calasso y Agamben.....</i>	139
2.	<i>Susana San Juan: Una ninfa en Pedro Páramo.....</i>	142
2.1	<i>Los tiliches, abstracción del gótico .....</i>	142
2.2	<i>Añicamiento de Susana, el siniestro en Rulfo.....</i>	144
2.3	<i>Ojos de aguamarina, sobre el agua en Pedro Páramo .....</i>	146
2.4	<i>Mortecina a perpetuidad, calor y humedad .....</i>	147
2.5	<i>Sanjuanización, razón de la aridez en Comala .....</i>	149
2.6	<i>Entre lo humano y lo animal, idea de personaje en Rulfo .....</i>	151
2.7	<i>Montones de piedras, espejismo del relato.....</i>	155
3.	<i>El autómata como ninfa .....</i>	157
4.	<i>La Still-Stand y la Still-life: rumbo al método de Emiliiano González .....</i>	160
4.1	<i>Emiliiano González y su naturaleza muerta: Apunte final sobre su poética .....</i>	165
<b>UMBRAL: CONSIDERACIONES FINALES .....</b>		<b>172</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>178</b>

## ABSTRACT

El estudio revisa la categoría estética de lo siniestro a partir de la obra poética de Emiliano González. Intenta acercar lo siniestro a figuras literarias y a obras filosóficas como las de Giorgio Agamben, Eugenio Trías, Roberto Calasso, entre otros. Se aproxima a categorías como lo fragmentario y lo derelicto, así como a lo insignificante y suspenso.

Prevalece la figura del autómata como la imagen principal de crítica y esencia de lo siniestro. A partir de elle se entreteje una reflexión sobre la naturaleza de la obra de ficción y la literatura, en primera instancia. Luego se trata de manera amplia sobre la idea del autómata en Emiliano González y se intenta establecer una cercanía con el burócrata o funcionario Kafkiano. Después, a través de los motivos, temas e imágenes estudiados a lo largo del trabajo, se establece una relación entre la obra de González, Rulfo y Kafka. Se presenta un diálogo entre sus obras.

Al final se ofrece una lectura de Juan Rulfo en la que se traza un puente con los motivos de González y se aplica la estética estudiada en la que se busca una consonancia con González respecto de la imagen literaria del autómata. También se presenta una pequeña caracterización de la obra, estilo y método de Emiliano González. Se argumenta su originalidad y preeminencia literaria, dentro y fuera de lo fantástico. En fin, se lleva a cabo una disertación sobre lo humano y no humano, entre lo visible y lo invisible, entre lo total y lo fragmentario.

Palabras clave: Emiliano González, autómata, siniestro, umbral, fragmentario.

## INTRODUCCIÓN

Una naturaleza muerta puesta sobre un buró, una anticuaria, un gran archivo, una feria de autómatas, un iconostasio. Bajo estos supuestos puede ser leído —y debió haberse desarrollado— el mundo y este trabajo. Estudio automático, porque se brinda a sí mismo como un catálogo. Composición paradójicamente crítica de la estructura narrativa. En última instancia, umbral entre lo visible y lo invisible.

Cuando hablamos de imágenes literarias, motivos o temas, resulta enriquecedor mirar hacia aquellos resquicios en los que se incrustan y enlazan a las imágenes de otras materias. La Historia, por ejemplo, puede pensarse como un compendio de imágenes puestas en movimiento al estilo de un escenario mecánico lleno de autómatas que se muestran y se ocultan tras pequeñas puertas como pájaros cucú. Sin embargo, este texto no cuenta con las facultades suficientes para llevar a cabo una dialéctica concienzuda entre economía, política, filosofía y literatura; hace, más bien, las veces de un álbum en el que se coleccionan algunas pocas de sus imágenes.

Estas imágenes toman dos caminos que a veces son difíciles de distinguir: imágenes del poder e imágenes del gobierno. La juntura de estos dos conjuntos, la resina que producen, viene a ser «lo siniestro» desde Freud y desde la filosofía de Eugenio Trías, Jesús Requena y algunos más, por supuesto, extraída de la literatura. Categoría estética que no sólo permite escudriñar las de por sí cercanas imágenes de gobierno y poder, sino que también las profana y las pone en contacto con la filosofía y la literatura, es decir, que las escudriña en función de la vida.

La gran imagen de esta tesis es la máquina. La máquina como orden, que implica tanto la administración como la forma estética, es decir, la familiaridad que genera la máquina entre aquello que es jerárquico y bello. Categorías que caen dentro del campo de lo total y significativo. De otro modo está también la máquina como suplantadora o emuladora de la forma humana, cuyo efecto es sinistro. Por esto, la figura principal de este estudio es el autómata, pues, a mi juicio, contiene y sostiene la indiscernibilidad entre

estética y gobierno, entre hombre y máquina. Además, pone en evidencia la construcción de lo propiamente humano, no ya como un simple enfrentamiento entre naturalezas, animal, vegetal, incluso mecánica, sino como un asunto político fundamental que, a partir de Kafka, se experimenta de manera incómoda en espacios, aparte de burocráticos, ruinosos.

El autómata está descrito en los manuales sobre lo fantástico como un elemento básico del género. La razón principal por la que aparece en los cánones de lo sobrenatural obedece a que es visto desde su efecto siniestro, es decir, porque produce una ambigüedad y una no resolución del juicio, una suspensión, en la que no se puede discernir entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto, entre lo que tiene movimiento y lo inmóvil. La consecuencia lógica que se ha extraído de tal evento es que el mundo de los sueños y el mundo real se vuelven un continuo, que el protagonista de cierta historia sea conducido a la locura. Por supuesto, hablando desde las varias, pero unívocas lecturas que se han ofrecido acerca “El hombre de la arena” de E.T.A Hoffmann a partir de Freud.

Pienso que existe un matiz de lo siniestro que precisamente está relacionado con la suspensión del juicio como resolución, como dictamen. Es decir, que lo siniestro es también aquello que no encuentra su resolución, eso que es irreconciliable. En donde las partes de cualquier historia quedan sueltas o se desmoronan. Historias que no tienen final ni principio y tampoco fundamento. Por esta razón los tribunales de Kafka se acercan tanto a lo siniestro, ahí donde el concilio está hecho, pero no llega jamás.

A este tipo de obras, a mí parecer, pertenece la obra de Emiliano González Campos (Méjico 1955). Obras que burlan la interpretación y que postergan para siempre eso otro que debería tomar por asalto el mundo ordinario. Como muros de ladrillos que dejan espacio para asomarse o para asomar la flecha del arco que hiere al ojo. Imaginemos el horno de un ceramista o de un panadero en el que se fraguan materia y figuras, pero este horno es frío, nada se cuece tras el muro de ladrillos móviles.

El amurallamiento, el laberinto, es una propiedad que se asocia a Kafka para hablar de la vacua genialidad de sus atmósferas. Es patente la austeridad y lo gélido de los mundos Kafkianos. Pero Roberto Calasso recuerda otra representación del laberinto, la guirnalda, lo recargado como laberíntico. En Kafka hay un cascarón, una armadura, y en Emiliano una desfloración, una exposición. Un pliegue y un despliegue.

Como bien expresa Calasso, en literaturas como la de Kafka hay una commistión. Diciéndolo con Agamben existe un umbral entre el misterio y el ministerio. Las obras como *El castillo* son centros del misterio, de lo insondable. Pero son un centro vacío. Según Calasso, no pretenden otra cosa más que la burla interpretativa, es decir, en cierta forma el centro de la historia misma, del relato, es un simple ministerio. Llevan a cabo el misterio sólo como tarea administrativa, pero siempre que uno se asoma, rechaza toda interpretación. Como si uno llevara la papelería para tramitar un permiso burocrático y fuese devuelta siempre.

En específico se aborda el cuento “Rudisbroeck o los autómatas” contenido en *Los sueños de la bella durmiente*, premio Xavier Villaurrutia del año 1978; cuyo argumento principal presenta un lugar de tiempo detenido, Penumbria, gobernado por un soberano desconocido, Rudisbroeck, hacedor de autómatas. El problema del cuento será la identificación de esta identidad o entidad. Los obstáculos, una historia fundacional falsa y los autómatas. El protagonista descubrirá que el lugar entero es habitado por autómatas y que la explicación de su tiempo suspendido es falsa. En cierto modo se puede hablar de un viaje del héroe infundado.

En general, esta argumentación consiste en pensar que el autómata es precisamente el umbral de lo siniestro. Si se piensa que lo siniestro, desde el caso clásico de E.T.A Hoffmann “El hombre de la arena”, es una visión fragmentada, una visión que ve lo que no debería ver a través de un quicio. El cometido principal sería, por ende, mostrar lo siniestro en relación con lo fragmentario y ahondar en sus variantes y consecuencias. En este sentido, un objetivo secundario sería el de mostrar una relación entre lo siniestro con lo burocrático y lo fantástico. No sería ya viable pensar lo fantástico como el círculo mayor en el que se inscribe lo siniestro, sino ver que lo siniestro permite una desviación esencial de lo fantástico en cuanto a lo burocrático y su incumplimiento.

El autómata sería entonces el marco, el agujero propio por el que lo siniestro emerge. Ese agujero está hecho de autómatas.

A mi juicio, la literatura, la ficción y sus figuras, al estar siempre en una constante reflexión sobre la propia legitimidad de sus recursos, pueden ofrecer una liga entre la época del terror industrial y el moderno burocrático que Kafka señaló. El autómata parece ser ese eslabón perdido. No parece bien advertido que durante el siglo XIX el establecimiento

de las burocracias germanas se erigió casi al mismo tiempo que la literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann y compañía.

Hay un tipo de literatura que se abraza perfectamente a la imagen del autómata para provocar ese efecto siniestro o de terror, pero me parece que existe otra, de la que Kafka es inaugurador, que deja de lado lo mágico para observar precisamente lo monstruoso de la infinidad, consideración que autores como H.P. Lovecraft retomarán para reformular el horror y la fantasía.

Descubro elementos simultáneos, La torre/ el castillo/ la hacienda, el inventor/el conde/ el cacique, los autómatas/los burócratas/los espectros, que ponen en juego a González con Kafka y Rulfo. Estas obras prescinden del tiempo. No obstante, de forma particular, comparten umbrales, pequeños agujeros que se abren en las paredes textuales y narrativas, ya sea para ver los aposentos de los señores del castillo o los cimientos de la obra misma.

El primer capítulo plantea una concepción del autómata en un sentido amplio y en otro estricto. Tan amplio como metáfora de la propia construcción literaria y tan estricto como máquina perfeccionada durante el siglo XVIII en las cortes de Europa.

El segundo capítulo se ocupa de establecer las imágenes fundamentales en la obra de Emiliano González respecto del autómata, sus correlatos. Pone especial atención en el cuento en cuestión “Rudisbroeck o los autómatas”, pero también revisa de manera general el libro del que forma parte y algunas otras obras del autor. Además, establece ya una relación entre los autómatas y los burócratas de Kafka. Se hace énfasis sobre la función que ejercen a lo largo de la literatura; la custodia del misterio, su administración.

El tercer capítulo busca ampliar los alcances de lo siniestro por medio de una lectura que busca homologaciones y diferencias —temáticas y textuales—, entre González, Rulfo y Kafka. Se quiere decir que lo siniestro responde a lo fragmentario pero ruinoso, es decir, a lo derelicto. Además de dejar claro que lo siniestro en contraste con otras estéticas como lo bello y lo sublime pertenece a lo subterráneo y no a lo elevado.

El cuarto capítulo es una sobrelectura de *Pedro Páramo*, es decir que la lectura que se hace de Emiliano González en el segundo capítulo se aplica a la novela de Rulfo. En particular se trata sobre la figura de Susana San Juan. Se busca con esto ampliar los horizontes imaginarios del autómata. Se parte desde las consideraciones conceptuales de

Calasso y Agamben sobre «la ninfa», y se imbrican a la teoría de lo siniestro. Y una última parte se ocupa de poner sobre la mesa una aproximación a la poética de Emiliano González.

El autómata no es el hilo, no es el centro, sino la imagen que aparece aquí y allá.

Los trabajos académicos precedentes acerca de la obra literaria de Emiliano González exploran distintos caminos interpretativos. Buscan encontrar la coyuntura histórica para resolverla en un desciframiento de las imágenes que presentan los textos del escritor. Intentan descomponer la ilusión en pro de un sentido anagógico que apuntan a la encriptación de una problemática social en un discurso fantástico. Este trabajo prescinde de las consideraciones históricas y contextuales específicas de la obra de González. Lo cual puede resultar ser un gran defecto. Pero no quiere decir que trate a la obra como absoluta. Sino que la relatividad de la obra depende no del contexto sino de los motivos y temas. Es decir, la reconstrucción histórica particular no arroja los temas y los motivos, sino a la inversa. El imaginario, supone el autor de este trabajo, expele un algo de la historia y el contexto. Esto puede hacer pensar que se llevan a cabo grandes e irresponsables saltos temporales. Tampoco se pretende que estos temas traten de construir una filiación a cierto género o tipo de literatura, sino que, por el contrario, trata de agujerarla, abrir los pasos o señalar los pasos. Parte desde las propias concepciones de Emiliano González acerca de las imágenes, en específico del autómata, y mide el alcance de sus figuras. Un alcance analógico y vital: qué tantas imágenes alcanzan y qué tanta vida contiene en el sentido de duración y vitalidad, pero también de contenido sobre la vida, de lo que puede decir sobre ella.

A diferencia de otros estudios, lo fantástico no ocupa un lugar propiamente de estudio o análisis en la tesis, no directamente. Es esencial, pues funciona como sustrato y como argumento. Pero lo que se sostiene en estas páginas es siempre lo siniestro —incluso el autómata termina por absorber lo siniestro— como umbral, como punto de indistinción perpetuo, de irresolución. Estas son las imágenes que en verdad importan al texto y que se desarrollan y se ligan a través del autómata, que vendría a ser el vértice del trabajo. Por

esto es por lo que aparecen Agamben y Calasso en cuanto propuestas de un método analógico.

Trabajos como el de José Eduardo Serrato Córdoba titulado “El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña” y la tesis “Aquelarres en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González” de Jorge Olvera Vázquez, señalan la importancia de la época en que Emiliano escribe sus cuentos de *Los sueños de la bella durmiente*, finales de los 60's y principios de los 70's. Los círculos literarios cerrados y apegados a las instituciones gubernamentales ven con desprecio la literatura fantástica, y al mismo tiempo, es la época de la revolución sexual, el rock'n roll, y la experiencia con las drogas. Todo esto, es cierto, se encuentra en la obra de González. En algunos ensayos se detiene a disertar sobre Jimmy Hendrix, The Beatles, Ian Janis, The Rolling Stones y música brasileña. Además de relacionarlos siempre con los paraísos artificiales. Serrato y Olvera ven con toda razón, en “Rudisbroeck o los autómatas” una carnavalización grotesca del mundo y del campo literario mexicano:

A su manera, el decadentismo revisitado de Emiliano González es también una disidencia de la inteligencia al conformismo burocrático del intelectual mexicano [...] Emiliano González anticipaba el espíritu apocalíptico del fin de siglo y la inconformidad de una generación frente al fracaso de la cultura racionalista, ya que las guerras, las hambrunas y la miseria de países enteros, por obra y magia de la tecnología, se habían transformado en espectáculo, mostrando así su doble moral. El mundo y la civilización, como en el universo de Rudisbroeck, se habían convertido en un circo grotesco. (Serrato 38)

La única pronunciación que conozco de Emiliano González en un tono estrictamente crítico se halla en *Almas visionarias*. El pequeño artículo, titulado “Dos respuestas”, publicado originalmente en la *Revista de la Universidad de México*, formaba parte de un número especial en el que varios autores diagnosticaban el estado actual de la literatura fantástica en México. Emiliano crítica, hacia el final del texto, y en pocas líneas, el encierro temático y genérico de la literatura fantástica mexicana, diciendo que sólo hay libros sobre piratas asesinos. Pero antes de ese colofón, señala tres lecturas que, para esos

años de 1984, habían vuelto estéril e invariable la literatura del país: Marx, Nietzsche y Bataille. Se refiere a las lecturas académicas que hasta la fecha no dejan de crear círculos de estudio consagrados a tales autores, sin embargo, la crítica se revela dirigida a autores mexicanos específicos como Salvador Elizondo del que González califica de émulo de Bataille y también habla de Octavio Paz y García Ponce como acrecentadores de Nietzsche.

Al único que reivindica es a José Revueltas, dice: “Revueltas, por ejemplo, tendrá lectores gracias a las esencias de Belleza y Verdad que alcanza con su prosa, y como persona, se recuerda su honestidad, no tanto la ideología como la nobleza que la recorre” (González, *Almas visionarias* 120). A los demás también los reivindicará, pero a través de la lectura. Les dedicará buenos ensayos y les mencionará para aclarar algún punto. Quizá Paz sea el menos rescatado por González. Les crítica principalmente que han despojado al erotismo de su magia inherente, que lo han vuelto inerte con lecturas filosóficas y teóricas estériles.

González reclama la apertura de las lecturas y su libre juego. En sus ensayos, dedica buena parte a autores mexicanos no decididamente fantásticos. Entre ellos Ponce, Elizondo, Luisa Josefina Hernández, José Emilio Pacheco. Para González el grueso de la historia literaria no tiene confines.

Otras dos tesis se ocupan de Emiliano González, “De la oscuridad y otros fantasmas: La narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo de León, Emiliano González, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca” de Roberto Durán Martínez y “Seres artificiales y otros mecanismos vivientes en la literatura hispanoamericana. Los autómatas en los cuentos de Eduardo Ladislao Holmberg y Emiliano González” del mismo autor. Trabajos en los que se observa un loable interés por relacionar al autor con sus contemporáneos y compararlo con sus posibles influencias directas. Pero que no atienden propiamente la figura del autómata como figura sino como símbolo de una tradición fantástica bien definida. En general, los estudios dedicados a Emiliano trabajan desde una teoría de lo fantástico, y no desde una estética de lo siniestro, es decir, lo siniestro es contemplado desde que está contenido en lo fantástico, no como un fenómeno más amplio, no como término a explorar sino como característica.

Por lo demás, Emiliano aparece en trabajos dedicados al panorama de la literatura fantástica en México y en antologías que intentan asirlo, como *El hilo del minotauro* de Alejandro Toledo. Un trabajo reciente y minucioso es el de Marisol Nava “La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México” publicado por Tierra Adentro. En el recuento de Nava, uno se da cuenta de la poca mención de Emiliano en las antologías sobre lo fantástico que se han publicado en México desde mitad del siglo XX. Y entendemos la diferencia entre Emiliano y otros autores que han escrito lo que se denomina fantástico. Nava cita bien a Sara Poot: “Todo parece indicar que quien se precie de escribir cuentos [...] ha de incursionar en el cuento fantástico”. El ejercicio del cuento fantástico, para la mayoría de los escritores representa precisamente eso, ejercicios. Basados justo en los manuales de lo fantástico. Lograr el efecto es prueba del dominio del género y subgénero. Creo que un autor como Emiliano González no consideraría su propia obra como ejercicio, sino como literatura. Alguien como él no incursiona en un género, en una técnica, sino que borra jerarquías por medio de la magia.

No obstante, las mejores posiciones frente a Emiliano González las encuentro en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* de Domínguez Michael: “Emiliano González (Ciudad de México, 1955) es un escritor empeñado en dibujar la atmósfera de la decadencia decimonónica. Sin temor al arcaísmo y complaciéndose en él” (Domínguez 1394), y en un artículo que Vicente Quirarte le dedica a propósito de la publicación del libro *Historia mágica de la literatura* y que lleva por título “Emiliano González: defender el lado oscuro para llegar a la claridad”, publicado en la *Revista de la Universidad de México*. Me remito a estos dos escritos no porque sean elogiosos, sino porque señalan características puntuales de las que se ha hecho caso omiso, incluso reproche, sobre Emiliano González: su bien aceptada escritura anacrónica, según Domínguez, y su erudición literaria de acuerdo con Quirarte:

Una de las múltiples razones por las cuales hay que envidiar a Emiliano es por las dos bibliotecas que posee. Aquella de la que hace gala en su libro y la que tiene en la cabeza [...] Lo singular es que al leer cada uno de estos ensayos, llenos de erudición y de pasión, sentimos que estamos sólo ante la punta del iceberg. Que además de lo mucho que nos dice con pocas palabras, el autor tiene un

conocimiento aún mayor [...] Emiliano es un autor fundamental de nuestras letras y un autor único por su marginalidad y su lealtad a sus convicciones [...] Por eso es un autor culto y un autor de culto. Por eso agradecemos que nos haya hecho el honor de aparecer públicamente y permitirnos expresarle lo mucho que lo admiramos y lo mucho que agradecemos la aparición de este libro imprescindible.  
(Quirarte 33-34)

Esta tesis se escribe bajo el entendido de la gran biblioteca que Emiliano aporta y representa, no sólo para el género fantástico y sus adeptos, sino para la literatura en general. Para Emiliano González lo importante es la concepción mágica de la literatura. La tesis pretende, por momentos, urdir un acercamiento no probado hacia la obra de Emiliano González: la propia metodología ensayística del autor de *Los sueños de la bella durmiente*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El capítulo IV ofrece un breve estudio de dicho método.

## DEFINICIONES DE LO SINIESTRO

### a. Abarcar con la vista

Emiliano González, en un ensayo titulado “El origen y el fin”, nos concede el poder presentir y presentar las varias estéticas desde la óptica; nos encamina hacia los problemas de la visión. En una disertación fenomenológica sobre la existencia de la realidad independientemente de nuestra presencia, asegura que, tanto para el místico como para el filósofo, la naturaleza sigue ahí, aunque no la veamos. El místico siente a Dios, por tanto, no necesita ver, prescinde del sentido de la vista, y el filósofo, al pensar, confía en la armonía de la naturaleza, en su lógica.

Jakko Hintikka, escribe otro ensayo que trata sobre la cuestión que González apenas sugiere. Al abordar la filosofía del círculo de Bloomsbury, Hintikka menciona la novela *El viaje más largo* de E.M. Forster, cuyo protagonista, Ansell, una suerte de Bertrand Russell según Hintikka, se cuestiona a sí mismo, ¿Sigue la vaca estando ahí cuando no la vemos? A lo que González responde en un tenor más adecuado a nuestros propósitos: “Quien supone que tal rama no está en el árbol cuando no la contempla cree que siempre alguien lo engaña —probablemente Dios—, que cuando camina, el camino desaparece a sus espaldas, que cuando propone algo, alguien se burla de él: la rama, Dios o el árbol, tal vez” (González, *Ensayos* 22). Con estos ejemplos quiero proponer que los problemas estéticos pueden ser referidos como un problema de alcance de visión; es decir, de lo que el ojo puede o no puede abarcar. Esto querría decir que lo que el ojo puede o no puede sostener es también lo que el espíritu del hombre puede o no puede soportar.

Sería prudente, de este modo, definir las tres estéticas a tratar aquí —lo bello, lo sublime y lo siniestro—, en tenor ocular. Digamos, por fases lunares, dando por hecho que la luna es el ojo del cielo. Como veremos, lo bello y lo sublime corresponden a las estéticas totales y lo siniestro a lo fragmentario. Aun así, hay espacios en los que se confunden,

Pascal Quignard, a quién acudiremos en algún momento, nos hace pensar en los claroscuros.

Es de provecho empezar por Aristóteles, para quien la belleza depende del tamaño y el orden, así lo hace saber en su poética. La armonía es un todo, algo que puede ser retenido con una sola mirada; dice Aristóteles que los argumentos han de tener una duración que pueda retenerse en la memoria. Lo bello se nos presenta, pues, como algo que llena el ojo. Como algo abarcable.

Por otro lado, lo sublime, se refiere a la informidad, infinito y lo inacabado. Lo que no quiere decir que sea algo inabarcable. Según Kant lo sublime nos sobrepasa, pero luego nos libera. El mismo Kant expresa que lo sublime, a pesar de su enormidad, se reconoce como un máximo, como el infinito. Expresa que numéricamente, es decir, lógicamente, lo sublime es incommensurable, pero dice también que la intuición puede soportar y modelar la infinidad, pues lo sublime no depende del objeto sino del ánimo y las ideas: “Toda estimación de las magnitudes de los objetos de la naturaleza es en último extremo estética (esto es, determinada subjetiva y no objetivamente)” (Kant 329). Kant explica que toda magnitud física es relativa, es decir equiparable, y depende siempre de otra magnitud para poder decir si es enorme o pequeña.

Sin embargo, lo sublime es cuantificable, su magnitud intuitiva es la de lo que es mucho, por lo que, lo sublime no deja de ser una visión del todo; una visión incommensurable para el ojo, pero representable para el pensamiento: “Ahora bien, ciertamente no hay ningún máximo para la estimación matemática de magnitudes (pues el poder de los números llega hasta el infinito), pero para la estimación estética de magnitudes hay, en efecto, un máximo” (Kant 329). Podemos señalar esta característica de lo sublime con el aleph de Jorge Luis Borges, un punto en el que todo está contenido. Un punto que desborda la mirada y a la vez la contiene. Lo que en Borges da la noción concreta de lo infinito son los vagos enlistados de las cosas que no se acaban de ver; por ellos y su insuficiencia, damos cuenta de un, aunque indescriptible e inabarcable, bien definido todo.

Cuando hablamos de lo bello y lo sublime, lo que vemos está ante nuestros ojos, aparece de frente a nosotros. Es el encaramiento con la vida y con la muerte. Lo sublime, por su propio carácter heroico, aunque se enfrente con la muerte, no llega a ser siniestro;

pues todo heroísmo exige una batalla cara a cara, sin emboscadas, ni cobardías. Quién ataca por la espalda no es nunca un héroe: “Llamamos con agrado a estos objetos sublimes porque elevan la fortaleza del alma por encima de su medida habitual, y permiten descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de un tipo muy diferente que nos da valor para poder medirnos con la omnipotencia de la naturaleza” (Kant 346). De hecho, lo sublime tiende a lo universal, al bien del otro. Así nos lo revela la clásica cinta de Ingmar Bergman, *El séptimo sello*, en la que el caballero cruzado se encara con la muerte en un duelo de ajedrez. Es notable cómo el traje de la parca enmarca y resalta el rostro pálido, como si el mismo rostro fuera un solo ojo y el cuerpo no existiese. El caballero, al final, no busca vencer a la muerte por su propio bien, sino para conseguir tiempo para otros, para que la familia de artistas logre escapar. Kant lo dice así:

Nuestro juicio estético no enjuicia a la naturaleza como sublime en la medida en que despierta temor, sino porque moviliza en nosotros nuestro poderío (que no es naturaleza) para contemplar como pequeño aquello que nos inquieta (bienes, salud y vida) y, en esta medida, a pesar de ello, no considerar inadvertidamente su poder. (347)

Hay dos especificaciones en este extracto de Kant; lo sublime es una elevación y, además, es una contrición del cuerpo y de las emociones, que es interpretada o valorada como valiente, heroica y virtuosa. Es decir, hay un momento final de restauración, en palabras de Kant, de adecuación. Este alineamiento final, en el movimiento de lo sublime, relacionado con el dominio de las pulsiones y las pasiones, parece señalar también hacia un índice de lo humano, del espíritu. De manera paradójica, este refreno del cuerpo, de su movimiento y su gesticulación, de modo extraño, indican su no mecanicidad. El dominio de lo informe representa el más alto grado humano; el del creador de sentido y unidad, el de la libertad. Sin embargo, un escritor como E.T.A. Hoffman mostrará la otra cara de esta adecuación, lo inhumano, lo mecánico, lo automático. Seres que no expresan emoción, que reprimen su cuerpo en nombre de lo bello y lo sublime. La imperturbabilidad sublime y humana es fácilmente confundible con la frialdad artística del autómata, por ejemplo.

Tanto en la concepción de la belleza y de lo sublime persiste una mirada completa y total. Lessing en sus apuntes sobre el tratado estético de Burke apunta que la perfección es la unidad en la diversidad. Distingue entre lo bello y lo sublime por el elemento que más resalta en él; es bello aquello en lo que la unidad es más clara y es sublime en lo que lo diverso es más claro, pero “En la esfera de las bellas artes no se llama bello a nada que no pueda ser abarcado de una mirada, ni se llama sublime a nada que no pueda ser contemplado enteramente y de una vez desde un punto de vista” (Lessing 312). Esta exigencia aristotélica no sólo se ocupa de las cuestiones estrictamente estéticas, lo sublime de Kant muestra que tales características son urgentes en la formación del hombre, propósito ilustrado. Es decir, la educación del hombre, así como las ideas políticas, están inscritas en las ideas estéticas. Este hombre no temeroso sino elevado por impasible, es el hombre deseable.

Podría decirse, entonces, que el encuentro de lo siniestro, su lugar, ocurre siempre, y es, detrás del ojo. Lo siniestro es algo que se agazapa, que se esconde detrás de las cosas. Eugenio Trías nos dice que lo siniestro se esconde detrás de la belleza, ésta no es sino el último velo de lo absoluto y divino. Aunque la belleza en su aparición parezca desnuda y definitiva, sigue siendo una barrera, una pared, un cristal: “Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube o inunda la superficie. Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte” (Trías 53). La insoportabilidad de la imagen nos lleva a deducir que lo que se ve no sólo no es abarcable, sino invisible. Es un grado absoluto de no aprehensión. Todo se va detrás del ojo, *to the dark side of the moon*. No es que las dimensiones de lo siniestro impidan la visión, más bien, es su carácter violento y atroz lo que hace que lo enviemos a la oscuridad. Es la magnitud de la nada lo que sentimos, y la nada no se puede abarcar. Lo siniestro es una paradoja. Lo denso sin densidad, la magnitud sin medida, lo pesado sin peso. Primordialmente lo siniestro es vacío.

Al tocar lo infinito e indefinido, lo siniestro y lo sublime parecieran asimilarse, pero es sólo un acercamiento. Pues lo sublime es infinito por naturaleza, causa la sensación de lo inabarcable por sí misma, incluso en el arte resulta intencionado; por ejemplo, los

cuadros sin fondo de Jacques Louis David o los cielos enmarañados de Constable y Turner, y obviamente las manchas de la pintura abstracta.

En esta clase de pintura la sugerencia de lo infinito es vívida, busca la sugerencia misma. En cambio, el carácter inacabado e infinito de lo siniestro es, como bien explica Trías, producto de una mutilación. Algo ha sido despedazado. En lo sublime nada se ha quebrado realmente. Es por esto por lo que cuando hablamos de lo siniestro hablamos propiamente de una estética fragmentaria. Valdría más decir que lo fragmentario no se refiere exclusivamente a lo inconexo o astillado sino a lo que soporta y produce vacío, ausencia, silencio.

Recordemos que lo siniestro es impensable sin la belleza, aparece siempre por detrás de ella “La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos” (Trías 54). Es decir, que lo único que vuelve fragmentario a algo es su hueco, su pausa, su vacío, su silencio, su ser agujerado.

#### *b. Mono y estereovisión*

Eugenio Trías reconoce al ojo como el lugar de lo siniestro. En la segunda parte de su libro *Lo siniestro y lo bello*, con ayuda de Alfred Hitchcock y su película Vértigo, descubre que la visión del abismo, de aquello que no se puede soportar o mirar, viene del fondo de las pupilas. Es el ojo, el oscuro agujero de nuestra tumba.

Remo Cesarini, que sigue la interpretación de Freud sobre lo siniestro en “El hombre de la Arena” de E.T.A. Hoffman, señala que el ojo es clave, y que la presencia de espejos, instrumentos ópticos u objetos reflejantes en un relato, se refieren a problemas de la visión o visionarios. Escribe que el ojo:

Introduce el argumento de la potencialidad visionaria de la mente humana y, mediante el empleo de instrumentos ópticos, de los espejos y de las superficies reflejantes, reflectantes... y también de los procedimientos de aumento, de empequeñecimiento y de cambio de perspectiva visual, pone en juego problemas

de la fuerza alucinatoria de la imagen, de la subjetividad de la percepción, del desdoblamiento. (Cesarini 38)

Vale recalcar el aumento o la reducción de la vista, es decir, los límites que se le imponen, porque cuando la visión es dificultosa o parcial, vuelve, de algún modo, siniestro al objeto observado. Es decir, lo vuelve misterioso. Omar Nieto en su *Teoría general de lo fantástico*, cita dos definiciones de la experiencia de lo fantástico, esta de P.G. Castex: “lo fantástico...se caracteriza...por una introducción brutal del misterio en el marco de la vida” [y esta otra de Roger Callois, para quien] ...lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insopportable en el mundo real” (Nieto 60).

Es esta rajadura por la cual se presiente o se entrevé el misterio, lo insólito o lo siniestro, la forma de experimentar tales sentimientos. Puede ser una rajadura, una grieta, o una mirilla. El punto está en una estrechez de la visión o de lo que se puede ver; entre lo que se deja ver, pero no alcanzar, en la angustia de la vista. A esta visión estrecha, limitada, es a lo que yo llamaría una visión fragmentada. Quizá, la irrupción de lo perturbador es brutal porque emana de un resquicio, en algo pequeño late una violencia enorme. En lo sublime, por ejemplo, lo enorme corresponde con lo enorme.

Cesarini también rescata una interpretación de Sarah Kofman, acerca de los personajes del cuento de Hoffmann. Sobre la relación entre Nataniel, Clara y Olimpia, el autómata. Esta interpretación trata de explicar el por qué Nataniel, a pesar de que Clara es una mujer hermosa, prefiere a Olimpia. Kofman busca revitalizar la visión de otras interpretaciones acerca de Clara, y la considera:

Como un personaje positivo contrapuesto no sólo a la fría y mecánica Olimpia, sino también a Nataniel [...] Clara, precisamente por ser más sensible, compleja y madura que Nataniel, representa un modo de ver las cosas superior y relativizado, es un personaje capaz de considerar el mundo desde distintas perspectivas, tendente a preferir las contradicciones de la vida antes que las simplificaciones fáciles. (Cesarini 41)

Kofman distingue entre una visión lineal y una visión móvil y compleja, capaz de ir en cualquier sentido, de atrás para adelante o hacerse lateral, incluso de ir sobre ella misma, es decir de reflexionarse. Además, Kofman sugiere que el modo de ver o la visión es signo reconocible de lo que verdaderamente está vivo. Se reconoce lo que está vivo por las operaciones de revisión que pueda hacer sobre sí y sobre el mundo.

Fabio Morábito en su libro *Los pastores sin ovejas*, ensaya sobre los contenidos de la literatura bucólica y señala a varios personajes como herederos o ejemplos de lo arcádico. Morábito entiende por arcádico algo ideal, infinito e inmaduro. La literatura arcádica presenta personajes sin preocupaciones, sin necesidades, y sin pericia.

Uno de los ejemplos que utiliza para definir el carácter de lo arcádico es la historia de Ulises y Polifemo. Diserta sobre la visión del mundo de ambos, opone el ojo único de Polifemo a los dos ojos del rey de Ítaca, Ulises. Para Morábito esta diferencia de visión es lo que permite a Ulises escapar de la cueva de Polifemo y, propiamente engañarlo.

El ojo único, dice Morábito, toma al mundo como algo lineal, lo que ve Polifemo es un mundo prehistórico, en el que todas las cosas al ser ideales se corresponden consigo mismas, por tanto, el ojo único tiene un sentido unívoco del mundo, literal, edénico. Pues los cíclopes viven, después de todo, apartados en una isla y jamás han salido de ella.

Morábito pone su atención en otra pequeña isla al lado de la isla de los cíclopes, ínsula que Polifemo y compañía nunca han explorado. No desean viajar porque viven en una tierra que les provee de todo lo necesario, esto hace que no desarrollen una visión más compleja:

La treta de Ulises muestra palpablemente las limitaciones del mundo de los cíclopes. Puesto que no han alcanzado nunca la islita despoblada, los cíclopes desconocen, entre otras cosas, la experiencia del regreso, de la vuelta a casa. No conocen, por consiguiente, la experiencia del desdoblamiento, que está presente en todos los regresos. (Morábito 43)

En cambio, la visión estereoscópica de Ulises, acostumbrado a viajar, a salir y regresar, le permite ver el mundo más allá de su superficialidad. Ulises, explica Morábito,

conoce el revés de las cosas. Y esto se refleja en las diferencias de pericia lingüística entre él y los cíclopes, que por no haber viajado:

No pueden mirarse a sí mismos. Privados de la virtud del desdoblamiento, ese desdoblamiento que ganarían llegando a la isla, porque desde ahí podrían ver por primera vez su propia tierra, desconocen también la cualidad que tiene el lenguaje de replegarse sobre sí mismo, de reiterar y redundar, de dar forma a analogías y traducciones, de crear ambigüedad y dobles sentidos. (44)

Esta es la razón por la que Polifemo no puede expresar que *Nadie*, como se hace llamar Ulises, es «alguien» llamado *Nadie*, cuya astucia lo ha dejado ciego. Según Morábito, Ulises, “intuye que los cíclopes no tienen manera de explicar o entender la redundancia, ni la homonimia, puesto que su fe ciega en una realidad pletórica e indeteriorable les impide concebir que algo pueda presentarse con una apariencia ambigua y de doble sentido” (Morábito 47). Eugenio Trías también apunta lo siniestro como una redundancia, apunta dos características que hacen de un evento algo siniestro: 1) la repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo, 2) Cuando algo sentido y presentido, se hace presente de forma súbita (Trías 46-47).

Por esto, en “El hombre de la arena”, cuando Nataniel se vuelve topar con Coppola, el abogado que le quiere quemar los ojos cuando niño, cae en la locura y se precipita desde la torre. A causa de su falta de astucia, Nataniel no puede distinguir que Olimpia es un autómata o que vive entre el sueño y la vigilia. Toma como verdadera su experiencia con el abogado en la que, con brasas de la chimenea, intenta quemarle los ojos. Es importante recalcar que la ira de Coppola es producto de la transgresión de Nataniel, su asomarse a ver lo que está prohibido.

Para Morábito la mirada monocular es una mirada infantil que ve todo como un todo, sin desorden, ni dobles sentidos. Al contrario, la mirada estéreo es una mirada que se apoya en el otro ojo para cotejar lo avistado, y que alucina, y ve lo que está detrás de los objetos, es un ojo pervertido, experimentado. El ojo izquierdo es el ojo siniestro, de acuerdo con Trías. Tal ojo es un ojo mutilante. Morábito ve en las bebidas propias de

Ulises y Polifemo las diferencias entre ojo y ojos, recuerda a Roland Barthes, “El vino es mutilante, quirúrgico: transmuta y engendra; le leche es cosmética: liga, recubre, restaura” (ctd en Morábito 48). El vino, por lo tanto, hace emerger nuestros yo ocultos, es propiamente la embriaguez:

Ulises, el mutilador de Polifemo, el que trae a la tierra de los cíclopes la dura verdad de que todo es dudoso y relativo, es también el que trae el vino. Porque mientras la leche fortifica, robustece, el vino, que embriaga y debilita al hombre y saca a flote su yo escondido, lo escinde, lo desdobra. El vino pertenece a la faz escondida de las cosas. (48)

La estrechez de la vista se refiere a la incapacidad de distinguir entre lo vivo y lo muerto, entre la vigilia y el sueño, toma estas ambivalencias como un todo. Es un ojo único, lo siniestro, a pesar de ser lo que está oculto, a primera vista es algo ingenuo, que aparece quizá como un dedo que hace cada vez más grande un agujero en la tela, podría decirse que lo siniestro es un abrupto madurar de la visión, y que al final no se puede dominar.

El ojo único es, al fin y al cabo, la visión propia del individuo siniestro, el cual, es un voyeur involuntario, obligado a poner el ojo a través de una mirilla, de un resquicio, de una grieta y verlo todo así. No sabe que está fragmentado, que su vista está cercada o delimitada. Se asoma a un mundo oculto, que lo abruma o que simplemente no puede aprehender.

Este efecto nos lo brindan pintores como Georges de la Tour, cuyos cuadros son un momento de avistamiento de lo más doméstico y al mismo tiempo de lo más siniestro. La luz a medias, ambarina de las velas que aparecen en ellas, les da ese enfoque como de aureola, circular, como si se estuviera viendo por una mirilla. Nos deja ver momentos que no se pueden saber a ciencia cierta a qué corresponden o qué es lo que en verdad se hace: “Las pinturas no cuentan una historia: guardan silencio y permanecen en su lugar. Transforman la vida en su resumen. Al mismo tiempo convierten en misterio la cosa más doméstica y hacen que las moléculas de la condición humana se vuelvan súbitamente solemnes: nacimiento, separación, sexualidad, abandono, silencio, angustia, muerte” (Quignard 68). En pinturas como *El recién nacido*, dice Quignard, no sabemos si en realidad

el niño está vivo o está muerto, el gesto de la madre que mira a hacia abajo y no al niño, lo vuelve confuso.

La luz característica de las pinturas de Georges de la Tour proviene, según Quignard, de un recuerdo infantil: el horno de pan de su hogar en cuyas noches era lo único que alumbraba; “un niño en 1600 mira y espía a través del estrecho quicio del horno cómo se hincha el pan y se colorea, a lo lejos, en el fuego casi blanco” (Quignard 73). El padre de Georges De la Tour era panadero y Quignard infiere que el pan lo horneaba por la noche y así recrea esta imagen del pintor cuando niño.

Las cuatro imágenes que permean en esta tesis, la del silencio en *Luvina* de Rulfo, las dos imágenes de Kafka en *El castillo* y la de la llegada del viajero a Penumbria en Emiliano González, obedecen al carácter de la visión prohibida, del espía, o del que por casualidad da con una de estas puertas oculares hacia lo divino y terrible a la vez, en palabras de Trías:

Es siniestro aquello, Heimlich o unheimlich, que << habiendo de permanecer secreto se ha revelado>>. Se trata pues de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (Trías 45)

En Kafka y Rulfo lo que se avista es algo *Heimlich*, es decir, familiar, escenas, en apariencia, sin nada insólito. Es curioso que en Rulfo y Kafka este avistamiento en verdad sea auditivo. K, en *El castillo*, levanta el auricular para intentar hablar con la administración, y no escucha más que miles de voces confundidas y a la vez armónicas en la lejanía, y en *Luvina*, escuchan un ruido en la noche; el silencio. Sólo en González se asume un mundo propiamente fantástico; pero, detenido en el tiempo, suspense y siniestro, con una luz ambarina del ocaso bañándolo como lo haría una vela en un cuadro de De la Tour.

Trías también explica que lo siniestro aparece en forma de ausencia, es decir, se infiere, por la incapacidad de su representación, que algo horrible está ahí, aunque no se pueda ver. El silencio como ausencia de comunicación, en el caso de Kafka y de Rulfo, les

advierte de una presencia que, aunque lejana y extraña, parece en primera instancia poderosísima.

En definitiva, los personajes, de González, Rulfo y Kafka poseen una visión monocular; no se inmutan ante la experiencia siniestra, no los transforma, no la pueden asir. En *El castillo*, a K apenas le molesta que todos lo conozcan de antemano, que todos lo vean y sigan, en Rulfo, el maestro responde con actitud poco sorprendida que lo que se escucha es el silencio, y en González, el viajero acepta de inmediato el extraño ambiente de Penumbria, el país al que llega por casualidad. El efecto de lo siniestro en una obra no está destinado, pues, al personaje, sino al espectador, al lector, al que ve al que ve. De alguna manera el lector se asoma por una mirilla al mundo de la narración.

Otra vez, Eugenio Trías afina el concepto de lo siniestro: “Eso es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce, al revelarse, la ruptura del efecto estético. Pero es también la condición generativa” (79). En realidad, si asumimos por estética al modo de construcción de una obra, escenas como las del silencio en Kafka y en Rulfo lo que hacen es horadar la estructura, a la construcción narrativa. Rompen el efecto de estructura o ilación, de la lógica de la narración. Son meros puntos suspensos, es decir, sin más fin que su propio tiempo. Son un tiempo aparte, por ellos se cuela, no la muerte, sino un despropósito de la totalidad, de la construcción de la obra:

Así, pues, el lector que atraviesa, de la mano del protagonista, ese insólito universo narrativo, participa, en su lectura, de una experiencia de quiebra del juicio de la realidad. Es decir, en suma: de una experiencia del principio de Realidad mismo.

O en otros términos: en el relato siniestro tiene lugar una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura. (González Requena 56)

Kafka, sobre todo parece burlarse del fin y deseo de totalidad de una obra literaria, principalmente en *El castillo*, obra que jamás acabó, o que no tenía plan de acabar. Como sea, lo que irrumpió por esos huecos, por la mirilla, es otra temporalidad, un tiempo eterno, sin fin, que parece no ayudar a la trama. Sólo es un tiempo autosuficiente, un todo independiente.

## I: MAQUINARIA: La configuración literaria y el autómata

### 1. *Las poéticas, primeros autómatas*

La imitación del mundo y de la naturaleza, ante todo, ha sido un intento de replicar el funcionamiento de la vida. Al mismo tiempo que refleja el esfuerzo por encontrar los mecanismos que animan todo movimiento, la mimesis busca un sentido, es decir, indaga las correspondencias obvias, y también insospechadas, de las cosas en general, más aún, se basa—y acepta—, en que todo el mundo y el universo tiene una relación; lo que se descubre son los medios. Quien se decide a copiar la naturaleza, el mundo o la vida, confía en una totalidad y en una plenitud, en el cosmos o el orden de las cosas. En él cada parte está conectada a la otra para formar un todo.

Los primeros intentos de emular la naturaleza fueron a la par mecánicas y artísticas, no obstante, la mimesis, no era fiel, no era una hiperrealidad. La copia de la vida era una representación, no le interesaba duplicar el mecanismo del fenómeno motriz o igualar las debidas proporciones corporales, sino la vida en su movimiento esencial, la imagen que llega al ojo. Ya los griegos utilizaban la palabra *tekné* para referirse al arte, pues ésta se refería a las maneras de hacer pasar el artificio, las técnicas, por naturaleza.

Este artificio, Aristóteles lo liga al entramado de la tragedia que describe en su *Poética*, en la que señala que la trama, en otras palabras, la imitación de la acción es el aspecto más importante de la tragedia. El problema para Aristóteles es tramar algo que pueda ser posible de representación dentro de un tiempo y dentro de un espacio, por lo tanto, algo que pueda ser visto de una sola vez; como un cuerpo entero de proporciones justas. Ni muy pequeño ni muy grande.

En este punto Aristóteles asimila la correcta construcción poética a la figura corporal y, más aún, a la organización de los seres vivos. Finalmente, lo que un buen entramado consigue es emular el funcionamiento natural de las cosas. La verosimilitud.

Este efecto depende de la unidad, orden y completitud de la obra. De alguna manera la tragedia depende de la máquina del entramado. Las explicaciones que Aristóteles da sobre la naturaleza total de la tragedia se acercan a una definición de la máquina, incluso de lo que luego podría ser el ideal burocrático: “Además, puesto que lo bello, sea un ser vivo o cualquier acción que esté compuesta de partes, no sólo debe tener tales partes ordenadas, sino que también debe tener un tamaño que no sea aleatorio— ya que la belleza depende del tamaño y el orden...” (Aristóteles 48). Aristóteles, con sus preceptiva sobre la composición de una tragedia, da pauta a la construcción del autómata del siglo XVIII, hace posible su configuración, pues se rigen bajo los mismos principios: la técnica, el arte y el orden. Identifica a la máquina como hombre, y al hombre y la máquina como cosmos, un cosmos que obviamente es ordenado, y, por ende, bello. Lo bello, pues, se identifica con lo natural, con el funcionamiento de la realidad. La trama es un movimiento maquinal, antes que pasional.

Así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una acción sola y que esta sea completa, y que las partes de las acciones estén ensambladas de tal modo que, si una de ellas se cambia de lugar o se suprime, el conjunto se altere y se trastorne, pues aquello que por añadirse o quitarse no provoca, ningún efecto manifiesto, no es parte alguna del todo. (Aristóteles 50)

Aristóteles pone en evidencia esta relación mecánica o técnica para conseguir el efecto deseado o para hacer buena tragedia. Pero si se toma otra poética posterior como la de Longino, *De lo sublime*, veremos que la parte maquinal, es decir, el ensamblaje de las partes y su lugar ha sido subsumida por la metáfora del cuerpo humano. Es decir, lo maquinal ya es visto como algo natural, inmanente a la concepción del cuerpo. Si Aristóteles estableció las comparaciones, Longino las fundió: “Puesto que toda forma cosa están asociados naturalmente una serie de elementos coexistentes a la materia de cada una, necesariamente para nosotros la causa de lo sublime sería la capacidad de elegir siempre los elementos más importantes y, reuniéndolos sucesivamente, formar como un solo cuerpo” (Longino 43). Longino ejemplifica este punto con un poema de Safo, en el

que los versos poco a poco van recogiendo las partes del cuerpo amado, los órganos, desde los ojos hasta el corazón:

¿No te resulta asombroso cómo va en busca al mismo tiempo del alma, el cuerpo, los oídos, la lengua, los ojos, la piel, como si todas estas cosas le fueran extrañas y estuvieran separadas, y pasando de un opuesto a otro a la vez siente frío y calor, delira y es sensata (pues ya siente temor, ya está a punto de morir), tanto que no se muestra una sola pasión, sino un cúmulo de pasiones? (Longino 44)

La perfecta construcción poética, para Longino está claro, es igual a la construcción de un hombre. Toda composición debe aspirar a no sólo ser un cuerpo, sino un cuerpo humano. Aunque, si bien el tramado de las piezas poéticas se reconoce como antropomórfico, esto no quiere decir que se busque la réplica de la chispa divina o del alma, del milagro de la vida.

Ese aliento vital, para el clarividente Longino, puesto que su disertación se refiere sobre todo al efecto de lo sublime en la oratoria, no proviene del propio poeta sino de la audiencia. El poeta u orador es un propiciador, un mero fabricante de un cuerpo al que le falta el alma y la pasión del espectador u oyente.

Lo que Longino intenta, así lo explicita él mismo, es dar las figuras y temas que despiertan el sentimiento de lo sublime. Es propiamente un tratado, un manual sobre el arte de lo sublime, acerca del cómo de lo sublime.

¿No será que toda obra poética es el mejor y primer ejemplo del autómata? Sólo que, como ha dicho Aristóteles, su principal problema no es la emulación de un carácter sino de una acción. La cuestión de fondo de toda composición, entonces, es la representación de la realidad como diría Eric Auerbach en su libro *Mimesis* y, que luego se sabrá por medio de Paul Ricoeur, es indisociable de la configuración de los textos narrativos; otra vez, de su entramado, de su intención unificadora.

La cuestión que se plantea al entramado de la literatura, a su configuración, versa sobre la legitimidad de dicho orden o unidad como representación del mundo y del hombre; su fidelidad al mundo. La pretensión de totalidad, su etiqueta como mundo autosuficiente, de lo que se llamará ficción, que en palabras de Paul Ricoeur se define así:

“Aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico” (Ricoeur 383).

Para Auerbach, existen dos tradiciones narrativas en occidente: *El viejo testamento* y *La odisea*. El poema de Homero representa una realidad con todos sus componentes, un todo, una muralla sin grieta alguna, y, por el contrario, el texto bíblico representa una realidad llena de vacíos y abstracciones que tienen que ser transitados por el lector.

En esta diferencia de representación, que Eric Auerbach vislumbra en 1942, se exponen ya algunos elementos de lo que luego Paul Ricoeur escribiría en su segundo volumen de *Tiempo y narración* de 1983, acerca de la configuración de los textos literarios. Eric Auerbach expone el germen de la literatura contemporánea al contrastar los dos textos antiguos y Ricoeur explica el paso de la imitación de la acción a la imitación del carácter como una nueva forma de la mimesis de la acción, que se lleva a cabo en la literatura del siglo XIX y XX, que, sobre todo, discute y critica la presentación del mundo dentro de la obra de ficción, es decir, la representación totalitaria de la realidad.

De acuerdo con Auerbach, el *Antiguo Testamento* es una obra fragmentaria, inconexa, desordenada y que constantemente se reordena, en cambio, *La Odisea*, al estar perfectamente ligada históricamente, es una obra estática. Auerbach también ya en ese entonces da cuenta de lo que va a decir Ricoeur sobre el predominio del carácter sobre la acción, pues, en el *Antiguo Testamento*, los personajes y sus dilemas internos dotan de profundidad a la obra.

Ricoeur explica que: “La predominancia del carácter sobre la trama, es decir, la novela del XX sobrepone el carácter sobre la trama. La trama se subordina al carácter” (388). Y Aunque la literatura moderna intenta desmarcarse de las configuraciones tradicionales, al poner el acento sobre el carácter o los personajes, para Ricoeur el asunto configurativo sólo ha cambiado de domicilio: “También es acción en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva” (388).

Con todo, la trama, aunque presente momentos inconexos o confusos, vacíos descriptivos, sigue siendo una unidad, un todo. Una ordenación deliberada de las acciones, ya sean dramáticas o de carácter, pues: “el concepto de configuración de trama se apoya en el principio del orden, en cuanto que la configuración es la ordenación de elementos

dispare en totalidades” (71), como bien apunta la profesora Marta Cecilia Betancur en su libro *Narración, juegos de lenguaje e identidades sobre los conceptos de Paul Ricoeur*.

Esto está claro desde la poética de Aristóteles: las tramas son una unidad compuesta de necesidad, es decir, de acciones o tiempos significativos, como diría Frank Kermode. Así lo hace el *Antiguo testamento*, según Eric Auerbach, en dicho texto:

Las figuras están trabajadas sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos...La totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo. (17)

La trama no necesita de nada más que exponer lo indispensable para su correcto funcionamiento.

La nueva unidad responde a una identificación que Ricoeur reconoce muy bien, el principio y final de una vida con el principio y final del libro. El libro, por lo tanto, contiene una vida completa dentro de él, se vuelve autónomo, su mundo o realidad no depende de la realidad extraliteraria. Tiene su propia génesis y apocalipsis. Es su propio dominio.

Frank Kermode llama a este nuevo modo unificador: humanización. Al igual que Auerbach, Kermode en su obra *El sentido de un final*, parte del *Antiguo Testamento* y el apocalipsis para poder caracterizar a las ficciones. Kermode considera el acto narrativo como un dotar de tiempo a partes que aparecen por sí solas, sin relación alguna, en esto se acerca a Ricoeur: “Tomemos un ejemplo muy sencillo: el tic-tac de un reloj. Nos preguntamos qué dice, y estamos de acuerdo en que dice tic-tac. Mediante esta ficción lo humanizamos, los hacemos hablar nuestro propio lenguaje” (Kermode 51). Darles un principio y un final a las cosas es humanizarlas y, por ende, ficcionalizarlas.

Le parece a Kermode que todas las partes de una narración, de una ficción o de una obra poética nacen a partir de la necesidad del final. Un final que las ponga en orden o que la dote de sentido. Llama tiempos significativos a todas aquellas acciones que aparecen en una narración decididamente para lograr un final, un sentido. Es decir, tiempos

significativos son aquellas acciones que no se desvían de su objetivo culminante. A la sazón de Aristóteles, Auerbach y Ricoeur, se puede entender que estos tiempos son eventos o acciones justas al estilo de la *mot juste* de Flaubert. Ya que la trama no debe tener rodeos o partes innecesarias, que reduzcan el efecto poderoso de un final sorpresivo, contundente e inesperado<sup>2</sup>. Sencillamente debe tener las partes medidas; otra vez, necesarias.

Esta es, quizá, la razón por la que la novela y los escritores del siglo XX, de las que se ocupan tanto Ricoeur como Kermode, reniegan de una configuración arquetípica, que es la aristotélica, pues “completo es aquello que tiene principio medio y fin” (Aristóteles 48). La narración tradicional, la bella, deja de lado muchos momentos oscuros, no los aparece, además de ser, a ojos de la literatura contemporánea, infiel e ineficaz en sus maneras de trasladar el mundo real. La literatura en sus formas no representa la verdadera caoticidad del universo. Sus modelos de construcción son vistos como una farsa.

Acerca de este conflicto, escribe Ricoeur:

Se suele decir en la actualidad que sólo una novela sin trama, sin personaje no organización temporal visible es más auténticamente fiel a una experiencia a su vez fragmentada e inconsciente que la novela tradicional del siglo XIX...antaño la complejidad social pedía el abandono del paradigma clásico; hoy es la presunta incoherencia de la realidad la que exige el abandono de todo paradigma. (394)

A Paul Ricoeur esto le parece una simpleza, de esta manera la literatura se estaría dedicando simplemente a redoblar el caos de la realidad. Para el pensador francés, la mimesis así entendida “se reduce a su función más débil, la de replicar a lo real copiándolo” (394). No obstante, Ricoeur acepta que hay un proceso de fin de la tradición del entramado: “Es pues legítimo tomar como síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama el abandono del criterio de totalidad y, por lo tanto, la intención deliberada de no terminar la obra” (404). Aquí, sin duda, Ricoeur apunta hacia las literaturas de avanzada en general, pero es imposible no pensar en el ejemplo más próximo de lo inacabado, Franz Kafka y sus obras deliberadamente incompletas, como *El Castillo*.

---

<sup>2</sup> Lo que recuerda el famoso Knock Out cuentístico que Cortázar pregonaba.

Roberto Calasso en un ensayo titulado “El sueño del calígrafo” se dedica a desentrañar el libro *Jakob von Gunten* de Robert Walser, y equipara el carácter atemporal, pero sobre todo engañoso<sup>3</sup>, de la obra de Walser y Kafka. Calasso describe a las obras de Kafka y de Walser como lugares ávidos de interpretaciones. Tanto la escuela Benjamenta de Walser, como el castillo de Kafka, son máquinas generadoras de interpretaciones, se recubren de un jocoso misterio, según Calasso.

He aquí que, si a la máquina literaria del pasado la habitaba el fantasma de la pasión, cedida por la audiencia o el lector, a la máquina del siglo XX la habita el insaciable fantasma interpretativo. De esto, Kafka y Walser se dan cuenta, y se burlan. Precisamente, el abandono del criterio de totalidad que Ricoeur observa es la puerta de entrada, sí a la cooperación del lector como autor, pero también, a la múltiple exégesis y a la sobre interpretación. Es la sospecha interpretativa que nace de la sospecha de estar siendo engañado, la paranoia que ha desembocado en complicadas teorías de conspiración que buscan encontrar un sentido, una correspondencia del mundo.

Ricoeur habla del criterio para decir si una obra está cerrada o no, a pesar, de su incompletitud. Apunta que no importa si una obra está cerrada o no, lo verdaderamente importante es el efecto de desborde simbólico que produzca: “No es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo” (405). Este fenómeno, esta distancia abismal, es la que permite la interpretación.

La ilación formal de las acciones ya no importa sino a través de la interpretación. La unidad, por tanto, ya no está dentro de la obra, sino fuera de ella. Para autores como Kafka y Walser, ligados a máquinas de poder estatales o cuales fueran, quizás, el espíritu interpretativo era algo horrible, había que despojar al hombre de dicha facultad para que fuese más efectivo ante las exigencias del mundo.

Ricoeur expone cómo es que en siglo XX, ante el cuestionamiento de la legitimidad de representación de la realidad, se instala una duda respecto al afrontamiento con las obras poéticas:

---

<sup>3</sup> Podemos decir que aquí se hallan las dos características esenciales de la obra de Emiliano González, así como de un tipo específico de lo siniestro.

Se instaura así un divorcio entre veracidad y consuelo. De ello se deduce que el libro oscila entre la sospecha invencible de que las ficciones mienten y engañan, en la medida en que consuelan, y la convicción, igualmente invencible, de que las ficciones no son arbitrarias, en la medida en que responden a una necesidad que se nos escapa, la necesidad de imprimir el sello del orden sobre el caos, del sentido sobre el no sentido, de la concordancia sobre la discordancia. (Ricoeur 415)

Una duda cartesiana que nos hace dudar de la vida de nuestros propios congéneres, de su animación. Si nada es cierto más que nosotros mismos, es que debemos ser presas de un gran teatro dispuesto de marionetas y escenarios, viviendo al lado de autómatas programados para engañarnos, para desviar nuestra mirada del cielo, hacia el titiritero.

Calasso señala esta burla interpretativa como el centro del *Jakob von Gunten* de Walser: “Descubrir a Walser es algo así como para Jakob Von Gunten descubrir el instituto Benjamenta, se pasa de la sospecha del engaño a la certidumbre del misterio y finalmente al descubrimiento de que el centro de ese misterio es su casi total identidad con el engaño” (Calasso, *Los cuarenta* 62). Cabe recordar que para Calasso, Walser y Kafka proceden de igual manera; más allá de un juego con las expectativas del lector, hay un juego con sus interpretaciones, lo burlan y lo engañan.

Pero este engaño sólo se puede llevar a cabo dentro del marco de la configuración de la historia. Calasso recalca que, en la literatura de Walser y Kafka, en los lugares como el castillo y el Instituto Benjamenta, el tiempo se suspende, desaparece. Pues, a razón del hambre por saber lo que hay detrás o dentro de las cámaras más ocultas y los pasillos más recónditos de los inmuebles, los protagonistas de las obras no consiguen o no quieren dormir.

Sin embargo, reconocen lo que ha dicho Ricoeur: “Una cosa es la negación cronológica y otra el rechazo de cualquier principio restitutivo de configuración. Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración. El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en ficción” (412). Este conflicto con la ley aparece muy claro, siguiendo a Derrida, en el cuento de Kafka titulado “Ante la ley”, en cuya trama, un hombre permanece atrapado hasta el día de su muerte ante la puerta de la ley que, acaso sea la misma puerta de la ficción. Al menos,

Derrida caracteriza a la ley, como ese misterio central que se presenta como ahistórico y sin trama. Sin antecedentes, inmutable y eterno: “Aparentemente, la ley no debería nunca dar lugar en cuanto tal a relato alguno. Para estar investida de su autoridad categórica, la ley debe ser sin historia, sin génesis, sin derivación posible” (Derrida 36). Calasso puntuala bien, si no el género de estas obras, sí el tema o su problema fundamental, el poder: “Evidentemente, *El castillo* y *Jakob Von Gunten* son obras afines. Ambas giran en torno a un lugar del poder, ambas provocan una obsesión de interpretaciones simbólicas y, finalmente, la desilusionan” (Calasso 75). Un poder que, se ha intentado decir, no es sino el puro poder ver, poder conocer, el poder acceder a una experiencia de lo misterioso, de lo inconexo, en última instancia, una experiencia de la realidad tal como es.

También Ricoeur ha escrito que es “posible una investigación de orden, precisamente porque las culturas han producido obras que se dejan agrupar entre sí según semejanzas de familia, que actúan, en el caso de los modos narrativos, en el plano mismo de la construcción de la trama” (Ricoeur 403). Así, Emiliano González Campos en su cuento “Rudisbroeck o los autómatas” se familiariza con la literatura de Kafka y Walser, dado que también gira en torno a un lugar de poder. Un *topos* que provoca una obsesión simbólica y que al final, desilusiona todo fin, todo sentido: el castillo de Rudisbroeck.

El cuento de Emiliano González, al igual que la novela de Kafka, es inacabado. Sólo que González declara abiertamente que la historia sobre el origen de la maldición de Penumbria, ciudad paralizada para siempre a las cinco de la tarde y, cuyo misterio es inseparable del castillo de Rudisbroeck: constructor de autómatas, y de identidad inalcanzable, es totalmente falso.

Emiliano González da cuenta de esta sensación del poder, este acercarse a lo incognoscible y a la médula misma de la ficción, sólo en y por la misma ficción, en la narración y en la configuración de alguna otra narración que explique el origen de su Rudisbroeck, aunque sea falsa: “No se puede tener tratos con la ley, con la ley de leyes, de cerca o de lejos, sin preguntar(se) dónde tiene ésta lugar propiamente o de dónde viene” (Derrida 36-37). ¿Dónde tiene lugar, de donde viene este hombre que sólo se presenta a través de autómatas, de emanaciones, representaciones de él mismo? ¿Qué es lo que se repliega detrás de los autómatas, al fondo del castillo? Nada, el abismo interpretativo, diría Calasso. Sin embargo, se podría decir que lo que se oculta detrás de los autómatas, y

de toda configuración, de toda máquina, es la realidad como tal, al menos su presentimiento, su poderosa y siniestra presencia dislocada.

Esto que los novelistas del XX reclaman, la realidad sin trama, González, Kafka y Walser, incluso Rulfo en su cuento “Luvina”, lo alcanzan ciñéndose todavía a los mínimos de configuración del hilvanado de las acciones. Diría Ricoeur, que rompen con el tiempo real para entrar a un tiempo autónomo, el del mundo ficticio. Efectivamente, pero lo hacen sólo para dar con el tiempo real por medio de la trama, a través del tiempo ficticio. Entrar a Penumbraria, lugar de difícilísimo acceso, sólo es posible por la mera invención de tramas, de historias, de posibles génesis.

Más aún, el lugar, Penumbraria, sólo es sostenible, solamente existe, por el tramado de posibles orígenes. Por lo que, el mismo cuento parece ser un ejemplo de la fragilidad entre la ficción y la realidad. Es como un limbo, por eso siempre son las cinco de la tarde, o como un hombre, como el campesino de Kafka que se queda en el umbral entre dos mundos.

Finalmente, estos autores prescinden de un sentido enclavado en la idea de un final que desborde el sistema simbólico, es decir, que provoque algún tipo de catarsis o revelación, pasión empática o interpretación. El cuento de Emiliano González responde a un final de desilusión, que un poco sorprende a las expectativas del lector, pero que en realidad resiste toda interpretación.

El entramado parece ser poco más que un pretexto para la consecución de pequeños tiempos no significativos por los que asoma esa realidad inconexa y en los que se deja ver el artificio de la máquina, en otras palabras, en los que se critican de forma eficaz la unidad, la totalidad de la obra. Fugaces y eternos puntos suspensivos. Momentos donde se asoma la faz siniestra del mundo y del universo, de realidad incluso cotidiana e invisible. Estos pequeños oasis de puro horror y silencio aparecen antes del final, como pasajes casuales formados por la misma configuración de la historia, como grietas.

Dicho carácter paradójico de la literatura lo han señalado tanto Ricoeur como Derrida, la literatura es ley y es su propia crítica al mismo tiempo: “Su aventura parece llevarla a alterar y a poner en duda el principio mismo de orden, que es la raíz de la idea de la trama” (Ricoeur 383). Y por su lado, también Derrida da a entender que la única regla de la literatura para poder ser literatura es romper la regla:

Toda obra literaria, para ser “literaria” debe ajustarse a una Ley, a las convenciones de la institución literaria, es decir, a la opinión y las prácticas de escritores, académicos, críticos literarios, editores que deciden qué es y qué no es literatura. Sin embargo, la convención principal, la que rige la lógica misma de la institución literaria, prescribe que una obra para ser literaria debe transgredir la Ley que la admitiría en el campo literario, debe transgredir el canon, debe sancionar su propia ley. Es en esta tensión entre la ley y la singularidad en la que habita la obra literaria. (Roggero 440)

La literatura está, y es la única, autorizada para romperse a ella misma, para romper la ley, para romper sus formas.<sup>4</sup>

El asunto principal de la literatura fantástica, género en el que comúnmente se inscribe la obra de Emiliano González, es el traspaso de los límites. La narración de tipo fantástica termina con la predominancia de un mundo sobre otro, con la irrupción de un mundo en otro. Víctor Antonio Bravo lo dice en su libro de 1988 *La irrupción y el límite*. La unidad, el orden de lo fantástico se construye con el objetivo de lograr este final inquietante.

No obstante, al cuento “Rudisbroeck o los autómatas”, este traspasar límites, entendido como la victoria de una realidad sobre otra, no le interesa, pues el cuento desde un principio se inscribe en un mundo de leyes ficcionales, autónomas, su propio cosmos es extraño, su naturaleza es lo perturbador y lo sórdido.

Acaso el único límite que llama a ser traspasado es la identidad del propio Rudisbroeck inventor de autómatas, y acaso también sea el único límite intraspasable. Al cuento fantástico entendido a la manera de Bravo, circunscrito en una configuración de final sorpresivo y contundente, le interesa mostrar eso oculto y siniestro como lo otro, al cuento de González, que se emparenta con Kafka y Rulfo, no le interesa generar ningún efecto de terror u horror, ni de revelación, ya se ha dicho.

---

<sup>4</sup> Las interpretaciones, por tanto, no pueden ser válidas sino como creaciones literarias. La literatura se blinda a sí misma.

Es, ciertamente, lo que no se puede traspasar, lo que en González genera la sensación de lo siniestro. La imposibilidad. Lo que no termina de llegar, lo que no termina de invadir el mundo. Otra vez, lo que está ante la ley. Esta parece ser la mimesis más fiel; realidad es lo que no llega jamás. El hombre que no se sabe si duerme o si está despierto. El hombre cuyo rostro nadie conoce en realidad. En esto Klamm y Rudisbroeck son semejantes. El autómata, que es también la literatura o la creación literaria, sólo puede emular al autómata.

## 2. *Unheimlich* y *Oikonomia*: entre el burócrata y el autómata

En su artículo sobre lo siniestro, Sigmund Freud dedica una parte considerable al desentrañamiento de la palabra *Heimlich*. Concentrado en la lengua alemana, Freud muestra sus distintas acepciones y deja que sus implicaciones se toquen entre ellas. De este modo, la primera definición que rescata de Daniel Sanders recita que lo *Heimlich* es aquello que es «propio de la casa». Así parte Freud a diversos entendimientos de la palabra que desembocan en un sentido de *Heimlich* como aquello que conforta, que es familiar, que recuerda el hogar o que hace sentir bien. Luego nota que, en un punto, lo *Heimlich* y su antónimo, lo *Unheimlich*, se tocan, pueden ser entendidos tanto como lo familiar, de alguna manera lo que reconforta a la vista, y aquello que está oculto y genera sentimientos de terror o placer; ya porque se percibe que lo más confortante son los recovecos dentro de la propia casa. Pronto esos espacios ocultos, escondidos y agradables se encuentran en el exterior, y aunque son *Unheimlich* se sienten *Heimlich*, es decir, aunque no pertenezcan a la casa se sienten como estar en casa.

El término *Heimlich*, ya inmerso en el ámbito de lo oculto o secreto, empieza a ser utilizado para hablar de «misterio», «maledicencias», «tramas ocultas» y «traiciones por la espalda». Dice Freud que se vuelve un término ambivalente pues coincide a la perfección con *Unheimlich*. A Freud le parece extraño, y se lamenta el que no haya posible elucidación genética entre ambas acepciones. Aquí, no se pretende llevar a cabo tan ardua

tarea, sino aproximar dos terminologías que podrían no tener nada en común a primera vista, la de Giorgio Agamben y la de Sigmund Freud.

En su segundo trabajo sobre el *Homo Sacer*, *El reino y la gloria*, Giorgio Agamben realiza una tarea monumental acerca de la génesis del Estado moderno. En una primera instancia Agamben se dedica a mostrar la prevalencia del pensamiento cristiano y de la teología medieval en la concepción del gobierno actual, secularizado. En un segundo momento escribe acerca del funcionamiento y mantenimiento de la máquina gubernamental, como él mismo la llama. Agamben sitúa el origen de la administración en una larga y no resuelta discusión teológica sobre la *ousia* de Dios, sobre su esencia, se refiere a la configuración tripartita o Santa Trinidad: El padre el Hijo y el espíritu santo.

Habría que comenzar por destacar «lo propio de la casa» y dejar al fondo, preparada, suspensa, la distinción típica de *Unheimlich* como lo que es «familiar» y lo «no familiar» o que luego se revela extraño, para recobrar la fuerza de esta antítesis. Giorgio Agamben habla pocas veces a lo largo de su obra de lo *Heimlich* y lo *heimat*. Pero su disección del término economía arroja algunas consonancias con lo *Unheimlich* de Freud. La economía se refiere a una *taxis*, a un orden, en principio al orden de la casa y de la familia, *Oikonomos* y *despotes*.

Agamben señala a la ambivalente concepción del Dios tripartita y su esencia, como el misterio de la economía, inversión de la economía del misterio. Formulaciones teológicas medievales que se referían a la *paraousía*, la vuelta del mesías al mundo: la economía del misterio, el misterio era este retorno y la economía se refería al plan de este regreso, así como a su doctrina. Sin embargo, entre los múltiples comentarios a dicha doctrina, la fórmula se invierte y su objeto se desplaza. Es decir, la economía del misterio se refiere a las razones de Dios, el misterio es la lógica divina y su modo de armarse, su configuración o su praxis.

El misterio se convierte en ministerio, la economía encuentra su figura en la máquina teológica que no sólo escinde a Dios, sino que se escinde y multiplica a sí misma en los distintos y amplios ordenes angélicos. El gobierno de Dios, según Agamben, sienta las bases no de una burocracia incipiente, sino de una bien establecida por la teología, que luego recuperan los órdenes monárquicos y después los estatales.

El problema por vencer para Agamben es la teleología, es decir, la idea de que Dios conoce de antemano todo el tiempo, pasado, presente y futuro. Y que, además, toda acción, todo suceso, todo ser está dirigido al cumplimiento de los designios finales de Dios. Esta idea de los fines últimos la reconoce Agamben en los discursos de los gobiernos modernos y la considera una mera ficción.

En algún momento de su investigación, Agamben recupera una crítica fundamental a esta concepción del progreso lineal y final del mundo, Dios en su altísima dignidad no podría ocuparse de las cosas más nimias e indignas, bajas. Desde el movimiento de cada uno de nuestros cabellos, la caída de una rama en un bosque inhabitado, hasta el vómito y deposición de cada ser. Sería indigno incluso hasta para su administración, hasta para los ángeles. De este modo la inmensa maquinaria del mundo se identifica con el poder y pensamiento de Dios. Estos actos tan pequeños e indignos quedarían fuera de la economía y de la esencia de Dios ¿Cómo es que contribuyen al plan de Dios siendo tan pequeños y bajos? ¿Qué significado podrían tener?

Agamben no se detiene a hablar sobre las consecuencias narratológicas o literarias de esta administración, pero sí las considera. Pues, para explicar de mejor manera la economía, encuentra otro término propio de la retórica: *la dispositio*. En la que cada parte de un discurso debe estar sujeto a lograr un fin o efecto.

La *dispositio* es el orden jerárquico de un *corpus*. Es significativo que los primeros ejemplos que da Agamben sobre el uso de la palabra economía se refieran al orden de los músculos del cuerpo humano puestos en evidencia después de un corte. También muestra que este orden está articulado a la razón y a la belleza, cita a Clemente: “Bella es la economía de lo creado, todo está bien administrado, nada sucede sin razón” (ctd en Agamben, *El reino* 63). La providencia y la economía es la amalgama del Dios de Clemente, razón y administración, pensamiento y praxis.

En este punto cabe recordar las ambiciones literarias de las obras totales y las poéticas de lo bello en que cada acción aparece con vistas de un final y de un todo bien limitado. Lo *Unheimlich*, pensando con Jesús González Requena, sería lo que rompe con esta economía del texto literario. Lo siniestro no ocupa, no invade, no irrumpre, sino que encanta, rapta, suspende la casa que es la obra literaria.

## 2.1 Figuras siniestras de Agamben: Rey mutilado, el Kabod, los burócratas, la mano invisible

El rey mutilado es la figura que Agamben rescata del ciclo artúrico para continuar con la elucidación de la articulación paradójica de Dios: “Una de las figuras más memorables en el ciclo narrativo de la Mesa Redonda es la del *Roi mehaignié*, del rey herido o mutilado” (Agamben, *El reino* 123). El rey mutilado es aquel que ha perdido sus brazos y piernas para poder cazar y ejercer su poder, así que deja la ejecución de su poder a los súbditos de su cohorte: “[...]puede leerse sin forzamientos como el paradigma de una soberanía dividida e impotente” (84). Se remite a la división del dios ocioso y la trinidad, que se encargaría de la ejecución de la ley y la economía de Dios, del gobierno del mundo, mientras el verdadero ser de Dios se halla en reposo.

Otra figura que Agamben rescata con el fin de dar un mejor entendimiento del problema de Dios y sus atributos, es la *Kabod*, que tiene tres distinciones según Maimónides:

En ocasiones *Kabod* designa una luz creada que Dios hace descender misteriosamente en sobre un lugar para glorificarlo [...] Otras veces designa la esencia de Dios y su verdadero ser [...] en fin, la glorificación de que Dios es objeto por parte de todos los hombres, y hasta por todo lo que existe, porque todo sirve para glorificarlo. (ctd en Agamben, *El reino* 218)

Agamben recupera el trabajo *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik (Gloria. Una estética teológica)* de Hans Urs Von Balthasar con el propósito de mostrar cómo las relaciones de gloria y reino de Dios se hacen simétricas, es decir, que la concepción hipostática de Dios es bella, en cuanto jerárquica: “La economía de la gloria sólo puede funcionar si es perfectamente simétrica y recíproca. Toda la economía debe convertirse en gloria y toda la gloria en economía” (230).

No obstante, Agamben subraya que “Ni *kabod* ni *doxa* son declinados nunca en la Biblia en sentido estético: tienen que ver fundamentalmente con la aparición terrible de

YHWH” (218). Luego se refiere a la forma velada en que YHWH se presenta al pueblo judío: “aparece...como un fuego que consume, circundado por una nube, en la que sólo Moisés puede penetrar” (219).

Se vuelve imposible, entonces, no homologar el *kabod* a lo siniestro de Eugenio Trías, como aquella presencia oscura que se encuentra detrás de lo bello y lo luminoso: “El *kabod*, en el primer significado de “luz creada”, no se limita a revelar a YHWH, sino que, exactamente en la misma medida, le oculta. Esta imposibilidad de ver funda el presupuesto del segundo significado, es decir, de un *kabod* “verdadero ser de Dios”, oculto detrás del *Kabod* “luz creada” (219). Otro eco añade Agamben a la idea del *Kabod*; el de la casa de Dios. Agamben hace notar que “En la tradición rabínica, el *kabod* YHWH se relaciona con la Shejiná (“habitación”, “morada”) que expresa la presencia de Dios entre los hombres” (220). Y se extiende apoyado en Maimónides: “pone en relación la gloria con el verbo shajan (*morar*) y con la Shejiná, que no significa para él la manifestación, sino sólo ‘la morada de Dios en un cierto lugar’ ”( 220).

Esta morada del resplandor o la gloria remite a cuentos tan célebres como “El Aleph” de Jorge Luis Borges en que un punto de luz se halla en un sótano. También Emiliano González en su cuento “El discípulo” habla de una esfera giratoria que se encuentra en una casa que existe en distintos planos y que se manifiesta de formas diferentes, dependiendo del plano en que se encuentre. La casa es la que permanece. En su forma más pura la esfera es un resplandor y en el plano menos fiel necesita de una fuerza mecánica para poder existir.

Se trata, entonces, de una variante de lo *Unheimlich* como aquello que se da con referencia a la casa, a la morada, desde dentro hacia afuera. Cómo reparar ese interior y ese exterior de Dios. La gloria es la conciliación que encuentran los comentaristas, ahí, a través de la alabanza, Dios da cuenta de su esencia y los fieles también brindan su presencia a Dios. Se forma un punto de indiscernibilidad en el que las jerarquías se rompen: “La gloria es el lugar en que la teología trata de pensar la inabordable conciliación entre trinidad inmanente y trinidad económica, *theologia* y *oikonomia*, ser y praxis” (Agamben, *El reino* 228).

El tono en que Agamben parece referirse a esta máquina teológica no es del todo indiferente. La erudita y copiosa argumentación teológica sorprenden, la imagen de la

máquina es apasionante en su construcción, por mérito de sus artífices y comentadores, pero Agamben escribe más bien desde un lugar sombrío. A la arqueología del Estado, que maravilla por su compleja justificación abstracta, Agamben opone figuras fantasmales: el trono vacío, el rey mutilado, así como otras figuras mecánicas: La marioneta y el autómata, por ejemplo. Todas ellas siniestras. El gran aparato crítico de Agamben, al mismo tiempo que da cuenta de la fastuosidad y refinamiento de la máquina, forma un sentimiento de lo siniestro, en tanto que la máquina teológica empieza a revelarse como fundadora de toda administración moderna; jerárquica e impenetrable.

La concepción maquinal de la articulación de Dios y sus poderes se gesta en la discusión sobre su dignidad. Dios se ocupa del mundo de manera universal o general. Las cosas pequeñas son consecuencias de este plan, por lo tanto, no son accidentales, sino concomitantes. Alejandro de Afrodisia, según Agamben, ya plantea este movimiento como natural y lo llama «técnica divina». Agamben puntualiza el pensamiento de Alejandro:

Alejandro puede asimilar los movimientos naturales a los que se producen en los autómatas mecánicos, que “parecen bailar, luchar y moverse con movimientos dotados de orden y ritmo, porque así los ha dispuesto el artífice; (*ibid.*)” pero en tanto que en los productos del arte, los artesanos se proponen un fin determinado, esa técnica divina que es la naturaleza alcanza su objetivo de modo involuntario, pero no accidental “sólo gracias a la permanente sucesión de seres engendrados”.  
(133)

Esta concepción explica y recuerda formulaciones derivadas de *La crítica del juicio* de Kant, tales como las de Schiller y sus *Cartas estéticas*. La finalidad sin propósito kantiano que se vuelve ética en Schiller, el acto desinteresado, la perfección moral del hombre por medio de la costumbre. Cómo superar el acto interesado, cómo ayudar al otro sin que haya beneficio de por medio, por la costumbre; practicar el bien del otro repetidamente hasta que se vuelva costumbre, un movimiento natural, instintivo. Este proceder, a la larga, dejará fuera cualquier tipo de finalidad, propósito o interés. Tanto en Schiller como en Kant se juega una suerte de automatismo.

Después, Agamben toma la carta a Teodoro de Proclo para reforzar esta idea de la máquina:

Teodoro, que era un “mecanichus”, es decir, algo parecido a un ingeniero, concibe el mundo como un inmenso mecanismo dominado por una necesidad ineluctable, en el que las esferas se introducen unas en otras por medio de engranajes, que determinan, a partir de un principio motor único, el movimiento de todos los seres tanto vivientes como no vivientes. El principio, que según Teodoro, mueve y une esta máquina-mundo (*mundiale opus*) como una suerte de super-ingeniero (*mechanicus quidam*) es el destino o la providencia [...] La providencia o causa primera es la fuente del bien; el destino como causa segunda produce la conexión inmanente de los efectos [...] Juntas funcionan como una máquina de dos tiempos. (141)

Estas constantes oposiciones que la máquina produce entre la interioridad de Dios y su exterioridad, que se traducen en su esencia y atributos y luego en su reposo y en su administración, es muy cercana a la paradoja hogareña de lo *Unheimlich* en Freud, ese interior que se traslada al exterior o ese exterior que se vuelve interior. También tiene que ver la oposición inicial de Agamben entre *oikos* y *polis*, casa y ciudad. De ahí lo *heimat*, que se refiere a la patria y a lo propio. Por esta razón todo lo ajeno al terruño igualmente puede resultar *Unheimlich*.

La idea base de Agamben acerca del poder divino es la de un rey que no gobierna, que está ausente, metido en su morada: “Mientras en Aristóteles Dios era el principio trascendente de todo movimiento, que guía el mundo de la misma manera que un estratega a su ejército, en este tratado, el monarca, encerrado en sus estancias de palacio, mueve el mundo como el marionetista mueve sus figuras con los hilos” (24). El punto que encadena la economía de Dios con la gloria como alabanza que alimenta a la máquina gubernamental es el capítulo seis, “Angelología y Burocracia”.

En dicho apartado, Agamben descubre en los tratados angélicos el orden y el molde de la burocracia. Son los ángeles quienes se encargan de la administración, es decir, de la praxis de Dios. Agamben recalca la extrema jerarquización de estos órdenes celestiales y su condición ambigua entre asistentes y administradores; funciones que se dirigen a Dios

y a los hombres. Asistir a Dios es contemplarlo y administrar es llevar al acto los designios de Dios.

Agamben obvia aquí los términos con que las órdenes celestiales se ligan a la terminología del derecho: potestades, virtudes, dominaciones, principados, ángeles y arcángeles. Servidores de Dios que se encargan de la praxis y que están más lejos de la presencia divina. Es decir, que no lo ven. Aquellos que se encargan de la contemplación y alabanza son los serafines, querubines y tronos. En la economía y la jerarquía no producen propiamente una visión fragmentada, pero sí escindida. Hay quienes no pueden ver a Dios ni saber de él. Esto ocurre, por ejemplo, en el limbo, donde hay vidas que no sufren, pero que no gozan de la gracia de Dios.

La desactivación de la máquina providencial, que resulta del cumplimiento económico, es lo que interesa a Agamben. A la llegada del milenio toda administración cesará, para aquellos que sean resucitados quedará simplemente la gloria de Dios. Sin embargo, el infierno seguirá ejerciendo sus funciones, y los salvados podrán ver y deleitarse con el castigo de las almas condenadas. Sobrevivirá la máquina penitenciaria, dice Agamben refiriéndose a la angelología como la más fiel imagen de la burocracia Kafkiana.

La alabanza, dice Agamben, es un acto de aprobación y de pacto, es como un contrato en el que el pueblo se hace visible ante Dios o el César. Cuando el pueblo lanza sus alabanzas se vuelve precisamente el pueblo y deja de ser la masa informe, es decir, firma su boleto de entrada al aparato de gobierno. Según Giorgio Agamben, las decisiones de los emperadores romanos obedecían a este entendido. El pueblo no sólo alababa al César, sino que afirmaba su identidad como romanos, ciudadanos. Estos gestos serían la base de la actual democracia.

Agamben señala que había dos palabras que designaban al pueblo en sus diferentes matices. Cuando se presentaba informe, previo a la alabanza, era *ochlos* y cuando participaba con su grito, fuera loa o abucheo, era *populos*. En esta resolución sobre la alabanza y la democracia podemos ver la preponderancia de la forma, es decir, la ligación de la estética clásica como forma bien definida, opuesta a lo informe o infinito; discusión que encontrará su máxima expresión en la teoría sobre el juicio de Kant y que repercutirá

también de manera honda en Schiller y en la base ideológica de la fundación de las naciones durante el prerromanticismo alemán y el romanticismo.

Una prueba de la alianza triple entre teología, Estado-nación y arte o estética puede ser hallada y leída en “El poema a la campana” del mismo Friedrich Schiller. El fuego domina la materia y la funde y el molde reúne y domina la materia informe e incandescente convirtiéndola en una campana, símbolo de la comunión y de la anunciación. En Schiller aparece como una triple metáfora, es la consecución del arte, de la nación y de la religión. No hay que olvidar la función principal de la campana como reguladora de los ritmos de la vida comunitaria. La gran casa. *heimat*.

La última figura siniestra que aparece en *El reino y la Gloria* es «la mano invisible» de Adam Smith, en un apéndice que trata sobre la economía de los modernos. Aquí, propiamente Agamben se refiere a esta secularización de la organización tripartita de Dios, que trata de despojarse de todo el aparato teológico, pero que vuelve a él en cuanto el uso de estas metáforas acerca de un algo que siempre está ahí imponiendo el orden y la distribución.

Agamben cree que, a partir del siglo XVIII y por la influencia de diversos tratados sobre la naturaleza y la fisionomía, la idea de la economía traspasa hasta los primeros tratados sobre el orden social. Después, la metáfora de un orden siempre inteligente e inequívoco da un salto hasta aparecer en los trabajos de Adam Smith. Agamben escribe al respecto:

Que la metáfora tiene un origen teológico está fuera de duda. Aunque su procedencia inmediata haya de buscarse indudablemente en autores que le son más próximos en el tiempo, nuestra investigación sobre la genealogía del paradigma económico providencial nos ha conducido a encontrarnos casualmente muchas veces con la misma imagen. En Agustín, Dios gobierna y administra el mundo, de las cosas grandes a las pequeñas, con un gesto oculto de la mano (“omnia, maxima et minima, occulto nutu adminis- tranti”, Gen., 3, 17, 26); en el tratado sobre el gobierno del mundo de Salviano, no sólo los imperios y las provincias, sino también los mínimos detalles de las casas privadas son conducidos “quasi quadam manu et gubernaculo” [como por una mano y con gobierno] (Salviano, p. II); Tomás (S. Th., q. 103, a. 1, ad 2) habla en el mismo sentido de una manus gubernatoris [mano del gobernante] que, sin ser vista, gobierna lo creado; en

Lutero (De servo arbitrio), la propia criatura es mano (Hand) del Dios escondido; en Bossuet, finalmente, “Dieu tient du plus haut des cieux les rônes de tous los royaumes; il a tous les coeurs en sa main” [Dios maneja desde lo alto del cielo las riendas de todos los reinos; Él tiene todos los corazones en su mano]. ( Agamben, *El reino*, Argentina: 2008 307)

Si bien el vínculo de la literatura con la burocracia ocurre —con especial interés— en un momento determinado del desarrollo industrial en Austria y Alemania durante el siglo XIX, la relación entre la configuración misma de la literatura y la economía puede intuirse en el propio entendido del gobierno del mundo, por esto, Frank Kermode puede superponer el inicio y el final del libro con la creación y el apocalipsis bíblico, y Auerbach puede tomar como modelo de la literatura moderna a la biblia como relato que se construye de forma autosuficiente.

Lo *Unheimlich*, leyéndolo desde Agamben, está ya prefigurado en la escisión de la economía o quizá sea la consecuencia de esta disposición que para Agamben representa una división fundamental de la vida. Aquello que se encuentra entre la vida y la muerte, indefinidamente, es otra forma de aquello que se encuentra dentro y fuera de la casa, dentro y fuera de la comunidad, en reposo y en acto. Como el *Homo Sacer* que también ejemplifica una indeterminación de la soberanía, pues está dentro y fuera de la ley.

Sin embargo, la figura siniestra por excelencia es la máquina, lo que en otros textos llamará «dispositivo». La máquina tiene un centro vacío, dios en su reposo es anarquía, es decir, sin principio. El autómata turco es la imagen de esta máquina, Walter Benjamin<sup>5</sup> abre sus *Tesis sobre la historia* del siguiente modo:

Según se cuenta, hubo un autómata construido de manera tal, que a cada movimiento de un jugador de ajedrez respondía con otro que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad, dentro de ella había un enano jorobado que era un

---

<sup>5</sup> Benjamin, en su *Libro de los pasajes*, reúne un manojo de apuntes sobre el autómata, titulados “El muñeco, el autómata”.

maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como “materialismo histórico”. Puede competir sin más con cualquiera siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie. (Benjamin 35)

En la figura del autómata turco vemos enlazadas las ideas de una economía y el destino. Está ahí también la mano invisible que, como escribe Agamben, “ha hecho el mundo como si éste fuera sin Dios y lo gobierna como si éste se gobernara a sí mismo” (Agamben, *El reino* 310). De algún modo, la metáfora del burócrata como autómata, desde el punto de vista teológico, no tiene nada de extraño, ni de incierto. Y no es precisamente un símil ni una analogía, sino que representa el estadio absoluto de la separación de la vida, entre animado e inerte, es decir, entre aquella vida que cuenta y aquella que no. La vida de la que se puede prescindir o la vida que no cuenta, la interior. Lo animal, lo mecánico y lo humano confluyen en el autómata. Para Agamben esta imagen de la imagen es la «Ninfa». Prefiere una figura entre divina y humana.

Aunque muchas veces, a lo largo de su obra entera, Kafka aparece para iluminar ciertas cuestiones, Agamben no se detiene a elucidar la relación entre el burócrata y el autómata. Pero sí ve de manera clara la relación del autómata con la maquinaria providencial, en otras palabras, al autómata como figura a escala de la economía, de la *dispositio*, incluso, narrativa. Puede sostenerse que las figuras de pensamiento que Agamben construye son figuras de lo siniestro.

### **3. Breve historia del autómata del XVIII**

El reloj mecánico sería la semilla que luego florecería en la intrincada figura de los autómatas del siglo XVIII, los de Vaucanson o de Jacques Drotz. El reloj como mecanismo de marcha, que mide el tiempo, se vuelve imagen de un universo andante y concordante, hecho de miles de millones de piezas puestas en armonía por un relojero cósmico. Las comparaciones son antiguas y provienen de la astrología. El universo más que un organismo es un sistema.

Lucrecio de manera poética ya se refería al mundo como *machina mundi* en su libro *De rerum natura*. Luego vendría Cicerón a refinrar la metáfora: “En La naturaleza de los dioses, Cicerón compara la precisión y el orden con los que funcionaba el Cosmos con la máquina del mundo de Arquímedes, un autómata hidráulico construido hacía más de 150 años por el matemático griego” (Burgos 54).

La construcción del reloj mecánico en el siglo XIV, de supuesta elaboración benedictina, vendría a sofisticar la idea del universo preciso bajo la figura del reloj mecánico, pero:

[...]evidentemente, una cosa es que el mundo funcionase como un reloj y otra muy distinta es que también lo hiciesen los cuerpos que le habitaban. Quien primero hizo esa nueva traslación de la metáfora del reloj al cuerpo humano fue el dominico español Fray Luis de Granada (1504-1588), el cual, en su *Libro de la oración y la meditación*, comparaba la fragilidad de la obra humana con la fortaleza de la divina, ambos empero sujetos al estropicio, la necesidad de reparación y la implacabilidad de su transcurrir horario. (Burgos 55)

Bajo la premisa de que todo lo alto estaba en lo bajo y todo lo bajo estaba en lo alto, es decir, que el micro y el macro mundo se correspondían, la descripción mecánica del mundo vino a instalarse en la figura del hombre.

Sería Descartes quien, en su *Tratado sobre el hombre*, y en su discusión sobre el misterio de correspondencia entre el cuerpo y el alma, dijera que el cuerpo humano venía

a ser un mero amasijo de cuerdas y engranes perfectamente calibrado. Y que el alma, inestable y pasional, impedía el perfecto funcionamiento del hombre.

La idea de Descartes acerca del hombre genera resonancias inauditas y problemas de índole tanto filosóficas como artísticas. Cambia la perspectiva del ser humano. El hombre al ser descrito como un títere que responde a los tirones de su amo, duda de su libre albedrío y parece siempre estar siendo engañado, manipulado. Además, por su funcionamiento de relojería es inevitablemente comparado con una máquina que, de no tener alma, sería totalmente eficiente a la hora de llevar a cabo cualquier tarea.

Las ideas de Descartes no sólo dieron pie a la búsqueda de la reproducción del funcionamiento del cuerpo humano, sino que, empataban con el servilismo que los absolutismos y sus cortes necesitaban a medida que crecían. Como bien resume Burgos, el pensamiento de Descartes se fue refinando poco a poco.

Después de él se lanzaron filósofos como Spinoza, Blaise Pascal y La Mettrie a discurrir sobre la naturaleza mecánica-espiritual del hombre. Y al final de la discusión, se decantaron a favor de la pura maquinabilidad del cuerpo; gradualmente se deshicieron del alma o el espíritu.

En el documental de la BBC *Maravillas mecánicas: sueños de relojería*, el profesor Simon Schaffer de Cambridge, explica cómo los primeros autómatas aparecieron en los grandes relojes construidos para las ciudades más importantes de la Europa absolutista. Por lo tanto, en un principio, tanto los autómatas como el reloj, tenían un fin público, aparecían de cara a toda la ciudad, y se proponían la perfecta regulación de la vida del pueblo. He aquí su función primordial: el orden.

Sin embargo, los avances técnicos permitieron llevar esos grandes relojes en el abrigo: los relojes de bolsillo con su diminuta y mejorada ingeniería. Este salto tecnológico dio paso a la elaboración de autómatas, muñecos mecánicos ensamblados en grandes escenarios, hechos especialmente para el deleite y la educación de los príncipes y nobles. Los autómatas, que antes eran guardianes del orden público, se convirtieron en una especie de seguridad privada, instalados en los recintos del poder.

Uno de los primeros y más ambiciosos autómatas representa el funcionamiento armonioso de toda una ciudad, este complejo de relojería se encuentra en uno de los palacios austriacos. El profesor Schaffer cuenta que este autómata fue elaborado por

artesanos y artistas mal pagados a los que no se les daba crédito ni mérito alguno por la construcción del artefacto. La bella máquina eclipsa una realidad de explotación obrera y se sostiene sobre el anonimato y el trabajo. Los autómatas cubren realidades escabrosas.

El mismo Schaffer describe el proceso de elaboración de un solo reloj, en el cual, se necesita al menos de un equipo de armadores y de algunas varias casas especializadas de fabricantes de piezas. Este trabajo ultra fragmentario y minucioso empieza a ser requerido no sólo por la nueva industria sino también por los nuevos sistemas políticos:

Por la ejemplaridad geométrica, por la precisión y exactitud de su funcionamiento, el autómata es la expresión más acabada del orden político cuyo mantenimiento requiere ya no sólo del concurso de guerreros, cortesanos y teólogos, como las monarquías feudales, sino sobre todo del saber técnico y especializado de una nueva clase de burócratas (hacendistas, higienistas, educadores, policías, etc.) que hagan funcionar el reloj social. (Burgos 88)

Gente que trabaje con exactitud, precisión y en silencio. La clase llamada burócrata se encargará de dar orden al mundo, de llevar las necesidades del vulgo a los oídos de los gobernantes, y de repartir la gracia y las dadivas de los mismos. De organizar los asuntos y encuentros entre unos y otros. Pero al mismo tiempo se le encomienda la tarea de oscurecer la figura del poder. De obstruir el trato directo, de dilatarlo y retardarlo. Los burócratas vuelven a cubrir con un halo divino o de misterio a los reyes y gobernantes. Son protectores ciegos de los *arcano imperi*, ciegos porque trabajan sin cuestionar y también porque ellos mismos desconocen el centro de lo que protegen.

José M. González García en su libro sobre las afinidades entre Kafka y Max Weber, refiere que son los hermanos Weber, Alfred con su artículo *Der Beamte*<sup>6</sup> de 1910 y Max con una intervención de 1909 en la asamblea de Verein für Sozialpolitik en Viena, quienes por primera vez comparan la burocracia con un aparato mecánico: “Aquí Max Weber, tras declarar su total acuerdo con su hermano Alfred en la crítica a la burocracia, acaba comparándola con un gran aparato mecánico cuyo avance incontenible es imposible de frenar”(González García 27 ). El mismo José M. González menciona cómo Max

---

<sup>6</sup> El funcionario

Weber confirma lo que desde Descartes se intentaba, el destierro del alma “Esta comparación con la máquina es muy significativa. Para Max Weber, la burocracia mantiene su eficacia gracias a la jerarquía administrativa que regula todos los asuntos objetivamente, con precisión y «sin alma», precisamente como una máquina” (27).

El mismo González García cita una entrada de los diarios de Kafka. Es un pasaje donde se refiere al despojo de la humanidad en la fábrica de amianto de su familia. Kafka comenta que las mujeres, mientras operan las máquinas, son seres silenciosos y a las que no se saluda ni se les da las gracias por hacer alguna tarea extra. Mientras están en el horario de la fábrica no son humanas. Pero al terminar el turno, en cuanto dan las seis de la tarde, las mujeres empiezan a arreglar su cabello, a lavarse la cara y a sonreír:

[...] al fin son mujeres; a pesar de la palidez y de los dientes estropeados, pueden sonreír, menear sus anquilosados cuerpos: ya no podemos tropezar con ellas, mirarlas y pasarlas por alto; nos pegamos a las mugrientas cajas para dejarles libres el paso, nos quitamos el sombrero cuando nos dan las buenas noches, y no sabemos cómo tomarlo cuando una nos sostiene el abrigo para que nos lo pongamos ( ctd en González García 63)

Es como si las mujeres, al terminar de trabajar y al recoger los abrigos de los percheros y ponerlos sobre los hombros de los hombres, recuperaran la piel humana para ellos y para ellas, y así recubrieran su esqueleto mecánico. La sorpresa de los hombres al terminar el turno no es tanto incomodidad o vergüenza por el trato parco que les dan en horas de trabajo, sino porque se confunden. No saben si ellos mismos son hombres o máquinas, no tienen certeza de si están vivos o no.

Cuando todos recuperan sus ropas y sus sonrisas, recuperan su diferenciación, su unicidad, su alma. Los autómatas, al ser producidos en serie, y a pesar de estar destinados a distintas tareas, no son diferenciables entre sí, son simplemente máquinas. Este efecto desconcertante y masivo será la característica del autómata dentro de la estética de lo siniestro.

La concordancia del mundo y el universo como un reloj o como poética, es rebajada a una nueva organización de trabajo: “el trabajo en cadena, la organización y división del

trabajo, la medición de tiempos y movimientos...todo se confabula para convertir al individuo en un mero engranaje de la máquina” (García González 61).

Es la metáfora del reloj, de la máquina ordenada e imparable — algunos relojes del XVIII siguen en perfectas condiciones—, la que permite unir al extremo del autómata con el otro extremo que es el burócrata. Es importante observar que la burocracia tiene su auge o sus modelos más acabados en los países de habla alemana sometidos al imperio Austro Húngaro. Casi a la par del desarrollo industrial y técnico, del surgimiento de la burocracia, durante el siglo XIX, surge una literatura fantástica que presagia a principios de siglo la problemática del hombre moderno, su falta de alma y su mecanización. E.T.A Hoffmann con su cuento “El hombre de la Arena” de 1809 es el ejemplo clásico de ello, pero el mismo Julio Verne en un cuento de 1854 titulado El maestro Zacarías, pone ya el alma y el ser del hombre como una cosa inseparable de la máquina. Ya en el siglo XX el inofensivo reloj parece llegar a sus últimas consecuencias: una máquina descomunal, parece involucionar, vuelve a los grandes formatos y deja de lado su minúscula elegancia.

Sobre este entendido, la figura del autómata aparece aquí en un sentido estricto y otro amplio, como máquina producto del complejo avance de la ingeniería y la industria, así como analogía de aquella persona que actúa de manera no crítica, obediente, repetitiva y sometida a una especie de sonambulismo. También se verá como esa imagen horadada en la que se esconde un pequeño hombre, es decir, como dispositivo, como morada. Aquel que es autómata es hueco e indiscernible. Es imposible no pensar que autómata pasa a ser un calificativo del burócrata en el uso de la lengua y de todo aquel que realiza una tarea con eficiencia, pero sin alma. Será pertinente, entonces tener en cuenta, la definición del dispositivo que construye Giorgio Agamben. La definición de los diccionarios, como muestra Agamben, también es clave para este trabajo por su polivalencia temática:

- a. Un significado jurídico en sentido estricto: «El dispositivo es la parte de un juicio que contiene la decisión separadamente de las motivaciones.» Es decir, la parte de la sentencia o de la ley que decide o dispone.
- b. Un significado tecnológico: «La forma en que se disponen las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el propio mecanismo».

c. Un significado militar: «El conjunto de los medios dispuestos de acuerdo con un plan» (Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* 16-17)

Parece importante señalar estas tres definiciones en cuanto a lo que pueden aportar y significar bajo la luz de autores como Kafka y Emiliano González, vemos enlazados aquí, las implicaciones no sólo de la palabra dispositivo, sino de la figura mecánica que interesa: El autómata. Está relacionada con el juicio y el orden. Pero la definición del propio Agamben es igual de útil: “llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (23). Señala un aspecto más siniestro, el de la máquina como trampa, el relato como dispositivo, es decir, como *dispositio*. El autómata como morada, pues se encuentra vacío, en lo que se hospeda o se atrapa algo.

Cabría añadir una célebre generalización acerca de la génesis de la literatura fantástica como deudora del gótico inglés a partir de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole y las obras Walter Scott. Según algunos críticos como Ricardo Piglia, se denomina literatura fantástica clásica del siglo XIX a la literatura de fantasmas, vampiros, y “objetos humanoides que son totalmente sádicos y atractivos”. Género nacido de la muerte de dios, el psicoanálisis y la opresión victoriana. De acuerdo con este entendido la literatura fantástica inglesa hablaría exclusivamente de monstruos, casas encantadas y fantasmas. Ricardo Piglia dirá que la literatura fantástica se inventó en la Plata por Jorge Luis Borges y le llamará ficción especulativa o literatura conceptual cercana al arte Duchamp.

No se toma en cuenta que, durante el mismo siglo XIX, y a la par del crecimiento industrial, el auge burocrático en Austria y en tierras germanas fue importante y que precisamente la obra que funda la categoría estética que abanderan los tratados de lo fantástico, es decir, lo siniestro, es “El hombre de la arena” de E.T.A Hoffmann analizado por Freud. Además, los tópicos burocráticos ya eran parte importante de la literatura inglesa del XIX, por ejemplo en Dickens, que también escribió historias de fantasmas y cuyas novelas trataban de abogados y mecenazgos ocultos como en *Grandes Esperanzas* y *La pequeña Dorrit*, estaban ya los orfanatos y los despachos de fondo.

Sin la confusión entre el oficio del escritor y del funcionario provocada por las revoluciones industriales y sus burocracias concomitantes, tanto Borges como Kafka no habrían podido escribir su obra, historias llenas de folios y bibliotecas. Las vastas bibliotecas del autor argentino y las encyclopedias son herencia, sin duda, de los escenarios góticos y decadentistas, así como del propio Kafka en *El castillo* o de un Robert Walser itinerante entre la contaduría y la escritura de novelas. Escondidos todos en las trastiendas de sus puestos oficiales.<sup>7</sup>

Ya esta confusión entre la vocación artística y el trabajo institucional está en las grandes obras de formación alemanas a partir de Goethe y su *Wilhelm Meister*. Los antiguos castillos medievales, las mansiones victorianas, los retratos encantados y las grandes bibliotecas se convierten en archiveros, puras cajas con documentos. El escritor y el burócrata están hermanados por el escritorio. Lo fantástico que se preocupa por el juego de la realidad con la ficción no se encuentra desenraizada de aquella literatura que suele llamarse fantástica clásica, y a su vez esta literatura no puede verse desligada de las literaturas sobre la burocratización de la vida. De todas maneras, a la sazón de este trabajo, en literaturas como las de Emiliano González, Kafka, e incluso Rulfo, no interesa este intercambio entre realidad y ficción sino como mera decepción y burla. Pues se encuentran en un umbral originario en el que no se parte de un mundo ordinario, sino de una suspensión de escritura y función. No hay nunca irrupción, sino más bien interrupción.

---

<sup>7</sup> Lo mismo Rulfo

## II: EL AUTÓMATA EN EMILIANO GONZÁLEZ

Este capítulo tiene como objetivo establecer y mostrar que la afinidad entre la obra de Emiliano González y de Franz Kafka reside en la figura del autómata. Para cumplir este cometido se da cuenta de los textos que preceden a González, sus influencias explícitas y contenidas en *Los sueños de la bella durmiente* (1978), así como de textos que alcanzan temáticamente a ambos autores, aunque no sean influencia directa. Otro medio importante para establecer esta relación es demostrar la presencia de lo siniestro y lo fragmentario en su obra, así como su tratamiento dentro de ella. Un recurso más para cumplir el fin de este capítulo es formular una concepción general del autómata y demostrar su principal función a lo largo de la literatura: guardar, proteger, alejar a través de la ilusión: Simular.

La forma de trabajo del capítulo obedece a un entrelazamiento de los antecedentes literarios de González con la teoría sobre lo siniestro y fragmentario. Esta estrategia intenta homologar lo fragmentario y lo siniestro a través de algunas figuras como el espejo, la bella durmiente, el agujero, el castillo. Elementos que al presentarse juntos construyen y delinean la figura del autómata. En suma, el siguiente texto presenta a Kafka como precursor velado del cuento de González.

- *Emiliano González Epigrafista*

Las influencias literarias del cuento “Rudisbroeck o los autómatas” aparecen con mayor claridad en los términos que Emiliano González utiliza para delimitar a su figura principal: El autómata. En realidad, la mayoría de las referencias e influencias son explícitas en el libro *Los sueños de la bella Durmiente*. En él, como aves oscuras sobre las lápidas de algún cementerio, reposan poemas dedicados a Borges, a Arthur Machen, Antonin Artaud, H.P. Lovecraft, entre otros. Además, una decena de epígrafes o

advertencias presagian las narraciones, o abren los capítulos: John Keats, Arthur Machen, Emily Dickinson, Aleister Crowley, Gustave Moreau, Alfonso Reyes y Oscar Wilde coronan cada parte del libro. Cada uno de ellos, a manera de umbral, transforman la atmósfera de la lectura a medida que el lector avanza y se adentra en ella. Como si el libro tuviera diferentes —o fuese cambiando de— rostros<sup>8</sup>.

A grandes rasgos, el cuento “Rudisbroeck” es una mezcla de literatura feérica y gótica inglesa con perversión francesa, erotismo, castigo, horror y pornografía; literatura decadentista. Los motivos del cuento permiten esta amalgama. Por ejemplo, está el convento en el que todo hombre de Penumbria inicia su vida sexual en una orgía con las vírgenes. El epígrafe de Keats, perteneciente a su poema “En la víspera de Santa Inés”, ilustra este motivo, pero sólo se entiende su sentido pensándolo a la par de *La religiosa* de Diderot y la idea de la *femme fatale* y la «ninfá». Estos motivos, no obstante, su propio peso y magnetismo, son importantes porque forman una rica red de correspondencias y sugerencias que entran en discusión con el entramado mismo de la obra.

Es así como la definición fluctuante que González realiza sobre el autómata es un ir y venir en el tiempo que le ayuda a descubrir posibilidades de revitalización de la figura mecánica, y de presentarlas de manera esencialmente dramática, es decir, que este viaje terminológico le permite dotar de profundidad y carácter a sus personajes. González, lo mismo puede llamar a Glinda autómata que androide, decirle robot y luego gólem. De este modo, al mismo tiempo que el personaje va adquiriendo cierta vestimenta, la condición conceptual de la figura también se empieza a reflexionar.

---

<sup>8</sup> En su libro *Umbrales* Gerard Gennette aclara que el uso del epígrafe como lo conocemos es una herencia propia de la literatura gótica y que luego imitaron algunos románticos. “Es aparentemente por la novela “gótica”, género a la vez popular (por su temática) y erudito (por su decorado) como se introduce masivamente en la prosa narrativa: los *MysLéres d'Udolpho* (1794), *Le moine* (1795) y *Melmoth* (1820) llevan un epígrafe en cada capítulo” (Gennete 125).

- *Evocación de Glinda*

Glinda es hija del Rey de Penumbría y de un hada oscura, es la virgen de quien Rudisboreck se enamora tras pasar una noche en la escuela religiosa. Juntos, Glinda y Rudisbroeck, urden un plan. Johan Rudisbroeck diseñará un autómata idéntico a Glinda, que ocupe su lugar en el colegio. Glinda no quiere estar más tiempo encerrada. El plan se precipita. Una tarde lluviosa Johan lleva a Glinda II para hacer el intercambio. Algo sale mal, Glinda tarda en salir. Rudisbroeck se asoma, Glinda II ha clavado un cuchillo en la espalda de Glinda. Johan piensa en reducir a fierros su propia creación, resignado se retira del lugar junto al autómata.

En Emiliano González, se funden dos concepciones del autómata, una es mágica y la otra es mecánica. La construcción del cuerpo es mecánica, pero su psique es obtenida por medios mágicos o sobrenaturales; se les infunde el pensamiento y se les forma la voz. Corresponde a una especie de ciencia espiritualizada, de métodos excéntricos o imaginarios apoyados en un lenguaje espiritista:

También los recuerdos (en ese complicado mecanismo de relojería que es el cerebro de un robot) llegaron a ser los mismos: imágenes, pesadillas y fantasías que Johann escuchó por primera vez, en agotadoras sesiones de percepción extrasensorial, salida de los labios de Glinda II. El movimiento de aquellos labios era turbador, pero Johan sabía que Glinda, su Glinda, palpitaba en cada palabra dicha por el androide, y que el androide aprendía en las mañanas y en las noches, siempre que Glinda le suministraba lentamente, desde su alcoba o desde los patios del colegio, la información indispensable, anotada por Rudisbroeck, apenas salía de los labios del Dummy, en una libreta verde. (González, “Rudisbroeck” 23)

La construcción de Glinda, y la concepción de las leyes del mundo de Rudisbroeck, es alquímica, así parece comprobarlo Fulcanelli cuando escribe la diferencia esencial entre la química y el arte alquímico:

Si una tiene por objeto el estudio de los cuerpos naturales, la otra intenta penetrar el misterioso dinamismo que preside a sus transformaciones...es una química espiritualista, pues nos permite entrever a Dios a través de las tinieblas de la sustancia. (Fulcanelli 93)

Donde Fulcanelli dice química, González podría decir mecánica. La alquimia no es un tema ajeno a Emiliano González, en varios de sus ensayos se refiere a ella y la menciona constantemente con referencia a *La salamandra* de Efrén Rebolledo. No obstante, su concepción primordial de la alquimia puede encontrarse en los ensayos que dedica a José Enrique Rodó, el teórico uruguayo del arte y del modernismo. Aquí, González nos muestra el peso y la importancia de sus lecturas hispanoamericanas, y el lugar privilegiado que tiene Rodó para la concepción de su propia obra.<sup>9</sup> *Motivos de Proteo y Diálogos entre mármol y bronce* son los escritos que González ensaya, y que, como se verá, no están nada alejados de la concepción del autómata y de la estética fragmentaria que él mismo despliega a lo largo de *Los sueños de la bella durmiente*.

Hay que empezar por mencionar los varios términos que Emiliano González utiliza para referirse al autómata: Androide, Dummy, muñeca, sosías, y más adelante incluye a este campo la figura del Gólem. Lo cual, ya se ha dicho, acentúa el carácter híbrido del autómata que González trata de representar. Pues va de lo mecánico-científico a lo ordinario, hasta llegar a lo mágico.

---

<sup>9</sup> Resultará más claro para el lector en el apartado número cuatro de este trabajo: “*Quiebra de espejos: función del autómata en la literatura*”.

## *I. Dummy y muñeca*

El término muñeca hace referencia a las historias adheridas al mito de Pigmalión, en que un escultor se enamora de una estatua femenina de su propia creación. En “Rudisbroeck o los autómatas”, Glinda II, copia de Glinda, es esa muñeca, de la cual Rudisbroeck no se enamora, sino que se resigna a quererla, pues Glinda II asesina a Glinda durante una noche lluviosa; Glinda II se había enamorado de Johan Rudisbroeck. Aquí de alguna manera se invierte el papel, la creación se enamora de su creador.

Debe tomarse en cuenta que las creaciones artificiales de vida, a lo largo de la historia literaria, se rebelan ante sus creadores, terminan destruyéndolos. No obstante, este amor u obediencia ciega es característica distintiva del autómata.

El autómata no es rebelde, el autómata sirve fielmente. Esto, como bien lo ha expresado Henrich Von Kleist en su texto “Sobre el teatro de marionetas”, se debe a su falta de espíritu. Kleist, como Descartes, pensaba que el perfecto y debido desempeño del hombre como hombre era imposible debido a su espíritu ( Kleist 343-351). Es decir, el hombre fallaba, elegía mal, representaba mal porque dudaba de sí, porque sus emociones lo traicionaban, porque su moral, sus tribulaciones, lo hacían torpe; imperfecto.

El muñeco, para Kleist, alcanzaría más gracia que un hombre, pues no responde a su propio criterio. El muñeco expresaría fielmente al autor, y en él no cabría la interpretación, sus expresiones serían absolutas. La ira sería la ira, la felicidad sería la felicidad, la tristeza la tristeza. El actor siempre deja dudas de lo que realmente siente su personaje. No harían así los muñecos. Así el dolor sería más doloroso, la angustia interminable y el regocijo contagioso. No habría fallos patéticos. El muñeco llevaría el cuerpo y sus gestos hacia su perfecta ejecución. Es curioso, pues un muñeco tendría que trabajar de manera emblemática, crearían las alegorías definitivas de la nostalgia, de la melancolía y de la zozobra, por ejemplo. Encarnarían los ideales.

La muñeca es entonces la mujer perfecta, la que no causa problemas, la que es servicial al hombre. La que no expresa deseos, con la que no se discute. Glinda, al estar encerrada en el convento, es una muñeca. Emiliano González escribe que está dentro de una escuela religiosa a la que “acuden sólo las jovencitas más hermosas de Penumbria y

permanecen internas varios años, aprendiendo a hilar en la rueca, a comportarse bien y a escribir sagas en estilo elegante” (González, “Rudisbroeck” 20). A pesar del ambiente de libertad, la escuela religiosa de la calle Mommo, se sabe una prisión: “Las niñas andan en cueros por el patio, juegan en cueros, trabajan en cueros. La idea es imponer un clima de libertad que haga soportables, el encierro, el aburrimiento, las infinitas tareas” (González 20). Aquí son pertinentes los versos de Keats que abren el cuento y que corresponden a un rito de amor en la víspera de Santa Inés, en el que las vírgenes experimentan éxtasis visionarios.

El poema de Keats se basa en una vieja leyenda, según la cual, Santa Inés, una joven de trece años, al igual que Glinda, se rehúsa a entregar su virginidad y es martirizada. Desde entonces es vista como la patrona de las vírgenes y adolescentes. En la víspera del 21 de enero, la joven recibe las confirmaciones de amores de su hombre soñado, es correspondida por su príncipe azul.

No resulta inapropiado hablar de príncipes azules, “Rudisbroeck o los autómatas”, es el cuento que más juega con el título del libro *Los sueños de la bella durmiente*. En el convento, las vírgenes aprenden a hilar en rueca. La amurallada escuela se presenta como la malla de espinas que protege el sueño de la bella durmiente, Glinda. Carolina Fernández Rodríguez, en su libro *La bella durmiente a través de la historia*, refiere el simbolismo del despertar, del despabilamiento que hay en la figura de la bella durmiente. Se puede entender como un despertar sexual, o como el despertar de aquel que es manipulado o dominado ante su amo. En todo caso, hay una liberación.

En este caso, Glinda despierta a Johan Rudisbroeck al amor y el sexo, y por su parte, Rudisbroeck trata de sacarla de su sueño, de su encierro, de su ser muñeca. Es curioso el título que González elige para el libro, pues más que invitar a una perturbación del sueño, a un despertar, parece invitar a un sumergimiento pleno en el mundo onírico. Keats, sin duda, es pieza clave para el bautismo del libro. Además, Emiliano González juega con una idea siniestra: La bella rosa imperturbable que yace graciosamente con los ojos cerrados, sufre pesadillas por dentro. Bajo la belleza late algo oscuro.

González, hace del poema de Keats una lectura oscura. Lo que parece ser el cumplimiento del sueño de Magdalena, la llegada de Porfirio, lo que parece ser un dulce y amoroso escape, en realidad puede ser un rapto, en realidad es la astucia de Porfirio que

aprovecha la víspera de Santa Inés, la incertidumbre de la vigilia o el sueño de Magdalena, para hacer todo eso que Magdalena sólo sueña. Cuando escapan del castillo, el señor y sus guerreros sufren pesadillas, estos son los versos que González utiliza como epígrafe:

That night the Baron dreamt of many woe,  
And all his Warriors-guests, with shade and form  
Of witch, and demon, and large coffin-worm,  
Were long be-nightmar'd.<sup>10</sup> (Keats 97)

En contraste con los deleitosos sueños de Magdalena y Porfirio, Keats arroja los macabros sueños de los huéspedes para cerrar el poema.

He aquí lo fructífero que son los versos de Keats en cuanto a sugerencias, cómo afectan a las imágenes del cuento, y las relaciones e influencias que abren. No obstante, en el motivo de Santa Inés y la escuela religiosa, no queda fuera Franz Kafka y su castillo. González hace pequeños guiños a la obra del autor checo. Por ejemplo, la calle lleva el nombre de Mommo, ser mitológico que aparece como secretario municipal en el capítulo número nueve de *El castillo*. Además, está, obviamente, el castillo. Sin embargo, es Porfirio quien, con su intromisión en el castillo y su visión oculta del sueño de Magdalena, se asemeja a un K. que mira a Klamm detrás de las puertas y al viajero del propio González.

Para Emiliano González, las muñecas como Glinda, no sólo son mujeres cosificadas, sino bellas durmientes, siniestras, pues debajo de su belleza late un algo inquietante, además, representan está incertidumbre entre lo animado y lo inanimado, lo vivo o lo muerto. Cabe recordar una de las modalidades de lo siniestro que tanto Cesarini como Trías apuntan:

«La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado»: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil

---

<sup>10</sup> «A aquella noche el Barón soñó con muchas penas/ y todos los guerreros invadidos con sombras y siluetas/ de brujas, demonios y grandes ataúdes llenos de gusanos/ en pesadillas fueron perseguidos. »

de unión entre lo animado y lo inanimado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida». (Trías 46)

La ambigüedad y la transferencia de papeles permea a los personajes del cuento, a manera de hermafroditas o dobles, están también suspendidos. Así lo refiere Roberto Durán Martínez en su tesis sobre Emiliano González:

A mi juicio, en ese universo mágico, la problemática identidad de estos seres se vincula con su naturaleza híbrida desplegada en diversos pares opuestos: desde lo animal/humano y masculino/femenino hasta alcanzar lo humano/robótico. Esto, pues, remarca por partida doble sus cualidades ambiguas en una posmodernidad que tiende a lo híbrido y lo paródico, con lo cual las fronteras entre lo real y el simulacro se diluyen más.<sup>11</sup> (Durán 109)

De este modo, es lógico que Glinda sea llamada *dummy*. El término inglés *dummy* se refiere literalmente a un maniquí —aunque popularmente es entendido como sinónimo de tonto—, pero la principal diferencia entre el maniquí y el *dummy* recae en su uso.

El maniquí se posa tras los aparadores, así estén vestidos como humanos, el cristal los separa de la vida. En cambio, el *dummy* es el maniquí con el que se experimenta, el muñeco de la prueba y el error. Comúnmente utilizado en la industria automotriz, el *dummy* es el que cumple con las masas de un hombre, mujer o niño real y que está destinado a la prueba del choque automovilístico. El *dummy* es quien recibe el impacto y el daño. El maniquí que sale volando por el cristal del carro.

González dedica algunas palabras al tema de los opuestos. La figura del hermafrodita o andrógino para él, representa la unión. Así, Glinda y Johan Rudisbroeck,

---

<sup>11</sup> Para Roberto Durán, las dualidades de los personajes provienen del mito del andrógino —constantemente utilizado en la literatura— y del análisis de las voces narrativas. Creo que el concepto de lo siniestro ahorra tiempo y alumbría de mejor manera la naturaleza de los personajes de González, pues, desde Freud, se ha hablado de los autómatas como figuras de lo ambiguo, en las que se confunden las fronteras de diversas categorías, vigilia y sueño, por ejemplo, siendo la principal la de lo animado/inanimado. Además, el libro y el texto por sí mismos, como se ha tratado de demostrar, ofrecen pistas sobre este estado intermedio o de indefinición, la bella durmiente y Penumbria misma son ejemplos de la creatura que Emiliano González quiere mostrar: un ente suspenso, infinito e indefinido. No obstante, Durán señala de buena manera la naturaleza de los personajes de González, pues son una y la otra cosa.

no sólo tienen dobles, sino que también son opuestos a sus mismos dobles. Glinda, en este caso, la de carne y hueso, pasa a ser el *dummy*, es quien recibe el daño; resulta muerta a manos de su sosia. En el último párrafo de su ensayo “La unión de los opuestos”, González arroja una referencia clave para la comprensión de Glinda, y del mismo modo, de su libro *Los sueños de la bella durmiente*:

En el drama Chitra, de Rabindranath Tagore, la princesa androgina extiende los brazos hacia el príncipe ermitaño Arjuna y entonces “el cielo y la tierra, el tiempo y el espacio, el placer y el dolor, la muerte y la vida” se mezclan “en un éxtasis inefable”. Las vidas olvidadas de la princesa Chitra se unen hasta formar una sola cuando se entrega al príncipe ermitaño, que la ha despertado de un sueño profundo. Al abrir los ojos, ella siente que ha muerto a todas las realidades de la vida y ha tenido “un nacimiento visionario en un umbrío país”. (González, *Ensayos* 20)

Este fragmento, además de rescatar el tema de la bella durmiente, ofrece una pista sobre la composición del cuento de González. El escenario es una especie de limbo, una cosa infinita que se debate entre la vida y la muerte. Algo suspenso. El nacimiento visionario en un umbrío país es una clara referencia a Penumbría, ese país suspendido para siempre a las cinco de la tarde, y que posee el color ambarino de un cuadro. La luz de un atardecer.

El viajero, al igual que la princesa androgina de Tagore, despierta en un umbrío país: “...sentimos, pasado un rato, que la realidad tiene la textura, el color y la luz de un cuadro: la realidad es un cuadro y nosotros formamos parte de él” (González, *Los sueños de la bella durmiente* 15-16). Este color es mortecino: “Después nos enteramos de que el cielo es un tinte sepia surcado por nubes que prometen tormenta (sin cumplir nunca su promesa) y de que acaban de dar, para siempre, las cinco de la tarde” (González, 16). La última imagen que da el viajero sobre Penumbría, entonces, confirma una idea de la bella durmiente como unión de los opuestos y como visión siniestra:

Quisiera evocar, por el momento, la imagen de Penumbría tal y como se me apareció hace veinte años: radiante, del color de la miel, porosa; húmeda y cálida

a la vez, como un cadáver en descomposición, pero fascinante y bella como una hoguera. (González 17)

Acaso, este cadáver horrendo y bello, a la vez, sea la bella durmiente. En “Rudisbroeck o los autómatas”, todo hecho o personaje parece regirse bajo este principio. Hay una indeterminación. Las identidades son dobles o son hermafroditas o andróginas. Este es el caso de Mefisto, quién tienen una tienda de antigüedades y que tiene actitudes afeminadas. Todo este suspenso, como el mismo tiempo.

Trasciende, entonces, la imagen de Penumbria como si fuese un cuadro. Esa luz ambarina, es decir, mortecina, por lo que sabemos. La idea es siniestra por sí misma, un cuadro que adquiere vida, un cuadro encantado. Esta luz, ha explicado Pascal Quignard, es la luz de la incertidumbre entre la muerte y la vida. Quignard, a través de Georges de la Tour, señala cómo esta luz, tenue y ambarina, no permite saber si el recién nacido que carga la madre está vivo o está muerto.

Esta luz que hace reconocible a De la Tour, Quignard la atribuye a su infancia como observador nocturno de la panadería de su padre. En los hornos, de la Tour, asistía a un proceso alquímico, la elevación de la levadura en pan. Dice Quignard, que De la Tour veía ese mágico hecho por el quicio de la puertecilla del horno. Es decir, su visión era estrecha, enmarcada. En cierto sentido, tiene una visión restringida, limitada, como si de asomarse a algo prohibido se tratara. En realidad, de la Tour se asoma al misterio y al alumbramiento.

Pintura y artistas plásticos, no quedan fuera de *Los sueños de la bella durmiente*. Por lo menos tres cuentos, aparte de “Rudisbroeck o los autómatas”, tratan el tema pictórico: “La danza de Salomé”, “Beata Beatrix” y “La última sorpresa del apotecario”. Y otras pequeñas estampas, aforismos y poemas: “Glenervan, pintor de caballos, mira sus manos” e “Impresiones de Brujas”.

En cada uno de los cuentos podemos encontrar consideraciones sobre el arte y la literatura, González trata de aparejarlas. No obstante, la narración más afín al tono general del libro es “Beata Beatrix”, que hace referencia a la pintura homónima de Dante Gabriel Rossetti. En ella se refiere a la anécdota en la que Rossetti abre la tumba de su

fallecida esposa Elizabeth Siddal para extraer un libro de poemas que había enterrado junto a ella. Al abrir la tapa, Elizabeth sigue intacta, su cabello ha llenado la tumba, mas cuando retiran el libro de sus brazos, su juventud se esfuma.

El motivo de la bella durmiente sigue latente en la anécdota de Rossetti, pero el cuadro “Beata Beatrix”, más allá de su macabra historia, es una obra llena de simbolismos y, he aquí lo más destacable, contiene la figura de un doble. La imagen de Elizabeth Siddal es también la imagen de la Beatriz de Dante. El tema del cuadro se refiere a *La vida Nueva* de Dante, cuando Beatriz se transfigura y asciende al más allá. Y no siendo suficiente con la correspondencia entre Siddal y Beatriz Portinari, el mismo cuadro tiene una réplica en la que el marco y los simbolismos de la pintura son más elaborados.

No es casual que los pintores prerrafaelitas aparezcan en los cuentos de González. Ha visto, como Sagrario Aznar en su ensayo “La pintura prerrafaelita”, en el límite de la modernidad, que la hermandad prerrafaelita intenta re establecer un vínculo entre la pintura y la poesía. Entre las principales influencias de estos artistas ingleses, se encontraba el propio John Keats:

El «Cymon e Iphigenia» (1848) de John Everett Millais está basado en una historia de Bocaccio, el mismo autor que, a su vez, reutilizó también Keats en su poema «Isabella: or the Pot of Basil» para acabar dando lugar a un lienzo con el mismo título y del mismo pintor un año después; Shakespeare aparece en «King Lear» (1848-49) de Ford Madox Brown y en «Ferdinand Lured by Ariel» (1849-50) de Millais con un tema planteado concretamente a partir de «La Tempestad»; El «Rienzi jurando vengar la muerte de su hermano» (1848) de William Holman Hunt se toma de una novela de Bulwer Lytton y «La fuga de Madelaine y Porphyro durante la borrachera de los guardianes» (1848) del mismo autor no puede negar su deuda con el poema de Keats «La noche de Santa Inés».

Estos ejemplos, no sólo por su cantidad (podríamos encontrar otros muchos parecidos) sino también por su representatividad dentro de la Hermandad Prerrafaelita, son suficientes para dejar en evidencia su característica más notable: su deuda literaria, su estrecha relación con la literatura en un empeño por volver a desarrollar la vieja idea, formulada por Horacio y retomada desde Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce y Benedetto Varchi hasta Richardson, Shaftesbury,

Diderot o Moses Mendelssohn, de «ut pictura poesis», la teoría de que la pintura y la literatura son artes hermanas con una misma y única función. (Aznar 333)

La teoría de que la pintura y la literatura son artes interdependientes aparece del mismo modo en González, léase su cuento “La danza de Salomé”:

Sebastián apoyaba sus telas favoritas en la pared; un pequeño librero de madera preciosa contenía los ocho únicos volúmenes dignos de su aprecio [...] Sésamo y lirios de Ruskin, El renacimiento de Walter Pater, La casa de la vida de Dante Gabriel Rossetti, Dogma y ritual de la alta magia de Eliphaz Lévi, Las mil y una noches del Doctor Mardrus, El satírico de Petronio, La señorita de Maupan de Gautier y Las flores del mal de Baudelaire. (González 101-102)

Luego de revisar esta biblioteca mínima, en la que se encuentran Ruskin, principal benefactor de los prerrafaelitas, y el mismo Rossetti, el narrador continúa con la descripción de los cuadernos del pintor Sebastián: “Junto a ellos había cuadernos de dibujo plagados de ideas sobre la vida y el arte y bosquejos difusos que no trascendieron a cuadros. Quién los hubiera hojeado habría visto frases como éstas: ‘Tristeza y vaguedad, otoños, alusiones nostálgicas y memorias inciertas son los mejores instrumentos del trabajo’; ‘La función de la luz es destacar los contornos de la Noche’” (González 102). Y, por último, una sentencia que hace eco de las ideas prerrafaelitas, y que reverbera desde la página 102, hasta el inicio del libro, página 16 del cuento “Rudisbroeck o los autómatas”; Sebastián escribe “Todo cuadro aspira a la condición de la literatura” (102). Ahora, no sería insulto invertir la fórmula de Sebastián: “Toda literatura aspira a la condición de la pintura”.

Tanto la literatura como la pintura en *Los sueños de la bella durmiente*, el arte en general, aparecen como un monstruo sediento de sangre, que se alimenta de cuerpos y vidas humanas. Esta idea vampírica aparece en Poe en su cuento “El retrato oval”. En González aparece de manera clara en “La danza de Salomé” y “Beata Beatrix”, la vida por el arte. En “Beata Beatrix”, al remover el libro de poemas, Elizabeth Siddal, hasta entonces intacta, se pudre. En “La danza de Salomé”, Sebastián se da cuenta de que el toque final

del cuadro es añadir su propia sangre, verter su vida sobre el lienzo. En “Rudisbroeck o los autómatas” aparece un monstruo que no se alimenta de vida, sino de interpretaciones: el cuadro, el cuento, el autómata.

No sería inocuo apuntar también a los elementos iconográficos de la bella durmiente, el hilo, la aguja y la rueca giratoria en la versión de Disney: esa rueda de madera que antecede y se superpone al engranaje metálico del autómata. La rueda, a pesar del sueño de Aurora, no deja de moverse, simplemente se traslada, ahora gira dentro de la bella durmiente. Aurora ha sido pinchada por su propio destino, han disertado algunos; era su fortuna. Pero la verdad es que ha sido pinchada por un mecanismo que remite a la llamada revolución industrial de 1811 en Inglaterra, impulsada principalmente por los avances en la industria textil. Aurora es, dígase así, infectada por un engrane que parece diseminarse por toda su sangre. Está siendo maquinizada, reconfigurada. Se está actualizando al igual que cualquier programa computacional. Como Glinda, su esencia es desplazada a la máquina, hay un cambio de cuerpo.

Gastón Soublette, filósofo chileno, ha escrito sobre cine americano, e insiste en que el cine americano clásico repite una idea, la subsunción de Europa en América. Esto sería la vanagloria fílmica de algo que Max Weber ya había descrito en su *Espíritu de la ética protestante*, los valores del protestantismo íntimamente ligados a la idea del trabajo y del ahorro como máximas del buen hombre, basados en los escritos de Franklin. Hay que decir, siguiendo a Soublette, que Aurora representa a una América lozana que apenas se dirige a su despertar-durmiente,<sup>12</sup> y recordar que, junto a la rueca olvidada, descubre a una vieja hilandera: Europa. Es decir, sería un encuentro con ella misma, el sueño de Aurora es tan sólo el medio, una transferencia de espíritu bancario.

---

<sup>12</sup> Porque durmiendo es como está despertando. Esta transferencia del espíritu también debe tomarse en cuenta en relación a la «Ninfa» que aparecerá en el capítulo IV.

## *2. El androide y el autómata: imágenes especulares*

La profusión de dobles y andróginos nos lleva, indudablemente, al cuento “El hombre de arena” de E.T.A Hoffmann. Aquí encontramos a uno de los dobles más célebres de la literatura: el abogado Coppelius y el óptico Coppola. Además, está la muñeca autómata por excelencia, Olimpia, una creación entre el mecánico Spalanzani y el comerciante de ojos.

Olimpia, como ha notado Cesarini, es la doble de Clara, una muñeca. Es la mujer que no cuestiona las ideas ni las imaginaciones de Nataniel; no le pone peros. Clara, en cambio, tiene una visión aguda y crítica, tanto de las creencias de Nataniel como de sus composiciones literarias. Aquí el asunto de las visiones contrastantes, la única o monocular de Nataniel y la estereoscópica de Clara. Como en “Las hortensias” de Felisberto Hernández, Olimpia es un depósito seguro de los pensamientos de Nataniel.

El tema de la visión persiste, el juego de espejos y cristales encapota todo el cuento. Como en Borges, hay un guiño hacia lo horrible del espejo; de este modo, ha dicho el escritor argentino, citando a un ficticio heresiárca de Uqbar, que “el espejo y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres” (Borges 15). El juego de palabras de Hoffmann se acerca a esta consideración. Coppola es cópula, la reproducción, la repetición o la copia del hombre y la mujer: Coppola, copia de Coppelius y Olimpia, copia de Clara. Por ahora, resulta interesante destacar una imagen particular de Hoffmann que se ha de repetir a lo largo de la literatura y que se presenta como una intuición de lo mecánico y de lo automático.

La imagen es simple y procede de Descartes. Ver el mundo desde lo alto de la ventana y sospechar de su sustancia: “«¿Qué es lo que veo desde la ventana?»» escribe un exaltado Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*, llevando hasta el límite de la esquizofrenia su idealismo mecanicista. «Sombreros y capas, que muy bien podrían ocultar unas máquinas artificiales, movidas por resortes» (Burgos 64), así lo señala Juan Pablo Burgos. Hoffmann recupera esta angustiosa duda. Nataniel compra a Coppola un pequeño lente con el que ve de ventana a ventana a la impasible Olimpia:

Eligió un pequeño anteojo...y, para probarlo, miró a través de la ventana. Nunca en su vida había tenido un anteojo con el que pudiera verse con tanta claridad y pureza. Instintivamente miró hacia la estancia de Spalanzani; Olimpia estaba sentada como de costumbre, ante la mesita, con los brazos apoyados y las manos cruzadas. Por vez primera, Nataniel veía detenidamente el hermoso semblante de Olimpia. Únicamente los ojos le parecieron fijos, como muertos. Pero a medida que miraba más y más a través del anteojo, le pareció como si los ojos de Olimpia irradiasen pálidos rayos de luna. Tuvo la sensación de que por vez primera nacía en ella la capacidad de ver; y cada vez más intensas brillaban sus miradas. Nataniel se quedó como galvanizado mirando a la ventana, observando a la bella y celeste Olimpia, pero le hizo volver en sí el ruido que hacía Coppola. (Hoffmann 71)

Ocurre una extraña transferencia de vida, el autómata se alimenta de la vista de Nataniel, aunque necesita un filtro, el monóculo. Poco a poco el ojo de Nataniel va transfiriendo su luz a los ojos de Olimpia. El pequeño lente sirve como conducto, pero restringe y atrofia la vista estereoscópica, merma la razón, predispone a la ilusión de la vida. Nataniel se convierte en un Cíclope.

Luego, la placentera visión de Nataniel se ve interrumpida por la voz de Coppola cobrando tres ducados por su lente y por las cortinas que se cierran en la habitación de Olimpia. Desde ese día, desde que Nataniel no puede acceder con su anteojo a la cercanía de Olimpia, la imagen de la muchacha empieza a multiplicarse:

Desde aquel día los visillos de la habitación de Olimpia estuvieron siempre perfectamente echados, y el enamorado estudiante perdió el tiempo haciendo centinela durante dos días, anteojo en mano. Al tercer día se cerraron las ventanas. Desesperado y poseído de una especie de delirio, salió corriendo de la ciudad. La figura de Olimpia se multiplicaba su alrededor como por encanto, la veía flotar por el aire, brillar a través de los setos floridos, y reproducirse en los cristalinos arroyuelos. (Hoffmann 71)

Coppola, con su anteojos da vida, cuando su anteojos es incapaz de penetrar las cortinas, reproduce la imagen de Olimpia.

Esta imagen cartesiana ha traspasado la literatura a partir de Hoffmann. Un autor que ha renovado y, quizás, dado su dirección más preclara a esta escena de voyerismo es Italo Calvino. En su novela de empezares *Si una noche de invierno un viajero* de 1979 aparece un novelista famoso y bloqueado, no puede escribir su nueva obra. Mientras deja la máquina de escribir por un momento, observa del otro lado en la terraza de otro edificio, a través de su ventana y con un catalejo, a una muchacha que lee sobre una tumbona. El novelista comienza a discurrir sobre la escritura y los libros, se imagina que ese libro que sostiene la muchacha es el libro que él está escribiendo, es decir, va leyendo lo que él va escribiendo; la escritura, los textos están escritos de todas maneras antes de ser escritos. Se hila a los ojos de la muchacha para alivianar la tarea de escribir.

El novelista, después de repasar su actual condición de escritor amañado y taciturno, empieza a desear ser un copista, así conservaría sus dos pasiones intactas, lectura y escritura, sin ponerlas en entredicho con su espíritu creativo:

¡Qué bien escribiría si no existiera! ¡Si entre la hoja en blanco y la ebullición de las palabras e historias que toman forma y se desvanecen sin que nadie las escribe no se metiera en medio ese incómodo diafragma que es mi persona! ...Si fuera sólo una mano, una mano trunca que empuña una pluma y escribe [...] ¿Quién movería esa mano? (Calvino 183)

El novelista se da cuenta, como Kleist, de que el espíritu es un impedimento para el goce de su tarea; si fuera copista podría dejar de lado la angustia, la indecisión y el sufrimiento, sin dejar de hacer lo que ama. El muñeco busca una escritura automática, matar dos pájaros de un tiro. Escribir y leer, despojado de las tribulaciones del alma.

Este novelista es el modelo más acabado del autómata que Pierre Jaquet-Droz dio a conocer en las cortes francesas en 1772 tras seis largos años de construcción. El autómata de Droz tiene la figura de un niño y consta de más de seis mil partes, su ingeniería le permite escribir en francés e inglés, así como realizar dos pequeños dibujos. Es

considerado un antiguo ancestro de la computadora por su sistema programable. Le llaman “autómata escritor”.

Me permito no mandar a pie de página y transcribir más que un argumento, un testimonio, que me pareció realmente preciso sobre la impresión que produce el “autómata escritor”, pues, señala su aspecto más inquietante:

Entonces, al mirar los ojos del autómata, descubres otro rasgo que lo hace todavía más humano: los ojos siguen el texto a medida que lo escribe. Y no se limita a escribir empleando el típico movimiento pendular con la pluma, sino que hace mucho más: moja a la pluma en el tintero y hasta la sacude ligeramente para no manchar el papel. También resulta turbador cuando el autómata deja de escribir de improviso y levanta la mirada, perdiéndola en el horizonte, como si fuera un escritor de verdad en busca de inspiración o persiguiendo algún pensamiento furtivo.<sup>13</sup>

El aspecto siniestro por remarcar es la mirada que sigue lo escrito, la escritura y la vida se encuentran en el brillo de los ojos. El escritor que se encuentra bajo el trance de la escritura, sin duda, hace dudar de su naturaleza humana. Jaquet-Droz captó no sólo el funcionamiento de la escritura, sino la verdadera naturaleza del escritor, su ser máquina al practicar la escritura. Captó una imagen fidedigna, comprobada por la misma literatura.

“El incómodo diafragma de la persona”, por otro lado, señala al hombre como una carcasa, una construcción a donde viene a posarse el aire; la molesta y complicada alma. Además, el personaje de Calvino hace referencia a que este juego de espejos, de autómatas, genera la pregunta cartesiana por excelencia: “Si fuera sólo una mano, una mano trunca que empuña una pluma y escribe... ¿Quién movería esa mano?”. Al final, esta es la misma pregunta que se formula el viajero de González en “Rudisbroeck o los autómatas”. Quién mueve la mano, quién mueve a esos extraños personajes, “Quién es Rudisbroeck”. El personaje se lo pregunta, pero la narración más bien construye dicha cuestión. Así como a K. parece interesarle el interior del castillo, al propio Kafka, más bien, le interesa construir el misterio, la interrogante, erigir ese castillo in-finiquitarlo. Sea acaso esta

---

<sup>13</sup> Parra, Sergio. “El autómata escritor”. Web. 28 de noviembre 2018  
<https://www.xatakaciencia.com/tecnologia/el-automata-escritor>

mano que Horace Walpole presenta en su libro *El castillo de Otranto* de 1764, una mano desconocida, gigante, que se esconde en el castillo, y que hermana a González con Kafka. La mano como sinédoque, mutilada. La mano despersonalizada. La mano invisible. La mano que mueve los hilos de los muñecos o títeres.

De todas maneras, el autómata más logrado, en cuanto a su comportamiento automático y su relación displicente con la escritura, es Bartleby. El personaje de Melville ya no es un muñeco como tal, pero es alguien que ya no funciona. El escribano y copista Bartleby, como Olimpia, sólo repite una frase: "Preferiría no hacerlo". Dígase que incluso el copista se encuentra atormentado. Es una máquina averiada. Otra vez, Bartleby ha visto cartas que no debía ver y que le han sobrecogido, llevándolo hacia ese estado de autómata.

Puede decirse que Bartleby es más parecido a un androide, ya que su desempeño es pobre; aunque esté diseñado para escribir, no puede hacerlo. Esta es una característica del androide, muñecos de ingeniería elaborados para ayudar en las tareas domésticas o más monótonas, y que, sin embargo, son ineficientes.

Como sea, Hoffmann, ayudado por Descartes, brinda una nueva imagen que los autores del siglo XX transforman en una reflexión sobre la propia mano, sobre los propios poderes de la ficción y la escritura. La mano que se ve a sí misma, de ventana a ventana con catalejo, con un lente de aumento que permita escudriñar lo que es de uno y a la vez no lo es, la obra literaria. Hay una desconfianza sobre la configuración del texto literario, y una intromisión del propio autor, por lo menos hay una mera alusión a sí mismo; como lo atestigua la enorme mano que se inmiscuye por los patios del castillo de Manfredo en *El castillo de Otranto*.<sup>14</sup>

Eugenio Trías escribe al respecto de esta sinédoque como una de las modalidades de lo siniestro:

[...]imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos y

---

<sup>14</sup> Jan Svankmajer en su cortometraje sobre *El castillo de Otranto* de 1977, dibuja esta idea bajo el disfraz de un documental falso. En él dos investigadores han dado con el verdadero castillo y lo exploran, a lo largo de todo el filme se entrecruzan las historias, parece que reviven el castillo. Al final, la gran mano aparecerá para derribar los muros sobre ellos.

descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo: así la muñeca Olimpia en la narración de Hoffmann *El arenero*, despedazada por su creador o *Pigmalión*. Miembros separados que se autonomizan y cobran actividad independiente: unos pies que danzan solos. (Trías 47)

En este caso son las manos, la sinécdoque de un todo poderoso que se ha colado de manera un tanto ya olvidada en nuestra habla común: la mano que mece la cuna, por ejemplo.<sup>15</sup> También tiene resonancias en teorías económicas coetáneas a la literatura gótica inglesa como es el caso de Adam Smith y su “Mano invisible” en *La riqueza de las naciones*. Es para considerar la mano de Walpole que aparece en 1764 y que podría haber recalado en Smith y su tratado sobre economía de 1776.

El tema primigenio que los escritores ven en el autómata es la del desafío del artesano contra el artista, del hombre contra Dios. Mano contra mano. Se entrelazan concepciones fáusticas de desafío contra la ley de Dios por parte del hombre y del robo de sus poderes, tópico prometeico. En los primeros relatos sobre autómatas, aquellos que fijan la mirada en los arcanos del cielo, son aquellos que son castigados por su atrevimiento. Está presente de nuevo la mirada espía, indiscreta y sacrílega.

El motivo del castillo o de la torre, de lo alto, proviene de un sentimiento prometeico de estar leyendo el libro de dios, los secretos del cielo; es decir, de ejercer la astronomía. De pulir los aumentos, y engranar los espejos que permiten escudriñar las estrellas. Esto, Hoffman lo tiene presente en su cuento “El hombre de la arena”, y se puede comprobar en otro cuento de su propia mano, “El mayorazgo”. Esta historia de herencias, avaricia e injusticias ve su punto de partida en la afición de un padre por la astronomía, dedica toda su riqueza a la implementación de un observatorio en una de las torres del castillo. Un día, la torre y los instrumentos desaparecen junto con el rey-astrónomo debido a un incendio, desde entonces la familia se ve maldita y el castillo embrujado. Quienes constatan esta historia son dos abogados.

---

<sup>15</sup> Que recuerda a la cómica-siniestra mano de los locos Adams: Dedos. Figura que encaja perfectamente en la estética gótica-macabra de los personajes y su castillo.

La torre reaparece en “El hombre de la arena”, hacia el final de la historia. Es de ella de donde Nataniel se precipita al vacío. Después de observar con su antiguo catalejo, el que empleaba para espiar a Olimpia, a Coppelius-Coppola entre la multitud, Nataniel enloquece y se lanza de la torre que, además, es un mirador. La torre es también símbolo de justicia o de restablecimiento de la normalidad.

Otros dos relatos emparentados con esta idea de la ofensa contra la creación divina son “El maestro Zacarías” y “El campanario” de Jules Verne y Herman Melville. El maestro Zacarías de Jules Verne es un relojero suizo de renombre que ha vendido su alma al diablo a cambio de la vida eterna, hasta que, un día sus relojes empiezan a fallar, se descomponen poco a poco y su maestría comienza a ser cuestionada. Se descubre entonces que su vida está unida a la cuerda de los relojes. La vida y la obra de nuevo como vínculo de vida. Desesperado viaja a un castillo abandonado donde se encuentra el último de sus relojes para intentar preservarlo, el diablo aparece y lo arrastra a la muerte y al infierno, el reloj deja de andar.

Melville, antes de presentar al autómata más acabado, Bartleby, escribe su cuento “El campanario”<sup>16</sup>, en el que un ingeniero construye una torre altísima a la que se dispone a coronar con un enorme reloj de oro. La obra queda inconclusa, el autómata del reloj se activa él mismo unos momentos antes de la develación de la obra y, en vez de golpear la campana con su martillo, golpea a su propio creador. Antes, durante la fundición de la campana, el arquitecto, apurado, había arrojado a un obrero al metal candente; sin remordimientos y con prisa, el constructor prosigue su obra. La campana se templa entre oro y sangre. En ambos cuentos se castiga la felonía de querer ser, o jugar a ser, Dios. En este par de relatos se elide el motivo de los espejos, pero se puede ver a través del motivo que persiste, el desafío de las alturas, la torre o el castillo. Y, además, aparece la gran figura engranada, el autómata.

González no deja de lado este tema en *Los sueños de la bella durmiente* y dedica una parábola sobre la torre de babel a Franz Kafka. El epígrafe que acompaña a “Relación de

---

<sup>16</sup> Originalmente publicado en *Harper's New Monthly Magazine* (Núm. 32, agosto 1855), y reeditado en 1856 para el libro de cuentos *The piazza Tales* (*cuentos de la varanda*).

un esclavo” reza así: “Construyen el pozo de babel”, y pertenece al propio Kafka. A continuación, el breve texto:

Esta mañana, por fin, llegamos al cielo. ‘Tantos siglos de esfuerzo para nada’, lamentó un arquitecto, luego de golpear con un martillo el cristal transparente que definía, como nunca antes, a los orbes celestes: era más reacio que la indestructible piedra de nuestra torre. Aquel vidrio era límpido, pero atrás podía verse, ay, sólo el mismo azul monótono de siempre.

Antes de que emprendiéramos el descenso, el arquitecto que había comprobado nuestros temores quiso tomar un camino más corto, lanzándose al vacío con un grito que permaneció unos instantes mientras, leguas abajo, la mota de polvo que había sido él se disipaba.

Muchos siglos después (treinta o cuarenta más de los que abarcó la construcción de la torre) nos dimos cuenta de su error y, en consecuencia, del nuestro: la tierra firme anhelada por todos no era menos quimérica que los espacios divinos; la caída del arquitecto sería infinita.

Desolados, inmóviles en aquel punto, nos resignamos a esperar la muerte, considerando preferible un simulacro de tierra firme al pozo sin fondo que, después de todo era lo único verdaderamente real. (González 164-165)

En esta pequeña composición encontramos reunidos, casi indiferenciados, a Kafka y a Borges, los temas míticos permiten esta amalgama. No obstante, aparecen dos elementos de los cuentos de autómatas anteriormente señalados: La altura o la torre como ofensa contra Dios y el cristal del espejo, a los que se suma un tema que Borges compartía con Kafka: el infinito, lo que nunca termina de ser o de llegar. Y que Emiliano González, obviamente, refiere al profundizar en la naturaleza de la caída del arquitecto. Ahora, por su falta, la tierra es tan inalcanzable como el cielo para esa gente escaladora. Quedan suspensos. Otra imagen que remite a la bella durmiente como cuerpo suspendido de la vida.

Harold Bloom se refiere a este tema de lo que queda suspenso entre la vida y la muerte, cayendo para siempre, en sus ensayos sobre Kafka contenidos en *Genios* y *El canon occidental*. Bloom lo ejemplifica con el cuento de Kafka titulado “Gracchus el cazador”, en

el que un viejo cazador anda de puerto en puerto, muerto, pero vivo: “el cazador es el escrito, que viaja a través de la lengua, la alemana y la hebraica, y está absurdamente atrapado entre la vida y la muerte. Graco es admirable desde todo punto de vista: paciente, indestructible y, sobre todo, consciente de todas las ironías” (Bloom, Genios 275). Este tema, tiene razón Bloom, Kafka lo repetirá frecuentemente. Está en su cuento “Ante la ley”, en su “La muralla china” y “El mensajero del Rey”, en *El proceso*, y todo ello para llegar a su más acabado e intrincado mensaje interrumpido, *El castillo*.

Pero debo remitirme a un motivo que Emiliano González rescata para transmitir ese tiempo congelado. La campana. En Penumbria queda eternizada la sensación de la última campanada que anuncia las cinco de la tarde, entonces en Penumbria sólo pueden pensarse cosas que se piensan a las cinco de la tarde. La campana, no es un motivo alejado de la altura, como se ha constatado con Melville, la campana parece ser un justiciero divino, y la alegoría del tiempo. González suprime este sonido y es sólo su rastro, su recién ausencia la que queda atrapada para siempre en el ambiente de Penumbria.

La campana<sup>17</sup> también aparece en *El castillo* de Kafka:

El castillo, allá arriba, extrañamente oscuro a esa hora, y que K había tenido la esperanza de alcanzar todavía ese mismo día, se alejaba una vez más. Como si le quisiera dar una despedida provisional, desde el castillo se oyó el repicar de una campana con un tono alegre y alado, que al menos durante un instante hizo que su corazón temblara, como si lo amenazase —pues el son también era doloroso— el cumplimiento de lo que él anhelaba con seguridad. Pero al poco tiempo esa gran campana enmudeció y fue remplazada por una campanita débil y monótona, quizá arriba o quizás ya en el pueblo. Esa campanita se adaptaba mejor al lento avance y al lastimoso pero impecable cochero. (26)

Cuando K. vuelve a la aldea en trineo, la campana resuena ofreciéndole una esperanza de un día poder adentrarse en el castillo. K. lo piensa así a primera oída, pero enseguida rechaza la susodicha benevolencia. La campanita con sus repiques en realidad acentúa su

---

<sup>17</sup> El tiempo cesa, para los budistas, el tiempo de la eternidad, de la muerte. Puede indicar una pausa, otro tiempo. La campana que anuncia al leproso en la biblia.

indefensión, su precariedad, y su absurdo, concluye. Sobre todo, la campana refuerza el frío y el peso de la nieve que, durante todo el tiempo de la narración, no deja de caer. Para Calasso, la nieve quiere decir que K. se ha adentrado en un territorio sin tiempo. En un territorio infinito.

Aún así, las campanas de la Penumbría de Rudisbroeck proceden de una pequeña novela belga, *Brujas, la muerta* de Georges Rodenbach. Penumbría entera hace referencia a la Brujas que Rodenbach retrata en su libro, como una ciudad claroscuro, laberíntica y muerta. El protagonista, después del fallecimiento de su amada esposa, sólo puede vivir en una ciudad muerta, como su muerta, esta ciudad es Brujas. La ciudad poco a poco toma la forma de la muerta, se funden. Las constantes campanadas de las catedrales e iglesias van sumiendo al viudo en una tristeza cada vez más honda e irreversible. Por si fuera poco, también el doble está presente en este libro, el viudo encuentra en brujas a Jane, una mujer idéntica a su esposa muerta.

La campana es un elemento común de los primeros autómatas, es decir, de aquellas torres enclavadas en los centros de las ciudades europeas. Son el péndulo del reloj. Autómatas que vigilaban el orden desde su cúspide y marcaban con sus manecillas el ritmo de las personas y de los lugares. La campana con su tañido indica un cambio de dirección o de modo, anuncia la misa, el amanecer, el mediodía. De tal manera que el ciudadano entiende que debe tomar una faz acorde a cada estadio del día. La campana anuncia. Le dice al niño que debe entrar a su escuela o que puede salir de ella. Luego, en las fábricas de la Europa del XIX y principios del XX, la campana será desplazada por el vapor y su silbido, que indica al hombre mujer o niño al iniciar la jornada, que tiene que volverse máquina, y al acabar la jornada, que puede volver a ser humano.

Como sea, las campanas en Rodenbach, Kafka y González, están detenidas, indican que no hay movimiento, ni cambio, que las ciudades o los pueblos en el caso de Kafka, están suspensos, eternizados:

Aún persiste el rumor de la última campanada, hecho al que tardamos un poco en acostumbrarnos. Cuando lo logramos nuestros pensamientos tienen la misma resonancia de ese plaño, están encantados por él, sólo se piensan pensamientos

de las cinco de la tarde y quizá por eso los libros redactados en Penumbria son libros para leer en el ocaso. (González 16)

El sonido de la campana, la luz ambarina y los libros o, música pintura y literatura, en Penumbria están totalmente destinados a dar fe de la infinitud de la ciudad, como dice González, de su encantamiento. Arte para un ocaso perpetuo, una muerte eterna.

Eugenio Trías adelanta una consideración sobre el arte en general y sobre lo siniestro, que puede servir para resumir y sellar lo dicho sobre la infinitud en González:

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística, ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. (Trías 54)

Esta posición la encuentra en el arquitecto de González cuando topa con el último espejo del cielo. Está a punto de descubrir el cielo o cómo llegar a él y, al final, le resulta imposible. Como se verá a continuación, es en esta posición de entelequia<sup>18</sup>, en que González trata de poner al lector respecto de su “Rudisbroeck o los autómatas”; ante la certeza de que el abismo es lo único real. Entiéndase lector como espectador de estilo cartesiano, como Nataniel con catalejo. El lector también entendido como mano invisible, Dios que sobrevuela la geografía ficcional para arrojar interpretaciones. González arrastra al lector hacia la ficción no como a un mundo mágico sino como a un castigo, a un infierno sin salida: a un abismo como un agujero.

---

<sup>18</sup> Pascal Quignard recuerda que la entelequia en la pintura romana es entendida como una cualidad que consiste en pintar una escena trágica momentos antes de que ocurra. Incluir su ausencia. El presentimiento de que esa escena familiar va a tornarse en algo horrible.

### **3. Visión Fragmentada y visión siniestra en Emiliano González: Agujeros y espejos rotos**

Rodeado de espejos, en el relato de Hoffmann “El hombre de la arena” prima la importancia de los ojos de verdad, los ojos de Nataniel. La abundancia de espejos sirve sólo para reforzar la presencia de los ojos del protagonista. Lo rodean. Debe recordarse que toda la locura de Nataniel parte de su atrevimiento infantil y nocturno: mirar el encuentro de su padre con el abogado Coppelius.

Entonces Nataniel es una especie de Georges De La Tour,<sup>19</sup> que por las noches espía el horno o el laboratorio de su padre. Nataniel mira a través del quicio lo que no debe ser visto:

Entonces abrí suavemente...suavemente la puerta del gabinete de mi padre. Estaba sentado como de costumbre, silencioso e inmóvil, de espaldas a la puerta y no me vio. Un momento después me oculté en un armario destinado a colgar la ropa, que sólo se cubría con una cortinilla. Los pasos se aproximaban...cada vez más cerca...la campanilla resonó con estrépito. El corazón me palpitaba de temor y ansiedad...Junto a la puerta se oyen los pasos... y la puerta se abre bruscamente.  
(Hoffmann 45)

Dígase que Nataniel se ha asomado por un agujero a la lumbre, a los experimentos alquímicos de su padre y Coppelius: “No sin hacer un esfuerzo, me atrevo a entreabrir la cortina con precaución. El hombre de la arena está delante de mi padre y la luz de los candelabros se proyecta en su rostro...” (Hoffmann, 45). La luz del cuento de Hoffmann, por lo tanto, es una luz ambarina, mortecina como la de Penumbraria y como la de la panadería de Georges de la Tour. Esta luz confunde sus memorias, sus visiones, genera una especie de indefinición. Esta media luz que difumina los relieves y las magnitudes de la habitación encuentra su presa en la mente de Nataniel, que también se ensombrece. Después de este suceso, Nataniel no sabrá si todo esto ha pasado en realidad.

---

<sup>19</sup> Quignard escribe: “El pequeño muerto o el recién nacido atado es como un pan de luz. La marca de la infancia fue el fuego del horno” (73).

La escena está llena del color de la alquimia, del color oro moribundo que produce la fundición de metales, la formación de una campana, por ejemplo. Tenemos los candelabros, pero también están los “lingotes de metal brillante”, “el crisol” y “el hornillo”. A cada golpe que Coppelius da a los lingotes sobre un yunque, se exaltan cada vez más las imaginaciones de Nataniel: “A cada momento me parecía que veía saltar cabezas humanas, pero sin ojos” (Hoffmann, 52). Esta es una imagen poderosa de las chispas que saltan del roce entre el martillo y el lingote que Coppelius azota, pero puede ser también la imagen de la fabricación de una cabeza humana, los lingotes transformados en cabezas metálicas carentes de ojos y que pronto pasarán a ser autómatas. Al final, Coppelius le perdona los ojos a Nataniel, a cambio de examinar sus extremidades: “¡Pero, por lo menos, quiero ver el mecanismo de sus manos y de sus pies!, y diciendo esto hizo crujir de tal modo las coyunturas de mis miembros que me parecía estar ya todo dislocado” (Hoffmann, 52). E.T.A Hoffmann parece sugerir que el mismo Nataniel es un autómata, o que por lo menos serviría de modelo para la creación de alguno. Con esta acción, Hoffmann no sólo quiebra la mente y fragmenta los ojos, la vista, de Nataniel, sino que, al mismo tiempo, da pie a la fragmentación de la narración. La percepción perturbada de Nataniel se homóloga a la estructura epistolar de la narración. Ambas se dislocan. Si esto es así, quiere decir que asemeja su propio cuento a un autómata.

Retomando el color mortecino, Emiliano González nombra a la primera parte de su libro, *Los sueños de la bella durmiente*, como “La ciudad del otoño perpetuo”. Este título, se refiere obviamente a la ciudad Penumbria. González toma a este color sepia, otoñal, como un color de muerte y lo suspende, lo eterniza. Lo hace desde la convención de que el otoño revela lo efímero de la vida y la melancolía, a sabiendas de que esta es una imagen legada por los pintores prerrafaelitas y, por lo tanto, por la poesía inglesa:

En la historia del arte, el otoño aparece invariablemente representado como una estación de abundancia, un concepto probablemente derivado en el Sur de Europa por su asociación con el vino y la vendimia. Así, en su «Iconología», Ripa muestra un grupo de mujeres con magníficos trajes decorados con joyas, hojas de parra y frutas. No hay ninguna visión del otoño como estación de decadencia y muerte y el cuadro de Millais resulta en este sentido único como origen de toda una

iconografía posterior. Sus raíces no están en el arte sino, una vez más, en la poesía porque, con la notable excepción de Keats, la asociación del otoño con la nostalgia y el sentimiento de lo transitorio es un lugar común en los versos ingleses. En 1848, el mismo año de la formación de la Hermandad Prerrafaelita, D. G. Rossetti escribió un poema otoño al titulado «La caída de la hoja» y, más cerca aún del cuadro de Kalillas en la fecha y en el tono, estaría el «Soneto otoñal» de William Allingham en cuya edición de 1855 en Canciones de día y de noche aparecen ilustraciones de Millais y de otros pintores prerrafaelitas. (Aznar 347)

Cuando Emiliano González escribe que Penumbra es igual a un cuadro, quiere poner al lector ante el quicio, ante un agujero como si fuera un espía, un voyeur; como a un Nataniel temeroso que ve entre cortinas, por un resquicio, algo lejano. Da la sensación de que uno ve con dificultad, con el ojo enmarcado, por un agujero hecho en la pared. Porque el cuadro, la pintura que es Penumbra, es una ventana igual a la que se interponía entre Descartes y el mundo. La distancia que genera la narrativa de González es como la de un espectador participando de una obra de teatro o de una película.

En sus estudios sobre lo siniestro, Eugenio Trías declara al ojo como el lugar propio de lo siniestro<sup>20</sup>. Declara que lo siniestro es un abismo que sube. Esta misma idea que Emiliano González elabora en su texto “Relación de un esclavo” con un epígrafe de Kafka, Trías la encumbra desde una base fílmica. La dice desde Alfred Hitchcock y su película *Vértigo*.

Trías está de acuerdo con algunos de los mitos fundadores que la crítica ha emparentado a la película de Hitchcock: Orfeo, Tristán e Isolda y Pigmalión. Sin embargo, para Trías el relato fundador de este filme se encuentra en “El hombre de la Arena” de Hoffmann. Lo cual le permite formular observaciones precisas sobre el carácter y los motivos de lo siniestro, así como de su tradición y sus fundamentos. La primera de ellas es, como ya se ha dicho, entender que el lugar de lo siniestro es el ojo, pues en él se da un juego de visiones. Un ojo rasgado, lastimado, que sólo puede ver de reojo, dice Trías; de modo parcial y plano, podría decirse.

---

<sup>20</sup> Sobre el pequeño hombre en el ojo. Juego infinito de espejos, un hombre dentro de otro hombre.

Una de las aseveraciones de Trías acerca de *Vértigo*, que sirve para encumbrar al ojo como lugar de lo sinistro, es que hay una identificación entre el espectador y Scottie; el detective de la película que se enamora de Judy, esposa de Elster, viejo conocido, y doble de una española colona, cuyo retrato se encuentra en el museo de la ciudad. Trías llega a esta consideración después de profundizar en una escena de la película: Scottie sigue a la esposa de Elster, supuestamente poseída por el espíritu de su antepasado, la sigue por la ciudad. Ella, Madeleine, entra a una florería. Scottie entra por una puerta trasera y la mira comprar flores por una puerta secreta apenas abierta para que quepa su ojo. Madeleine se acerca a la cámara o al ojo de Scottie, luego la toma se abre. Y el ojo de Scottie queda al lado del reflejo de Madeleine, contenida en un espejo contiguo a la puerta secreta. Trías escribe:

La genialidad de la imagen estriba en que, por simple posición de los *dramatis personae* en ese plano, se ve que Scottie toma como cuerpo y presencia algo vacío cuya verdad escapa a su campo visual, pero no al nuestro: todo en una única imagen. Pero aún hay más: lo que de hecho hay delante de Scottie, lo que su ojo ve, somos nosotros, verdaderos dobles del detective: nosotros incapaces de comprender lo que se nos muestra con claridad, el carácter vacío e ilusorio de la imagen deseada que perseguimos en la fantasía y convertimos continuamente en «cuadro» sin saberlo, como Scottie. (Trías 100)

Para Trías, dar vida a los cuadros, configurarlos —para no olvidar a Ricoeur—, es el objetivo que persigue la película de Hitchcock. Es el objetivo que también, simbólicamente, persigue Scottie, quién ha visto la hermosa pintura de Carlota Valdés, la doble española de Madeleine, y quien luego la descubre como impostora, y aún así, al volverla encontrar como Judy, como la actriz que es, hace que reviva a Madeleine.

Puesto que su ojo se ha fragmentado, después de su terrible accidente, en el que se vuelve temeroso de las alturas, Scottie busca alguna unidad: “El ojo de Scottie en cambio, es el cine mismo andando, en marcha, es la cámara de proyección que persigue la pieza. Es el ojo del sabueso, detective o cinematógrafo, perseguidor de una visión” (Trías, 99).

Hitchcock laconiza el argumento de su filme; el deseo de Scottie por “hacerle el amor a una muerta”.

Este efecto, la identificación del protagonista con el espectador, este ser “el ojo del sabueso [...] perseguidor de una visión” es precisamente el papel que desempeña el viajero en “Rudisbroeck o los autómatas”. Emilio González vuelve explícita esta estrategia. En Rudisbroeck hay un momento en su narración en que todos miran a través de los ojos del viajero. Sucedé cuando el viajero, después de quedarse con la mitad de la historia sobre Rudisbroeck y Glinda, se interna en un teatro que anuncia: “Papá Fritz y su gran guiñol vuelven a Penumbria ofreciendo nuevos caprichos de la naturaleza en un espectáculo inolvidable de pornografía mágica” (González, *Los sueños* 26).

El teatro es descrito como una estructura que no tiene nada que ver con un teatro convencional:

No era un invernadero...a menos que pudiera evocarse la noción, levemente atroz, de un invernadero edificado sin el propósito de alojar plantas. Pero un olor a lirios descompuestos, un olor húmedo que se adhería a la ropa como pelusa, un olor irritante y maléfico llenaba el local. Aquella cueva de vidrio rematada por un tablado rústico sin decorados ni telón, iluminada por la luz mortecina que proyecta el alma sobre ciertos paisajes, ventilada por agujeros de noche y sueño, era un teatro ideal... (González 27)

La luz ambarina de Penumbria crea los espejismos, las escenografías que se corresponden con diversos estados del alma. Estos decorados son reales o al menos lucen reales, son espejismos sobre las que se representan cuatro obras sin pérdida de tiempo.

La primera obra se titula “La cristofagia”, la segunda se llama “Dos pájaros de un tiro”, la tercera “La espera”, pero el acto final y principal es Braulio, el sabio hombre perro, émulo de la oruga fumadora de Lewis Carroll que se encarga de responder a las preguntas que el público le plantea. Suben un hombre y una niña, luego, el viajero se anima a acercarse a Braulio, y preguntarle: “¿Cuál es, oh maestro, el final de la historia de Rudisbroeck?”(41). Braulio, ante la inquietud del público, pide silencio, y le dice: “Lo verás con tus propios ojos. Ven conmigo” (41). Desprenderse del público pone nervioso al

viajero: “Pero... ¿y la función?” (41). Aquí, Braulio contesta a tono de lo que Trías expone sobre Vértigo y Scottie: “La función continúa. Tus ojos son los ojos del espectador, de cualquier espectador. Todos verán lo que veas tú” (41). El viajero y Braulio, de manera significativa, atraviesan el telón del teatro, bajan algunas escaleras y se hallan en un cuarto lleno de cristales o espejos: “Me condujo tras el telón de fondo. Bajamos a lo que parecía ser un sótano, por escaleras de fierro en espiral. Recorrimos pasillos y aposentos (Braulio se movía pesadamente) hasta llegar a una especie de invernáculo de paredes cubiertas por espejos que reflejaban plantas...pero no había plantas por ningún lado” (41). Braulio conduce al viajero hacia su madriguera, hacia las profundidades del teatro, hacia su agujero. Ahí encuentra otro teatro ideal, pero subterráneo, otro invernadero.

Cuando llegan al invernáculo, Braulio empuja un cristal y desparece tras él. El viajero intenta hacer lo mismo y le resulta imposible, entonces tira una patada y quiebra el cristal que, al momento, se vuelve un pasadizo hacia una callejuela de Penumbria: “De un puntapié hice polvo el espejo que había frente a mí. La abertura me mostró la perspectiva desierta de una calle de Penumbria: la calle que me llevaría a la torre de Rudisbroeck. No había más que un paso del cubículo a la calle, así que lo di” (42). En el cuento de González, encontramos un lento descenso, un caer del ojo en otro ojo. Es el ojo del lector que ante el cuadro que es Penumbria y que pronto se adentra en el ojo del viejo marinero que cuenta la historia de Johan y Glinda, y que luego vuelve a caer en el abismo de Braulio, y después más abajo, en una Penumbria subterránea.

Eugenio Trías llama agujero ontológico a ese hueco que deja el ojo vaciado, rasgado; imagen siniestra. Se desagua como la coladera de *Psicosis* de Hitchcock, dice Trías. Y representa una ruptura de la lógica de la ficción. Ese hueco es ambivalente, representa la entrada a la obra y al mismo tiempo descubre su vacuidad, su duración no perenne, obra y vida son comparadas por su carácter perecedero. El hueco, por lo tanto, no sólo es un asomo a un mundo mágico, sino que es una entrada a los pilares de la misma obra. Cuando Braulio desciende junto al viajero, en realidad lo está llevando a los cimientos de Penumbria, de la narración de Penumbria. Está imagen probablemente provenga de Kafka.

Kafka escribió un texto titulado por Max Brod como “Der Bau”, que se ha traducido de diversas maneras: “La construcción”, “La madriguera” y “La guarida”. La

construcción, la traducción literal, permite acercarse al sentido más obvio del texto de Kafka. En esta narración hay un animal que construye sin cesar túneles y agujeros para escapar de algunos predadores. Guillermo Sánchez Trujillo en su libro *Los secretos de Kafka*, además de dedicar una interesante y reveladora explicación de *La condena* y *El proceso*, se refiere a “La construcción” en los siguientes términos:

*La construcción...que algunos también llaman La madriguera, la escribió Kafka en el último año de su vida, y podemos considerarla su verdadero testamento literario...Es claro que Kafka habla en La construcción, a través del habitante del subsuelo —el espíritu subterráneo— de su propia obra, y que esa confesión es una trampa, que propone un juego, montada por Kafka meticulosamente hasta el más ínfimo detalle.* (Sánchez Trujillo 89-90)

Considérese la escena de Braulio y el viajero como una alusión velada a “La Construcción” de Kafka, por esto mismo, la traducción animalesca de “La madriguera” resulta más efectiva a la hora de juntarla con Braulio, un ser animalesco lleno de pelo, que sufre de hipertricosis, la misma condición de Julia Pastrana. Un ser del subsuelo, pariente de la oruga azul de Lewis Carroll.<sup>21</sup>

A parte de la traducción de “La madriguera”, la idea de la obra literaria como una trampa también resulta afín a Emiliano González; como un agujero en el que cualquier incauto puede caer para luego ser devorado. En su segundo libro de cuentos *Casita de horror y de magia* de 1991, se incluye una historia eco del teatro guiñol de Papá Fritz, “El último día en el diario del señor X”.

Este cuento narra la historia de un padre y su hijo de paseo por la plaza de la ciudad. Sentado en una banca, encuentran a un viejo payaso, ridículo y arruinado, que ofrece un espectáculo teatral. Carga consigo una caja que abre su telón al depositar una moneda en ella. El padre deposita la moneda. El telón se abre. Y muestra un espectáculo indecente:

---

<sup>21</sup> Los mundos subterráneos para González provienen también de Arthur Machen, de su cuento “El pueblo blanco”. Sin embargo, se observa que las guaridas de Rudisbroeck son en verdad similares a las guaridas de Kafka.

El viejo, que despedía un relente en que se mezclaba el perfume barato y el hálito de las criptas, murmuró con una voz cascada el precio de la función —muy bajo, accesible a cualquier bolsillo infantil— e introdujo la moneda que le ofrecimos por una ranura que se veía en la parte superior de la caja. Entonces algo increíble ocurrió: el telón se levantó y una gran boca de labios negros y dientes afiladísimos fue abriendose poco a poco y apareció una lengua roja como el infierno, en medio de la cual había una diminuta mujer desnuda, una muñeca viva de cabellos rubios que retorcía su hermoso cuerpo entre las patas de un perro jadeante y barcino. El rostro de la mujer hacía muecas de loca. Mi hijo chilló mientras yo abría los ojos desmesuradamente. Aquel espectáculo en miniatura era una perversión impertinente, una mala sorpresa capaz de encolerizar a cualquier adulto y de enloquecer a un niño. (González, *Casita de horror y de magia*, 116)

La luz se apaga, se desmayan y, cuando despiertan, se encuentran en el interior de la caja. El niño se ha vuelto loco. Y el padre asustado mantiene una conversación con la muñeca de la función que se asoma en ese espacio vacío. La muñeca le cuenta que cuando sean siete, serán devorados por su amo, y enseguida lo describe:

—Nadie te oirá si gritas y cuando sean siete —dijo la loca— los tragará.  
—¿Y a ti?  
—A mí no. Yo me quedo aquí, pues yo soy una mera proyección de mi amo.  
—¡Pero si no tiene garganta ni estómago!...  
—Eso es lo que tú crees. La boca es lo único que se ve... el resto del cuerpo de mi amo es invisible... el viejo es un amigo, un ayudante que disimula la boca de mi amo por medio de una caja... mi amo se alimenta de seres humanos, pero necesita reducirlos de tamaño para poder tragárselos... después los devuelve a su tamaño original y los deglute... ¿sabes?... mi amo es muy antiguo... y viene del cielo, de muy lejos... (116)

“El último día en el diario del señor X”, al igual que “La construcción” de Kafka, puede dar cuenta de la concepción que Emiliano González tiene de la obra literaria. Una trampa que se alimenta de la vida humana. Eugenio Trías, en su análisis sobre Vértigo, ha citado a Hitchcock sobre el argumento de la película; sobre el deseo de Scottie de “hacerle el amor

a una mujer muerta”, es decir, Scottie trata de animar lo inanimado, a la muñeca Madelaine, con su propia sangre, con sus propios ojos.

La obra literaria, tanto para González como para Kafka, parece ser un agujero, un abismo que deglute a quien atrapa, a quien cae en sus redes, en su interior. Una guarida llena de túneles o de espejos. Porque la manera más fácil de construir un laberinto, también lo ha dicho Borges, es poner un espejo frente a otro. Encontrar el ojo del espectador con el ojo de Scottie, por ejemplo.

Trías comenta que Vértigo le sirve para hacer visible aquello que no se puede mirar: “[...]el abismo aterrador, el agujero ontológico de donde brota, como imagen o como protofantasmía, la fauce inmensa de lo siniestro” (Trías 86). González presenta, precisamente, este abismo aterrador como unas fauces que pertenecen a un monstruo invisible, inspirado, seguramente, por el terror cósmico de H.P Lovecraft. El autor de *Casita de Horror y de magia* entiende que los agujeros no son incorpóreos. El agujero, lo siniestro, necesita de un rostro, de un cuerpo: el pequeño teatro. Necesitan, igual que una trampa, un señuelo.

Cuando Descartes se asusta ante la posibilidad de que aquellos que ve por la ventana, sean autómatas, en realidad, no le asusta que sus sentidos sean engañados, sino que el mundo sea un gran teatro, un gran vacío. Cuando reduce el cuerpo a un amasijo de engranes y cuerdas, Descartes despierta un gran miedo: que nada sea cierto, que todo este predisposto para engañarnos. Al igual que Scottie, desde su ventana, Descartes le teme a ese vacío que sube, sufre de vértigo. Para Descartes, igual que para Trías, Dios como creador es un dios burlador. En el caso de Emiliano González, si hay una burla interpretativa como dice Calasso, es una burla macabra.

No obstante, como se ha tratado de explicar, los agujeros no se contentan con ser meras visillas de puertas, no es el ojo que cae en otro ojo, el descenso en los infiernos. Los vacíos en Emiliano González son depósitos y receptáculos de la vida, oquedades en donde habita el autor, como bien ejemplifica Kafka. Emiliano habla de ellos en dos textos, el ya mencionado “La danza de Salomé” y en el tercer aforismo de “Impresiones de Brujas”. En este último texto, González escribe: “Ningún espacio ha quedado sin pintar. El pintor ha llenado de vacío los espacios vacíos” (González, *Los sueños* 178). En “La danza de Salomé” se lee, acerca del cuadro homónimo, que Sebastián el pintor trata de llevar a cabo:

Al cabo de unos meses, Sebastián advirtió lo lejos que se hallaba de su estilo habitual, aunque tuvo que reconocer, en los rasgos de Salomé, a Gioia, y, en los de Yocanaan...a sí mismo. Con su aire de familiaridad, ambos detalles lo tranquilizaban, pues el resto del asunto le era ajeno por completo. Además, la proliferación de huecos absurdos en lugares claves (no susceptibles de llenarse con ocre y azul como hasta entonces) parecía exigirle nuevos procedimientos y nuevas sustancias, de ninguna manera pertenecientes al acervo pictórico tradicional. ¿Pelo, carne, tela...? (González, *Los sueños* 106)

El acercamiento de la pintura y la escritura se vuelve más patente en estas líneas sobre el vacío. Los agujeros en estos textos son representados como espacios dejados en blanco por el pintor, espacios que exigen otro pigmento, el color de la sangre de su creador. La sangre de Sebastián termina por dar el toque maestro a su pintura “La danza de Salomé”. Trías reconoce el mismo objetivo en la película de Hitchcock, y apunta que: “En ello estriba el milagro que pretende consumar Vértigo: hacer que un cuadro pictórico, inanimado, «muerto», se haga ser vivo, salga de sí mismo, se levante y ande, resucite” (Trías, 100). El filósofo español remite este propósito a un cuento que ya se ha mencionado, “El retrato oval” de Edgar Allan Poe: “Quiere que ese cuadro cobre vida real. Todo su empeño consiste en eso, en dar vida a una imagen pictórica. La relación con *El retrato oval* de Poe es, en este punto, una de las claves que debe tenerse en cuenta para comprender Vértigo” (Trías 100). Acaso, en estas líneas, Trías describe el propósito de González al escribir sobre Penumbria: darle vida a toda una ciudad muerta. En todo caso, González intenta mantener soñando a su bella durmiente, a su Elizabeth Sidall.

De hecho, Trías pasa por alto el libro de Rodenbach *Brujas la muerta*, como otra influencia más cercana a Vértigo —en cuanto a Hoffman no se equivoca—, porque Poe más bien sirve como resguardo de la idea vampírica de que la pintura se alimenta de la vitalidad del ser humano, y del sacrificio necesario para lograr la belleza. Pero en Rodenbach encontramos a ese acaudalado Hughes que intenta volver a una pobre y vulgar Jane en su rica y recatada muerta.

Penumbria misma es un gran hueco que necesita vida, la vida del viajero, atrapado por un muy antiguo amo, Rudisbroeck. Para Trías, también hay un Rudisbroeck en Vértigo; se trata de Elster, el dueño de la constructora y que le plantea el enigma de su falsa esposa a Scottie, justo ahí, en la construcción. Según Trías, así como Scottie es el doble del espectador, Elster sería el doble del autor, del creador. Es aquel que ha tramado todo un juego, una broma siniestra al fragmentado Scottie, incapaz de estar en las alturas. Trías lo propone como la mano invisible:

Pero entonces todas las secuencias anteriores al encuentro de Madeleine y el detective que hemos descrito como visiones pictóricas de Madeleine a través del ojo de Scottie cobran otra significación: son puestas en escena preparadas por Elster y Madeleine para que Scottie vea lo que tenga que ver, con lo que la imposición viene del lado del objeto contra o sobre el sujeto, condenado a ver y fantasear lo que otros quieren que vea y fantaseé. Entonces lo que era un objeto estático, un cuadro, pasa a ser cuadro tramado, construido por una subjetividad segunda y fundamental que dispone, cual Pigmalión, los hilos de las marionetas, dando a ver puestas en escena trucadas, falsificadas. Es Elster el que cobra importancia: el fabricador de todo el tinglado de esta farsa, «el autor» de todo el juego, «el director» de esa película que Madeleine interpreta ante los ojos estáticos de Scottie, el detective fascinado, enamorado, capaz de convertir en cuadro lo que ante sus ojos se está mostrando. Si Scottie es el doble de nosotros mismos, espectadores, Elster es, rigurosamente hablando, el doble del director de la película introducido subrepticiamente en el seno mismo de la película. Todo en este filme, todos sus ingredientes, ante festum y post festum, anteriores al «rodaje» y posteriores al acabado del film, mente arquitectónica y público, todo se halla integrado. (Trías 103)

No obstante, Trías dice que esta unidad no es duradera, al acabar la proyección se vuelve a rasgar el ojo. Lo único que prevalece es el blanco de la pantalla o el ojo vaciado. La vida y el sueño son como hojas de otoño, efímeras y melancólicas, como afirmaban los prerrafaelitas. Vértigo es una obra calderoniana, dice Trías aludiendo a *La vida es sueño*. Precisamente, es este sueño, el que Emiliano González trata de sostener, el sueño de la

bella durmiente, que, por conocido, más bien obedecería a un éxtasis de la hora verde, un sueño de ajeno.

Schelling, atestigua otra vez Trías, ha escrito que: "Lo siniestro es aquello que, debiendo de permanecer oculto, se ha revelado". Emiliano González, como Kafka, nos pone tras la mirilla, tras un agujero para ver lo que no debe verse, y, sin embargo, nunca lo vemos, porque González intenta mantener con vida a su más grande autómata: Penumbria. La ciudad del otoño perpetuo no es más que un gran autómata, idéntico al autómata que en 1740 encargara el arzobispo austriaco Jakob Von Dietrichstein para el palacio de Hellbrun en Salzburgo. Dicho autómata representaba el armonioso funcionamiento de la ciudad, era un teatro mecánico, de cómo las cosas deberían ser; era, como ha dicho el viajero de "Rudisbroeck o los autómatas", un teatro ideal. La presencia del teatro en los textos de González debe entenderse como ese teatro menor, pues la obra de González tiene la forma de estos lujosos, populoso y meticoloso autómatas. Curiosamente, este teatro ideal, Penumbria, parece no ocultar nada más que la identidad de Rudisbroeck. El teatro del arzobispo, por otro lado, ocultaba tras su rico arte, y más allá de su engranaje, la explotación de los mineros de sal, orfebres explotados por este autómata.

No hay desmerito en que *El discurso del método* y *Las meditaciones metafísicas* de René Descartes hayan sido estudiado como análogas a la comedia plautina *Anfitrión*. Según Benjamín García Hernández en su libro *Descartes y Plauto: La concepción dramática del sistema cartesiano*, el filósofo francés formuló sus pensamientos de manera casi idéntica a los diálogos que sostienen Júpiter, Mercurio Sosías y Anfitrión. Mercurio será el genio Maligno y Júpiter el Dios burlador que luego se convierte en el Dios garante:

La lectura atenta del diálogo entre Mercurio y Sosia, que tiene lugar en la segunda parte de la escena primera, sería suficiente para convencerse de la dependencia argumental del sistema cartesiano respecto de la comedia plautina, pues en el enfrentamiento de los dos personajes se pone de manifiesto el proceso de la duda y se revela el cogito de Sosia, merced que sobre él ejerce Mercurio, como antecedente genuino del Genio maligno. (García-Hernández 92)

Éstos pondrán a prueba la existencia de los propios de la casa transformándose en sus dobles. La seña por la que Sosías podrá mantener su identidad será su pertenencia a la casa de Anfitrión su condición de esclavo, de relativo a la casa. Es así como, en Plauto la figura del doble sea relativa a la casa, a lo confortante del hogar y el regreso a la patria como la *heimat* o lo *Heimlich*. Lo que Plauto representa sería entonces un estricto siniestro.

Igual a una casa vacía sobre el autómata se posan en sí todos los vacíos, las cuencas vacías de los ojos, la ventana, el cuadro, el teatro, el abismo, la obra literaria. Es una construcción igual de laberíntica y minuciosa que los túneles de Franz Kafka, quien también ha adivinado la incertidumbre, la paradoja de cualquier construcción literaria o mecánica: “precisamente la precaución exige, por desgracia con tanta frecuencia, arriesgar la vida” (Kafka, *Cuentos completos* 567). El costo por mantener el sueño o la vida—la ficción— será siempre dejar una entrada y prolongar su misterio, no acabar jamás, no dejar de construir jamás; dar la vida por él.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Incluso el famoso autómata ajedrecista que le ganó una partida a Napoleón y que viajó a Baltimore y fue avistado por Poe, necesitaba de un vacío y de una vida para funcionar. El mecanismo que permitía al autómata mover las piezas, dependía de un juego de espejos —espejos que recuerdan el fondo del teatro de Braulio— que ocultaba un compartimento en el que se escondía un enano; quien realmente movía las piezas. Tras viajar a tierras americanas las cosas se pusieron duras para su creador y tuvo que contratar a gente menos capaz para habitar el centro de su construcción. El secreto se reveló una noche en que el aire y el espacio se le acabaron al jugador. Para rescatar al hombre, el autómata tuvo que ser partido con un hacha. Por fin el animal salía de su madriguera. El vacío, el hueco autómata intentaba cobrar vida.

#### **4. Quiebra del espejo: función del autómata en la literatura**

##### **4.1 Visiones múltiples, sosias y espejos rotos en Emiliano González**

El espejo roto aparte de ser entendido solamente como metáfora del ojo rasgado, perturbado o enloquecido, aparece también en los cuentos de Emiliano para significar la mutabilidad de las formas. Su libro *Los sueños de la bella durmiente* no es sólo una trampa, una vida mantenida de manera artificial por quienes caen en ella, también es, como el título de la segunda parte lo indica, “La torre de los espejismos”, un ser inaprehensible, que se transforma y cambia de rostro.

A parte del espejo que se quiebra de un puntapié en el invernáculo de Braulio, la quiebra de espejos en la obra de Emiliano González es iterativo. El prólogo al segundo libro de *Los sueños de la bella durmiente* nos habla de una torre ancestral desde la que “es imposible apreciar dos veces el mismo panorama” (González, 139). La torre fue construida sobre un gran espejo que fue destruido por un ave salida de sus propios reflejos. El espejo se hace añicos, y sus lascas se reparten por el mundo:

Los fragmentos del espejo se dispersaron por el mundo y por la historia. De vez en cuando, una secta o una pareja de enamorados da con un fragmento y lo guarda en una caja. Pasada la noche, abre la caja y encuentra huevos, joyas, elefantes de jade: los fragmentos de un espejo infinito son también infinitos y materializan los deseos más oscuros de sus poseedores. (González, 139-140)

El autor del segundo libro cuenta que, cuando empezaba su obra, da con un fragmento del espejo en un mercado de Brujas. Guarda el trozo de cristal entre las páginas del libro y se da cuenta de que el libro empieza a transformarse, empieza a mutar:

Por aquellos tiempos iniciaba yo un libro de fantasías en prosa y en verso, y se me ocurrió, antes de acostarme, guardar el espejo entre sus páginas. ¡Cuál no sería mi

sorpresa al abrirlo en la mañana y ver que, desafiando toda conjetura razonable, tres o cuatro páginas de apretada escritura, mi escritura, engrosaban el manuscrito!

(140)

El autor de “La torre de los espejismos” pierde el fragmento de cristal, sin embargo, el cristal ha logrado un último prodigo, corregir y aumentar las últimas pruebas editoriales del libro, así, el narrador de la historia afirma:

Multiplicado por la imprenta, el proteico manuscrito es ahora volumen que tienes entre las manos. Dudo mucho, aunque no es imposible (dadas las cualidades adhesivas de lo microscópico) que un fragmento del fragmento del espejo legendario sobreviva en alguna parte de este ejemplar. Si te toca esa suerte, no será extraño que uno de sus textos, leído el sábado, se convierta en otro, ligeramente distinto, el domingo...pero esa magia, siendo patrimonio de casi todos los libros leídos por un alma sensible, pasará inadvertida. (141)

Este final del prólogo revela una reflexión sobre la relación mutua entre el ejercicio de la lectura y el de la escritura, sobre la retroalimentación. Y, al mismo tiempo, señala la idea de la modernidad como un todo que se ha fragmentado, y que, no obstante, no deja de remitir a un todo. El fragmento, como Calabrese apunta, a diferencia del detalle, que es absoluto, guarda en sí al todo. Recurso al infinito. *Recursus ad infinitum*.

En este último extracto del prólogo al segundo libro de *Los sueños de la bella durmiente*, resalta un adjetivo: proteico, «El proteico manuscrito». Proteo, como es sabido, es el dios marino de la metamorfosis. González utiliza a esta deidad en forma de adjetivo para señalar el carácter mágico del cristal y de la literatura, pero también lo hace recordando *Los motivos de Proteo* de José Enrique Rodó, el crítico uruguayo.

Antes de transitar la senda que abre Rodó, no se debe pasar por alto el otro cuento de Emiliano González que aborda el tema de la metamorfosis, este texto se titula “La herencia de Cthulhu”. El cuento, además de la explícita referencia a H.P Lovecraft, imbrica en él a otra importante figura dentro de las metamorfosis: el escarabajo. Dividida en tres momentos: «El museo», «H.P. Lovecraft» y «el escarabajo», la historia hace del museo del chopo un lugar sagrado, un monstruo dormido, atávico, esperando a despertar.

El museo, como “Las correspondencias” de Baudelaire, es el lugar donde se funden el sueño y la muerte, dice el narrador. A continuación, se muestra un poema dedicado a Lovecraft. Y, por último, se narra la historia de un antropólogo que recibe una antigua pieza artesanal en forma de escarabajo llena de inscripciones arcaicas. El investigador/escritor lo coloca sobre su escritorio y lo utiliza de pisapapeles, pronto nota cómo su escritura se ve beneficiada por la influencia de la estatuilla. Sin embargo, sus palabras poco a poco se le vuelven ajena, alguien más las escribe por él. La estatuilla encierra un espíritu o a un ser perverso dentro de sí que poco a poco se apodera de su cuerpo:

Paralizado ante mi descubrimiento, que corroboraba mis sospechas y les confería un halo de insoportable espanto y abismal vértigo, utilicé el poco de dominio de mí mismo que me quedaba en prender fuego a mi estudio, huir del sitio lo más pronto posible y recluirme a voluntad en un asilo.

Mi estancia aquí no ha de prolongarse demasiado. Ningún electroshock ha podido destruir al Demonio que llevo dentro y el acto incendiario fue un acto simbólico, inútil al final de cuentas: la influencia del escarabajo sigue cobrando fuerzas y he redactado esto en un periodo de distracción o asueto del Monstruo Regulador de mis manos y mi cerebro...El final es inminente, pero me resisto a terminar esta narración con la misma frase que el señor Kafka utilizó para iniciar una de las suyas. No es difícil adivinar cuál... (González 72-73)

La multiplicación de la escritura y la transformación de esta reaparece en este cuento, que construye su universo a partir de Lovecraft y una leve referencia a “El horla” de Guy de Maupassant. La presencia de Kafka se reafirma al hacer alusión a su escarabajo, Gregorio Samsa. La mutabilidad del hombre y la transformación de la escritura o el libro van de la mano para González.

Emiliano González en su ensayo “Un libro abierto”, uno de los dos ensayos que dedica a Rodó, destaca que, para el crítico uruguayo, la transformación de la vida es la causa de la sobrevivencia, de la permanencia. Si la vida no se transforma, no muta, uno se alinea y muere. Así, describe a la curva como símbolo de la transformación, de la vida diversa, y a la línea como la cosa idéntica a sí misma (González, *Ensayos* 148).

González rescata una idea alquímica de Rodó, la transformación del hombre, su civilización; Rodó habla de una iluminación de la conciencia que le permita al hombre llevar a flote sus facultades dormidas en el fondo del inconsciente y, así, superar la animalidad: “La conciencia puede sumergirse en el mar interno para ‘rescatar energías sin empleo’ y ‘nobles gérmenes nunca aprovechados’”( 150). Hay que hacer notar que para Rodó, como señala Emiliano, la conciencia o lo que se rescata de ella, es algo pequeño, gérmenes, semillas, pepitas de oro. Trozos de una perla o de un espejo. Los trozos de iluminación, lo fragmentario es propio de poetas modernistas como Díaz Mirón y su poemario *Lascas* y Tablada con sus haikus. Aquel que no puede hundirse y salir a flote, transformado, no se encuentra realmente vivo. Esta es la lectura de Rodó que hace González:

El “yo ficticio” abunda en las agrupaciones humanas, y con ese “yo”—Niebla, túnica o antifaz— se forma una apariencia que engaña al humano cuya conciencia toma por algo real e incluso “por sustancia de su ser”. Oculta por ese “yo ficticio” está la roca viva, la roca de la originalidad, la roca de verdad”, que a veces es ignorada hasta la muerte. Si el medio en que pasa la vida cambia, es cuando se deja otro en que prosperaba la falsa personalidad “como una planta parásita. El “yo ficticio” coopera para “el orden maquinal del conjunto social”. Y el ser verdadero —En un sentido radical— es la verdad que puede purificar, la fuerza libertadora, la riqueza que hace brillar el alma. (150)

Aquí González señala el aspecto ilusorio del “yo ficticio” y su consecuencia: su cooperación con el orden maquinal. Para continuar el tema del “yo ficticio” en González y de las profundidades que toman el cuerpo del escritor, no se debe dejar fuera el cuento largo de González “El discípulo; una novela de horror sobrenatural” perteneciente a *Casa de horror y de magia*.

El cuento comienza con un escritor, que parece ser el mismo Emiliano González, preparando una antología de miedo en español, reúne información de todos los autores necesarios, menos de uno, el misterioso: Aureliano Summers. Un autor que desaparece en circunstancias misteriosas dejando sólo algunos escritos. Por una nota dejada en su antología, recibe la carta de un viejo monje galés que le asegura tener en su poder los

diarios de Aureliano. El antologista viaja a la abadía donde recibe los diarios y se entera de la extraña vida de Aureliano. El religioso le cuenta que los diarios de Summers fueron encontrados en esa vieja abadía tras destruir una secta y un raro espejo de siete capas, que era adorado por los adeptos del herético grupo en el sótano del edificio. El espejo, al ser descubierto, —dice el reverendo— fue tomado por demoniaco, porque deformaba la realidad; quien se refleja en él aparece animalizado:

—Esta pieza —dijo sacando un cuaderno verde, largo y delgado de uno de los estantes—, es una de mis joyas más raras (recordé las idénticas palabras de José cuando me escribió sobre *El sátiro*). Tiene que ver con la historia del edificio en que nos hallamos. Antes de alojarme a mí, esta abadía sirvió de convento a una secta católica muy poco ortodoxa, dirigida por un tal Helen Mencken, secta que poco a poco fue perdiendo la confianza de ciertos obispos y finalmente del vaticano, hasta lograr la excomunión. Esto último sucedió cuando una pareja de jóvenes periodistas, disfrazadas de aspirantes, se colaron hasta penetrar el misterio máximo (los rituales que, alrededor de una esfera giratoria de cristal resplandeciente, se llevaba a cabo en una capilla subterránea) y publicaron un libelo donde se describían prácticas horrendas [...] Yo formé parte del grupo que, integrado por monjas y por religiosos, abrió la puerta que conducía, luego de escalones roídos, al altar subterráneo. Había en el centro una esfera irregular compuesta por fragmentos de espejos que un mecanismo eléctrico hacía girar con lentitud. Queríamos verla mejor, pero al hacerlo retrocedimos, simultáneamente: reflejados en ella, los rostros y los cuerpos de las monjas y de mis colegas se desfiguraban de una manera pesadillezca. (González, *Casa de horror* 13)

Aparecen nuevamente los elementos de la revelación que Braulio le hace al viajero en “Rudisbroeck”: el espacio subterráneo y los espejos. Luego, el espejo, como el que aparece en el prólogo a “La torre de los espejismos”, es destruido:

El obispo que la desatornilló propuso que redujéramos a polvo aquel objeto abominable, que insultaba a los hombres y a Dios. Antes de que alguien respondiera, arrojó la pesada esfera desde lo alto del altar. Ésta sólo rodó y se cuarteo un poco. Unas monjas fueron por herramientas y comenzó el

martilleo...Bajo la primera, resistente, capa de espejos apareció, otra idéntica. Bajo ésa, otra. Bajo la séptima capa, intacto, apareció este manuscrito (González, *Casa de horror* 13)

El espejo, como los diarios de Summers revelarán, es un portal. Una esfera giratoria que contiene todo el universo y que permite la entrada a otras realidades. Además, el espejo no deforma la realidad, sino que muestra su verdadera faz. Aureliano ante el espejo es un Sátiro y su esposa Maisie es una mona grotesca. El reverendo le informa al antologista sobre el final de los diarios:

Parece ser que todos ellos... encarnaban a un dios distinto, pero cada dios era una pesadilla, un monstruo del inconsciente que, al surgir a la superficie de entre fangos primigenios, cobraba una realidad amenazante y una tétrica metamorfosis se operaba entonces en el aspecto físico de los privilegiados. Maisie se convertía en una mona, en un ilobate albino, y Summers se convertía en un sátiro, es decir, pasaban ambos a encarnar lo que antes habían sido sólo reflejos en la esfera giratoria. Humillados por el deseo, fascinados por la carne, más animales que humanos, se alejaban cada vez más de lo angélico: lo que había de esencia divina en ellos era contaminado, cada vez más, por la materia y el egoísmo perverso, los aprisionaba en un cuerpo en continuo descenso, en continua animalización. El egoísmo les impedía, como un lastre cada vez más pesado, remontar el vuelo hacia la Pureza...

—Pero —dijo al recordar el espejo que el reverendo me había mostrado la primera vez—, ¿entonces todos somos privilegiados en potencia?...

—En efecto —contestó, con mirada sombría—. En todos los hombres hay una bestia, un gran sapo negro, un enorme gusano que, si se mantiene dormido en las capas más primitivas del alma, no llega a manifestarse nunca y el hombre muere sin conocer su existencia. Si, por el contrario, lo despertamos por medio de los estímulos apropiados, puede conducirnos a la disolución, al deterioro absoluto. Summers y Maisie despertaron al gran sapo negro antes de unirse en blasfematorias cópulas que, por fortuna, no dieron nada a luz. (González, *Casa de horror* 37-38)

La idea del “yo ficticio” de Rodó resuena con fuerza entre los párrafos de “El discípulo”. El objetivo de la secta de «Los privilegiados», informa más adelante el reverendo, procede del decadentismo francés, persiguen la venida al mundo del andrógino, un ser que se reproduce a sí mismo, que no necesita de otro. González convierte las reflexiones de Rodó en ideas siniestras; en las profundidades no hay oro, simplemente hay animalidad y egoísmo. Se percibe, al mismo tiempo, una leve crítica al modernismo; el ultrarefinamiento, el dandysmo produce monstruos: “El dandismo de Mallarmé, androginia literaria, termina por conducirlo a blasfemar de la vida con el silencio y la esterilidad”<sup>23</sup> (González, *Casa de horror* 40). La causa de esta esterilidad es el narcisismo, quedarse encerrado en el propio reflejo o en las siete capas de cristal. Este andrógino que se reproduce a sí mismo es también un eco del creador de autómatas, Rudisbroeck. Esto, como bien nota González, es una blasfemia a la vez que una paradoja, puesto que la naturaleza se autoreproduce, pero también así lo hace lo ilusorio, lo mecánico.

El espejo quebrado persiste en González, la fragmentación implica a la multiplicación y la transformación. Esto, como se ha mencionado, está completamente presente incluso en sus epígrafes. La concepción de un libro, en este caso *Los sueños de la bella durmiente*, para Emiliano González tiene que ver con este proceso de metamorfosis. El libro busca crear una caída como la de Summers y su esposa Maisie en la locura y la animalidad. Busca, por lo tanto, ser una esfera hecha de espejos sobre espejos. Para este cometido es importante tener presente la figura del sosía, término tomado de la comedia *Anfitrión* de Plauto, como ese Dios que toma el lugar de otro mediante la metamorfosis para engañar, burlar y aprovecharse. Sin embargo, no hay que dejar de lado a Mommo, el dios de las máscaras que, al igual que Kafka, González menciona pasajeramente.

---

<sup>23</sup> En un principio, Aureliano Summers recibe cartas de su hermana, quien le manda poemas de Lugones y de Alfredo Becú, poeta olvidado y que deja de escribir para convertirse en un jurista de éxito. Summers compara a ambos con *Azul* de Darío. De algún modo, para Emiliano González, Lugones y Becú sufren esa transformación y esterilidad propia de “Los privilegiados”.

#### 4.2 Proteo burocrático, la multiplicación del autómata

Emiliano González con Rodó dice sobre aquel que no tiene profundidad, es decir, sobre el “yo ficticio”, que se alinea a “la máquina del orden social”, es decir, se vuelve una parte más o se uniformiza, pierde su individualidad y se vuelve una simple apariencia.

El autómata, de cuna absolutista, representa la transición entre un modelo feudal de la sociedad hacia un modelo capitalista, como máquina-hombre hay un paso hacia el hombre-máquina. Lo que empieza como una disquisición filosófica sobre la naturaleza del hombre, termina siendo la justificación para que éste se vuelve un instrumento, materia, pieza clave para el buen funcionamiento de una maquinaria. El autómata se encarna en el obrero, que, como muñeco de Kleist, es despojado de su alma para que dedique su vida a ser una herramienta. No obstante, hay un paso más allá, cuando las naciones se conforman y la industria crece, son necesarias las instituciones que lleven las cuentas de las empresas. Nacen, de este modo, los burócratas. La burocracia es aquella que aparta o aleja los medios de producción de los productores, es prácticamente una barrera. Todo medio del que se quiera disponer tendrá que ser requerido y concedido mediante el aparato burocrático.

Kafka, lector de Hoffmann, descarga la maquinaria del autómata sobre la carne del burócrata. No obstante, el burócrata sigue siendo una fachada que por detrás guarda la maquinaria de un autómata o de un obrero, pero invisibilizada. El autómata más reconocible de Kafka es Klamm que aparece en *El Castillo* y que es descrito bajo los términos de lo fragmentario: lo múltiple y lo cambiante. Al igual que el Zeus de Plauto es escurridizo y, como Rudisbroeck, es confundido con sus subordinados o con sus creaciones. Hay en él un “yo ficticio”, para no abandonar a Rodó, y, por lo tanto, para introducir una noción de Boudrillard, Klamm es un mero simulacro.

En el intitulado capítulo 16 de *El castillo*, K. mantiene una conversación con Olga, hermana de Barnabás, emisario personal de K., su único vínculo con el castillo. Pasa que a K. le preocupa el desempeño de Barnabás y trata de saber por qué motivo su mensajero ejerce tan pobremente su función estando tan cerca de su superior, Klamm. ¿Por qué si

recibe de Klamm directamente los mensajes por qué tarda tanto en entregarlos?, a lo que Olga trata de dar respuesta aseverando que nadie conoce a Klamm realmente:

[...]algunos lo han visto, todos han oido hablar de él y de esos testimonios visuales, de rumores y de algunas opiniones falsas se ha formado una imagen de Klamm que coincide en los rasgos básicos. Pero sólo en los rasgos básicos. En lo demás es mudable y quizá ni siquiera tan mudable como el aspecto real de Klamm. (Kafka, *El castillo* 202)

Klamm, a pesar de mostrarse como una imagen cambiante, viva en los términos de Rodó, es un ser maquinal, una estatua o Mommo, vuelve a decir Olga:

Klamm, por ejemplo, tiene aquí un secretario municipal llamado Momus. Ah, ¿lo conoce? También el se mantiene reservado, pero lo he visto varias veces. Un joven fuerte, ¿verdad? Y es probable que no se parezca en nada a Klamm. Y, sin embargo, puede encontrar a gente en el pueblo que juraría que Momus es Klamm y ningún otro. (207)

Olga llega más lejos, al referir que, para Barnabás, cualquiera que se sentara en el escritorio de Klamm, una vez sentado, sería indiscernible del verdadero Klamm.

Olga, por medio de las visiones de Barnabás, refiere una extraña escena de oficina que hace dudar de la sustancia viva de Klamm:

Pero ahora escuche lo referente a las cartas [...] Esas cartas no las recibe directamente de Klamm, sino del escribiente. Un día cualquiera, a una hora cualquiera (por eso el servicio es tan agotador, aunque parezca fácil, pues Barnabás siempre tiene que estar alerta), el escribiente se acuerda de él y le hace una señal. Klamm no parece ser el causante, él sigue leyendo tranquilamente su libro; algunas veces, sin embargo, aunque eso también lo hace con frecuencia, limpia su binóculo en el momento en que Barnabás se acerca y quizá lo mira, suponiendo que pueda ver sin binóculo, Barnabás lo duda, pues Klamm tiene los ojos semicerrados, parece dormir y limpiar el binóculo en sueños. (205)

Aquello que distingue a un ser animado de otro inanimado, y por lo cual se confunden, ha demostrado Hoffmann, son los ojos. Klamm, además tampoco parece tener voz, parece dictar en sueños o ser una base que mueve a los escribanos que lo rodean.<sup>24</sup> Klamm es como un pulpo, cuyos tentáculos son sus escribientes. Lo siniestro es que Klamm parece no tener ojos. Klamm es tan sólo un sueño de varios anzuelos. Parece que algo lejano habitara su cuerpo.

Claudio Magris, en su ensayo “La herrumbre de los signos. Hoffmannsthal y la carta de Lord Chandos”, trata el resquebrajamiento de la identidad de principios del siglo XX a manera proteica. Pues con Lord Chandos, hace notar que el mundo es un mar fluctuante en el que cada cresta es única e importante. La desesperación de Lord Chandos es esta: al no haber un absoluto, una unidad, las jerarquías desaparecen, entonces todo, cada parte, en el caso de esta carta, cada palabra, es especial.

Magris resalta el carácter fluctuante y ambivalente de los textos de Hoffmannsthal, y así otorga algunas palabras que bien pueden describir a Klamm:

La precocísima poesía de Hoffmannsthal...se halla fascinada por el fluir indivisible y continuo de la vida, que elude toda representación definida y se refleja en imágenes vagas y difuminadas: neblinas crepusculares, mudanzas de contornos y de pensamientos —sensaciones luces evanescentes, suaves vientos, zozobrar en aguas cambiantes. (Magris 39)

Hoffmannsthal gusta de las cosas transitorias “el paso de un color a otro, el crepúsculo matutino y vespertino, la vaguedad del Vorfrüng —como dice el título de uno de sus poemas—, que es una pre-primavera, un mero presagio de primavera (40)”. Luego, Magris funda este gusto y terror por lo evanescente en el ocaso del imperio Habsurgo: “La ambivalencia del crepúsculo, suspendido entre el preludio del día y el de la noche, marca

---

<sup>24</sup> Klamm como personaje de Georges de la Tour: “En la pintura de Georges de la Tour la luz muestra los cuerpos sin que se sepan mostrados. Son sorprendidos durante el éxtasis, sorprendidos en el estupor, o en el insomnio, o en la fatiga, sorprendidos cuando se afanan en reventar con las uñas una pulga o un piojo, sorprendidos en el instante en que soplan la llama o la brasa de la pipa o la pavesa que tienen en los dedos”(Quignard 30). Así Klamm, como los cuerpos de Georges de la Tour, sorprendido como máquina. O como ser mortal.

la atmósfera del imperio de los Habsburgos y de su ocaso vivido como una aurora”, y casi da con una imagen homóloga de Penumbria.

Según Magris, Lord Chandos sufre un vértigo ante la multiplicidad y, ante la simultaneidad, todo absolutamente está siendo al mismo tiempo, por esto las palabras no pueden ser sometidas a un texto, pues se aplanan, pierden su individualidad y su potencia, se someten a una unidad, y al mismo tiempo, siendo ellas mismas llaman al caos, Magris escribe y cita las palabras de Lord Chandos:

Con su lenguaje paradójicamente nítido y definido, Lord Chandos relata cómo los signos, en lugar de organizar lo indistinto, se disuelven como «hongos enmohecidos» en la nebulosa del elemento preverbal y precategorial, y atraen peligrosamente hacia el remanso de lo informe que se abre tras ellos: «Una a una las palabras fluctuaban a mi alrededor; se volvían ojos que me miraban fijamente y en los cuales yo a mi vez debía fijar la mirada: son remolinos que al mirarlos me provocan vértigo, que giran sin descanso, y a través de los cuales se llega al vacío». (59)

Por un lado, las palabras —como los funcionarios de Kafka— en lugar de organizar y resolver cualquier malentendido, producen caos. Por otro lado, los funcionarios y los autómatas son como las palabras para Lord Chandos, remolinos, agujeros. El abismo. Las palabras son siniestras; bajo su aparente familiaridad, se esconde un abismo de posibilidad e indefinición.

Lord Chandos se retira de la escritura por la paradoja entre las palabras vivas y muertas, ambas lo atormentan. El vértigo que sufre, perturbación del ojo, es similar a la visión cubista de las cosas, no sería equivocado pensar que Kafka se rigiera bajo la premisa del cubismo para retratar lo fragmentario como algo simultáneo, es sabido, por sus diarios, que visitó exposiciones de Picasso, por ejemplo, y que él mismo dibujaba. Sobre Klamm, Olga sigue diciendo a K:

Su aspecto es distinto cuando viene al pueblo y cuando lo abandona; diferente antes de beber una cerveza y diferente después; diferente despierto, diferente dormido, diferente solo, diferente cuando conversa y, lo que resulta comprensible

tras todo esto, casi completamente diferente en el castillo. Y se han constatado varias diferencias en el mismo pueblo, diferencias en la altura, la actitud, la corpulencia, el bigote; sólo respecto a los trajes coinciden los informes: siempre lleva el mismo traje, un traje negro con largo faldones. Ahora bien, todas esas diferencias no obedecen a ningún juego de magia, sino que son muy comprensibles: surgen del estado de ánimo en ese instante, del grado de excitación, de las innumerables estratificaciones de la esperanza o de la desesperación en las que se encuentra el espectador, quien por lo demás, la mayoría de las veces sólo puede verlo fugazmente (Kafka, *El castillo* 202-203)

Esta descripción de Klamm parece ser un cuadro de perspectivas superpuestas, proteico. La proliferación de imágenes, no obstante, las variaciones de la figura de Klamm, sigue dependiendo del ojo. Klamm es una especie de collage y de Frankenstein. Sin embargo, el capítulo que parece atender más —al estilo Lord Chandos— a lo simultáneo es el número trece, “Hans”. En él hallamos a K. conversando con Hans, un niño, hijo de una mujer que habita en el castillo. K intenta sacarle provecho suponiendo cierta ingenuidad en el infante, pero Hans habla de un modo curioso, parece ir y venir del futuro y del presente o, más bien, ver lo que podría suceder si accede a las peticiones y cuestiones de K. Así se pueden encontrar construcciones lingüísticas curiosas. Lo cierto es que Barnabás experimenta lo siniestro de Klamm del mismo modo que Lord Chandos ante el lenguaje, dice Magris: “Lord Chandos experimenta angustia tanto frente a la autosuficiencia del lenguaje, tecnología que oculta la nada, como ante el hormigueo de la existencia, que el logos no mantiene ya unido” (59). Barnabás, en realidad, es innecesario, se halla ante un autómata autosuficiente, autoreproducible.

El gran cristal se ha quebrado, la quiebra de los imperios viene a la par de la quiebra psicológica del humano, dice Magris, y esto conlleva una quiebra sistemática del conocimiento o de su modo de producción, puede decirse con *El absoluto literario, teoría de la literatura del romanticismo alemán* de Philippe Lacoue Labarthe y Jean-Luc Nancy. Quienes en su apartado “La exigencia fragmentaria” apuntan el estricto carácter orgánico que el fragmento debía tener para ser considerado como valioso, aún más allá de cualquier sistema. El fragmento, arguye este libro, tiene la impronta del romanticismo alemán y encuentra sus principales expositores en Novalis, Friedrich Schlegel y Hölderlin.

Ante los grandes tratados filosóficos, los románticos exponen sus ideas más universales sobre el hombre, el arte y la vida en fragmentos. No obstante, los fragmentos no son máximas, sentencias, o aforismos; algo acabado. Antes que nada, el fragmento trata de poner en movimiento a la vida, responder y dialogar con ella. El fragmento encierra una paradoja en primer nivel entre lo acabado y lo inacabado, lo autosuficiente y lo que no lo es. Las ideas de Rodó y los libros seguramente tienen alguna relación con los fragmentos románticos, pues ese anhelo de la organicidad contra lo maquinal o sistemático está presente en ambos.

La imagen que comparten es la del fragmento como un *germen*<sup>25</sup>, como una semilla que se desarrollará y dialogará con demás fragmentos para llevar a cabo la obra. Una obra superior a los propósitos individuales de cualquier hombre. El fragmento, señalan Labarthe y Nancy, debe ser una cosa orgánica que rebase el mero mecanicismo del entendimiento, para esto, el fragmento se ayuda del Wittz que “constituye algo equiparable al otro nombre y al otro «concepto» del saber, o el nombre y el «concepto del saber otro», es decir, del saber otro que el saber de la discursividad analítica y predicativa” (103). Los ideales del fragmento griego que eran combatir lo muerto de lo sistemático y su inmovilidad, como ya se ha visto, es pervertido por el sistema productivo industrial y burocrático, por el autómata, que es una cosa acabada que a la vez remite al infinito. En el fondo del fragmento romántico yace la paradoja de Lord Chandos, ématar la individualidad por la consecución de algo más grande o quedarse con esas semillas llena de potencial e infinita locura y especulación? Este es, debe recordarse, una modalidad de lo siniestro, la indefinición entre lo animado e inanimado.

El castillo, la burocracia en Kafka, parece ser el cumplimiento del infierno de Lord Chandos, un lugar en el que las jerarquías están disueltas y no se sabe bien qué es lo que se ve, ni quién es realmente quién, ni tampoco quién es más poderoso que quién, y menos, quién puede ayudar realmente a K. Así mismo Penumbria comparte esta característica, pues, si al final la historia de Rudisbroeck —como fundadora del sentido de la ciudad— resulta mentira, las jerarquías también resultan falsas; todos, y nadie es Rudisbroeck.

---

<sup>25</sup> Novalis titula a sus fragmentos *Granos de Polen*.

Esto es una gran diferencia que Kafka y González comparten respecto de las primeras historias de autómatas; en Penumbria y en el pueblo del castillo ya todo mundo es un autómata. El autómata se ha multiplicado y vuelto proteico, cambiante de forma. Klamm en realidad es uno entre muchos de los señores del castillo. Y Rudisbroeck, al mostrarse, declara que en cierta forma uno es sus propias creaciones. Quién sabe si ese Rudisbroeck —científico loco que decide mostrar González— sea el último o el primigenio artífice.

#### 4.3 Autómatas: protectores del misterio

Lo que Kafka compone son poblaciones enteras, ciudades, llenas de autómatas. Todos podrían ser Klamm, cualquiera que se siente en el escritorio de Klamm, pues todos comparten las características esenciales de su imagen. Los ayudantes del propio K. son quasi gemelos. Y los campesinos, si bien no son funcionarios, se reducen a ser meras sombras, indiferenciadas, iguales por deshumanizadas; sustraídos del tiempo mortal y divino, metidos en un tiempo subterráneo eterno, como en *Metrópolis* de Fritz Lang. Rafael Hernández Arias —prólogo de la traducción de *El castillo* en Valdemar—, de acuerdo con lo que Günter Anders señala en su libro *Kafka, pro y contra*, apunta que:

Certamente observa Anders...que los personajes en *El castillo*, como los del proceso y los de muchos de sus relatos, son abstracciones, funciones o marionetas, la profesión aquí es una vocatio y absorbe por completo al individuo, a esta identificación moral con la profesión la denomina «platonismo burocrático». A esto se podría añadir que el lenguaje de los personajes es homogéneo, todos hablan igual, cualquiera que sea su procedencia o clase social. (Hernández Arias 72)

Así Rudisbroeck, al compartir —como Mease Zacarías con sus relojes— un fragmento de su ser con cada autómata de Penumbria, es todos y no es nadie, hay un poder anónimo que González García define como: “uno de los temas recurrentes en Kafka...sin rostro, sin emperador. Cuando éste desaparece, la estructura del poder y de obediencia se mantiene

a través de la burocracia” (53). González García dice con Musil que toda persona en Kafka es un funcionario: “Musil puede hacer decir a su Señoría el conde de Leinsdorf: «cada individuo desempeña un oficio en el Estado: un obrero, un príncipe, un artesano son funcionarios»” (53). Entonces, el poder anónimo es un poder despersonalizado que se reparte entre los habitantes, cuya única forma de perpetuarse es suspenderse en la ineficacia de sus servidores, un pequeño sacrificio en comparación del placer de seguir erigido; un poder suspenso que se estorba a sí mismo, que se pondera por su propio impedimento. Su ineficacia es lo único que le permite seguir de pie, porque si funcionase correctamente, su vida sería pasajera.

Los autómatas se vuelven una barrera, una gran muralla impenetrable que, además de rodear el castillo, rodean los límites de la ficción. Los autómatas forman el agujero, la cuenca vacía del ojo, el quicio por el que cae el protagonista, el viajero o K. y, por lo tanto, como dice Trías, el espectador. Es de este modo, que con su réplica infinita se genera el efecto de lo siniestro.

Los autómatas cumplen la función de guardar el misterio, ser obstáculos para su resolución o para la consecución de un bien grandioso. En el caso de Rudisbroeck, la identidad del propio Rudisbroeck y la verdadera historia de Penumbria. En el caso de Kafka, el castillo. Douglas Bruce en su ensayo de 1913 “Human automata in classical tradition and medieval romance” brinda una base sólida para afirmar dicha función. Douglas rastrea la aparición de los autómatas en romances poco conocidos. Al principio los autómatas resguardan, sólo portan, tesoros preciosos.

Douglas parte de los autómatas de Hefesto que aparecen en el canto XVIII de la Ilíada, enseguida menciona a los hombres de bronce que aparecen en la Argonautica de Apolonio de Rodas. Luego, da un salto hasta los romances medievales y señala que el ejemplo más temprano que conoce sobre la presencia de autómatas se encuentra en el poema “Pèlerinage du Charlemagne” de la primera mitad del siglo XII. Después vienen los cuatro autómatas en el romance de 1160, *Eneas*. Dos figuras femeninas y dos figuras masculinas, una sostiene un espejo mágico y la otra da volteretas sobre la columna que la encumbra. Y de los autómatas, uno toca toda suerte de instrumentos musicales y el otro le muestra a cada hombre aquello que más desea. Esta escena, aduce, es una réplica de la “Chambre des Beautés”, que aparece en la *Roman de Troie*. A esta réplica se suma la “Salle

aux Images de Thomas” que aparece en su romance *Tristan* de 1170. Hasta aquí los automátas resguardan y adornan las cámaras secretas y los tesoros.

Es hasta el *Roman d'Alexandre*, también de 1170, escrito por Lambert il Tors y Alexandre de Bernay, que aparecen por primera vez dos autómatas defendiendo la entrada a algún lugar. Este romance sería el punto de partida para el uso de este motivo en romances posteriores (Douglas 518). Estos autómatas que defienden la entrada hacia alguna sala llena de maravillas, donde puede encontrarse el santo grial, aparecen, incluso, en el ciclo artúrico, según Douglas. Autómatas que defienden con armas la entrada y el tesoro. Ya no son simples receptáculos o adornos, sino que son guardias.

No obstante, el autómata también aparece como mera ilusión, como espejismo. En el romance francés *Floire et Blancheflor* de finales del siglo XII, el autómata es una visión que un encantador genera para el divertimento del rey y de Floire.

Los autómatas del ciclo artúrico y de Blancheflor, influyeron, de acuerdo con Douglas, para que el romance *L'image du monde* propagara el mito de que Virgilio había sido, aparte de un gran poeta, un poderoso mago capaz de crear un autómata de cobre. Así aparece en este texto de 1245. Dice Douglas que para el siglo XIV la fama de Virgilio como mago ya era tan bien conocida que cualquier poeta podía hacerle responsable de cualquier clase de maravilla.

Por lo tanto, la imaginería medieval francesa reaparece en los autómatas de Kafka y de Emiliano González. Ambos, al replicar a los hombres mecánicos hasta el infinito, recuperan este sentido del autómata como guardián e ilusión que sirve para proteger la entrada a una cueva maravillosa, y al que hay que vencer para adentrarse en ella.

#### 4.4 *Guardianes de la ley: Gólem y estatua*

A esto, hay que dar término con las otras dos palabras que usa González para referirse al autómata, gólem y estatua. Ambas figuras son apropiadas, pues ambas representan un apego y una representación de la ley, tema kafkiano. El caso de las estatuas lo constata Theodor Ziolkowski, quien en su ensayo “Talking Statues” evidencia la ancestral relación entre el hombre y la piedra y, aún más, entre el poeta y la piedra. Esa piedra en la que fue labrada la ley y sobre la que el poeta se sentaba a reflexionar, según una antigua imagen medieval; el hombre sentado sobre la piedra con el codo en la rodilla y la mando en la barbilla, meditando:

Almost predictably, the initially religious aura of stone, subsequently secularized into law, was eventually generalized into a motivation for human meditation. We see this in one of the most famous poems of the Middle Ages: Walther von der Vogelweide's cycle of moral, political, and religious commentary (1198) that opens with the image of the poet sitting on a stone, his legs crossed and in deep thought:

Ich	saz	uſ	eime	steine,
und	dahte	bein	mit	beine:
dar uſ satzt ich den ellenbogen: ich hete in mîne hant gesmogen daz kinne und ein mîn wange.				
I	sat	upon	a	stone
and rested	one leg	on the other;	on them	I set my elbow:
into	my	hand	I	had
pressed my chin and one cheek. (Ziolkowski, 946-947) <sup>26</sup>				

---

<sup>26</sup> “De manera casi previsible, el aura de la piedra, originalmente religiosa, fue secularizada en la ley, y finalmente se generalizó como motivo de la meditación humana. Podemos ver esto en uno de los poemas más famosos del medioevo: El ciclo de comentarios morales, políticos y religiosos *Walther von der Vogelweide*, que comienza con la imagen del poeta sentado en una piedra, con las piernas cruzadas y reflexionando profundamente: ‘Me senté en una piedra/ y crucé las piernas, en ellas clavé mi codo:/ en mi mano acodé mi mentón y una mejilla’.”

Esta imagen del poeta reflexionando sobre la piedra o sobre la ley ha traspasado la historia. El uso del motivo, desde Durero hasta Rodin, ha sido frecuente. Quizá, uno de los más reconocidos protectores y meditadores sobre la piedra de la ley, de la literatura misma, ha sido el monolítico Kafka de “La muralla china” o “Ante la ley”. No obstante, jamás se ha visto a luz de esta antigua imagen traspuesta a su figura. Resulta relevante, porque lo que sucede después es una identificación del pensador con la piedra, un tambaleo de la identidad que Ziolkowski ejemplifica con un pasaje Carl Gustav Jung:

‘I am sitting on top of this stone and it is underneath.’—But the stone also could say ‘I’ and think: ‘I am lying here on this slope, and he is sitting on top of me.’—the question then arose: ‘Am I the one who is sitting on the stone, or am I the stone on which he is sitting?’<sup>27</sup> (ctd en Ziolkowski 948)

Lo inanimado, la roca, se empieza a animar y lo animado empieza a dudar de su naturaleza viva, el hombre. Ocurre un intercambio o traspaso de naturalezas. El hombre se vuelve la ley y la ley se encarna en el hombre.

El gólem, lejos de la asombrosa leyenda de Meyrink que lo vuelve un fiel y terrible servidor, puede representar la perfecta maestría de la ley divina. Para Meyrink, el gólem se rebela ante su creador y trata de asesinarlo como castigo por tratar de emular a Dios. Pero Gershom Scholem, en su libro *La cábala y su simbolismo* de 1960, describe otros sentidos acerca de la leyenda del hombre de arcilla al que se le insufla la vida. Para Scholem, la consecución del muñeco de barro, entre otras cosas, podría significar el dominio perfecto de las artes cabalísticas, así como el conocimiento cabal de la Torá, libro sagrado y, por lo tanto, legítimo del pueblo judío.

La creación del gólem, es decir, el alcance de la maestría representa un peligro contra la propia ley. La construcción de un Gólem significaría la adquisición de un arte interpretativo de alto grado que, puesto en práctica, podría producir nuevos textos que,

---

<sup>27</sup> “Estoy sentado encima de esta piedra, está debajo. —Pero la piedra también podría decir: ‘Yo’ y pensar: ‘estoy acostada en esta colina y él está sentado encima de mí’—. Entonces se alza la pregunta: ¿Soy yo quien se sienta sobre la piedra o soy yo la piedra en la que ella está sentada?”

por su excelencia, podrían desplazar la legitimidad y sacralidad de la propia Torá. El gólem y la estatua protegen y rinden culto a la ley. En algunas leyendas, cuando el gólem cobra vida anuncia o corona el nivel de gnosis alcanzado, pero inmediatamente se autodestruye para proteger a Dios (Scholem 200-208).

La estatua, siguiendo a Rodó en su *Diálogo de bronce y mármol*, alcanza su máximo esplendor cuando se vuelve pública, es decir, cuando de alguna manera se vuelve ejemplar, cuando moraliza, cuando domeña al paisaje con su pesado material, ya sea cobre o mármol. Así los autómatas, estatuas vivientes, tratan de acabar con toda diferencia del paisaje; el burócrata y el autómata son una imagen de la masa, del hombre rectificado, despojado de su interior, sin espíritu.

Para González, el verdadero movimiento, la verdadera transformación sólo es aquella que trae al mundo seres oscuros desde las profundidades, fragmentos malignos, no así perlas o pepitas de oro. Sólo la animalidad yacente puede dar fe de la verdadera humanidad, lo informe, lo más oscuro, lo que se mueve desaliñada y desastrosamente. La locura de Nataniel que sale a flote, al final, es lo que garantiza su propia humanidad y lo que lo distingue de Olimpia, lo que hace que los demás reaccionen sobre su propia humanidad. En un pasaje cómico, Hoffmann narra que, después del despedazamiento de Olimpia, en las reuniones y bailes todos se cercioran de no seguir a la perfección el compás de la música.

No debe soslayarse que el castillo, en su calidad de construcción, tradicionalmente tiene como materia principal a la piedra. Jung, por ejemplo, se construyó su propia torre o castillo a orillas del lago de Zúrich como evidenciando este lazo material que comparten el hombre y la ley. Kafka lo pondrá en verdadera tensión también con sus murallas y castillos. Y en Rulfo se vuelve literalmente la piedra de toque, todo su mundo es pétreo. Pedro Páramo. No podemos imaginar una antigua hacienda como La Media Luna que no esté construida con adobe. Incluso Bartleby se encuentra amurallado entre su biombo y su puesto de trabajo, cuya ventana da a un muro de ladrillo.

## **5. Recapitulación**

Cuando queda claro que el lugar de lo siniestro es el ojo, se puede proponer que la visión siniestra resulta de la conjunción de la visión sesgada y la visión mutable o cambiante. A este efecto siniestro, puede llamarse también estética fragmentaria. Recuérdese que la modalidad de lo siniestro como incertidumbre entre lo animado y lo inanimado, por ejemplo, la transformación nocturna de la ropa sobre una silla en una figura humana. En otras palabras, la vista confusa o herida, en este caso por la oscuridad, transforma la figura de lo que ve, hasta puede transformar sucesos.

Hay una dependencia entre lo siniestro y lo fragmentario. Lo siniestro no puede ser sin lo fragmentario, puesto que toda fragmentación significa una mutilación y la mutilación es siniestra. La figura a la que responde tanto la fragmentariedad como lo siniestro es la sinécdoque, ya sea o la mano invisible o el ojo rasgado. Así mismo, el espejo quebrado es otra representación del ojo y, en consecuencia, de la vida.

Lo siniestro se genera por este juego de perspectivas fluctuantes y superpuestas, en el que el lector, identificado con el protagonista al estilo de Scottie en *Vértigo*, es como una cámara andante, es el operador que siempre ve por la cámara o por el lente de Nataniel. Estos límites que serían los bordes del cuadro, González y Kafka los construyen con autómatas, con burócratas. El laberinto de Kafka, aunque parezca estar parcelado por tablaroca o pequeños cubículos, en realidad, está dividido por burócratas, por personas.

El autómata, como masa, es el marco, el quicio por el que lector se asoma a otro mundo, y representa los límites mismos de ese mundo, de la ficción. Por esto, el agujero que crean las huestes de autómatas configura el espacio y el tiempo de la narración, un espacio de poder como dice Calasso, en el que hay un misterio al que se busca accesar: un castillo, una identidad; y trata de un tiempo suspenso. Si bien se habló de la campana como motivo para representar este tiempo eterno, el autómata compañero o hijo de la campana, es quien, con su multiplicación, persistencia infinita, en verdad coagula el tiempo.

Los agujeros o los abismos que se crean por la proliferación del autómata, como ha escrito Trías, señalan una suspensión de la estética y una ruptura de la estructura

narrativa, como ha escrito Jesús Requena. Estos abismos interpretativos o narrativos son ambivalentes, al mismo tiempo son asomos, en algunos casos burlescos, hacia las bases de la configuración narrativa y su legitimidad y son también como pequeñas ventanas deseosas de realidad, de descubrimiento. En Kafka y en González, este descubrimiento jamás llega, la verdad y la realidad jamás se hacen presentes, sólo prometen, sólo muestran manos mutiladas.

Por último, hay que notar que la figura del autómata permea la obra general de Emiliano González, *Los sueños de la bella durmiente*. El libro como verdadero autómata pretende ser, y lo consigue, una cosa cambiante al mismo tiempo que ajustadísima como engranaje, como máquina. Los epígrafes en primera instancia revelan esa cohesión entre todo el libro, pero también esa intención de que funcionen como máscaras, umbrales que, una vez traspasados, transforman de manera múltiple la cara del libro.

La persistencia de la ilusión es el verdadero objetivo de González, mantener a esa bella durmiente viva o durmiendo, sufriendo pesadillas. Si se mira bajo el lente de Baodrillard, se sabrá que la realidad es la ilusión de orden y que esta, a su vez, se ha quebrado en la modernidad con la ruptura de los absolutos y que ha llevado a la producción de hiperrealidad, es decir, a la desmaterialización del referente, a la auto reproducción. Se entenderá que la literatura de González, aunque fragmentaria, tiende a la búsqueda de la unidad perdida. Sólo que esa unidad, quizá, ya no pueda ser otra cosa más que una máquina. La máquina busca generar la pregunta de qué fue primero ¿la máquina o la naturaleza?, ¿la ficción o la realidad? Esta es la mimesis que todo arte y artificio busca emular y confundir: la autosuficiencia de la naturaleza, su sobrevivencia a pesar de su vasta variedad. Sin embargo, parece ser una discusión que a González ni a Kafka les interesa, pues no hay nunca un real interés en trastocar límites, sino que, como K. descubre en el castillo, estos confines están borrados por la nieve.

Algo más, el autómata en Emiliano González implica todas las demás figuras afines: estatuas, robots, androides, hologramas. Figuras pasadas, presentes y futuras. El autómata es un punto medio, suspenso, fragmentario por su potencial, en él caben y están los que fueron y los que van a ser. El autómata es el ensayo previo a la alienación del hombre, a su metamorfosis, a cualquier transformación; es el prototipo eterno. Aunque es una figura propia de la realidad del siglo XVIII, el autómata aparece siempre para redefinir la

condición humana bajo cualquiera que sea el contexto de la vida presente. Siempre está en el umbral, es un habitante propio de Penumbría. No obstante, es de suma importancia señalar su sentido más literario: es también la ley, como anota Derrida en sus *Prejuzgados*. Es decir, el autómata es una imagen misma del texto literario, del juicio propio de lo que es o no es el texto literario mismo.

### III: ANTE LA LEY: Constantes entre Emiliano González, Kafka y Rulfo

#### *I. Derelicción, sordidez, aridez y desolación: hacia otro siniestro*

En este capítulo es necesario poner en relieve algunos de los puntos que vertebran este texto. El primer punto, expresado en el marco teórico: Lo siniestro como una estética fundada en la visión o posición de visión fragmentada, limitada. El segundo: El autómata como causante de la visión siniestra y a su vez como imagen de la construcción literaria, tratado en el primer capítulo. Y el tercer punto que reúne los enunciados anteriores: El autómata replicado que se convierte él mismo —por su multiplicación— en marco, horquilla o puerta por donde ocurren estas visiones o intuiciones de lo siniestro, tratado en el segundo capítulo.

Como prólogo a las analogías que se tratarán en este apartado, resulta propicio acudir a una idea que Jacques Derrida plantea en su conferencia *Prejuzgados, Ante la Ley*: La ley no tiene historia, ni pasado, ni origen, ni principio, sólo así puede ser Ley. Derrida también entiende a la ley de dos maneras: como el mismo texto literario y como elipsis, es decir, como una distancia, como un hueco entre lo legible y lo intangible. Para Derrida, La ley es aquello que se manifiesta por su ausencia. Aquí se tratará, en principio sobre este vacío, se verán estos portales que aparece tanto en E.G como en Kafka y Rulfo.

Kafka es el autor de “Ante la Ley”. Derrida, cuya conferencia se apoya en el texto, recalca la ausencia de la ley, el trato lejano y retardado que tenemos para con la ley. Jamás se encuentra uno explícitamente ante la ley, sino sólo ante sus fachadas; el guardia, la puerta y el muro. Y no puede ser de otra forma. Siguiendo a Genette, Jacques Derrida señala el título de la historia como una primera puerta. Derrida se refiere a que el título de Kafka y el texto debajo del título, es ya una replicación del encuentro del campesino con el guardia. Ellos están de frente uno al otro, pero ni uno está ante la ley.

La ley tiene un lugar, pero es atemporal, la ley sólo aparece en el relato. Como dice Derrida, el campesino elige no decidir aún y con esto da su lugar a la ley. Sólo cuando se da pie a la narración, cuando el relato se extiende, es que acontece la ley, pero

indudablemente, mientras más se narre, más se aleja aquello indecible que se pudo expresar en algún momento.

La literatura sería aquello que siempre está retrasando su final, aquello que deja ante la puerta, siempre ante la puerta. Su final entendido como su verdad. Esa es la ley.

En Kafka, hacia 1922, esa ley tiene un lugar de residencia definido, *El castillo*. No es sólo una puerta, es una zona, una edificación. Y no sólo tiene relación con un solo hombre como en “Ante la ley”. A decir verdad, el castillo de Kafka, como bien señala Calasso, no es una antigua construcción gótica, sino un conjunto de edificios chatos con una torre. El castillo en Kafka resalta la aridez del relato, la sordidez que Calasso nota a lo largo de la narración. Dicha aridez descansa en la escritura abstracta de Kafka, es decir, en su pocos y lacónicos gestos descriptivos. Lo cual hace que resalte la parquedad y la violencia de las palabras. Siguiendo a Calasso podríamos acercar la narrativa de Kafka a la de Juan Rulfo en su novela *Pedro Páramo*, cuyo castillo sería Comala, y en sus cuentos de *El llano en llamas*, especialmente en “Luvina”. A la sombra de la lectura que Calasso hace de Kafka, se pueden homologar los ambientes Kafkianos con los Rulfianos, pero no en su sentido clásico de absurdo, sino, precisamente, en su sordidez o aridez, que da pie a una impersonalidad y serialización de los personajes que desfilan como espectros.

Emiliano González en un ensayo sobre E.T.A Hoffmann hace la sugerencia de que las signaturas topográficas de Kafka provienen de Hoffmann. Para ejemplificarlo se refiere al cuento de “El mayorazgo”, incluido en sus *Nocturnos*. Llama la atención que se refiera a este cuento, pues no sólo en este texto Hoffmann se refiere a lugar como B. o K., sino en varios otros. Pero parece que González lo hace pensando en esta aridez/sordidez asociada a la ruina empotrada en la figura del castillo, pues el mayorazgo es una yerma tierra sobre la que se levanta otro ruinoso castillo. La presentación del mayorazgo no dista mucho de la primera imagen que Kafka brinda sobre el pueblo en *El castillo*:

No lejos del litoral báltico se levanta la casa solariega de la familia del barón de R. conocida como R..sitten. La región es hosca y árida. Sólo aquí o allá brotan en el yermo suelo, de arenas movedizas, unos aislados tallos de hierba y, en lugar del jardín que habitualmente embellece las casas señoriales, aquí, tras las desnudas murallas, frente a la campiña, brota un bosque de pinos raquílicos cuya eterna y sombría tristeza empaña las multicolores galas

de la primavera y en el que, en lugar de la feliz algarabía de los pajarillos recién despertos, sólo se oye el lúgubre graznido de los grajos y el enloquecedor chillido de las gaviotas que anuncian las tormentas. (Hoffmann, *Nocturnos* 283)

La imagen de Kafka es, lo sabemos, la de una lejanía, un espejismo entre la nieve con la pintura quebrada y una sola torre, en la que habita el conde de westwest, señor de las tierras junto con el castillo. Curiosamente, la introducción de Hoffmann resuena con mayor claridad en “Luvina” de Rulfo:

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Esta plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hace cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran cuesta de la piedra cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes de que llegue a caer sobre la tierra.

...Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo hubieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas pueden vivir un poco untadas en la tierra, agarradas con todas sus manos a los despeñaderos. Sólo a veces, allí donde hay poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar (Rulfo, *Obras* 89)

Es consabida la lectura que hizo Rulfo de Kafka, Juan Villoro en su conferencia para el Colegio Nacional de México del 2016, apunta precisamente a la presencia del autor checo en Juan Rulfo, tanto en los páramos como en las descripciones de una población despersonalizada.

La ruina y la sordidez, aunque se expresan de manera distinta en cuanto a los espacios que ocupan los habitantes del castillo y de Luvina, no difieren funcionalmente de sí, pues ambas construyen el ambiente de un lugar inaccesible. Es decir, la sordidez de Kafka proviene de las arquitecturas desgastadas y de la mala iluminación, de la oscuridad, arquitecturas de naturaleza institucional, luces que no alumbran las posadas semejantes a establos: serialización. Por otro lado, la arquitectura en el cuento Rulfo es casi inexistente, está ahí un kiosko y una iglesia, lo que importa es el cerro y el viento. Calasso apunta bien sobre el aspecto del castillo:

No es una fortaleza, no pertenece a un pasado feudal, carece de toda pompa. No hay en él nada nuevo...Pero todo está impregnado de vida psíquica precedente. Una franja de construcciones bajas, agazapadas sobre la ladera de una colina. La pintura está desconchada desde hace tiempo. Podría ser un cuartel militar, un monasterio, un ministerio, un hospital —incluso el límite de una «pequeña ciudad francamente miserable» (Calasso, K. 35)

El castillo detenta la misma naturaleza de Klamm, es un arquetipo, podría ser cualquier cosa, claro. Pero cualquier cosa dentro de un bien delimitado campo semántico de lo institucional o industrial. Podría ser cualquiera de esos edificios panópticos, pero siempre y cuando estuviesen en malas condiciones, en un momento de deterioro y decadencia, sino es que en el abandono. Es decir, que estén impregnados de una “vida psíquica precedente”, como escribe Calasso.

Dylan Trigg, investigador de la universidad de Viena, se ha dedicado a elaborar una estética de la decadencia y ha escrito sobre las atmósferas de lo ruinoso asociándolo a la categoría de lo siniestro. Para Trigg, el espacio del horror ha mudado desde hace tiempo, no es la casa victoriana, ni el castillo medieval, ni los cementerios quienes proveen de excitación a la mente humana. La aparición del horror sólo ocurre en las grandes construcciones que alguna vez estuvieron en el centro urbano pero que han quedado al margen, obsoletas, inhabitadas: hospitales olvidados, escuelas en desuso, edificios multihabitacionales abandonados, hoteles, supermercados, fábricas de acero incendiadas,

aeropuertos, plantas nucleares y zonas de desastre (Trigg, “An uncanny place: Modern ruins” 119-139). Es ahí donde se encuentra el horror.

Trigg rescata un término de la jurisprudencia para referirse a estos lugares o propiedades: el derelicto. En términos de derecho se refiere a una propiedad abandonada y en ruinas que nadie ya puede reclamar, que no tiene propietario, y que en ese sentido escapa a la ley. Sin embargo, la explicación etimológica aumenta el interés por esta palabra. Se llamaba *derelictus* a toda aquella nave que quedase encallada cerca de los muelles y que se deterioraba por efecto del abandono. Son esos barcos que quedan a la deriva o sumergidos con todo y tesoros y luego descubiertos, explorados por la actual arqueología.

Podría decirse que él mismo K. es un derelicto, pues, aquel barco que ha quedado varado en playas pertenecientes a un señor y tiene que pagar una cuota por manchar territorio ajeno. Permanece ahí, casi en el puerto, libre pero apartado.

El derelicto como tal, aparece en algunos cuentos del siglo XIX, como el de Hodgson, “El pecio de la muerte” o “The derelict of the death”, en el que una nave oxidada que viaja sin rumbo es descubierta por unos marineros. Pronto se darán cuenta que el barco y su aparente tripulación son tan solo un anzuelo, una cresta de un monstruo incommensurable que yace bajo el mar y que los devora lentamente en su interior.

Este cuento concuerda con H.P Lovecraft y con “El Ultimo día en el diario del Señor X” de Emiliano González. Un algo enorme, escondido, sumergido yace debajo de la fachada que es la nave. Así Kafka parece reformular este elemento siniestro o de horror en *El castillo*. Algo invisible se presenta a través de los funcionarios y la población del conde Westwest.

La primera tesis de Calasso es que Kafka escribe *El castillo* a partir de sus propias ruinas: *El proceso*. Calasso sugiere una continuidad entre las dos obras. Sólo que en *El castillo* Josef ha renunciado hasta a su nombre, la última obra de Kafka es un pasaje desolado, despojado. Apunta, también Calasso, que *El castillo* proviene de la esterilidad de Kafka. Una mala racha de no escritura que lo aqueja desde 1910 y que registra en sus diarios. Calasso cita una invocación de Kafka anotada en sus diarios que inaugura su escritura hacia *El proceso* de 1914 y *El castillo* de 1922: “ioh, si tú vinieras, tribunal invisible!”. En este punto Calasso identifica, al igual que Derrida, la escritura como la ley, el tribunal

invisible, el proceso, y anota: “El acto de escribir comienza cuando se entra en relación con el tribunal o con el castillo. Relación que será siempre, literalmente, una causa perdida” (Calasso, K. 20) . El derelicto o la sordidez es tanto una atmósfera presente en las imágenes del texto como lo es también la propia condición de creación y de identidad del propio texto, hay una eterna decadencia, el universo siempre ha estado y está al bordo del derrumbe.

Como bien escribe Calasso, esta desolación es tortuosa, pero no horrorosa en sí misma. Kafka ha desterrado los efectismos románticos de los ruidos extraños, de las noches lúgubres y los castillos encantados. Esta derrelación, aunque de carácter siniestro, engloba a lo ruinoso, lo sórdido y lo árido. Tal como Rulfo consigue que sus personajes y ambientes tomen un tono espectral, pero esto no es más que la vida descarnada:

Con Kafka entra en escena un nuevo fenómeno: la commistión. No existe ningún aspecto de la sordidez que no se deje de tratar como metafísica. Y no existe metafísica que no se deje tratar como aspecto sórdido. Lo cual no es una inclinación personal del escritor. Es un dato ya hecho. Ya en crimen y castigo Svidrigailov observa que, para él, la eternidad se presentaba como un cuarto de baño llena de telarañas. Es una peculiaridad de los tiempos, su contraseña. (Calasso 29)

En Juan Rulfo asistimos también a esta commistión, es decir, a esta mezcla de lo divino en lo social, es quizá uno de los signos de lo derelicto: que soporta lo metafísico. Es Luvina un pueblo en ruina, y la iglesia tiene un gran socavón en el techo por donde se cuela el viento que no deja de soplar nunca. Hay un algo agujerado, leve, hecho de puro aire. Si bien es cierto que, en comparación con Emiliano González, los escenarios de Rulfo y Kafka son laxos, abstractos, —o como diría Calasso, pura potencia— hay que notar que no lo son así en otros aspectos. Calasso mismo nota la gravedad y la hondura de los diálogos entre K., el pueblo y los funcionarios. Así mismo debemos señalar que en Rulfo hay un dejo de nostalgia recargada producido por la aridez de Luvina. El tratamiento del lenguaje en Rulfo dista de mucho de ser puramente sórdido, es más bien lírico y esto da forma a los páramos desiertos y agrestes. Rulfo es como la poesía de lo moribundo, de las plantas que se untan a la tierra, de lo que apenas se sujetan, de lo que apenas vive, de lo que

sólo podría vivir así: en la tensión de lo derelicto. K. y el viejo maestro que cuenta la historia en Luvina, saben que: «he llegado a permanecer aquí», como si cualquier otra forma de vida le fuera ya imposible. Y repite: «permaneceré aquí.» después con el tono de quien habla consigo mismo, agrega: «qué motivo podría haberme arrastrado hacia esta tierra desolada sino el deseo de permanecer aquí.» La «tierra desolada» es la tierra prometida. Y la tierra prometida es la única de la que se puede decir, como K.: «No puedo emigrar». Escribe Calasso. Así mismo, la idea de la tierra prometida envuelve a la colección de *El Llano en Llamas*, no en vano el cuento que abre el libro se titula “Nos han dado la tierra”. Una tierra que es propia, pero es árida. En este sentido la obra literaria, parece decir Kafka, es también de naturaleza sórdida, derelicta, pues es oscura y sucia. Tiene la mugre de la herrumbre, de la ruina, de lo que ha sido abandonado. Es propia, pero es desconocida: *Unheimlich*.

Es capital apuntar que la naturaleza de esta commisión no responde solamente a una mezcla interna y filosófica confeccionada detrás del texto, sino que se manifiesta también en una mixtión de temas y géneros literarios que aparentemente parecían bien definidas y distantes entre sí; es decir, la ruptura de la narración, además de traer consigo nuevas configuraciones o estructuras, acercó lo gótico a lo costumbrista, lo fantástico a lo absurdo. El autómata encalló en el burócrata. Indistinción total. En esa transmigración de caracteres es que se confunden los límites de los géneros literarios, la ficción parece cobrar conciencia de sí misma. Incluso, los grandes movimientos literarios son revitalizados. ¿Cómo? Despojándoles de todo signo particular, alineándolos. El romanticismo, que abrió una lucha frontal contra la alienación y la industrialización propia de su siglo, se ve atrapado en la aplanadora de Kafka, quien pone a sus viajeros, a modo de «Wilhelm Meisters», a vagar eternamente. La inclusión en la sociedad que el protagonista romántico sufre y desea, en Kafka se encuentra dada y no quiere salir, no tiene conflicto, parece no querer escapar y tampoco entender del alma bella. Pareciera que, hasta antes de Kafka, la literatura estuviera bien convencida de su propia realidad, de su lugar incuestionable dentro de la sociedad como valor crítico cultural y también de su contención en el cajón de la imaginación más lejana de nuestras vidas, sin poder, paradójicamente, tocarse nunca. Con Kafka no sólo desaparecen los límites formales, sino que, también, los límites ontológicos de lo literario se ven confundidos, abismados, no mediante recursos

obviamente fantásticos-metaficcionales —como la aparición de los propios libros en la novela—, sino a través de la reducción de todo mundo a lo subterráneo, escatológico y, por lo tanto, a lo sórdido, lo siniestro. Pero a Kafka no le basta con volver mortal a la literatura; la vuelve espectral, suspendida y ahuecada como un autómata.

## **2. Los funcionarios**

La mezcla metafísica y social que Calasso señala se refiere también a una indistinción entre los pobladores y los funcionarios del castillo. Roberto Calasso observa que las mujeres son las principales ejecutoras de la ley en el poblado y que al mismo tiempo son ellas quienes minan el espacio y jurisdicción de la ley o del castillo. A lo largo del relato ofrecen a K. varios refugios y vistas al más allá, detrás de los muros, habitaciones subterráneas.

Para Calasso, las mujeres son las verdaderas iniciadas, protectoras del misterio del Castillo. Recalca que la relación de las posaderas con los funcionarios va más allá de la sexualidad. Las mujeres, vigilantes y opositoras de K. a la vez, son sus únicos informantes.

K. jamás recibe instrucción alguna por parte de algún funcionario, toda pizca de proceder y todo protocolo de trato para con el castillo le es revelado, aunque sea a medias, por las mujeres con las que se va encontrando. Calasso la llama la vía de las mujeres. Incluso, sostiene que las historias de estas mujeres son las que “vertebran la vida de la aldea, por lo demás, amorfa e inerte” (Calasso, K. 82). La única forma de conocimiento que tiene K. del castillo son estas mujeres que lo desean y lo repudian por extranjero.

Calasso trata la naturaleza de las mujeres de esta forma: “Frieda, Pepi, Olga Amalia, la madre de Hans, Gardena, Leni, la lavandera: todo lo que es femenino está cautivado por los jueces del tribunal y por los funcionarios del castillo...Se trata más bien de hieródulas, iniciadas al mismo nivel que los sacerdotes en los secretos del culto” (95). Esta visión femenina como iniciación sexual e intelectual resuena en la figura de la bella durmiente de Emiliano González, y en el convento de la calle Momo de “Rudisbroeck o los autómatas” donde las jovencitas son preparadas en las artes y la escritura de sagas en

estilo elegante, lugar donde se celebra un rito de iniciación sexual para todo joven de Penumbria. Calasso habla de una transferencia, de un paso de estafeta: "Gardena es el ejemplo de hieródula madura, que ya ha adiestrado a otra para que la sustituya: Frieda" (95). Existe, entonces, un traspaso de la vida, así como Glinda I se vierte en Glinda II, Gardena trata de verterse en las posaderas más jóvenes.

La derrelación y la ruina, de todas formas, no se alejan de ellas. Viven entre los más sucios pasillos, en el suelo, en habitaciones oscuras. Frieda tiene que batallar cada noche con los campesinos, Pepi vive con otras dos compañeras en un cuartucho, y así es con todas, quizás por esto, como dice Calasso, viven soñando con un forastero que las lleve lejos, pero no pueden irse, al fin y al cabo, mantienen relaciones con los funcionarios, disfrutan de cierto prestigio.

Gardena es un caso especial, es la más fiel protectora de Klamm y la mujer que más aversión siente hacia K., le enoja su impertinencia. Ella es una antigua amante de Klamm, del cual conserva algunos vestidos viejos y remendados que el funcionario le regalara. Véase que Gardena vive de la ruina, pende de unas prendas ajadas, de la desolación, del vacío:

Gardena sobrevive contemplando los minúsculos vestigios que ha conseguido sustraer a Klamm. Pero la ausencia del amado no ha hecho más que recrudecer su devoción. Se ha convertido en la guardiana del espacio inviolable que rodea a Klamm, por doquier éste se mueva. (Calasso 113)

De este modo veremos a las mujeres en "Luvina", reacias a los extraños. Abandonadas por el marido, los hijos y por el estado, recrudecen una aversión hacia la familia del maestro. Es por esta falta, por esta ausencia que las mujeres sirven o funcionan a la propia costumbre, a la ley de pueblo, son aquellas que reproducen el abandono y la ruina:

—sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que anda sólo  
Dios sabe dónde... Vienen de vez en cuando como las tormentas de que les hablaba;  
se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y uno como gruñido cuando

se van...Dejan el costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos hasta el año siguiente, y a veces nunca...Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo. Los hijos se pasan la vida trabajando para los padres como ellos trabajaron para los suyos y como quién sabe cuántos atrás de ellos cumplieron con su ley... (Rulfo 95)

En este sentido las mujeres de “Luvina” también son funcionarias de un poder que ellas mismas desconocen, pero que no quiere decir que no las domine. Cuando se les ofrece buscar otro lugar —al igual que K. hace con Frieda— lo rechazan, pues ahí tienen a sus muertos, quién cuidará de ellos. No hay tierra prometida, ellas ya están en lo que fuese su tierra prometida. No pueden irse, permanecen ahí, en la nada, ante la ley.

Las mujeres de “Luvina” son como varias Gardenas, siguen los movimientos de K., en este caso, los movimientos del maestro. Observan escondidas, detrás de las puertas al que se supone funcionario, al maestro. Juan Rulfo alude a la ingenuidad de los que suben a Luvina. Porque como a un gólem, se les ha infundido ideas, “y uno cree en ellas”. Es quizá, un gesto que permite describir al profesor como autómata en su sentido de funcionario. Sin embargo, el viejo maestro sufre una descompostura allá arriba, al igual que Bartleby. Han pasado quince años —no cuenta su origen, de dónde es— pero sí se sabe que se ha quedado a las faldas de Luvina, de esa montaña caliginosa. Acaso Luvina sea su castillo.

Ante las mujeres, el profesor descubre la verdadera faz de un estado que él creía conocer y representar. En realidad, los engranajes, las partes más importantes, paradójicamente, son estas que se encuentran en el olvido y la pobreza. Pues, el abandono al mismo tiempo produce una relación más estrecha con la Ley.

En los tres, González, Kafka y Rulfo, encontramos una figura paterna ausente, que no obstante sigue ejerciendo su influjo. El de Kafka, como muestra en *La muralla china*, es un rey muerto que ha dejado un mensaje que no puede llegar. En González es un Rudisbroeck del que jamás se puede averiguar su verdadero ser, siempre está detrás de un autómata, posiblemente también esté muerto. Y en Rulfo, la ausencia del padre y del hombre en Luvina es evidente, es un mundo de mujeres que pertenecen, como las posaderas en Kafka, a una especie de culto donde se reproduce la esterilidad que se necesita

para el mantenimiento de la Historia. En Penumbría, pueblo detenido a las cinco de la tarde para siempre, se podría decir la famosa frase del Pedro Páramo de Rulfo, “todos somos hijos de Rudisbroeck”. Lo cual se puede interpretar como un totalitarismo subsumido, como una forma de hacer la vida, el relato que fundó esta ley. Pedro Páramo era el cacique que, al igual que los funcionarios del castillo, mantenía a su disposición a las mujeres del pueblo, todos son hijos de esa fuerza nombrada Pedro Páramo. Calasso escribe que “Gardena es la verdadera guardiana de la ortodoxia” (115), pues, “los verdaderos funcionarios son aquellos que protegen a los funcionarios” (114). Las mujeres se encargan de mantener un funcionamiento, un misterio, el de la maquinaria.

No obstante, las mujeres como Pepi y Freida, ofrecen una posición ambivalente. Una insta a quemar la posada de los señores y le ofrece una vida secreta dentro de la posada, en ese sentido externa, apartada del ojo del castillo. Y la otra, Freida, le ofrece un primer vistazo a lo que hay detrás de los muros que dividen al pueblo de los funcionarios, y de este modo K. logra ver a Klamm por primera vez, sin movimiento, dormido. Estas son experiencias menores, disminuidas, respecto a otra mayor que, no obstante, prescinde del avistamiento de la ocupación espacial; la llamada por teléfono desde el castillo. Sin embargo, como se ha dicho en el capítulo anterior, estas visiones tras las paredes y los escondrijos subterráneos responden a un adentramiento en la misma legitimidad del texto o de la narración, a las catacumbas, a las columnas que sostienen, en este caso, la novela.

Estos encuentros son siniestros porque interrumpen la lógica narrativa, pero no en un sentido de encuentro violento con la realidad, sino porque el carácter de dichas visiones y espacios son más bien anodinos, insubstanciales. En otro texto “El sueño del calígrafo” Calasso ha dicho que lugares como *El castillo* se burlan deliberadamente del que se acerca a ellos buscando sentidos, lanzan una burla interpretativa. Cuando K. se asoma al agujero que Freida abre en la pared, es como si el mismo Kafka estuviera asomándose a su propia obra en busca de un guionista o algo parecido, y después de ver a Klamm parece voltear hacia el lector, develándole el juego de miradas en el que ha entrado y que es interminable, el vértice de la mirilla. ¿Qué descubre K. a través de la pared? ¿El artificio, la paranoia de la escenografía tramada como si se tratara de un *reality show*?

De otra forma Pepi, le ofrece a K. un nicho exento del castillo por estar aún más enclavado en él. Es un cuartucho sucio y apretujado. Un cuarto secreto, enterrado en la

posada de los señores. Este pequeño refugio parece una posibilidad de remanso para los propios personajes de la novela que parecieran escapar no sólo del magneto del castillo, sino también de la propia narración. Pepi y sus amigas cavan un agujero que trata de escapar a la temporalidad del castillo y del texto mismo. Los funcionarios están detrás de las puertas y paredes, como microfonistas o utileros de cualquier grabación, y Pepi junto con Freida, la madre Hans y las hermanas de Barnabás, se encuentran en el agujero. Amalia, señala Calasso, es la mujer que rechaza la iniciación del castillo, pues se niega a las proposiciones de Sortini, alto funcionario del castillo. Después de esto su familia es condenada a la periferia, son excluidos, arrojados al agujero. Su hermano Barnabás vive tratando de recobrar la comunidad perdida.

En Emiliano González, el pueblo se descubre como creación entera de un solo artífice: Rudisbroeck. Son autómatas, funcionarios al servicio de un creador que vive o vivió encerrado en su castillo, que trató de escapar, según la leyenda, con la hija del rey de Penumbria. Los autómatas de Emiliano González recalcan la idea del mundo como un gran teatro en el que todo está predisuelto y del que Dios es el único espectador. Esta idea aparece en la película de *The Truman show*, en la que un niño huérfano es el protagonista de su propio show sin saberlo, todo está ahí preparado para él, toda una ciudad. En “Rudisbroeck o los autómatas” la única mujer que aparece es Glinda, una mezcla entre Freida y Amalia que será absorbida por un dispositivo llamado Glinda II. Glinda aparece como una hieródula que trata de escapar a su adiestramiento y que termina presa dentro de un cuerpo artificial. Quizá, como Pepi, sólo así puede escapar, encerrándose, ocultándose en una cámara secreta que sería el cuerpo del autómata.

### **3. Los viajeros y las tierras remotas**

Los viajeros en los tres cuentos están despojados de su pasado, no sabemos nada de ellos antes de su encuentro con su propio castillo, es como si únicamente pudiesen definirse a partir de ese momento. No pertenecen a ese territorio, no han nacido en él, pero han llegado para quedarse. K. lo dice en claro, sólo puede permanecer. El anciano maestro de Rulfo ha quedado varado en una cantina a las faldas del cerro que lleva a Luvina. Y el viajero de Emiliano González está condenado a repetir su búsqueda, a volver a la calle que lleva al castillo de Rudisbroeck.

El modelo de reconocimiento de la zona, no de entrada ella, es la misma en Rulfo, González y Kafka. Sus tres viajeros llegan a un lugar al que han sido llamados y se asientan en una posada. K. llega a la posada ya entrada la noche, el maestro de Rulfo llega a una cantina cerca de Luvina, y el viajero de González llega a «La mansión del Zu». Tres tabernas. El texto del año 1953 de Rulfo y el de 1978 de Emiliano González, presentan estrategias similares de narración. Una antigua historia referida por un anciano ebrio en una cantina.

Los territorios en los tres casos se configuran como lugares de un clima singular íntimamente ligado al carácter de sus habitantes. En Juan Rulfo está ese aire y una grisura propia de la piedra blanca y de las nubes que no dejan pasar la lluvia sino de vez en cuando. En Kafka está la nieve, el blanco que cubre permanentemente a la aldea y al castillo. En “Rudisbroeck o los autómatas” está el color ambarino que baña a Penumbria, el ocaso perpetuo. En todos está la persistencia de la última campanada, del limbo. Son cosas que no cesan. Calasso ha notado que la nieve tiene una relación directa con la vigilia perpetua del no poder dormir o poco dormir de K., los funcionarios y los aldeanos. Es decir, es un elemento más que borra las diferencias y que absorbe a todos dentro de la ley del castillo. Además, señala un tiempo eterno. La grisura de Rulfo, en cambio, señala ese vacío. Es el aire el que llena al texto y se pasea a su gusto por las calles y por los cuerpos de los campesinos. El caso de González es explícito en cuanto al tiempo, Penumbria está detenida a las cinco de la tarde para siempre, es la ciudad del otoño perpetuo. La luz

ambarina, como se ha notado en el capítulo II, señala un estado de descomposición mantenida, un tufo cadavérico, a la manera de una bella durmiente. Es como si esa luz fuera el pegamento entre la vida y la muerte. Los tres autores presentan condiciones atmosféricas de siniestro, en su sentido de suceso fatídico.

Lo que pasa es que este suceso fatídico ha quedado muy lejos. Los viajeros han llegado después de que todo ha ocurrido. En este sentido son lugares de La Ley tal como la describe Derrida, una ley que se presenta como ahistorical, sin principio claro. Territorios en los que el hecho fatídico —siniestro— que los ha fundado ha quedado muy atrás y es incierto.

Debe entenderse que lo remoto no se refiere específicamente a lo lejano geográficamente, sino que también abarca lo temporal. Son lugares ulteriores. Espacios remotos son aquellos en los que lo fundamental ya ha sucedido y se ha perdido. Así los viajeros siempre llegan tarde a un ambiente de derelicción que un día empezó, pero que al mismo tiempo parece no haber sido de otra forma alguna vez. No son lugares postapocalípticos, no hubo un antes, ni mejores tiempos, simplemente han nacido por el final, es su condición eterna. En “Rudisbroeck o los autómatas” tal siniestro es la muerte de Glinda. Dicho suceso —explica un marinero viejo y borracho metido en la taberna del Zu, un viejo similar al de Rulfo— hizo que Penumbría se quedará para siempre suspensa. Más tarde se le revelará al viajero que la historia es antigua e insubstancial, cualquier historia podría soportar o fundar el lugar.

En su estudio preliminar a los *Nocturnos* de E.T.A Hoffmann, Jaime Feijóo insiste en las definiciones del terror y el horror. Son un paso importante entre lo sublime y lo siniestro. El terror, dice Feijóo se centra en el horror de lo externo, en fantasmas, casas abandonadas, monstruos, mientras que el horror, se refiere a lo oscuro que existe dentro de nosotros, aquello familiar que se revela durante la noche, nuestra cara oculta.

Este paso se da mediante el romanticismo negro alemán, del que cita algunas obras en los que destaca a la noche como desveladora del verdadero ser. Feijóo se detiene en *Las vigilias* (1804) de August Klingemann, obra en la que un poeta fracasado “pasa revista a un mundo burgués falsamente ilustrado que muestra su verdadera faz en las tinieblas de la noche” (25). Nota aquí un lazo entre el sonambulismo de los personajes, pues son nocturnos, y su condición maquinal. No es raro que “Los personajes secundarios de *Las*

*vigilias* son figuras alienadas que se pasean como autómatas por las escenas de la vida y están caracterizadas por su función o posición social". En esta obra ya hay un puente tendido entre el autómata de la literatura fantástica y el burócrata, entre esos personajes están "el juez, el párroco, el poeta el ateo, etc". Esto no lo nota Feijóo, pero el caso es que el horror no sólo está en el interior o en la familiar *Heimisch*, sino que aparece en lo cotidiano, que tal vez no sea lo mismo que lo familiar, y tal vez no sea un horror, sino sencillamente un sonambulismo de la vida rutinaria.

El mismo Feijóo explica que "la interiorización de lo sublime y su remisión al desconocido e incontrolable inconsistencia romperá con todo presupuesto de proporción y armonía, llevando a una estética de lo siniestro, de la violencia y de la fealdad" (21). Este es el golpe de la realidad, el quiebre de la lógica narrativa, pero ¿no es acaso la vida cotidiana, entendida como lo ignorado, como lo insignificante, otra categoría más de esta ruptura? Es decir, lo insignificante entendido como aquello despojado de sentido, pero también como aquello minúsculo/minimizado, bajo/re bajado, intrascendente y subordinado, como aquello otro que rompe la estética clásica de composición y construcción, en el que cada parte está ahí porque es significante, esencial, es decir, está ahí porque es necesaria y justa para alcanzar cierto final, para lograr un todo o un efecto que prescinde de muchas cosas, un sentido, al final, excluyente.

Es en este insignificante siniestro o siniestro insignificante en que se puede leer la obra de Rulfo, Kafka y González juntas. Mundos en los que más allá de una irrupción violenta de la realidad, hay una *pasmo-sidad*, una incesante repetición, sonambulismo, automatismo que aterroriza mientras sigue dando vueltas y vueltas. No es el ambicioso *plot twist* de las películas y narraciones actuales, no es el otro giro de a tuerca, no el pequeño detalle que desata grandes consecuencias, sino aquello intrascendente, cosas que no elevan, que no subliman. Cabría recordar a lo sublime en su proceso químico, como una elevación en la que la que siempre hay una purificación, es decir, en la que hay algo que se queda abajo, algo indeseable. Lo siniestro cabe definirlo como aquello subterráneo, aquello que se entierra cada vez más, que se hunde irremediablemente. En lo sublime, lo dice Kant, hay una visión dominante de la naturaleza, del temor a su inmensidad, es decir, se ve desde la altura. En lo siniestro, se está ciego o se va quedando ciego; se es cegado por el arenero de Hoffmann. Los ojos parecen irse totalmente hacia atrás, en otras palabras,

hay un perpetuo descenso, un enterrarse. No hay regreso de Orfeo, no es el infierno de Dante. Si bien en el sublime kantiano hay una distancia intermedia, segura y elevada, y pensando con Hans Blumenberg y su *Naufragio con espectador*; ya no hay siquiera tabla con la cual seguir flotando. Quizá en este punto ya no haya ruinas, sino solamente el rumor de ellas.

Los agujeros que aparecen en *El castillo* son espacios insignificantes, es decir, que escapan a la lógica de la gran narrativa, y que hablan por todo eso minúsculo e ignorado, por todo aquello derelicto, árido, desolado, en otras palabras, dan razón del vacío. El agujero que abre Frieda en la pared y la habitación de Pepi son espacios de este tipo, que no conducen a un gran encuentro, sino que topan con lo insignificante, imágenes que no tienen significado e imágenes de personas no avistadas, subterráneas, el viejo topo Klamm que vegeta con los ojos velados:

A través del agujero, que se había realizado ostensiblemente con objeto de observar, pudo abarcar casi toda la habitación. A un escritorio en el centro de la habitación, en un redondo y cómodo sillón, estaba sentado el señor Klamm, iluminado intensamente por una bombilla que colgaba ante él. Era un hombre de mediana estatura, gordo y torpe. El rostro aún estaba terso, pero las mejillas caían un poco por efecto de la edad. Lucía un largo bigote. Unos quevedos torcidos que reflejaban la luz ocultaban sus ojos... (Kafka 48)

No es por nada que Calasso ha escrito que “Karl Rossman y Jakob Von Gunten son personajes afines. Ser alumno del instituto Benjamenta o ascensorista en el Hotel Occidental presupone una vocación similar por el cero” (Calasso, K. 207). Ese Robert Walser que hace decir a otro de sus protagonistas que sólo puede respirar en las regiones inferiores. En lo bajo y en lo servil, cual K., cual Karl Rossman.

Juan Rulfo ha dicho en una entrevista que toda la literatura europea proviene de la Escandinavia. Los personajes de este tipo, que tienden al cero, vagabundos e imparables, provienen de la picaresca. Pero, es cierto que Kafka era un gran lector de Walser, y que Rulfo había leído a Kafka, y que Kafka y Rulfo, leyeron a Knut Hamsun. Un puente posible entre estos dos autores es la novela *Misterios*, en la que un agrimensor llega a cierto

pueblo y se vuelve un forastero popular. Tanto Calasso en sus *Cuarenta y nueve escalones* como Claudio Magris en su *El anillo de Clarisse*, mencionan esta novela como posible influencia de Kafka para su libro *El castillo*.

Walter Benjamin se ha referido de cierta forma a Sigfried Kracauer: “trapero madrugador que trabajaba recogiendo desperdicios al alba del día de la revolución”. En cierto modo, Kafka, Rulfo y González trabajan con los desperdicios de la literatura y del mundo. En el castillo, todo es sórdido, sucio en sentido moral y literal, el mismo K. llega a vivir como conserje de la escuela y duerme sobre jergones de paja. Rulfo vive en la desolación, también en una suciedad moral producida por el abandono, entre las ruinas y la aridez, lo insignificante son los personajes que desfilan por sus cuentos. El maestro y su familia también tienen que dormir en el suelo:

Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar desmantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces de los viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes. (Rulfo, *Obras 93-94*)

González escribe en este sentido de lo sórdido como abyecto, escribe de suciedad, depravación y excrecencias, todo lo habitual del mundo que, sin embargo, es arrojado a los márgenes, hacia tierras remotas. Los territorios descritos por González, Kafka y Rulfo son lugares del subsuelo. Son arcadias inversas. Su encuentro y acceso es difícil, angosto y subterráneo. Pero, al final del túnel no se encuentra la naturaleza ideal, sino el puro horror de la desolación, del tedio. Roberto Calasso dice de las visiones de K. a través de la pared, que son un iconostasio. Pável Florenski, en su obra canónica *El iconostasio*, define al iconostasio como las ventanas entre lo visible y lo invisible, en el que se proyectan las formas fieles de la divinidad. Pero, ¿Qué es lo que ve K. en realidad a través de ese iconostasio si Amalia le devela que Klamm puede ser cualquiera, si Klamm siempre está

dormido? Puede ser que no vea más que tiempos muertos, insignificantes y domésticos alejados de toda divinidad. Lo de Rulfo es el iconostasio realmente destruido. Florenski ha escrito también que el territorio sagrado empieza en el altar, es decir, lo invisible tiene su lugar en él (63-73). Ellos, el maestro, su esposa e hijos, han entrado a zonas vedadas y no han encontrado más que el puro aire que quiere tomarlos, atormentarlos. En el iconostasio de Rulfo se está rodeado de herrumbre y escombros, del rechinar que el viento provoca al moverlos.

El viajero de González, el de Rulfo y K. son extraterritoriales, se hayan en tierra de nadie, son seres liminares en espacios sin dominio, en lugares, similares a ellos, vacilantes. Esto lo dice Vicente Jarque en su introducción a un libro recopilatorio de los ensayos culturales de Kracauer, *Estética sin territorio*: “ese empeño en el rescate de fenómenos marginales de la cultura, de manifestaciones efímeras, bien aparentes en la superficie pero, justamente por eso, apenas reconocibles sin más en cuanto que configuraciones en absoluto banales, sino portadoras de un significado profundo” (Jarque 15). Kafka abandera una visión nueva sobre la vida diaria que, no obstante, no es extraña, sino siniestra por indistinguible, así lo cita Calasso:

En ningún lado K. había visto al servicio y la vida tan entrelazados como aquí, tan entrelazados que por momentos podía parecer que servicio y vida se hubieran intercambiado las posiciones. Entonces, al terror sucede el vértigo. ¿Acaso la vida sórdida de la aldea era el verdadero servicio, preocupado de solo cosas remotas, invisibles? ¿A caso el servicio era la vida misma, como siempre «totalmente ingobernable, turbia, extraña»? (65)

También observa Calasso que “no hay nada más peligroso que la vida normal. Allí en los gestos más indiferentes e insignificantes, hay que recordar que se está siempre bajo vigilancia. Allí no debe darse ningún paso, sin mirar antes alrededor, como si se estuviera estrechamente asediado” (66). Así como las mujeres del pueblo asedian al maestro, y como los autómatas envuelven al viajero en pos de Rudisbroeck. En Kafka ya no hay extraño ni la certeza de un cambio o sorpresa en el curso de la narración, simplemente hay una

persistencia de la normalidad que es esta misión del pueblo y los funcionarios, del castillo y del pueblo.<sup>28</sup>

Calasso también apunta que en *El castillo* los funcionarios se dedican a levantar actas de todo acto, en todo momento, de lo más insignificante, porque allí todo eso podría tener un sentido. El castillo es un depósito imposible de todo aquello que puede ser olvidado o menospreciado, es como si intentara devorar toda vida, sustraer toda realidad al papel. Aquí, el momento de la realidad está suspendido o está siendo siempre.

“Quien lee tiene la sospecha que se trata de verismo” (K. 17), sentencia Calasso sobre Kafka. Lo extraño, lo fantástico, lo maravilloso está alejado de tales historias, pero no así de lo siniestro, pues es también una categoría de lo liminar, de aquello que está imperceptiblemente en el limbo.

#### 4. *El silencio, lo insignificante*

Existe un momento capital de lo insignificante en Kafka y en Rulfo: la aparición del silencio como un ruido. Cuando K. arrebata el teléfono a un funcionario que llama al castillo, lo único que puede escuchar es un ruido como de alas batiéndose, acaso sean los folios que van de aquí para allá, el ruido de una lejanía insalvable, inconcebible, como mil voces confusas:

En el receptor escuchó un zumbido, como nunca lo había oído al telefonear. Era como si ese zumbido estuviese compuesto de innumerables voces infantiles, pero en realidad tampoco era un zumbido, sino un canto de voces lejanas, extremadamente lejanas, como si de ese zumbido se formase una única voz elevada y fuerte que golpeaba el oído como si quisiese penetrar más en el pobre aparato auditivo. K escuchaba sin decir nada, había apoyado el brazo izquierdo en el soporte del teléfono y escuchaba en esa postura. (Kafka, *El castillo* 31)

---

<sup>28</sup> “sacrificó las aureolas que circundan la cabeza de los dioses y los santos para sustituirlas por los reflejos de una vela”, (44) escribe Quignard sobre Georges de la Tour.

Lo singular de la experiencia más cercana a la esencia del castillo es que ocurre a través del oído y no de la vista. Hay un ansia por ver en el acto de hablar por teléfono que también habla de una insignificancia, de un no lenguaje humano, que vuelve imposible la comunicación y el entendimiento. Podría decirse que ante K. se presenta un lenguaje divino inasequible a sus oídos mortales, pero también es de suponer que no habla nadie al otro lado, porque el que responde es una máquina, un autómata que ha dicho lo suyo y ha dejado encendido su micrófono captando el sonido insignificante, el vacío y el aire del interior del castillo, deja nada más que una constancia de eso que dice Kafka; la lejanía, lo remoto.

En Rulfo sucede algo similar. El maestro y su familia deciden pasar su primera noche a la intemperie. No pueden dormir. La mujer pregunta al maestro qué es ese ruido que se escucha. El maestro responde que no es nada, que es el silencio, que se vuelva a dormir. En realidad, lo que parece abrirse ante ellos es un portal hacia una de las cosas más inmediatas y más ignorada de la vida normal: el silencio, el vacío y la pobreza. Cuando despiertan, porque escuchan un batir de alas como de murciélagos, descubren que son las mujeres quienes los rodean y los observan. Tales escollos parecen producirse en los ambientes más asfixiantes:

...hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso...Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:

—¿Qué es?—me dijo.

Qué es qué—le pregunté

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va amanecer.

Pero al rato oí yo también. Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aleteo más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas. Entonces caminé

de puntitas hacia allá, sintiendo delante de mí aquel murmullo sordo. Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el fondo de la noche.

(Rulfo, *Obras* 94)

Aunque estos pequeños agujeros resisten todo el andamiaje textual, no parecen importar realmente, no son decisarios. Quizá la única finalidad que existe en Kafka y en “Luvina”, sea la de alcanzar un momento de esta magnitud, mezcla de insignificancia y significado, de totalidad y desamparo. Sería lógico pensar que estos ruidos provienen de espacios celestes, pero no es así, son silencios terrenales, los agujeros remiten a las columnas, al sótano de la narración y configuración de una obra. Ahí donde se encuentra todo aquello que no aparece como significante, todo aquello que no se describe ni se menciona, todo aquello que no mueve a la acción, al giro del engrane, a la causalidad. Todo lo que ha sido suprimido y que, no obstante, se encuentra archivado.

La imagen del aplastamiento en Rulfo es subterránea, como si el cielo fuese el techo de un túnel que ha caído sobre ellos. Es la imagen de un derrumbe y de la conmisióñ. En cierto modo, emula una escena pre-edénica, en la que Dios aún no había separado el cielo de la tierra. Luvina parece ser eso que estaba ahí antes del mundo. Habría que recordar el cuento de Kafka “Der Bau” en el que un ruido construye y a la vez derrumba en un juego interminable la madriguera del animal.

Peter Szendy, en su libro *Bajo escucha: una estética del espionaje* define a este ruido de múltiples voces —que son a la vez una sola voz— como el *overhearing*, una sobre escucha; fenómeno típico de la telefonía en la que dos o más señales se interceptan y se solapan. La sobre escucha se produce debido a “una superposición de voces, un parasitismo de la línea principal por otra secundaria. Como cuando se escuchan voces indeseables en el teléfono o una música parásita en una grabación” (Szendy 32) explica con el cuento de Kafka la sobre escucha como una escucha especulativa —en consonancia o disonancia con el oído especulativo del que Adorno habla cuando habla de música—, es decir, una escucha que está previendo el sonido, escuchando el ruido de lo que podría acontecer. La sobre interpretación genera un ruido, sea acaso equiparable al sentimiento romántico de lo

sublime, de la angustia ante la potencia, de todo lo que puede ser, como el *Wallenstein* de Schiller esculcando las estrellas y siendo vencido por su indecisión.

El nuevo elemento que presenta Kafka es la del acecho, esa confusión angustiante no responde al asunto del libre albedrío, sino a la conciencia de estar siendo vigilado, a la presencia de un extraño. En Juan Rulfo ocurre otro tipo de sobre escucha: La de los oídos saturados. Cuando un ingeniero de sonido ha pasado algunas horas repitiendo y trabajando sobre el mismo sonido, sobre una misma canción, llega un momento en que su oído pierde toda jerarquía, todo sonido se le vuelve plano y deja de distinguir entre los altos y los bajos, entre agudos y graves, entre el cielo y la tierra. El que escucha y escucha lo mismo, queda sepultado. Lacan en su seminario sobre la psicosis dirá, más o menos, que a los teóricos de la comunicación han olvidado que el emisor de un mensaje no está exento de escucharse a sí mismo, que emite y recibe al mismo tiempo, hay una especie de *feedback*. La retroalimentación que conduce a pensar en una especie de autofagia.

En los escenarios de Rulfo hay muy pocas cosas porque existe un elemento de saturación, el incesante aire en “Luvina”. Parece ser que los seres que habitan el hábitat rulfiano padecen la monotonía de la desposesión, que se traduce, casi siempre, en ese tono bajo en el que hablan sus protagonistas, trayendo siempre embotados los oídos. Téngase en cuenta que originalmente *Pedro Páramo* iba a titularse “Los murmullos” y que, a Juan Preciado, en la novela, lo matan los murmullos. Lo matan las múltiples voces entrecruzadas y anacrónicas, que al mismo tiempo son la forma misma de la novela. Los mismos saltos temporales, los fragmentos-murmullos que componen el texto, terminan quitándole la vida al protagonista: “—Si, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas” (Rulfo 196). Es un texto espejo, que está ante la ley, en el sentido formal que Derrida da a la expresión, y que arroja una visión de lo que la literatura y la novela pueden ser. Cuando Juan Preciado acuerda, ya se encuentra en su fosa mortuaria. Y sigue escuchando. Habría que entender que, en cierto punto de la novela, en la muerte de Preciado, las acciones cesan, ya no cabe ni la concordancia, ni la configuración misma. Está compuesta de voces en el vacío. Todo es de oídas y supuestos. No hay imágenes, sino pura voz. Juan Preciado y el lector no están viendo nada. Una vez enterrado dice:

—Allá afuera debe estar variando el tiempo. Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba como llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores...mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta por eso me mandó a mí en su lugar. Es curioso, Dorotea, cómo no alcancé a ver ni el cielo. (Rulfo 202-203)

Los murmullos para Juan Preciado son un ruido, las voces están fundidas en uno, el zumbido. Además, emanan de las paredes descarapeladas y de las grietas:

Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos...Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando ya no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. (Rulfo 197)

Juan preciado, al caer a la fosa, se encuentra capturado, como un antiguo genio, como esclavo. Apoyados en el ensayo “La Grecia arcaica y clásica” de Jesper Svenbro, hay que decir que, lo que queda en Rulfo, después de la muerte de Preciado, es la absoluta y completa desintegración. Los corpúsculos que habitan Comala, los apenas cuerpos no son nada más que ruidos repetitivos depositados quién sabe cuándo en la tumba de Juan. Desaparece toda corporeidad, y por lo tanto toda voz. Lo que se revela en la muerte de Juan Preciado es que todo es una inscripción, una grabación. No hubo nadie jamás. No hay voces, sólo escucha. También la voz de Juan preciado proviene del fondo de la urna, del fondo de la tumba, es una escritura que declara su propia voz o inexistencia. No hay sonido, sino representación de él, escritura de él; registros. Las grabaciones están repitiéndose, como una contestadora que se ha quedado encendida o como un tocadiscos infinito, que no cesa de leer el texto sonoro. La fosa de Juan es el dispositivo que levanta

acta de todo sonido o ruido, y Pedro Páramo es como la estatuilla de Andrón<sup>29</sup>, como un Bartleby que siempre responde lo mismo. En este sentido son máquinas: “la estatuilla inscrita elevaba su ‘voz’. ‘Hablaba’. Y por la fuerza de las circunstancias, su decir era un decir teatral tanto como vocal: con su voz metafórica, la inscripción respondía a una pregunta que no se le había formulado, sino que ella anticipaba, con total autonomía” (Svenbro 97).

A sus oídos sólo llegan los soliloquios de los muertos. No hay especulación, sino ilusión. Los murmullos son las ilusiones, lo dice él. La esperanza de encontrar a su padre y el lugar de donde proviene. La distancia entre el yermo territorio y las palabras llenas de vida que su madre le había contado acerca de Comala, lo matan. Su cajón, su ataúd, parece ser única salida. Es algo así como la habitación de Pepi en el castillo. Es como el vacío que permitía al autómata ajedrecista, albergar en su interior a un hombre que lo manipulara. El autómata es algo espectral. Tiene un centro vacío del que el hombre suele volverse su espíritu. El fantasma en el caparazón.

Lo mecánico está de algún modo siempre ligado a lo burocrático. Los textos cobran autonomía, elevan su propia voz dice Svenbro, así la lectura en silencio es posible. En ella no hay que reconocer, todo está dado, viene a nosotros. En cambio, la lectura en voz alta siempre tiene que reconocer en un sentido de volver claro una inscripción. Esta diferencia, explica Svenbro, tiene una relación estrecha con el teatro griego en el que el actor es tan solo un presta voces, es decir, tiene como función volver evidente el texto; es portador de una voz real pero silenciosa. Entonces, el actor y su mente se muestran como otros espacios más en los que se pueden grabar, imprimir e inscribir cosas. El teatro como modelo de separación entre escenario y espectador se inscribe en el libro y el libro en la mente. Así, la mente se vuelve un espacio escritural. Svenbro cita varios ejemplos, pero llama la atención en especial uno de ellos que trata de Hades recibiendo las almas muertas en el inframundo:

---

<sup>29</sup> La estatua rezaba: “A todo hombre que pregunta le respondo que Andrón Hijo de Antífanés me dedicó como diezmo”

En las Euménides, el coro compara la memoria de Hades a una tablilla de escritura: "Hades, bajo la tierra, exige a los humanos unas terribles cuentas; y su alma (*frêñ*) que todo lo ve, de todo guarda fiel transcripción". (Svenbro, "La Grecia arcaica y clásica" 104)

La memoria de Hades, ya comparada a un espacio repleto de actas o tablillas, prefigura la oficina, el buró. Por eso, no resulta desconocida la imagen popular de la mente como una intrincada zona de trabajo burocrático o como espacio dirigido por varios entes alegóricos, y la memoria como un laberinto de gavetas y cajones interminables.

No obstante, la imagen que resuena en estos vórtices, remolinos auditivos, es la del *Ángelus Novus* de Benjamin y Klee, una infinidad de ángeles creados exclusivamente para cantar a Dios, y luego, al término de su canto, exterminados. Benjamin habla de un ángel ineluctablemente arrastrado por la historia que sólo puede ver la ruina que queda detrás de él. Los viajeros serían lo opuesto a este ángel, pues ellos se han perdido de todo vistazo. Lo que escuchan sin duda es fugaz igual que los ángeles, pero es un *continuum* de todo aquello que está afuera, de todo eso que no ha contado nunca para el armatoste de una Historia, horas muertas, todo lo que no se sospecha, lo que no tiene nombre y que jamás habremos de ver. Todo aquello que ni siquiera fue digno de volverse ruina. Otra imagen comúnmente próxima a la interpretación histórica de Benjamin, es la del ángel terrible de las *Elegías de Duino* de Rilke. Hoy, gracias al estudio de Víctor Jiménez, *Ladridos astros, agonías, Rilke y Brecht en el lector Rulfo*, sabemos que Rulfo realizó una traducción de los poemas de Rilke (20-21) y que, junto a *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, fue una gran influencia para escribir *Pedro Páramo* y su obra en general.

Calasso escribe algo válido para los tres lugares, el castillo, Luvina y Penumbria:

[...]están habitadas por funcionarios diligentes y huraños. Un pueblo nervioso...gente irascible. Tienen en común una sensibilidad fácilmente vulnerable, pronta a percibir las más mínimas modificaciones, y a sufrirlas...forman una telaraña delicada, de la que ni ellos mismos pueden evaluar la extensión. Pero en todos ellos, incluso en los más ínfimos, se advierte el aliento de un «gran organismo» (Calasso, K. 22).

Este pueblo nervioso está en las mujeres de “Luvina”, a las que solo les brillan los ojos, que miran a los forasteros detrás de las paredes al igual que las mujeres de *El castillo*; K. se lo recrimina a Pepi. Parece que todo ese torpe acontecer del castillo está ajustado a la llegada de los viajeros. Los campesinos, al llegar K. a las posadas, lo siguen como si fuere un foco radiante, lo rodean, lo hostigan. Calasso apunta que en *El castillo* hay un nombramiento, una unción incierta, la de K. como funcionario. Es decir, hay una noción e ilusión que nunca se satisface; la de ser el elegido. Así pasa con Preciado que cree ser el único hijo de Pedro Páramo, pues en el “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”, se percibe una mezcla de cierto orgullo vencido con un curioso candor heredado de la madre. De todas maneras, parece ser otro cuestionamiento más hacia la relojería de las narraciones: ¿Por qué todo hecho, toda otra vida está dispuesta a la llegada del forastero? Aunque, podría ser también una afirmación de extrema certeza: toda Historia y persona está dispuesta a la llegada del extranjero. Dialéctica ciertamente mesiánica, enlazada con la cuestión de la tierra prometida como el llano en Rulfo, como el puesto de trabajo en Kafka, como el final de una historia en Emiliano González. Si algo no existe, precisamente, en las obras de los tres autores, es el final; no así su promesa que es lo más palpable y visible. Promesa de finales como promesas de lluvia en Rulfo y González, y promesa de sol, de primavera y verano en *El castillo*.

Una metáfora política que sigue recubriendo de sentido humano a la máquina estatal y su funcionamiento, es la del gran organismo, el leviatán de Hobbes. Una imagen que justifica grandes masacres y guerras. Pues se argumenta que, al igual que un cuerpo humano, cuando una de sus partes se enferma, debe ser amputada. Esto obviamente sirvió a los sistemas totalitarios. El silencio de K. y el de “Luvina”, es posiblemente un contacto con toda esta atrocidad. La imagen del aliento lleva otra vez a la figura del autómata. Son seres insuflados, pequeñas partes hechas a escala de un gran organismo.

Todo esto que aparece replegado en *El castillo* en Emiliano González se encuentra de fuera. Ellos viven literalmente en la sordidez, en lo bajo, en un agujero. Aunque González describe Penumbria como un barco flotante, y su viajero atraviese el río Tang en el barco de un ceñudo Caronte, es bien conocido, sobre todo por él, que los mundos de esa estirpe son subterráneos, que hay que caer por madrigueras o por pozos de agua abandonados. Penumbria es un lugar remoto, todo ha pasado ya en él, el viajero encuentra

un lugar para siempre en la decadencia. Aquí no existe otro aspecto derelicto más que el castillo de Rudisbroeck como fábrica de autómatas, que al momento de su visita se encuentra abandonado y vacío. En todo caso este silencio no es siempre perceptible mediante teléfonos, pero sí se puede formar. En realidad, el silencio que escuchan K. y el maestro es un ruido, un zumbido, formado por “la repetición de lo idéntico y la incesante sustitución [que] se presentan bajo semblantes iguales” (Calasso, K. 198). Es decir, todo eso otro, esa vida insignificante que el castillo trata de acumular, y toda su latencia, aparece por la proliferación de mujeres enlutadas y de autómatas que acaso son los mismos funcionarios. En González ese ruido se escucha siempre, está ahí en la sensación del sonido de la última campanada, en los charcos que nunca se secan, en la luz ambarina y obviamente en la proliferación de los autómatas. En última instancia, se encuentra en la repetición del viaje del héroe, en ese núcleo falso que es la historia de Glinda y Rudisbroeck. Son los funcionarios, los autómatas quienes generan estas visiones, escuchas de lo más mundano y de lo más lejano. El autómata es él mismo la ley, guarda en sí el vacío, el espacio remoto. Y es, así mismo, un texto literario a escala, una cosa liminar, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la ley y su propia resistencia.

## IV: UNA LECTURA DE RULFO A PARTIR DE EMILIANO GONZÁLEZ

### 1. Dos preámbulos: *Calasso* y *Agamben*

En el círculo de la crítica y las propuestas alternas a la episteme de las disciplinas humanísticas sociales y políticas, son inevitables dos nombres: Giorgio Agamben y Roberto Calasso que, por medio de una longeva y fructífera carrera intelectual, se han ganado la consideración tanto de la academia como del público en general.

La batuta la lleva Agamben, se imbrican en este apartado principalmente sus pensamientos acerca de la imagen y el método en *Ninfas* y *Signatura rerum: sobre el método*. Obras que dialogan directamente entre ellas. No obstante, Roberto Calasso funge como un bajo constante que llena y soporta las ideas del otro, esto respecto al tema de la ninfa, que para Calasso representa el arrebato o el ardor poético, el rapto de las ninfas. Además, Roberto Calasso aporta su claridad respecto de los elementos propios de esta figura: el agua, la serpiente, la ondina, la fuente.

Para no desarrollar un extenso y paralelo marco teórico se darán algunos puntos esenciales de la concepción de Agamben acerca del método analógico que propone en *Signatura rerum* y en *Ninfas*, y que además tienen algunas correspondencias con el marco de lo siniestro.

Para Giorgio Agamben el método analógico prescinde de todo método inductivo y deductivo, incluso de la hipótesis. Es a través de las signaturas que se llega a formar una *Still-Stand*, imagen dialéctico o constelación. Las signaturas son marcas pequeñas, símbolos del símbolo, que ayudan a ponerlas en movimiento y en contexto con otras signaturas más. Influido por Benjamin y Warburg, Agamben ejemplifica este método analógico de distintas maneras, como constelación pensando en el primero y como «Ninfa» o *Phatosphormalen*, pensando en el segundo.

Por su parte, Calasso maneja también un método similar para elaborar sus libros sobre mitología. Sobre las semejanzas y las reapariciones. Para Calasso, por ejemplo, los mitos griegos son la prueba de esta vida póstuma de las imágenes puestas en movimiento. Helena muere y reaparece luego, viva, en otras historias, para volver a morir, de esto da constancia en su libro *Las bodas de Cadmo y Harmonia*.

Agamben dice que en la imagen dialéctica todas son la copia y todas son la original al mismo tiempo, y recuerda que para Benjamin en estas constelaciones el pasado y el futuro se confunden: “No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen es aquello en que lo que ha sido se une de modo fulmíneo con el ahora (Jetz) en una constelación” (ctd en Agamben, *Ninfas* 29-30). Fundamentalmente el método analógico de Agamben representa una zona de indiferenciación entre la movilidad y la inmovilidad. Es una brusca parada del pensamiento, a la que también se refiere como *Phantasmata*. Una tensión de elementos que crean una fuerza o que se cargan de tiempo, tanto que no hay sino el ahora, la conjunción temporal, su indistinción. Quizá su ausencia.

Los textos presentados a continuación tratan de dar cuenta de estas concepciones y se acercan más a un ejercicio ensayístico, a una puesta en escena de los postulados de Giorgio Agamben y Calasso.

“Susana San Juan, una ninfa en Rulfo”, primera parte de este último capítulo es una lectura de Pedro Páramo de Juan Rulfo a través del prisma de la “Ninfa” entendida al modo de Agamben como la imagen de la imagen, como la signatura por excelencia, pues la ninfa está siempre en ese limbo entre criatura (espíritu elemental) y humano. Y al mismo tiempo se vierte sobre la obra fundamental de Rulfo una lectura análoga a la que se ha hecho sobre la obra de Emiliano González. Aparecen aquí de nuevo la bella durmiente, el *dummy*, el autómata, con las implicaciones simbólicas que se han desarrollado con especial interés durante el segundo capítulo de esta tesis.

Le siguen dos comentarios o apéndices interpretativos que pretenden redondear el capítulo y profundizar en las ideas de Agamben y Calasso. “La ninfa como autómata” rescata la indefinición biológica de los insectos para usarla como metáfora del autómata que aparece comúnmente representada como una niña o adolescente, entre la niñez y la

madurez. Por esto se llevan a cabo apuntes sobre la níñula de Nabokov y la ninfa en Calasso. Se brindan al lector tres casos ejemplares de la ninfa autómata.

En “La *Still-Stand* y la *Still-life*: rumbo al método de Emiliano González” se juega con la cercanía entre la teoría de Benjamin y el nombre inglés de la naturaleza muerta: *still-life*, género pictórico que, de acuerdo con Guy Davenport —pensador tercero que sale al paso en esta discusión—, presenta una tensión entre lo muerto y lo vivo, entre lo crudo y lo cocido. Lo cual puede leerse como análogo de lo siniestro. El objetivo particular de este agregado es ofrecer una visión general de la obra de Emiliano y de su tratamiento. Al final, en la subdivisión “Emiliano González y su naturaleza muerta”, se mencionan dos elementos principales de la lectura que Emiliano González hace sobre otras obras y la propia: la anticipación y la premonición. Son presentadas como categorías que le permiten, en segundo término, adherirse a cierta tradición y hacer crítica. Pero se propone que lo esencial de sus lecciones es la propuesta de lectura que arroja sobre la literatura.

Debe considerarse este último capítulo como un ejercicio de escritura y análisis no estrictamente textual de Juan Rulfo y Emiliano González. Lo que se aplica aquí son los remanentes de las discusiones conceptuales de los capítulos anteriores, así como de los motivos y temas que se han estudiado a lo largo de ellos.

Será clave, entonces, pensar continuamente en: lo insignificante, lo siniestro, lo indefinido, lo derelicto, lo fragmentario como sistema de derivadas de la signatura, la ninfa, las constelaciones y la naturaleza muerta.

## 2. Susana San Juan: Una ninfa en *Pedro Páramo*

### 2.1 Los tiliches, abstracción del gótico

Otras figuras, además de los fantasmas, rondan la obra de Juan Rulfo. Sin embargo, la fuerza de lo espectral es obligada, puesto que es el indicio y el contraste que nos obliga a reconocer criaturas que no obedecen enteramente a la condición airosa del fantasma. Juan Rulfo vio en esta liviandad, como de suspiro del fantasma, el signo de la austeridad y de la nada. Lo llevó desde “Luvina”, pueblo siempre aquejado por el aire, hasta *Pedro Páramo*, así lo hubo declarado él mismo; que “Luvina” fue el cuento que le dio la atmósfera para poder escribir *Pedro Páramo*.

Se ha insistido en la vacua escenografía de los libros de Rulfo, pero los elementos del fantasma y del terror gótico están ahí, en primer plano: las familias arruinadas y sus despojos; luego, detrás, están las haciendas derruidas, los vientos que tremolan, los relámpagos y las lluvias, así como los muebles u objetos arrumbados. La prueba de esto se encuentra casi al principio de la novela recién llega Juan Preciado a Comala, se trata de los aposentos de Eduviges Dyada.

Esta casa no sólo es sombría, sino incalculable: “Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados” (Rulfo, *Obras* 154). Recuerda de modo vago y extraño a las posadas de *El castillo de Kafka*, sólo que Rulfo genera lo insondable en apenas unas cuantas líneas y en un recorrido muy corto, el caminar de un pasillo.

La casa no está vacía, así lo parece con todo y que Juan Preciado informa que está llena. Aquí se guardan las posesiones de las personas que han abandonado el pueblo: “Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos” (Rulfo 154). Es debido a la mínima expresión de Rulfo que uno pasa por alto el recargamiento de esta morada. En esta casa apenas hay espacio.

La causa de esta angostura son las cosas de los que se fueron: “¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté. —Tiliches—me dijo ella. Tengo toda la casa entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos” (Rulfo 155). Las cosas son vagas, tiliches, no tienen nombre, pero están ahí.

Los *tiliches* son la clave para pasar de largo ante esta escenografía clásica del espanto y del terror. Si en los cuentos de los decadentistas, como en los de Poe y Emiliano González, vemos librerías llenas de títulos de olvidadas ciencias, bustos y dinteles, pisapapeles, retratos sombríos como el del conde Westwest de *El castillo*, cortinas violetas y sillones verdes, en Rulfo sólo vemos los bultos. Todo aquello se reduce a los *tiliches*. A Juan Rulfo le basta la penumbra.

La palabra *tiliches* funciona como una doble figura, como elipsis y como sinédoque, en ella está todo. El tiliche puede ser una manera un tanto indiferente de llamar a las posesiones de alguien, y también puede referirse a las cosas que están “arrecholadas” —como escribe Juan Rulfo—, es decir, a las cosas que han perdido su función, pero que se guardan o se amontonan sin ningún sentido. Por esto, Eduviges Dyada se acerca a las figuras guardianas de las antiguas tumbas. Como si resguardara un gran tesoro egipcio, o como si protegiera los infinitos aposentos de un califa en algún cuento árabe. Pero Eduviges es una guardiana del escombro, de lo inservible, de lo insignificante y de lo irreconocible.

Quizá en esta parte del libro Rulfo haya cifrado su imagen más preclara del laberinto: “haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados”, y al mismo tiempo haya presentado de manera indirecta su planteamiento respecto de la narración misma de la novela. Y no sólo eso, sino que también representa en ella la propia ontología de la novela. Es decir, la novela adopta la forma de un infinito pasadizo y es una casa llena de bultos, antes que de personajes.

A Juan Rulfo le es suficiente la penumbra. Desdibuja las formas góticas y románticas, deja líneas por aquí y por allá, contornos, se deshace de cualquier ornamentación, pero no así de la penumbra. Esta confunde las cosas cuando las reduce a meras siluetas, a puros *tiliches*.

Esta decisión habla de la postura estilística del escritor y también señala la consideración de Rulfo hacia sus propios personajes y hacia su propia obra. En entrevista

con Soler Serrano, Juan Rulfo recalca que sus personajes no tienen rostro; en otras palabras, son meros bultos. Esto también lo ha notado la crítica, la despersonalización de tinte Kafkiano en *Pedro Páramo*.

Las criaturas de Rulfo son como sacos de arena, *dummys* de prueba y error, muñecos de barro, variaciones del autómata. Cosa que quedará muy patente hacia el final del libro, cuando Pedro Páramo se vaya desmoronando como un montón de piedras. Como un bulto más en la casa de Eduviges Dyada.

## 2.2 Añicamiento de Susana, el siniestro en Rulfo

«Eso no es un personaje», declara Juan Rulfo en Venezuela respecto de Susana San Juan (Rulfo, *Toda la obra* 452). Después, en entrevista con Silvia Lemus, se refiere a Susana San Juan como una especie de ideal, una mujer que nunca se alcanzó.

La crítica ha decidido resolver al enigma de Susana San Juan proponiéndola como un centro de estructura literaria. Para algunos Susana San Juan permite la división del libro, su análisis. En la primera parte aparece el mosaico de Juan Preciado, y en la segunda parte del libro Susana San Juan ocupa acapara el tiempo, parece menos quebrado. Pero hay quienes argumentan que estas dos partes están en contacto, infiriendo una en la otra constantemente (González, J. 209-221). Este trabajo toma en buena consideración los aportes de la crítica estructural, pero lejos de identificar a Susana como un centro o parteaguas, la toma como un reflejo de la misma configuración de la novela.

María Luisa Bastos y Silvia Molloy, primero con Tomachevsky y luego con Barthes, arrojan una pista sobre la condición de Susana; para ellas —citando al teórico ruso—, es “un hilo conductor que permite orientarse dentro de la acumulación de motivos, de un medio auxiliar cuyo fin es descifrar y ordenar los motivos particulares” (ctd en Bastos y Molloy 3). Luego afinan este acercamiento, Susana no sólo es un engrane, sino una figura: “Es una configuración ‘incivil’, impersonal, acrónica de relaciones simbólicas, el personaje carece de tenor cronológico, biográfico; no tiene ya Nombre; no es sino un lugar de paso (y de regreso) de la figura” (3), en palabras de Roland Barthes. Pero las

autoras de “El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*”, hacen pensar que este conducto que es Susana está roto, averiado.

Bartolomé es quien ha quebrado a la joven Susana. Ocurre que la ha hecho descender a un antiguo tiro de mina en el que Susana en vez de hallar un tesoro, encuentra una tumba. Bastos y Molloy recalcan la trituración del cráneo en manos de Susana como la imagen de tal despedazamiento. Insisten en que: “como una ceremonia de iniciación siniestra, la entrega de esos añicos inaugura una realidad nueva para Susana, impenetrable para los demás” (Bastos, Molloy 7). Pero demuestran que este encuentro subterráneo no sólo es una marca del confinamiento interior de Susana, porque hay una Susana que sí perdió el hilo de su cabeza, una Susana que sí quedó atrapada en esa cueva; para Molloy y Bastos lo fundamental radica en que se “Inaugura así mismo una percepción —la de Susana San Juan— que se organizará por fragmentos superpuestos: como si los añicos agregados del esqueleto marcaran otra especie de visión” (7). Al igual que el Nataniel de Hoffmann en “Der Sandmann”, Susana es desarticulada; su percepción queda fragmentada.

Así como Hoffmann inaugura la estructura epistolar y dislocada de su historia con la imagen de Coppelius queriendo al principio descoyuntar a Nataniel y luego optando por quemarle los ojos, así Rulfo con el despedazamiento de la osamenta en manos de Susana y la oscuridad de la cueva también presenta el desmoronamiento formal de su novela: “Esa percepción es, por fin, emblema del proceso según el cual se dispone la novela entera; revela que la lectura de *Pedro Páramo* debe encararse teniendo presente hiatos, disyunciones, superposiciones son formas diversas pero coincidentes de analogías textuales” (Molloy, Bastos 7-8). Desatendiendo a todo orden cronológico, esta debiera de ser la escena fundamental de todo *Pedro Páramo*, el principio mismo. Es una anunciacón.

Como se ha propuesto ya en el capítulo dos de este trabajo respecto de Nataniel, la visión quebrada produce una incertidumbre, una indistinción entre el sueño y la vigilia, entre lo vivo y lo muerto, entre lo animado y lo inanimado. Es la visión siniestra, la de ver nada más que bultos; aquello que no se puede discernir. Aquello que tampoco se puede enjuiciar. Todos pecadores en Comala siguen esperando un castigo, un infierno digno del que no se pueda volver.

La naturaleza de Susana San Juan es propiamente la de esta indistinción, la del hiato y la superposición. Tanto la elipsis como la analogía borran toda línea distintiva.

### 2.3 *Ojos de aguamarina, sobre el agua en Pedro Páramo*

Susana es un repaso simbólico, figura de flujo y de reflujo. Es decir, es un ir y venir, una repetición infinita que puede ser advertida como una falla mecánica al estilo de Bartleby o como el movimiento natural del mar.

Si Susana San Juan es un hilo roto quiere decir que es como la orilla del mar, es la marea que arroja cosas a la arena pero que luego borra, al instante, toda huella. Susana actúa también como el oleaje que revuelve algún naufragio y lo sepulta.

Susana San Juan está indudablemente ligada al mar y a la lluvia, a la fertilidad y a la nostalgia. La lluvia siempre es el fondo de los recuerdos que Pedro Páramo tiene de ella. Así se introduce a Pedro Páramo, memorando a Susana bajo la lluvia. El mar, por otro lado, forma parte de la propia Susana. El mar es el lugar donde se funden sus deseos y sus sueños. Quizá no haya sueño sin deseo.

Juan Villoro, en su artículo “Rulfo: lección de arena”, escribe que “En el desierto todo ocurre por excepción” (Villoro párr. 6). Este es el caso de Susana San Juan que es por sí misma una de esas flores raras que Juan Rulfo suelta a cuenta gota. Susana está rodeada de flores y poesía: “Los nombres de las plantas también revelan una caprichosa elección. Juan Rulfo no busca claveles ni margaritas; en su huerto crecen Saponarias, capitanas, arrayanes, flores de castilla, hojas de ruda, los paraísos que rozan la piel de Susana San Juan” (Villoro párr. 21). La fertilidad y la poesía se enraízan en Susana, brotan de ella: “En una región desértica, las flores brotan como exiguos dogmas de la belleza. Los pasajes líricos de la novela, que generalmente se refieren a Susana San Juan y a los recuerdos de juventud de la madre de Juan Preciado, dependen de un particular sentido de la escasez” (Villoro 6). Los ojos de Susana también son de «aguamarina». Susana es, pues, una excepción entre los bultos que son los demás personajes. Es como la Ofelia prerrafaelita de John Everett Millais; pintura de 1852, llevada por el agua entre las flores o

paraísos y declarada loca. Susana San Juan poseída por ese mar que la abraza y la estremece —el recuerdo de Florencio yendo y viniendo como las olas dentro de ella—, quebrantada por su padre, ya en casa de Pedro Páramo, sueña húmeda e interminablemente.

Debe tenerse en cuenta siempre esta naturaleza excepcional de Susana. Pero no debe perderse de vista que, más que a un oasis, Susana encuentra su correlato en el mar. No debe dejarse de lado su iniciación siniestra. Su visión quebrada, perversa, llena de hiatos y superposiciones. Su ser sonámbulo, su locura. A punto de morir, Susana traslapa las imágenes de Bartolomé, de Florencio y del padre Rentería.

Pareciera que, rozada por los paraísos, rosada por las flores, Susana fuese una blanca mujer. Tal vez lo es por fuera, en su último remanente, su piel como la espuma; pero por dentro es negra, oscura. Dentro de ella es imposible ver. Pedro Páramo lo sabe: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (Rulfo 52).

#### *2.4 Mortecina a perpetuidad, calor y humedad*

Susana ya en casa de Pedro Páramo se convierte en una bella durmiente. El gran cacique sólo puede verla revolver sus aguas bajo las sábanas y el cuerpo de su recién esposa:

Mientras Susana San Juan se revolvía inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho. El aceite de la lámpara chisporroteaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo. Pronto se apagaría.

Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagaba cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía? (Rulfo 233-234)

Cuando Susana llega por fin a La Media Luna y se junta con Pedro Páramo, llega a morir. Está en su ocaso, la flama de su lámpara lo advierte. Para Pedro Páramo, este ocaso siempre fue el signo de Susana. La partida definitiva de Susana le resulta menos dolorosa que aquella primera vez, cuando Susana se marcha de Comala siendo niña:

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo que muchas veces me dijiste: ‘Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él’. Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca’ (Rulfo 164)

Pedro Páramo jamás advirtió, no sabía, el mar que Susana era. Lo ignoraba con todo y que alguna vez se bañaron juntos. Para él siempre fue un ocaso. Este crepúsculo resuena en el otoño prerrafaelita. Es el mismo tono ambarino que envuelve a la Penumbria de González y es el aura propia de la agonía, del sueño eterno de la bella durmiente.

En *Pedro Páramo* esta paleta de colores sólo aparece en los adioses de Susana San Juan y en los recuerdos que de Comala tiene la madre de Juan Preciado. Cuando Susana muere, Pedro Páramo evoca un paisaje similar al de su despedida infantil:

Hace mucho tiempo que te fuiste Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. (Rulfo 248-249)

Aquí están superpuestas las memorias infantiles a las maduras, menos ensangrentadas, bermejas, cobrizas. No obstante, lo importante aquí es la completa transformación de Susana en el ocaso. Ella es la puesta de sol. Eso que se pierde entre las nubes ya no es Susana, es el sol, es un ave o un papalote. Parece que Susana revela su verdadera forma no mortal, imperecedera.

Persiste este tono crepuscular en el fondo, detrás de los murmullos y las visiones de Juan preciado, en las palabras de su madre: “Llanuras verdes. Ves subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada” (Rulfo 162). Este olor de miel embadurna la realidad ruinosa a la que Juan se enfrenta. La miel ambarina es falsedad, ruina y maldición.

La luz ámbar siempre está ligada a la agonía, al ocaso, a la incertidumbre, a lo siniestro; es una luz mortecina a perpetuidad.

## 2.5 Sanjuanización, razón de la aridez en Comala

Emiliano González, en un ensayo dedicado a Arthur Machen, habla sobre criaturas crepusculares: las ninfas, seres acuáticos, criaturas de agua. Mujeres húmedas que al mismo tiempo arden. González demuestra que el ocaso es uno de los nombres de la ninfa y la ninfa es uno de los nombres del ocaso.

Para ilustrar esta idea reúne y convoca a varias ninfas literarias, parte de la ninfa Alanna de Machen, que aparece en “The White people” y que prende fuego a un lago, e incluye también a sus menos reconocidas variantes, como lo es la Sulamita de *El cantar de los cantares*, quien dice: “Soy negra, pero hermosa.”

El autor de *Los sueños de la bella durmiente* rescata el uso de esta imagen en la secta secreta “The Golden Dawn” a la que perteneció el mismo Machen, así como Aleister Crowley y W.B Yeats. El nombre del grupo proviene de un poema de Shelley, informa González: “La Golden Dawn toma su nombre del poema de amor libre de Shelley, Epipsychedion, en que podemos leer: El techo de la oscuridad, en la aurora dorada/ semioculto y sin embargo hermoso” (González, “Arthur Machen, mutaciones fantásticas” 69).

La marca de la ninfa para Emiliano González es está tensión entre lo húmedo y lo ardiente. Susana San Juan, por ejemplo, en la fiebre dolorosa de la muerte sueña, con mayor potencia, húmedamente a Florencio. En Rulfo, la bella durmiente, Susana San

Juan, está detrás del zarzal de la esterilidad y el desierto. Este es el muro que retiene y protege los sueños de Susana, su mundo, su mar. Esta bella durmiente, como la de Emiliano González, jamás despierta. Si alguna intención pudiera tener esta historia, sería la de mantener intacto el lecho en que Susana sueña. Atrapar en ámbar ese mosquito que es Susana. Preservarla.

Gaston Bachelard, en su libro *El agua y los sueños*, habla del complejo de Ofelia. Expone que el agua está ligada siempre a la muerte. Bachelard parte de los ritos mortuorios en que se arroja el cuerpo a los ríos o se arrojan en una balsa al mar. Habla también de la tradición poética en la que todos los ríos conducen al mar, el mar de la muerte<sup>30</sup>. Así llega a la Ofelia de Shakespeare que se va por el río rodeada de flores. Bachelard demuestra que el agua es el elemento de la muerte y la melancolía, por ella siempre corre una muerta, Ofelia.

Bachelard escribe, acerca de *Brujas la muerta* de Rodenbach: “Del mismo modo podríamos interpretar *Bruges la morte* de Georges Rodenbach como la ofelización de toda una ciudad” (Bachelard 139). De igual forma podríamos hablar de Comala, como la sanjuanización de toda una región. Ciento es que Comala está desierta, pero al mismo tiempo esa esterilidad es producto de la inundación invisible de Susana San Juan. Comala está llena de la imposibilidad propia de Susana. Brujas es una ciudad atravesada por canales en los que corre un murmullo de muerte, por los que flota la muerta, en Comala el agua invisible de Susana recorre los surcos secos del pueblo. En Comala sólo quedan las huellas de los ríos y del mar.

Susana contiene toda el agua, es una presa, un estanque. Por lo tanto, contiene todos los sueños de los habitantes de Comala. Susana es agua estancada, envenenada. Su vocación es la muerte. Es todo lo contrario a Pedro Páramo y, a la vez, es el gran verdugo de Comala, pues retiene y concentra el agua, el tiempo, los sueños. Puntualiza Bachelard: “las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes” (Bachelard 103).

La melancolía y la sustancia mortífera de las aguas proviene, según Bachelard, de su efecto de disolución:

---

<sup>30</sup> Tradición poética ya inserta en *Las coplas a la muerte de mi padre* de Jorge Manrique, por ejemplo.

El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo [...] Esta impresión de disolución alcanza, en ciertas horas, a las almas más sólidas y más optimistas. Claudel también ha vivido esas horas en que ‘el cielo no es más que la bruma y el espacio del agua...’, en las que ‘todo está disuelto’, de modo que en vano se buscaría alrededor de sí traza o forma. ‘Nada, como horizonte, sino la cesación del color más subido. La materia de todo está reunida en una sola agua, semejante a la de las lágrimas que siento correr en mi mejilla’. Si vivimos exactamente la secuencia de estas imágenes, tendremos un ejemplo de su concentración, de su materialización progresiva. Lo que primero se disuelve es el paisaje en la lluvia; los perfiles y las formas se funden. Pero poco a poco el mundo entero se reúne bajo el agua. Una sola materia ha ganado, todo está disuelta. (143)

La lluvia que cae incesablemente durante las memorias de Pedro Páramo y durante la muerte de Susana, en realidad, está lavando a Comala, funciona como un detergente. Borra los perfiles, toda traza o forma. La lluvia va erosionando a los personajes, los va convirtiendo en bultos, en tiliches.

Al final, toda esa lluvia se recolecta en Susana, que es como un cántaro: “El agua cerrada toma en seno a la muerte. El agua da la muerte elemental” (Bachelard 143). Susana se lleva todo con su muerte, con su sublimación. Se lleva la última gota de agua y quedan nada más que montones de piedra.

## 2.6 *Entre lo humano y lo animal, idea de personaje en Rulfo*

Giorgio Agamben retoma las ideas de Paracelso para hablar de la ninfa. La caracteriza como un espíritu elemental o *Elementergaizer*. El elemento, más allá del agua, que subyace en la ninfa es la de la pasión amorosa. La ninfa, según la caracterización de Paracelso, pertenece a las criaturas que se corresponden con los cuatro elementos.

La ninfa hace pareja con el agua. Pero, lo crucial en la ninfa es su ser indefinido. Según Paracelso, la ninfa está hecha a imagen y semejanza del hombre, pero no de su

costilla, ni de su misma arcilla. La ninfa se encuentra en un punto intermedio entre lo humano y lo animal:

Aunque sean ambas cosas, es decir, espíritu y hombre, no son empero ni una ni otra. No pueden ser hombres, porque se mueven como espíritus; no pueden ser espíritus, porque comen, beben y tienen carne y sangre. Son pues criaturas particulares, diferentes de las dos anteriores, formadas por una suerte de mixtura de su doble “naturaleza, como un compuesto de dulce y áspero o como dos colores en una figura única. Se debe resaltar, no obstante, que, aunque sean en cierto modo tanto espíritus como hombres, no son ni lo uno ni lo otro. El hombre tiene alma, el espíritu carece de ella. Tales criaturas son ambas cosas a la vez, pero no tienen alma, aunque tampoco son por ello espíritus. En efecto, el espíritu no muere; la criatura muere. Y tampoco es como el hombre, porque no tiene alma. Es pues un animal y, sin embargo, es más que un animal. Muere como los animales, pero el cuerpo animal no tiene como él una mente. Es, pues, un animal que habla y ríe igual que los hombres. (Agamben, *Ninfas* 41-42)

Para poder obtener un alma, la ninfa debe procrear con un hombre. Agamben ve en esto el signo de la unión del hombre con sus imágenes, del intelecto con la imaginación. En este punto, cabe recordar la caracterización de la muñeca o el autómata como ser sin espíritu; el espíritu que estorba al hombre. Sorprende, así mismo, que la caracterización de los espíritus elementales que hace Paracelso sirva como fiel descripción de los personajes que aparecen en Pedro Páramo:

Son un pueblo de humanos, que, sin embargo, mueren con los animales, caminan con los espíritus y comen y beben con los hombres. Mueren como animales, sin que nada de ellos permanezca. Su reproducción es similar a la humana... pero no mueren como los hombres, sino como ganado. (ctd en Agamben 42)

Acaso el ganado sea otra variante de los bultos de Rulfo. Esta concepción del ganado también aparece en Kafka, recuérdese cómo es que Freida ahuyenta a los

campesinos en la posada de los señores con la ayuda de un látigo. A parte, Paracelso también apoya una elucidación sobre el no descanso de los habitantes de Comala:

En los vestidos, en los gestos, en la lengua, en la sabiduría son perfectamente humanos; como los hombres, virtuosos o viciosos, mejores o peores (...). Viven con los hombres bajo una ley, comen del trabajo de sus manos, tejen vestidos que se ponen como los hombres, y hacen uso de la razón y gobiernan sus comunidades con justicia y prudencia. Aunque sean animales disponen de la humana razón; sólo están privados del alma. Y por eso no pueden servir a Dios ni caminar por las vías del Señor. (ctd en Agamben 42)

Pero atiéndase a Agamben, que en realidad se está refiriendo a las imágenes, al espíritu que anima y pone en movimiento las imágenes. Si se mira con cuidado, la ninfa de Agamben se acerca en este momento a la «figura» de Roland Barthes:

La ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originariedad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección. (19)

Pues, la ninfa es una fuerza de imágenes. Es la imagen de la imagen. Giorgio Agamben apunta a que la ninfa, debido a su condición ambigua, entre viva y muerta, animada e inanimada, humana, pero sin alma; es la expresión de la potencia de la imagen. Esto es la imagen dialéctica de Walter Benjamin, sus constelaciones. Lo que también llama la condición del *Still-Stand*.

*El Still-stand* o las constelaciones es también la *fantasmata*, de acuerdo con Agamben: un intervalo entre dos movimientos. Es una pausa que retiene y presagia el baile. Allí, en ese hueco, están vertidas todas las aguas, todas las imágenes. Está lleno de movimiento, por lo tanto, está inmóvil. Contiene el tiempo. Susana San Juan, se dijo, es toda el agua que falta en Comala. Es una pila secreta en las que se guardan las lluvias y el

mar. Es ella el origen y el final. Es el rapto del tiempo. En ella están reunidas la muerte y la vida. Como sonámbula. Una *fantasmata*, antes que fantasma.

«Eso no es un personaje», dice Juan Rulfo; es una ninfa, un *Elementergaizer*. Susana San Juan es un surtidor de imágenes. Fría, después de su descenso a la cueva, igual a la máquina —invención de Morel— que surte de hologramas a toda una isla.

Gastón Bachelard escribe que:

Para algunas almas, el agua en verdad contiene a la muerte en su sustancia. Trasmite una ensoñación cuyo horror es lento y tranquilo. En la tercera *Elegía de Duino*, Rilke parece haber vivido el horror sonriente de las aguas, el horror que sonríe con la sonrisa tierna de una madre desconsolada. La muerte en un agua calma tiene rasgos maternales. El horror apacible está disuelto en el agua que vuelve ligero el germen vivo'. El agua mezcla aquí sus símbolos ambivalentes de nacimiento y de muerte. Se trata de una sustancia llena de reminiscencias y de ensoñaciones adivinadoras. (140)

Conviene recordar tanto la aparición como la muerte de Susana San Juan. Ella aparece, es decir, alza su voz, desde el mismo lecho en que su madre dormía, se refiere al ataúd. Igual de inquietante es esa escena final en la que el uróboros se lleva al extremo; la desaparición, la auto-fagocitación: "...sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volvía más como si se hundiera en la noche" (Rulfo 246). Aquí, todo tiempo mítico o circular es aniquilado. Susana actúa como un remolino que se traga a sí mismo. Vuelve a un estado fetal que no significa a la muerte como otro tipo de nacimiento, sino que la muestra como un resumidero. La muerte destruye y deja un puro eco repetitivo y automático; una reverberación de imágenes.

## 2.7 Montones de piedras, espejismo del relato

Hay que recuperar la cuestión de la vista siniestra de Susana, ya que también se encuentra ligada a la ninfa. Roberto Calasso dice que la ninfa se encuentra asociada al agua, a la ondina y al ojo. Los ojos de Susana de color aguamarina remiten inmediatamente a las leyendas populares en que damas nacidas de los lagos pierden a los hombres en el bosque. Bécquer ha escrito una leyenda acerca del tema, “Los ojos verdes”.

Sin embargo, los ojos se refieren más a una visión de algo, a una concepción, en este caso, de la obra misma. Para Molloy y Bastos, la visión dominante en *Pedro Páramo* es la del añicamiento, la visión de Susana San Juan. Se refieren a que en *Pedro Páramo* todo está por hacerse pedazos; y más bien se descubre que todo está hecho de girones, de terrones. Así, Pedro Páramo ve cada día, desde la muerte de Susana, caer uno de sus pedazos. Este añicarse de los personajes se funda en la cueva en que Susana encuentra ese esqueleto y ese cráneo que se le hacen polvo en las manos. Todo se va deshaciendo. Es decir, Comala y el texto llamado *Pedro Páramo* se va destejiendo. Mejor dicho, la narración es un constante desencanto. En el que sus actores vuelven a la tierra, en el que descubren su condición de bultos.

La sensación que brinda *Pedro Páramo* no es la de la repetición cíclica de la historia, la de un volver a comenzar, más bien se trata de una historia que se cuenta por última vez, donde se escuchan y se observan esos personajes y esos paisajes por ocasión única. *Pedro Páramo* es una narración que se destruye a sí misma.

Juan José Arreola, según Juan Villoro, ha dicho que la estructura de *Pedro Páramo* está hecha de rendijas (Villoro párr. 36). Uno sólo se puede asomar a ciertas hendiduras, grietas, y ver de reojo a través de ellas lo que sucede; justo como en “El hombre de la arena” de Hoffmann. Acá se dirá que lo que vemos son los restos de algo, que no es un texto deliberadamente fragmentario, sino que es lo que quedó de algo y que, no obstante, también está por consumirse.

Es cierto, que todo texto es trabajo de edición, el mismo Rulfo habla de las enormes tijeras de Efrén Hernández, otros hablan de la revoltura de los fragmentos en la mesa de

Arreola y mucho se dice de la mano filosa de Chumacero; meros mitos, de acuerdo con Víctor Jiménez en su ensayo “Pedro Páramo en 1954”, contenido en el libro del mismo título. La historia de Rulfo era ya una historia de algo moribundo, de algo despedazado, si se quiere, podrido, que no podía sostenerse y que no le quedaba más que desaparecer.

Tal vez, lo único suspendido aquí, como siempre, sea la agonía, este despedazamiento; un borrarse, el aniquilarse a sí mismo.

Juan Rulfo juega, pone en marcha un trayecto siempre estéril como el de “No oyes ladrar los perros”, como el de “Nos han dado la tierra”, como el de “Talpa”. El lector va caminando por ese laberinto que es el desierto y su visión es miope o alucinada. Va viendo algo que parece en movimiento, una estrella, luego se acerca y, al llegar a la mera Media Luna, descubre que aquello no eran más que montones de piedras con forma de hombres. No era nada.

Y es que Susana San Juan es la imagen de todo esto. Ya se sabe, es el ocaso, la muerte y la vida. La ninfa. Todo está cifrado en ella, toda forma emana de ella. Pero está más allá, Susana es el fondo absoluto: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y a donde no llegan mis palabras” (Rulfo 158). La ninfa de Rulfo parece ser la única que escapa a Comala, todos los demás son menos que criaturas. En palabras de Agamben, Susana sería la economía misma, es decir, la configuración del relato. Susana es anarquía, sin *arché*, sin principio, sin fundamento. Es la esencia misma, *ousía*. Una ley ilegible. Está escondida junto a un Dios ocioso. Susana es como la mano invisible.

Pedro Páramo está consciente de esta puesta en escena que va menguando, del desencantamiento paulatino. Y del cesar abrupto de una vida que no les pertenece, sino que se encuentra recogida en Susana San Juan:

‘Esta es mi muerte’, dijo [...] ‘Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz’. (Rulfo 254)

Es como si Pedro Páramo, por un instante, echara un vistazo al guion y en seguida viera a los ojos al lector. Así lo hace, sabe que está en el final de una historia, de una novela, de un libro. Rompe el encanto, revela su propio artificio; siempre supo que todos eran meros bultos, puestos ahí para decir quién sabe qué cosas: ‘Esta es mi muerte’, como diciendo: ‘es hora, está dispuesto, es el final’. Y luego, la desolación última: “Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (254). Se borra toda Comala, la barre el viento. Quedan nada más montones de piedras. Nunca hubo nada ahí. Todo fue un espejismo.

### **3. *El autómata como ninfa***

En la biología animal se llama ninfa a un insecto que no ha llegado a la madurez. Su estadio de inmadurez se ve reflejado en sus gónadas no desarrolladas, así como en sus alas cortas y tamaño pequeño. Incluso, hay algunos insectos que no tienen más desarrollo que esta etapa indefinida: La niña de «gracia fatal» que sería la «nynphet» de Nabokov y que, según Calasso, siempre ha estado presente en la literatura.

Ana Clavel, en una nota titulada “Territorio Lolita”, defiende la traducción: Nínfula. Para ella, el sufijo —ula, confita la palabra, añade una nota dulce que dispara el sueño erótico del término, suena a canción de cuna «Lullaby» (“Clavel, párr. 12). No obstante, «ninfeta» guarda también una signatura química que hace pensar en un tipo de droga o somnífero capsular.

La ninfa encierra la indefinición, el sueño y la alucinación. Tres formas de la musa, del ardor poético. Quizá sus atributos emanen en primer lugar de su carácter estupefaciente. La ninfa sería un paraíso artificial. Así, los ojos verdes de las ninfas durante el decadentismo eran un signo del ajenjo.

Aquí, lo esencial sobre la ninfa es su indistinción del tipo biológico. Referirse a un autómata como máquina es insustancial, pero como representación, como máquina recubierta de arte, de apariencia humana, merece la pena pensarla.

Si revisamos, lo que suele llamarse, su iconografía, encontraremos que el autómata es «ella»,<sup>31</sup> que a menudo la cubierta de los autómatas más memorables es femenina y casi niña, casi mujer. Una fémina en una transición aparente, porque está suspensa y porque una máquina no se desarrolla.

El problema en “Rudisbroeck o los autómatas” es que Glinda II, la copia de Glinda, no va a desarrollarse y descubrirán tarde o temprano que la verdadera muchacha ha sido raptada del colegio de la calle Mommo. Cuando el joven Rudisbroeck ya “vivía entregado a grimorios, al opio, a la composición de sonetos eróticos y sobre todo a sus autómatas, a sus terribles muñecos inanimados, a sus maniquíes de pesadilla que, bajo las manos incansables de aquel artífice, parecían escuchar, mirar, oler con una intensidad mayor que la de los hombres” (González, *Los sueños* 22); Glinda apenas tenía trece años:

Ya era grande su fama cuando Rudisbroeck fue invitado por Sor Orfila, imprudentemente, a pasar una noche en su colegio con una chiquilla de apenas trece años, hija del entonces rey de Penumbria y de un hada oscura, tan oscura que de ella no pervive nada sino el testimonio de su cólera.

La joven, llamada Glinda, respondió aquella noche a los embates de Johan como una verdadera amante... (23)

El plan para escapar juntos falla, Glinda II asesina a Glinda, y entonces el temor de que jamás se desarrolle desaparece. Glinda que había sido vertida en el autómata a través de métodos esotéricos, ahora, se eterniza, se queda de trece años para siempre.

La ninfa mecánica más célebre pertenece al mundo del cine. Se trata de la creación del científico Rotwang: María, de la película *Metrópolis* de 1927. Aquí el autómata toma la apariencia de una líder amorosa y subterránea, que también es jovencísima y que hace eco

---

<sup>31</sup> Benjamin, al respecto de esta relación entre el insecto, la mujer fatal y la autómata, cita el trabajo “Mantis religiosa” de Roger Caillois, en el que se puede leer: “También la literatura conoce, en el capítulo de las mujeres fatales, la concepción de una mujer-máquina, artificial, mecánica, sin común medida con las criaturas vivientes, y sobre todo mortíferas” La disertación de Caillois parte de las mantis sin cabeza que no obstante, siguen moviéndose.

de una Juana de Arco, pero del subsuelo; el sexo de Juana bajo la armadura se volvía indistinto, Schiller en su drama *La doncella de Orleans* la hace decir: “Yo no pertenezco a ningún sexo humano, y bajo esta armadura no late un corazón”. La doncella de Orleans dice esto al sentirse acompañada del gran insufló de Dios, aunque luego es abandonada por él. Mientras Dios actúa en ella se encuentra automatizada, sexualmente indiscernible como la ninfa de un insecto que aún no desarrolla sus gónadas. La diferencia es que María, al ser suplantada, adopta una actitud lasciva e incendiaria más propia de la ninfa de Nabokov. El erotismo de Juana está todo cargado en su belicosidad.

Rotwang, al igual que Rudisbroeck, se vale del amalgamiento de procesos mágicos, alquímicos y científicos para la construcción de su «andreida». Este término resuena ya en «ninfeta». Se feminiza al androide.

La última ninfa es, por supuesto, Olimpia. Una muchacha encantadora, hija del doctor Spallanzani en “El hombre de la Arena” de E.T.A. Hoffmann: una construcción mecánica que simula ser una adolescente.

En el nombre de Olimpia se ha visto la reactualización de la tradición griega. Es decir, la glorificación de la máquina. Emiliano González cree, por el contrario, que se trata ya de una marca que descubre la falsa humanidad de la joven. Para Emiliano, lo olímpico está relacionado con aquella deformación del cuerpo que producen los deportes en su consigna de la ejecución perfecta, con las olimpiadas. Un atleta, de alguna manera, se deforma al buscar o alcanzar la belleza y la perfección. Así, lo perfecto y lo bello no es más que una malformación. Por esto, en “El hombre de la arena”, después de la muerte de Nataniel, los participantes de cualquier tertulia buscan errar el compás y fallar en el acento de algún paso de baile para comprobar su humanidad.

Hay que añadir una observación de Ana Clavel respecto a un nombre arcádico de los coleccionistas de mariposas: Aureliano. *Aurelia* era la palabra latina para la crisálida justo antes de convertirse en mariposa: “‘Aureliano’ es un término arcaico para designar a los especialistas en el estudio de las mariposas, proveniente del griego *aurelia* que quiere decir crisálida por cuanto justo antes de resurgir convertida en mariposa, la antigua ninfa tiene un esplendor áureo (latín *aurum*: oro)” (Clavel, párr. 14). La luz del sol, del ocaso o de la aurora, también está inmiscuida en la entomología.

Hay autómatas que son una falsa crisálida. De este tipo sería la metamorfosis de Gregorio Samsa, infructuosa. La explosión de Olimpia también revelaría el vacío de la pupa. En Nataniel eclosiona la locura, en el cuento eclosiona el vacío, lo falso. Sin embargo, la eclosión de Glinda II es la de la conciencia y el amor, parecida a la de María de Fritz Lang, que eclosiona junto a todo un mundo subterráneo. La autómata, pues, no sólo es muñeca sino que al mismo tiempo roza la existencia y ejerce la sublevación.

En un principio parece insustancial ocuparse de la máquina. Pero, en estos tiempos, siempre es más justa la dialéctica de lo otro. La máquina es lo más otro. Opuesto siempre a lo humano. ¿Pronto podrán reproducirse por ellas mismas? Y no es acaso cierto que cualquier máquina o dispositivo es siempre concebido como ninfa, inacabado, imperfecto, deficiente. Tal vez no. Pensando con Agamben, la ninfa significaría la desactivación de todo dispositivo. Dios mismo como maquinador de la configuración de la vida, de la economía, sería una ninfa, indeterminada y en conflicto siempre entre su *ousía* y sus hipóstasis, entre su esencia y sus atributos.

#### 4. *La Still-Stand y la Still-life: rumbo al método de Emilio González*

El desastre es otra forma de llamar al siniestro, si se atiende a su acepción de aquello que no tiene estrella *des-aster*, sin estrella, es decir, que está despojado de un destino. De aquí su relación con el desastre natural. El desastre es un desorden de las estrellas igual al desorden de una mesa después de la comida.

La *still-stand*, que es la base de las constelaciones de Walter Benjamin, se acerca, por el lado de su denominación inglesa a un tipo de pintura: la naturaleza muerta, la *still-life*. Guy Davenport en su libro *Objetos sobre una mesa: Desorden armonioso en arte y literatura*, se dedica a disertar sobre la naturaleza muerta, tanto su origen como su presencia en la filosofía y en la literatura.

Para Davenport la naturaleza muerta nace con la ligación entre lo vivo y lo muerto, esta liga es el alimento, entre lo crudo y lo cocido. Explica que en las tumbas egipcias se dejaba una ofrenda para el extenuante viaje del muerto. Luego, tras graves sequías se

volvió imposible la presencia de los frutos, así que resolvieron el problema pintando los alimentos sobre las lápidas.

El género de la naturaleza muerta es de ejercicio y perfeccionamiento flamenco. En la pintura flamenca existían distintos tipos de la naturaleza muerta, dependiendo de la fastuosidad de la comida, estaba, por ejemplo, la *pronkstelliven*, que era el banquete. Sin embargo, el punto esencial para distinguir una pintura de otra era el movimiento: “Una *brouwenleven* era un modelo femenino, y uno que, de cuando en cuando, mientras posaba, necesitaba moverse; una *stilleven* —fruta, flores o pescado— se mantenía inmóvil” (Davenport 15). La variedad de las naturalezas muertas se nutre asimismo de la estadía de la humanidad, se integran a ella otros elementos, utensilios variados, objetos simbólicos que aparecen con el tiempo, e incluso su inmovilidad se resuelve en algunos casos de manera genial.

En la vida detenida se halla la misma tensión de la *still-stand*, el movimiento detenido. Monet es para Davenport un ejemplo notable de la madurez del género en el siglo XIX, se refiere a su pintura de 1868, *El almuerzo*, como un sistema de derivadas atravesado por dos grandes caminos que ponen en contacto todo elemento con el otro:

Estudiemos su diseño. Si trazamos dos ejes en ángulo recto, el primero yendo de nosotros a la pared de enfrente y el segundo a todo lo largo de la mesa, caeremos en cuenta de que hemos conectado el huevo con el huevo y la rebanada de pan con la copa de vino. Otras líneas que pasan por el mismo punto conectan el sombrero del hijo con el bombín, el periódico con las novelas, la angarilla de aceite con la lámpara de aceite, la rebanada de pan con la botella de vino, y así, hasta que caemos en la cuenta de que la naturaleza muerta de la mesa está ordenada de tal suerte que los radios de un círculo superpuesto relaciona objetos semejantes entre sí, a la manera tradicional de la composición de la naturaleza muerta. (Davenport 26)

El método de la naturaleza muerta es analógico, *El almuerzo* de Monet, visto a través de Davenport, evoca el cuadro *Naturaleza Muerta resucitando* que la pintora Remedios Varo realizó en 1963, hacia el final de su vida. En este óleo una vela hace girar a la mesa, arremolina su mantel y, por la fuerza de su brillo, hace levitar los platos y las frutas, que

orbitan alrededor de su flama, que están en movimiento; girando alrededor, sobre elipses bien notorias.

Agamben, para explicar el método analógico y las imágenes dialécticas de Benjamin, utiliza una imagen extraída del *Picatrix*, tratado árabe para elaborar talismanes, que no disiente en lo absoluto de las dos pinturas anteriores: “Cualquiera que sea la materia con la que están hechas, las *yimagines* no son signos ni reproducciones de algo: son operaciones a través de las cuales las fuerzas de los cuerpos celestes son recogidas y concentradas en un punto para influir en los cuerpos terrestres” (Agamben, *Signatura rerum* 73). La *ymago* “recoge y orienta la fuerza de los astros (73)”.

Para Benjamin esta “brusca inmovilización del pensamiento” es la constelación. Y para Agamben es el método analógico. El signo de la vida de las imágenes. Las imágenes tienen una vida póstuma, explica Agamben con Warburg, el objetivo de la dialéctica de la imagen, de la constelación, es devolverles la vida.

Lo que le importa a Benjamin no es el movimiento, sino la suspensión súbita: “el momento de la parada, de la detención, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia —como tal necesariamente ambigua— entre los dos términos opuestos” (Agamben, *Ninfas* 31). La naturaleza muerta obedece a este modo analógico, al menos, así lo descubren Davenport con su análisis de *El almuerzo de Monet* y *La naturaleza muerte resucitando* de Remedios Varo, que es más explícita al mostrar el orden cósmico de las frutas, semejantes a planetas, rodeadas de estrellas; y que genera una zona de indiferencia, importante, entre la vida y la muerte, tópico siniestro, entre lo crudo y lo cocido. Sin embargo, en estos cuadros, no hay consecuencias sino derivadas, tensiones. Los elementos no están jerarquizados sino puestos uno al lado del otro. Escribe Agamben que: “Esta constelación es, según Benjamin, dialéctica e intensiva, es decir, capaz de relacionar un instante del pasado con el presente” (Agamben, *Ninfas* 33). Se tiene que pensar en este instante en *Pedro Páramo*, pues tuvo otro título provisional además de “Los murmullos”; también pudo llamarse “La estrella junto a la luna”.

Hacia el final de la novela, Susana San Juan reaparece con un velo estelar en las memorias de Pedro y hace referencia a ese título primigenio: “Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca

abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan” (Rulfo 253). La estrella junto a la luna es Venus, que de alguna forma es una ninfa. Y que como Eugenio Trías explica, nace de la espuma, del semen derramado en el mar tras la castración de Cronos.

En fin, *Pedro Páramo* pudiera ser como una *still-stand*, una imagen dialéctica, una constelación: una concentración de la fuerza de los astros, una presentación de fragmentos que producen una parada abrupta, una suspensión.

La labor de Juan Rulfo como fotógrafo no puede quedar fuera de esta valoración. Aunque fotógrafo de corte más paisajista, de la tierra fugitiva, del *land-scape*—antropológica—, Rulfo retrata una tierra que se está yendo, la congela y de algún modo la vuelve una *still-life*, una vida que permanece ausentándose.

Las atmósferas de Rulfo son más afines al tipo de la naturaleza muerta que representa las *summer fruits* o frutas maduras como motivo de la finalización de la economía de Dios o del tiempo que Dios otorga. Guy Davenport cita el libro de Amós: “Vio una canasta de fruta madura reunida y lista para la comida, lo cual significaba: 1. Que ellos estaban listos para su destrucción, que estaban ahí para ser engullidos” (Davenport 50). Davenport finiquita la cuestión de las frutas de verano de la siguiente manera: “figuran en la tradición de la naturaleza muerta como el simbolismo peculiarmente equívoco de la tragedia que subyace en toda belleza” (51). Habría que intervenir la idea de Davenport, que no llega a decir que bajo toda belleza subyace lo siniestro.

En *El reino y la gloria*, Giorgio Agamben, dirime los parangones entre la configuración tripartita de Dios y la administración del Estado moderno. En algún punto álgido de su ardua revisión de textos escolásticos, identifica a la alabanza, la doxología, como el alimento de Dios.

Esto, remite a las primicias, los frutos frescos y primeros que se ofrecían a Dios: “Estaban ahí, en el contexto arcaico de un pacto con los dioses, según el cual una disposición y un consumo ordenados de los alimentos era nuestra parte del trato para que ellos no modificaran el curso de las estrellas” (Davenport 116). Ahora se entiende la pertinencia de los frutos flotantes de Varo. En la disposición de los frutos, en los tiempos

de los alimentos a la mesa, se halla una imagen de la disposición misma de las estrellas, del plan de Dios; de la economía, de la administración, diría Agamben.

Sin los frutos, sin las alabanzas prometidas, Dios incluso enfurece. Los exige, los necesita, pues de ellos se alimenta:

La liturgia católica conoce una doxología que lleva el curioso nombre de improperia, es decir, reproches. Aparece por primera vez en los textos litúrgicos del siglo IX... La particularidad de esta doxología es que se introduce mediante una antífona en que dios se dirige a su pueblo con recriminaciones[pero]Dios no se limita a pronunciar los reproches sino que provoca un terremoto que no cesa hasta que el pueblo y el emperador no entonan de consuno la doxología ‘Sanctus Deus, sanctus fortis, sanctus et inmortalis, miserere nobis’. (Agamben, *El reino* 240-241)

Cuando no obtiene sus cestas de fruta, Dios hace uso de lo siniestro, del desastre.

Pedro Páramo se cruza de manos y deja que Comala se muera. Sólo que las constelaciones de Juan Rulfo —sus naturalezas muertas— están hechas de pura piedra. Montones de piedras apiladas que logran sostenerse como si tuvieran dos piernas. En este sentido, la escritura de Pedro Páramo está estrellada, como el golpe de una piedra que imprime sus ondas concéntricas y dispares sobre un vidrio cualquiera.

#### 4.1 *Emiliano González y su naturaleza muerta: Apunte final sobre su poética*

A los alimentos se unen los utensilios, la naturaleza muerta se nutre, de acuerdo con Davenport, desde la literatura. Las más modernas naturalezas muertas son pintadas en la poesía y narrativa de la lengua inglesa; entre otros, Keats, Milton, Dickens y Joyce, que es el último y más genial de estos artistas de la *still-life*, como lo deja ver Davenport. A las frutas se añaden las ruinas, las piedras, herramientas de navegación y papeles. Son las cosas de la oficina, las que se incorporan. La *still-life* se vuelve una pintura de buró, no por fácil o acartonada, sino porque se pinta casi siempre en la oficina; las bibliotecas también harán su aparición en las naturalezas muertas. Kafka concentra toda esa utilería en los folios, los puros documentos que siempre están ahí merodeando a K.

Para Davenport esta nueva visión de la naturaleza muerta se refuerza con la aparición de la fotografía. La primera toma de Daguerre es una naturaleza muerta. Aparecen esculturas de yeso, un cuadro y cortinas. La fotografía es tomada en una tienda de curiosidades, en una anticuaria, tema gótico sobre el que Walter Scott escribió. La tienda de curiosidades también aparece en “Rudisbroeck o los autómatas”. Es la tienda de Mefisto, un viejo diablo afeminado que exhibe curiosidades del horror.

Capturada en 1837, el título de la fotografía es revelador “Interior de una tienda de curiosidades”. Lo que en la naturaleza muerta se pinta es el interior: sobre mesas, entre cortinas, comedores y piezas. Los interiores como categoría de almacén son relevantes en la obra de Emiliano González. En él hay naturalezas muertas como escenarios, eso es claro, el mismo cuento de “Rudisbroeck” parece un catálogo de horrores, un mostrador, una tienda de lo fantástico. Pero bajo estas constelaciones objetuales laten constelaciones más hondas que afinan una concepción fundamental de la escritura de Emiliano González.

Sobre los hombros de Joyce, Guy Davenport descubre una función esencial de la naturaleza muerta en las narraciones del autor irlandés: “Todo salvo dos de los 15 cuentos de *Dublinnesses* contienen una naturaleza muerta claramente detallada que funciona más o menos como un código genético en el cual podemos discernir una miniaturización

emblemática de la trama” (130). Esto pasa por ejemplo en Juan Rulfo, cuando Susana sostiene el cráneo y más aún en la casa de Eduviges Dyada. En “Rudisbroeck o los autómatas” la tienda de Mefisto es esta miniaturización del cuento.

En Emiliano González todo está puesto sobre la mesa, compone constelaciones que parecen desordenadas y misteriosas, pero que son verdaderos campos de fuerza y de historia literaria. Es verdad lo que ha escrito Domínguez Michael sobre González, no tiene reparos en mostrar sus lecturas y sus arcanos. Hay que recordar, por principio, los epígrafes que componen su libro *Los sueños de la bella durmiente*. De aquí que la obra ensayística de González sea imprescindible para toda aquel que se adentre a su cuentística. E incluso, a consideración de este trabajo, es imprescindible para aquel que se encuentre por adentrarse en la ficción, lo fantástico, el cuento de terror y lo maravilloso. Emiliano es un teórico y un gran conocedor de la tradición a la que se adhiere. Pero también hay en sus ensayos, otras curiosidades, un gran conocimiento de la narrativa y poesía hispanoamericana a partir del modernismo, sea o no sea deliberadamente de horror o de magia.

Su ensayística se reúne en tres libros, *Almas visionarias* de 1987 publicada en el Fondo de Cultura Económica, *Historia Mágica de la literatura* del 2007, editada por Distribuidora Azteca y *Ensayos* del 2009, también edición del Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, son indisociables también de su labor como antologista; *Miedo en castellano: 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* de 1973 y *El libro de lo insólito* de 1987, en colaboración con Beatriz Álvarez Klein. Además, en su obra cuentística se cruza con mayor descaro su ensayística y su oficio de antologador, al menos en dos momentos: En el cuento “El discípulo” perteneciente a *Casa de horror y de Magia* y en *La habitación secreta*, historia publicada en solitario durante 1988.

Vale la pena apuntar el argumento de estas dos historias. “El discípulo” es un triángulo de literatos y coleccionistas. El protagonista, como al estilo de Borges, es el mismo Emiliano González, aunque nunca se menciona; busca información adicional de Aureliano Summers, autor de terror, desaparecido y con una única obra publicada. A su llamado de ayuda atienden un diletante español, coleccionista y tuberculoso, y un reverendo de Gales, cuando la antología que logra publicar se traduce al inglés. Aparece aquí también una breve disertación sobre dos poetas argentinos y modernistas, Lugones

y el menos conocido, aunque real, Carlos Alfredo Becú. Coloquio o discusión que se reitera en *Almas Visionarias* y en *La habitación secreta*.

Este último libelo de apenas 35 páginas cuenta la historia de una mujer y su biblioteca, aquí aparecen las más grandes influencias y referencias de Emiliano González en fórmula de cuento. Quizá este sea su *still-life* más explícito y manso. Otros ensayos y otras historias pueden llegar a marear a quién apenas emprende la senda de Emiliano González.

Después de esta breve muestra me es preciso calificar a González como a un maestro de la literatura fantástica. No porque exhiba sus vastas lecturas, sino por lo que propone con ellas. Para mí lo más apropiado en forma filosófica para construir estas últimas consideraciones sobre la escritura de González —y al mismo tiempo revisarla, entenderla—, ha resultado la constelación de Benjamin, en el modo en que Agamben lo rescata. Bajo el entendido de la analogía y la figura de la «Ninfa».

A partir de 1989, cuando González publica al lado de Beatriz Álvarez Klein su antología *El libro de lo insólito*. Defienden su concepción esencial acerca de la configuración de las obras y su idea de literatura. Beatriz Álvarez Klein, en una nota, declara que: “Saludamos, en cambio, las luminosidades de un nuevo movimiento —el premonitorismo porvenerista— [...] ficción científica interior, búsqueda la libertad en la obra y en la vida, cópula del pasado remoto y la alborada del provenir inmediato en el lecho amoroso del presente” (González, Klein 12). Esta declaración de vanguardia, en realidad es un manifiesto contra algunas otras antologías y su modo de entender los cuentos.

El movimiento jamás sería una vanguardia, pero Emiliano González sigue recuperando esa cópula de tiempos y lo señala con dos términos que utiliza al referirse a obras de distintas temporalidades e índoless: anticipación y premonición.

González aplica estos términos para hablar de los autores que va descubriendo o que leyó hace tiempo, nunca elabora un análisis de las obras que menciona, simplemente las pone a dialogar a través de los motivos y temas, antes que por la factura estilística o estructural. La cita textual suele ser breve y sirve únicamente para poner de manifiesto las analogías que él encuentra al respecto de su propia obra.

Primero he de mostrar algunos ejemplos del hilo vertiginoso y arremolinado que siguen sus disertaciones:

En la novela de Cazzote, el protagonista, Alvaro Maravillas, invoca a Belcebú y aparece una gran cabeza de camello que vomita una perra blanca, perra confundida por Álvaro con un perro al principio. Recordemos que la primera aparición de mefisto en *Fausto* es en forma de perro negro, que se vuelve gigantesco, desaparece entre las nubes y finalmente se vuelve mefisto, servidor y aun esclavo de Fausto. La perra blanca de Cazzote se transforma en paje y luego en una bella mujer, Biondetta. La idea de la mujer disfrazada de hombre pasa a la novela de M.G. Lewis, *El monje*, 1796. (González, *Ensayos* 59)

Veamos este otro caso:

El final de la novela *Salamandra*, de Rebolledo, se inspira en un poema de Tablada sobre Pierrot, en que este payaso trágico se ahorca con la liga de colombina “en un rayo de luna”. Es probable que Tablada haya leído a Luciano de Samósata antes de escribir esto; la araña gigante que teje una tela desde la luna hasta la estrella de la mañana seguramente lo impresionó. La tela arácnida le sugirió a Tablada el rayo sólido de luna. En Rebolledo, el recuerdo de los espíritus elementales invocados por Pope—entre ellos la salamandra— se mezcló con el recuerdo del bucle raptado por el barón de Pope y con reminiscencias de *Brujas la muerta* de Rodenbach y de leyendas japonesas. (50)

Y apenas toma un respiro: “En la obra escrita por Beardsley se transforma el tema de Pope y el fetichismo se vuelve agresivo y cruel” (50), Emiliano González revira:

Los peines en forma de Tortuga o elefante, de Pope, van a dar al poema de Beardsley sobre el barbero y la princesa. El peine de marfil que aparece ahí podemos verlo después en un poema de Nervo sobre la princesa que peina sus cabellos “de oro fino”. El peine con forma de elefante llevó a Nervo a pensar en la India, y su princesa es una feminización de Siddhartha. (50)

Este juego de abalorios podría, y es de algún modo, interminable en los textos de Emiliano González. Va sumando cuentas y más cuentas a este collar que es como el de la tienda de Mefisto: no se puede quitar y va ahorcando poco a poco a su portador.

Hay que observar, en lo fundamental, que las constelaciones de Emiliano González Campos prescinden del tiempo. Lo que importa es el motivo y sus apariciones aquí y allá en obras y autores de distintas geografías. Luego, hay que notar que toda esa intemporalidad recae en un presente que es su obra y que de tanto estarla entrelazando se vuelve también atemporal.

Ingenuamente, alguien puede pensar que González sólo se está adhiriendo a una tradición e ignorar que, más allá de eso, concibe otra forma de lectura de la historia de esa misma tradición. Por supuesto que también trata de elevar el estatuto de lo fantástico, pero, además, está presentando el movimiento de esas imágenes; ideal de Giorgio Agamben. Por esto, González puede decir que la ondina reaparece en los cabellos de la medusa transformados en serpiente. Emiliano es una gran sonda de la transmutación de las imágenes en la literatura. Y un generador de campos de fuerza, de constelaciones.

Creo que las maquinaciones temáticas de González no tienen nada que envidiarles a las fabulaciones míticas de un escritor tan admirado como Roberto Calasso. Los libros de Emiliano pueden ser leídos como un *continuum* entre su estricta obra poética y sus demás variantes.

Por último, presento unos pocos, pero concisos casos del uso de la terminología “anticipación” y “premonición”:

El personaje Mefisto de Rusibroeck se inspira en el Mefisto romántico, pero aparece en una tienda de antigüedades. Esto es premonitorio de mi lectura de un poema de Carlos Gutiérrez Cruz del libro Rosas del Sendero, publicado en 1920, en que Mefisto aparece en una tienda de Antigüedades. (*Ensayos 60*)

Y más premonición:

En 1966 tuve una premonición del movimiento subterráneo, cristalizado en mi cuento “Una sorpresa en el Desierto”. Mi propia vida me llevaba a adoptar las

actitudes que luego serían características del movimiento. Cuando me entero de éste, quedo ilusionado y escribo en respuesta al movimiento. Poco a poco me entero de que mi cuento y mi obra tienen que ver con el libro de Chambers. En la época de “Una sorpresa en el desierto” conozco a Poe y a Wells, pero estos autores no mencionan Carcosa ni *El rey amarillo*. En la escuela a la que asistía antes de escribir mi cuento representaba yo en el recreo papeles mitológicos: Ulises, Jasón, Sigfrido y otros. Mi vida misma me llevó a la premonición, aunque no conociera yo “El signo amarillo” ni escritos explicativos acerca de esto. (38)

Las premoniciones se refieren a las obras en las cuales González hace eco sin haberlas leído en el momento de escribir sus cuentos. Es de notar, también, que las premoniciones son lecturas ligadas a su vida, no sólo aparece el material literario crudo, sino que se enlazan con algún pasaje de la vida del propio Emiliano. Ahora bien, las anticipaciones se refieren mayormente a las premoniciones estrictamente literarias y que tuvieron otros autores:

El cadáver incorrupto y milagroso de Otilia es una imagen que anticipa un episodio de la vida de Dante Gabriel Rosetti, episodio que a su vez inspira el cuento de Marcel Schwob, “Lilith”. En este cuento vemos a Helena clavándole una aguja de acero al protagonista. (65)

En realidad, los términos aparecen indistintamente, aunque sí pareciera que premonición es el más usado cuando se refiere a la experiencia vital del autor. En este sentido habría que hacer una lectura mucho más cuidadosa de este aspecto.

En suma, es obvio que Emiliano González domina la nomenclatura y la historia de lo fantástico, pero lo más valioso de su erudición es lo que hace con otros textos que son disimiles y lejanos a lo reconocido como dentro de lo fantástico. Lo ajeno lo vuelve propio. Las lecturas de González pocas veces se convierten en crítica, no hay juicio explícito, parece más un pulpo que no deja de crecer y que adhiere todo lo que encuentra hacia sus tentáculos. Esto es debido a esa atemporalidad literaria propia de la constelación, que ya es una crítica a la crítica y a la historia.

Emiliano González no muestra sólo una composición de lecturas *still-life*, sino que va descubriendo, construye o arroja, una lectura nueva, con directrices sencillas, pero bien definidas. Y que en lo menos se asimila a una literatura comparada. Tampoco se apoya demasiado en la hermenéutica, pues en González no hay interpretación, sino analogía hasta el infinito.

Para darnos una idea de otro de los matices de su lectura están sus antologías. Ellas contienen extractos de novelas o de cuentos que nada tendrían que ver con lo fantástico o lo mágico o con el terror y con el horror. Lleva siempre toda agua a su molino. Lo cual no es inadecuado, pues descubre interpenetraciones de géneros y obras que para el grueso de los lectores resultan incomparables, elementos para una visión subterránea de las influencias. Comúnmente, para definir la obra de González, se utiliza la terminología de Genette, yo entiendo que resulta útil pero inapropiada, imprecisa. En González no hay pastiche; ya lo he dicho, en su obra toda lectura está sobre la mesa, en un movimiento suspenso, en constelación. Si se quiere en incumplimiento de un final perpetuo.

Por supuesto, hay rastros de alguna metodología, de algún rigor filosófico, pero transformado como Gregorio. Yo no diría que González hace filosofía de lo fantástico, sino que practica una especie de *Filososía*. El parangón, la analogía interminable y sin propósito. La producción ensayística de González es abundante—pues sigue escribiendo para la revista literaria digital: *Penumbría*, fundada en su honor—, queda pendiente una revisión más atenta y detallada de su verdadero operar alquímico sobre la literatura. Sobre su obra.

## UMBRAL: Consideraciones finales

He llegado a formular la idea de que la época moderna, si empezamos y pensamos desde el renacimiento, sería impensable y hubiese sido imposible sin el desarrollo del *bureau*. Más que un iconostasio, veo en lo siniestro un *studiolo* renacentista, el de Isabella de Mantua. Un cuarto pequeño e íntimo con reproducciones de madera hacia otros cuartos ficticios pero habituales y que, además, estaba conectado por una puerta secreta hacia un jardín secreto. La profundidad o el ahuecamiento se me presenta como algo teatral.

A través de sus gavetas y cabinas ocultas, El *bureau*, llevado a su perfección durante el siglo XVII y XVIII, imitaba la composición de los palacios de la monarquía, y auguraba la novela gótica al mismo tiempo que presagiaba la novela policiaca con sus florituras y su ingeniosa distribución. De hecho, el detective es también un hombre de *bureau*, de despacho y escritorios. El misterio y el ministerio se entrelazan como nunca en el género.

En este tipo de muebles se comienzan a pintar naturalezas muertas al interior de las casas burguesas. También se realizan las pinturas de los mismos creadores con sus utensilios sobre el buró y cómo olvidar el aguafuerte de Goya en que un escriba es acosado por los monstruos de la razón.

El *bureau* tiene su auge, así como una amplia ramificación y variedad de estilos, durante el siglo XVIII en Francia. Hay *bureaus* con tapa, pequeños para las damas, con lámparas, pesados e imperiales, sin espacio para las piernas o con espacio, dependiendo de las necesidades.

Pero, una variación, sin duda inadvertida de este gabinete es la máquina de coser del siglo XIX. Me refiero a la popular Singer “La negrita” de 1830 que toda abuela tenía en casa. La clásica configuración de la tabla horizontal, gavetas pequeñas y su espacio vacío para las piernas, se ve invadida por una cosedora que es accionada por un pedal que da vuelta a la rueca. Por esta razón el texto como tejido resulta incomprendible en su más amplio sentido sin la presencia del buró, sin el medio que une a la industria textil con el cuerpo burocrático, escribano. Recuérdese, por ejemplo, que el buró recibe su nombre por la tela sayal que cubría las mesas y que era la misma que se empleaba para los trajes de los

monjes.<sup>32</sup> Durante el siglo XIX el buró será complementado tanto como por la máquina de coser como por la máquina de escribir.

Sin olvidar que las naturalezas muertas comparten la historia de los alimentos y los utensilios, es decir, el tránsito de la mesa al *bureau*, Lezama Lima llega a una conclusión sobre los apetitos cósmicos del barroco hispanoamericano. Para el poeta cubano la pieza más acabada de un barroco americano original se encuentra en el *Primero sueño* de Sor Juana, en el que se dejan de lado los alimentos terrenales por los apetitos celestiales, en donde la fruta y los vinos son trocados en instrumentos científicos y cuadros mitológicos a la sazón de un *studiol*. No podría estar en desacuerdo con Lezama, pero sí puedo decir que, hasta llegar a Juan Rulfo, esa apetencia cósmica se vuelve débil e inalcanzable. Lo que hay después de Rulfo es un subterráneo, no veo siquiera en él un rastro que sea órfico o del tipo Usher en que se reaniman los mitos de Perséfone. Hay una irresolución entre lo cósmico y lo subterráneo. Un umbral de indistinción.

El propio Lezama rescata las figuras subterráneas del poema de Sor Juana y no las solares como Faetón, así se ha hecho notar, por lo que considero que Emiliano González corresponde un poco más al tipo de gabinete que Lezama defiende. No obstante, para Emiliano González toda naturaleza muerta es un teatro y una trampa. Un análogo fílmico de la obra de González puede encontrarse en dos obras de Jan Svankmajer, *El castillo de Otranto* y *Fausto*. En ambas obras como en otras del artista checo, la subterráneidad<sup>33</sup> es esencial. La idea de la puesta en escena teatral y demoniaca se halla con mayor peso en *Fausto*, así como una concepción del hombre como títere. Los gabinetes se hallan estrechamente asociados al teatro de marionetas, que eran pequeños dispositivos plegables con cabinas al estilo de los *bureaus*. Estos diseños portátiles luego inspirarían la idea de un maletín mágico, que es un medio entre el mago y el burócrata, me refiero a un maletín sin fondo o que al abrirse despliega un montón de compartimentos y utensilios al estilo del gabinete o bureau, propio también del detective y del hombre ilustrado. A mi parecer, una obra esencial para entender el entrecruce del *bureau* en tan disimiles géneros es la película

---

<sup>32</sup> En Kafka encontramos un juego de palabras sobre el *bureau* ya conocido como administración gubernamental, en el hecho de que el *bureau* es a la vez burdel, que no sólo está emparentado con la prostitución sino con lo burdo. Este es el *bureau* de Kafka, las posadas reflejan esta connivencia y su idea de la escritura y el texto.

<sup>33</sup> soterramiento

de 1920 *El gabinete del Dr. Caligari*. Encontramos aquí un relato policial mezclado con el horror y con un sonámbulo, cercano a la figura del Gólem y el autómata. El gabinete aquí me parece un gran juego de palabras puesto que reúne tres de los espacios que le incumben, el teatro o la feria, es decir, el espectáculo, la secretaría burocrática y el manicomio. El *bureau* es la constante de la película, como el escritorio del secretario municipal, el cual es el primero en morir, el gabinete entendido como cubículo en el que se ofrece el número del sonámbulo y el propio *studiolo* del doctor Caligari— que se revela también como funcionario—, en el que se encuentra entre torres de libros el tratado de sonambulismo. Asistimos en este filme a una síntesis estremecedora del *bureau*.

La característica esencial en el *bureau*, el teatro, el maletín y, por lo tanto, en la máquina, es la del compartimento. El fraccionamiento de un todo que remite a lo bello por su orden y funcionalidad y a lo infinito o sublime por su hondura. Estas dos estéticas juntas resultan en el sentimiento de lo mágico.<sup>34</sup> Pero cuando son despojadas de su adentro y su afuera, de su fachada y su maquinaria, despiertan el sentimiento de lo siniestro. La serialización y la asepsia tienen que ver mucho con este *Unheimlich*, cuando algo se reproduce idéntica, infinita y regularmente, genera un sentimiento de lo siniestro. Jorge Taboada, fotógrafo mexicano, recientemente expuso sus fotografías panorámicas y aéreas sobre casas de interés social, la simetría y su armadura de ángulos rectos y lisos, despierta cierto deleite, pero al abarcar grandes extensiones sin variación alguna evocan en el espectador algo siniestro.

Claro que esta asepsia es más siniestra como producto de la reproductibilidad técnica y aplicada, no ya sobre los procesos de producción de muebles, vivienda o mercancía, sino de la serialización del hombre y las mujeres en las fábricas y luego de su réplica burocrática en las grandes empresas. En otras palabras, la compartición del ser humano. Las corporaciones o bufetes llevaron a cabo la conversión más explícita del hombre en mercancía. Byung Chul Han nos habla de lo bello como de una pieza hecha en un torno por un obrero como una superficie pulida y tersa que no presenta irregularidades

---

<sup>34</sup> No es casual que un mundo mágico como el de Harry Potter abuse de este cruce entre magia y burocracia en sus escenarios en grandes archivos, cárceles y universidades. Incluso hay un Ministerio de Magia, el mundo de esta obra se encuentra anclado en una burocracia fuertísima de principios de siglo XX. En la idea del compartimento como pasaje hacia otro mundo. Jan Svankmajer también lo propondrá de una forma austera, pues su Alicia entra al país de las maravillas a través del cajón de un buró rústico.

ni dificultades. Parece que el obrero, sucio, rugoso, no sólo produce lo pulimentado de la pieza mecánica, sino que genera también la misma tersura del funcionario o burócrata. Ambos son piezas, pero el burócrata está fabricado exprofeso como refacción o parte.

Valdría la pena pensar por último en la estética siniestra de lo derelicto en contraposición con este sinistro de lo bruñido.

Sobre todo, en cuanto la carátula de los dispositivos más usuales que nos rodean, computadoras, celulares. Pero también las arquitecturas que han tomado no sólo los colores neutros de dichas máquinas para diferenciarse de las antiguas industrias y para dar un discurso indirecto del futuro y del progreso, ilustrada. Esta asepsia y neutralidad podemos verla no sólo en las máquinas usuales, sino en los modernos dispositivos de la medicina y del transporte, por ejemplo. Intenta así borrarse toda señal distintiva, toda signatura. Y sobre todo intenta desvanecerse toda organicidad, en cuanto a la descomposición natural de un cuerpo. Por lo tanto, quiere deshacerse de la ruina, negarla. La anulación del fragmento.

Es curiosa, en este sentido, una obra como la de Kafka en la que se combina la tersura burocrática de los funcionarios con la inmundicia moral y literal de los pueblerinos y los espacios que ocupan. En él no hay opuestos estéticos, no hay ruina ni asepsia. Hay simplemente siniestro.

Los grandes complejos arquitectónicos burocráticos y administrativos, irónicamente, buscan generar espacios de colosal vacío, de austedad carcelaria, pero de corte futurista. La madera del buró clásico ha sido desplazada por el ergonómico y futurista aluminio, incluso por el sólo cristal y el plástico. Al mismo tiempo que buscan el vacío lo ocultan. Se sabe que no hay nada ahí, pero lo encubren en la apariencia de visibilidad y transparencia. La unidad lo es todo. Ya Descartes planteaba un caos originario que no era embrollado, sino una simple materia sólida reposando sobre sí misma e impenetrable, sin poros, sin imperfecciones. Cosa de una pieza. Tendencia actual en el diseño industrial, tecnológico, habitacional, etc. Para Descartes era imposible el vacío. El espacio era cosa extensa que al mismo tiempo era materia. Nunca nada quedaba vacío, un cuerpo siempre suplía al otro que se desplazaba.

Esta unidad extrema signo de lo bello e impoluto, de lo idéntico, se vuelve una idea perversa indisociable de los sistemas políticos totalitarios y autoritarios. La serialización

del hombre es el cometido principal de dichos estados y del sistema capitalista de producción. En cuanto producción de hombres de molde y en cuanto a hombres marcados con número de serie.

En el autómata escritor de Jaquetz Droz encontramos la unión de la rueda textil y el buró del escribano. Está en el umbral entre la revolución industrial y la explosión de la burocracia. Es así mismo un indiscernible de la vida, como indistinción entre lo vivo y lo inerte. Y que provoca no sólo la confusión de nuestra propia naturaleza, sino que permite llegar a nuevas críticas sobre el humano y el humanismo como construcción ideal de la unidad, de lo perfecto, lo armonioso y lo aséptico. En este sentido el cuento de *Los sueños de la bella durmiente* presenta una estética que desavieñe todo carácter humano. Que confunde lo animal con lo mecánico y lo humano. Y que burla todo viaje iniciático, todo camino del héroe en cuanto a estructura narrativa. Si el Willhelm Meister de Goethe enseñó que había que deshacerse de las aficiones infantiles del teatro de marionetas, Emiliano González pugna por recuperarlo y jamás desprenderse de él.

En los aposentos o *studios* de Poe, Guy Davenport ve reflejadas tres eras imaginarias: la clásica, la grotesca o gótica y la infinita o Islámica. La clásica representada por el busto de Palas, la grotesca por el cuervo encima del busto y la islámica o arabesca por los tapetes y cortinas de patrones geométricos jugando al infinito. Dígase que otra era imaginaria que no le tocó ver a Poe fue la de Kafka, el otro cuervo que, al deshacerse de la fornitura, amplió las posibilidades de lo gótico o grotesco. En Kafka, en el último Kafka de *El castillo*, está casi borrado lo clásico, reducido a los *bureaus* y a los amanuenses llevados al infinito de los tapices árabes. En Emiliano González encontramos un barroco americano que ya integra este imaginario a través de Borges y del propio Kafka.

Reconozco que en los fundamentos de las narraciones fantásticas previas al autómata, como en el campanero de Melville o El mayorazgo de Hoffmann, late un apetito cósmico de subir a la torre y leer el libro prohibido de Dios: el universo. Pero es importante señalar que esto sólo se logra a través de los telescopios de *bureau* como los de Galileo. Los actuales observatorios abovedados supieron a la torre vertical y a los telescopios de casa. El telescopio de gran potencia incluso se asemeja más a un cañón que a un lente y el observatorio más a una nave, a un gran ojo. El observatorio es un espacio ultra aséptico.

Lo siniestro, siguiendo a Schelling, es aquello que debiera permanecer oculto y que no obstante se ha revelado. El autómata no es siniestro por sí mismo, sino que es siniestro en cuanto descubre su mecanismo, sus engranajes. Cuando la cabeza y las extremidades de porcelana se revelan como meros apéndices de una máquina. Lo siniestro puede ser el teatro revelado, con sus poleas y sus cuerdas de fuera, con sus camerinos y sus túneles, el truco de magia expuesto, la paloma muerta, sacrificada por la ilusión. Como nos deleita lo que queda de fuera, lo descompuesto, lo desarmado, lo mutilado y desmembrado, en este punto lo siniestro se acerca a lo abyecto. Lo que se abre y se cierra para siempre. La trampa. El cajón sostenido por una rama con hilo. La imagen pues del umbral no es el autómata realizando su movimiento, sino el autómata en reparación, aquel que descubre sus ropas y muestra su esqueleto metálico. Ese es el que interesa más. El que muestra el hueco, el compartimento.

Por último, quisiera añadir una nota sobre los protagonistas de las tres historias aquí tratadas. El viajero de González, Juan Preciado, y K., son una especie de detective sin *bureau*, hombres de un *bureau* elidido, venidos a una trampa. Todos parecen investigar un trono vacío. Como el detective que pronto se descubre atrapado en una red de crimen inacabable, acá parece que hay una red de castigo y de penitencia infinita. El nexo, lo recuerda Agamben, es el punto en que se unen el crimen con la condena y los tres viajeros viven internos para siempre en el nexo.

De tal modo que, finalmente, entendí siniestro como aquello que se anexa hasta el infinito, ya sean los documentos, las actas, las pruebas, las piezas de una máquina o las gavetas de un *bureau*, las partes de un texto. La intarsia de los *studiolos* renacentistas ya apuntaban a lo siniestro de un *Frankenstein*, siniestro sin igual, entretejido a la manera de un rompecabezas con miembros desiguales y putrefactos. El cuerpo corrupto de la ley y de la fábrica. Umbral entre la vida y la muerte. Descomposición de toda estructura. Puesta en abismo de lo humano y lo natural.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *El reino y la gloria, Una genealogía teológica de la economía y del gobierno.* Argentina: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- , *El reino y la gloria.* España: Pre-Textos, 2008. Impreso.
- , *Ninfas.* España: Pre-Textos, 2010. Impreso.
- , *Signatura Rerum, Sobre el método.* España: Anagrama, 2010. Impreso.
- Alonso, Javier González. "Susana San Juan: Función Y Significado Textuales En Pedro Páramo." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 15, no. 2 (1991): 209-21. <http://www.jstor.org/stable/27762820>.
- Aristóteles. *Poética-Magna Moralia.* Madrid: Gredos, 2011. Impreso.
- Aznar, Sagrario. "Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad". *Espacio, Tiempo y Forma.* 1990: 333-348. Impreso.
- Bastos, María Luisa, and Sylvia Molloy. "El Personaje De Susana San Juan: Clave De Enunciación y De Enunciados En 'Pedro Páramo.'" *Hispamérica*, vol. 7, no. 20, 1978, pp. 3-24. JSTOR, [www.jstor.org/stable/20541641](http://www.jstor.org/stable/20541641).
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos.* México: Ítaca, 2008. Impreso.
- Bloom, Harold. *Genios.* España: Anagrama, 2005. Impreso.
- Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador.* España: Visor, 2018. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones.* México: Debolsillo, 2011. Impreso.
- Bravo, Víctor. *La irrupción y el límite.* México: UNAM, 1988. Impreso.
- Burgos, Jesús Alonso. *Teoría e Historia del hombre artificial: De autómatas, ciborgs, clones y otras criaturas.* España: Akal, 2017. Impreso.
- Calasso, Roberto. K..España: Anagrama, 2018. Impreso.
- , *Las bodas de Cadmo y Harmonia.* México: Anagrama, 2013. Impreso.
- , *Los cuarenta y nueve escalones.* España: Anagrama, 2006. Impreso.
- Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero.* España: Siruela, 2009. Impreso.

- Cesarini, Remo. *Lo fantástico*. España: Machado libros, 2000. Impreso.
- Clavel, Ana. "Territorio Lolita en Confabulario". *Ana Clavel.com*. Web. Sept. 2019.  
<https://anaclavel.com/blog/?p=935>.
- Davenport, Guy. *Objetos sobre una mesa: Desorden armonioso en arte y literatura*. España: Turner-FCE, 2002. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Prejuzgados, Ante La Ley*. España: Avarigani, 2011. Impreso.
- Domínguez, Michael-Cristopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol.2. México: FCE, 1991. Impreso.
- Douglas Bruce, J. "Human automatas in Classical Tradition and medieval Romance". *Modern Philology*. Abr: 1913. 511-26.
- Durán Martínez, Roberto. "De la oscuridad y otros fantasmas: La narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo León, Emiliano González, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca". Tesis. UNAM, 2015.
- , "Seres vivientes y otros mecanismos vivientes en la literatura hispanoamericana. Los autómatas en los cuentos de Eduardo Ladislao Holmberg y Emiliano González". Tesis. UNAM, 2018.
- Emiliano González. *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*. México: UNAM, 2010. Impreso.
- Feijóo, Jaime. *Nocturnos*. Hoffmann, E.T.A. España: Alianza, 2016. Impreso.
- Florenski, Pável. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. España: Ediciones sígueme, 2018. Impreso.
- Fulcanelli. *Las moradas filosofales*. México: Sincronía/encuentros, 2015. Impreso.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: siglo XXI, 2001. Impreso.
- Gershom, Scholem. *La cábala y su simbolismo*. México: siglo XXI, 2015. Impreso.
- González García, José M. *La máquina burocrática: Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*. España: Visor, 1989. Impreso.
- González Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro". *Trama y Fondo*. Junio, 1997. 51-75
- González, Emiliano, Beatriz Álvarez. *El libro de lo insólito*. México: FCE, 1994. Impreso.
- , *Ensayos*. México: FCE, 2009.
- , *Los sueños de la bella durmiente*. México: Joaquín Mortiz, 1978. Impreso.

- González, Javier. "Susana San Juan: Función Y Significado Textuales En Pedro Páramo." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 15, no. 2 (1991): 209-21.  
<http://www.jstor.org/stable/27762820>
- Hernández Arias, Rafael. *Novelas: El desaparecido, El proceso, El castillo*. Kafka, Franz. España: Valdemar, 2001. Impreso.
- Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*. México: Porrúa, 2006. Impreso.
- , *El hombre de la arena, seguido de Lo siniestro de Sigmund Freud*. España: El barquero, 2008. Impreso.
- Jakko, Hintikka. *El viaje filosófico más largo*. España: Gedisa, 1998. Impreso.
- Kafka, Franz. *Cuentos completos*. España: Valdemar, 2017. Impreso.
- , *El castillo*. España: Sexto Piso, 2015. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. España: Alianza, 2012. Impreso.
- Keats, John. *Poesías completas*. Trad. Arturo Sánchez. España: Ediciones 29, 2002. Impreso.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final*. España: Gedisa, 2000. España.
- Lacoue Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Argentina: Eterna cadencia, 2012. Impreso.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. España: Ediciones península, 1993. Impreso.
- Melville, Herman. *Cuentos de la veranda*. México: CONACULTA, 2003. Impreso.
- Morábito, Fabio. *Los pastores sin ovejas*. México: CONACULTA ed. El equilibrista, 1995. Impreso.
- Nava, Marisol. "La persistencia de lo imposible: El cuento fantástico en México". *Tierra Adentro*. Oct. 2019. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/>
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico*. México: UACM, 2015. Impreso.
- Olvera Vázquez, Jorge. "Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González". Tesis. UNAM. 2011.
- Pseudo-Longino. *De lo sublime*. Chile: metales pesados, 2007. Impreso.
- Quignard, Pascal. *Georges de la Tour*. España: Pre-textos, 2005. Impreso.
- , *La imagen que nos falta*. México: Ediciones Ve, 2015. Impreso.

- Quirarte, Vicente. "Emiliano González: Defender el lado oscuro para llegar a la claridad". *Revista de la universidad de México*. May. 2009: 32-34. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II*. España: Siglo XXI, 1995. Impreso.
- Roggero, Jorge. "Derecho y Literatura en la obra de Jacques Derrida". *Fronesis*. Nov. 2014: 435-457. Impreso.
- Rulfo, Juan. *Obras*. México: FCE, 1994. Impreso.
- , *Toda la obra*. España: ALLCA XX, 1997. Impreso.
- Sánchez Trujillo, Guillermo. *Los secretos de Kafka*. México: siglo XXI, 2011. Impreso.
- Schaffer, Simon, pres. *Mechanical marvels: Clockwork Dreams*. Dir. Nic Stacy. BBC. 2013. Fílmico.
- Serrato, José Eduardo. "El imaginario gótico en dos autores mexicanos". *Revista Isla Flotante*. 2013: 27-44. Impresa.
- Svenbro, Jesper. "La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa". *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. España: Taurus, 2004. Impreso.
- Toledo, Alejandro. *El hilo del minotauro*. México: FCE, 2006. Impreso.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. España: Debolsillo, 2018. Impreso.
- Trigg, Dylan. *The aesthetics of decay: nothingness, nostalgia, and the absence of the reason*. Alemania: Peter Lang, 2006. Impreso.
- Villoro, Juan. "Juan Rulfo: Lección de Arena". *Nexos*. Ago. 1999. Web. 1 ago. 2019. [https://www.nexos.com.mx/?page\\_id=16320](https://www.nexos.com.mx/?page_id=16320).
- Von Kleist, Heinrich. *La marquesa de O y otros cuentos*. España: Valdemar, 2007. Impreso.
- Walpole, Horace. *El castillo de Otranto*. México: Bibliotex, 1998. Impreso.
- Ziolkowski, Theodore. "Talking statues?". *Modern Language Review*. Oct. 2015: 946-68. Impreso.