

VIAJE AL REINO DE LOS DESEOS: AVENTURAS/BUSQUEDAS/GENEROS

Amalia Chaverri

ABSTRACT

Since the 80's, when the narrative of Rafael Angel Herra begin to emerge, a moment of rupture is perceived the process of the contemporary Costa Rica's novel writing. *Viaje al reino de los deseos* the most recent novel of the author, is a good example of the innovative character of his fictional style. He abone is done, as this article attempts to explain, through an analysis of the dynamics of gender interrelation anse through the sets of fictions within fictions. This takes us to the final proposition (goal) of the text: a worded os fantasy/madness versus the search of the memory/sanity and its results the twilight zone between imagination and reality.

"Realidad y ficción se entrecruzaban como un gemido de amor." *Viaje al reino de los deseos*.

*Viaje al reino de los deseos*¹ es la más reciente novela del escritor costarricense Rafael Angel Herra. La lectura que sobre ella proponemos tendrá como punto de partida nuestro trabajo sobre *El genio de la botella*², su novela anterior, dado el enlace que se establece entre los resultados que de él surgieron y ciertas características de este nuevo texto. En el trabajo mencionado, mediante un breve análisis introductorio sobre los títulos de sus textos ficcionales³, detectamos que se perfilaba un "crescendo" hacia la presencia de la fantasía y la irrealidad:

"Así el círculo que abrió *El soñador del penúltimo sueño* (primer título ficcional del escritor), un operador actancial, individual que sueña, valga la redundancia, un sueño (singular) se cierra con un *Viaje al reino de los deseos*, operador de acontecimiento en el que se manifiesta tanto una ampliación espacio-temporal con connotaciones de lo maravilloso, como, cuantitativamente, una ampliación-profundización en relación con las connotaciones que emanan de una comparación entre sueño y deseos; aunque ambos se implican mutuamente, los últimos cubren un espectro más amplio y más vivencial."⁴

Por otra parte, un análisis de los "interítulos"⁵ de ese mismo texto afianzó los contenidos recién mencionados. La importancia de los interítulos o títulos interiores, estriba en que, como condensadores de sentido y programadores de lectura, ejercen su autoridad en el lector y forman parte integral de la dinámica total del texto. Los rasgos que emanaron de los cuarenta y seis interítulos (cantidad nada despreciable) de *El genio de la botella* fueron material denso que reforzó nuestra propuesta y permitió, entre otras cosas, establecer una relación entre ellos y *la percepción del arte* del escritor, expresada en su texto de ensayos *Lo monstruoso y lo bello*⁶ donde justifica *la irrealidad* como recurso para las bellas artes. Todo lo anterior condujo a plantear, en relación con la norma intitulatoria de Herra, que:

"los nombres propios de sus trabajos literario ficcionales (ya sean títulos principales o interítulos) llevan la marca de su concepción del arte."⁷

Así, si en *El Genio de la Botella* estamos ante un texto innovador como experimento

formal, y ante una actitud lúdica no sólo como rasgo semántico sino como un jugar con el lenguaje y con los lectores, en *Viaje al reino de los deseos*, Herra amplía y consolida su proyecto de escritura gracias a una ampliación/expansión de su capacidad de innovar que se materializa, desde la lectura que proponemos, en un interesante caso de imbricación de géneros y de juegos de ficciones dentro de ficciones, lo cual conducirá a la propuesta final del texto. *Viaje al reino de los deseos* es un desborde incontenible de la audacia imaginativa del autor. En este "viaje", la "loca de la casa", la imaginación, no logra contenerse y al quedar en entera libertad, en un derroche de fantasía, nos inunda de figuras, aventuras, juegos, en los que caemos como en un vértigo y que llegan hasta niveles de alucinación⁸.

Dentro de la contextualización de la literatura costarricense contemporánea, *La guerra prodigiosa* (1986), primera novela de Herra, junto con *María la noche* (1985) y *Tenochtitlán* (1986) se perfilan como textos de ruptura en relación con el proceso anterior del género, ya que:

"... manifiestan la audacia de los escritores de hoy, abiertos a nuevos espacios imaginativos, intertextos múltiples e imprevistos y exigencias novedosas dentro de la tradición narrativa del país"⁹.

Si bien es posible una relación entre la propuesta de Mora y nuestro primer trabajo sobre Herra¹⁰, *Viaje al reino de los deseos* se nos ofrece como una clara muestra para darle seguimiento al rasgo y destacar su persistencia. Mora plantea las características de la ruptura en los siguientes términos:

"El modo narrativo, la estructura del personaje, el espacio y el tiempo novelescos, el ámbito de la intertextualidad y, por supuesto, el lenguaje mismo resultan profundamente afectados por esta mirada autocrítica, fruto no sólo de una distinta conciencia de sí y de los retos novedosos asumidos, sino de las exigencias recientes de la Institución Literaria a nivel nacional y continental"¹¹

Algunas de las anteriores tendencias están presentes en el texto que nos ocupa.

La estructura a partir del título

El título es bastante representativo. *Viaje*, implica desplazamiento, movimiento, traslado,

migración, partida. etc.; *reino*, que remite al género de la literatura maravillosa tiene además connotaciones de grandeza, inmensidad, amplitud, infinitud; *deseos*, se ubica en el ámbito de la sensibilidad y el sentimiento, y cubre un espectro semántico bastante amplio, del que destacaremos: voluntad, esperanza, aspiración, pasión, vehemencia, etc. La unión del núcleo, *Viaje*, con la extensión preposicional, *al reino de los deseos*, connota un inmenso espacio, ilimitado e inabarcable. El título, desde su independencia textual, al connotar "lo sin límites" está connotando "el desborde". Porque, además, no estamos ante un solo viaje, pues éste se bifurca (¿un nuevo desborde?) en tres viajes: el de Orellabac, el más extenso, colmado de aventuras, pruebas y obstáculos que vencer; el de Tremolán, en un lugar más ubicable temporal y espacialmente, que se intercala con el anterior; finalmente, insertado nada gratuitamente en el centro de la novela, un "corto" pero significativo viaje: es el viaje de un niño hacia un anticuario y en el interior de éste, hacia un cofre que encierra un misterio. Si bien estamos ante una "reducción" cuantitativa en relación con los acontecimientos de cada uno de los "viajes", pues los dos primeros son más extensos en cuanto a espacio textual y a aventuras propias de la diégesis, es este viaje del "niño aficionado a las historietas" que abre un cofre-guardián de "un mundo de fantasías"-el que desencadena el relato de Orellabac. Veamos el contenido del cofre:

"De pronto ya fue tarde para cerrar: un puñado de figuras extravagantes pareció salir del cofre y volar haciendo aspavientos de carnaval como gallinas alborotadas. Los bichos saltaban chillando, se pegaban a los espejos y flotaban como globos de fiesta. Eran fantasmas amarillos, lagartos transparentes, lombrices de papel con anteojos, gallos coronados, angelillos emplumados, perros en muletas, conejos sin pelo, una cabra con anteojos, reyezuelos de naipes que eran desiguales por arriba y por debajo, una liebre, una tortuga..."¹²

En ese momento, se acerca Baltasar, el dueño del anticuario, y le dice al niño:

"Hijo mío -exclamó con voz aguda y entre risillas-, hijo mío, acabas de llegar al Reino de los Deseos." (Pág. 134)

"Niño, te contaré la historia del Reino de los Deseos y del hombre que se creía máquina" (Pág. 136)

Los tres viajes/desplazamientos/trayectos anunciados en el título se despliegan, conver-

gen, se superponen y se insertan, unos dentro de otros, como las populares "caja chinas". Gracias a esta dinámica interrelación surge la problemática del texto: mundo de fantasía/locura vrs. búsqueda de la memoria/cordura y su resultado, los difusos límites entre imaginación y realidad.

Género/s.

Si bien algunos de los actuales enfoques sobre la literatura consideran que el asunto del género carece de pertinencia, seguimos creyendo que dentro de la lógica de la producción literaria-segmento de ilimitadas posibilidades de relaciones intertextuales-el escritor, necesariamente (en forma consciente o inconsciente) se somete a él, entendido como la institución y/o convención literaria a la cual recurre en su búsqueda de una estructura pertinente para insertar su ficción literaria:

"El género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector. El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende."¹³

Para Todorov, el género, como convención/institución literaria, conforma el acervo cultural del sujeto productor del texto:

"Dicho en términos más generales: no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura"¹⁴

En el caso que nos ocupa, pareciera haber una "imposibilidad y/o resistencia" (¿motivada por el afán de desborde?) a acomodarse a uno solo de ellos. Cada uno de los viajes/búsquedas de los personajes está inserto en uno o en la fusión de varios que se modifican y matizan según las necesidades propias de la propuesta y génesis del texto. Su hábil interrelación hará que converjan buscando una síntesis que, al integrarlos, conforme una unidad.

Viaje y búsqueda de Orellabac

Es, como dijimos, el viaje más extenso y donde la imaginación y la fantasía llegan a niveles alucinantes. El texto se inicia así:

Erase una vez un titiritero flaco, de mediana edad y fantasioso que se creía máquina (Pág. 9).

La retórica de apertura, lugar estratégico que establece una relación con el título y que aporta rasgos cardinales del relato, obedece a la de la literatura fantástico-maravillosa: "Erase una vez". *El quién*, un "titiritero (el que produce y juega con las fantasías) flaco y de mediana edad", por acervo literario nos recuerda la figura del caballero andante por excelencia e implícitamente a la novela de aventuras caballerescas. Si bien el calificativo "fantasioso que se creía..." remite a la fantasía-locura (lo quiijotesco), la locura del titiritero, "creerse máquina", evoca el tema de los "los robots" cuya pista se puede rastrear desde tiempos antes de la era cristiana¹⁵. La semejanza entre ambos personajes estriba en la causa de su "locura": uno se cree "caballero andante", producto de su intenso contacto con la lectura de novelas de caballería, y el otro "caballero-máquina", producto de su encuentro con textos pictóricos (viejas pinturas religiosas) que "narran" aventuras caballerescas. La retórica de apertura, añade el aditamento de lectura-locura (salirse de los límites de la "razón" humana) y de la máquina-robot...(desborde de los límites de lo humano); esto último implícitamente remite a la literatura de ciencia ficción.

Es importante añadir que el desencadenamiento de la locura del Titiritero se produce cuando él, personaje ficcional, se convierte en una de sus "propias ficciones" que se habían, a la vez, materializado dentro de la ficción misma. La dinámica textual hace coincidir la inmersión en la ficción con la aparición de la locura:

"...de pronto, el Dragón y el Caballero estaban ahí, a su lado, independientes del texto de ficción, como bichos dibujados que saltasen fuera del papel y cobrasen vida propia... (Pág. 9-)...Su gran delirio fue creer que él mismo, titiritero y escritor de ficciones, era aquel Caballero Metálico, fabricado por Maese Pedro." (Pág. 12)

Todos los acontecimientos de este viaje califican como narrativa fantástica, entendida como lo opuesto a lo real; en palabras de Umberto Eco:

"Lo que distingue la narrativa fantástica de la realista es...el hecho de que el mundo posible es estructuralmente distinto de lo real. Uso el término "estructural" en sentido muy lato: puede referirse tanto a la estructura cosmológica como a la estructura social."¹⁶

Están enmarcados, además, dentro del género de la novela tradicional de aventuras. La búsqueda de este recurso justifica la vigencia y versatilidad que el género ofrece. Para José Ignacio Ferreras:

"la novela de aventuras parece la más vieja y la más indestructible de todas las novelas; dotada de un poder de asimilación poco común y con una problemática dualista universal, la novela de aventuras ha escoltado siempre, muy poco respetuosamente, a la verdadera novela....La novela de aventuras puede cambiar de tema indefinidamente...aventura histórica, aventura de terror, aventura política...porque tema y aventura son una misma cosa."¹⁷

Dado lo anterior y como simples aventuras, el género calificaba para las intenciones del escritor pues, como amplio receptáculo, daba cabida a todo su arsenal de temas. Sin embargo, la modificación y alejamiento que se produce en relación con él, surge de las características de nuestro héroe-robot ya que éste se aleja del modelo tradicional del héroe de aventuras, entendido por Ferreras como el que asume una serie de valores institucionalizados, y se convierte en un héroe cuestionador e impugnador. Veamos.

Orellabac, Caballero Metálico y errante, héroe de aventuras fantásticas tiene un problema, cual es, dejar de ser robot y, por una maldición, debe aprender a "ser humano"...Sus aventuras consisten entonces en un cruento proceso de desrobotización que lo llevará hacia una eventual humanización. Para lograr lo anterior, es necesario "debilitarse", es decir, aprender a desear, a sentir, a sufrir: dejar la "perfección" del robot. Debe realizar una larga búsqueda del Libro de los Deseos, a través de muchos avatares, pruebas y acontecimientos insospechados. Abusando de la noción de héroe problemático de Lukács, Orellabac es un "héroe-robot problemático" que no acepta su realidad y que tiene aspiraciones: ser hombre. Y es en este punto donde implícitamente aparece una de las características que Ferreras apunta en relación con su propuesta de la "verdadera" novela de ciencia ficción. Para Ferreras:

"La novela de ciencia ficción se ha situado frente a la ciencia, la ha examinado y por regla general no la ha perdonado...(la ciencia ficción ha estado) en contra de sus aplicaciones, quizá de sus técnicas; frecuentemente la ciencia ficción no cree en el progreso científico, o no cree que el progreso científico constituya un auténtico progreso para la humanidad."¹⁸

Lo que la define no es necesariamente la presencia de robots, extraterrestres o androides, sino, tal y como lo apunta la cita anterior, el héroe de ciencia ficción es el que establece una ruptura con su medio y lo impugna. A nivel simbólico, Orellabac es el hombre-robot (¿la computadora de la quinta generación?) y fue programado con memoria:

"me llenó de circuitos de números y datos e incluso de fantasías; y almacenó en ella todos los registros de la palabra". (Pág. 14)

Sin embargo tiene un faltante, no sabe desear. Impugna "la calma infinita" y la tranquilidad del robot: mecanización-deshumanización-automatización:

"Pero había un pequeño detalle, casi inofensivo, que me diferenciaba de los hombres: yo no sentía nada, ni goce, ni sufrimiento, ni culpa. No deseaba, no podía desear nada. Era perfecto. (Pero surge la duda, apuntamos) Tal vez era perfecto." (Pág. 15)

Así, la "maldición" que recibe es ir al encuentro del "deseo", pues encontrar el deseo es encontrar al hombre y en última instancia, encontrar la "imperfección". No podemos dejar de percibir y recordar la legendaria maldición bíblica, cuando el hombre tuvo que dejar el "paraíso/mundo perfecto".

Este proceso de "aprendizaje" se logra y lo conforma, en gran medida, el fenómeno de la intertextualidad ya que leemos, reelaborados y cargados de innovadoras imágenes y sentidos, desde textos y personajes de la literatura clásica y del discurso bíblico hasta los tradicionales cuentos para niños, pasando por aventuras de adolescentes, cuentos de hadas, fábulas, etc.; no se escapan los textos pictóricos. Nos encontramos en esas "regiones maravillosas" con un nuevo infierno del Dante, un sofisticado Paraíso Terrenal, otra Venus de Botticelli, una exótica Bella Durmiente, y muchos otros personajes más¹⁹. Desfilan ante nuestros ojos intertextos de toda índole que cada uno de los lectores reconstruirá según su acervo cultural y su vivencia con la literatura.

Todas estas aventuras tienen como rasgo dominante una transgresión a los principios de la lógica²⁰. Veamos algunos ejemplos.

La lógica de la ficción se rompe desde el inicio con la transmutación del personaje principal en otro de su propia creación. Se invierte

la norma convencional de lectura del español, tanto es así que la ciudad se llama Daduic (ciudad al inverso) y el personaje principal Orellabac (inversión de caballero). La lógica espacial se transgrede ya que Daduic es una ciudad que aparece en "el reverso" de los mapas y pergaminos y toda su estructura y dinámica social, funciona al revés:

"En Daduic se hablaba al revés, es decir, comenzando las frases por el final, se caminaba de manos, los espejos reflejaban caras desconocidas, los lagartos volaban junto a los zorros por los cielos, las grandes raíces de los árboles se hinchaban hacia arriba, como cabelleras atraídas por el imán infinito de los planetas; y no tenían hojas...las mariposas perseguían a los perros...los ratones asustaban a los gatos...Las cosas también olían al revés. Los peces habitaban fuera del agua." (Pág. 17)

Se rompe, como vimos, la lógica de las leyes de la naturaleza: "lagos inclinados", "la lluvia brotaba del suelo", "en verano saltaba la nieve", "el agua rodaba hacia arriba"; la de las formas, "perfil invisible", "huevos cúbicos", y la de la cronología de la existencia humana "joven vieja". No se excluye el rompimiento de la lógica social, valga el ejemplo de que es una sociedad donde nadie quiere gobernar ni tener poder; la discusión en las asambleas se lleva a cabo en silencio.

Es en este primer viaje (el del Titiritero por la locura) donde se manifiesta con nitidez nuestra propuesta inicial. El rasgo de subversión a los principios de la lógica, nutrido por la osadía imaginativa del escritor, así como la presencia constante de la intertextualidad llegan a convertirse, a nivel simbólico, en una forma alucinante e hiperbólica. Además, los temas fantástico maravillosos, insertados en la novela de aventuras, y los móviles del héroe de la novela de ciencia ficción, se funden armoniosamente. Todo ello es congruente con la tendencia innovadora del escritor y a su "imposibilidad/resistencia" de desentenderse del recurso de la "irrealidad", propio de su concepción artística y que, tal como lo habíamos apuntado, lo encauza hacia interesantes "desbordes". Sigamos con la dinámica textual.

Viaje y búsqueda de Tremolán

Insertado dentro del torbellino de aventuras de Orellabac, corre paralelo el "viaje" de

Tremolán. Aunque las características de este personaje son opuestas a las del anterior, él también tiene un problema, busca algo y no sabe a ciencia cierta qué es:

"Tremolán inició una extraña búsqueda por las calles de Uruq, un día de carnaval..." (Pág. 24)

Esta búsqueda atraviesa toda la narración mientras Tremolán se desplaza con una actitud introspectiva, siempre solitario y silencioso, dentro del más absoluto anonimato. Es espectador, pues no interviene en lo que sucede a su alrededor:

"Había escogido el disfraz de payaso para no ser reconocido. Quería estar solo. Con sus amigos no...Quería estar solo con sus pensamientos". (Pág. 39)

No se comunica ni responde si lo interpelan pues lo motiva la necesidad imperante de estar consigo mismo. El proceso evoluciona de la indiferencia al "sobresalto" cuando un rostro le "evocó" algo. Se cansa y "se agita". Su angustia va en aumento: "tiembla", se sobresalta y elude los encuentros mientras continúa en "su búsqueda minuciosa". Solamente una vez habla y lo hace por medio de una interrogación: "Cómo". Continúa buscando:

"Le ardía en el pecho una sed de paz consigo mismo que todavía estaba lejos de colmar..." (Pág. 155)

Al final de la narración se agita como si:

"...en el pecho le germinase una semilla de incertidumbre. Había perdido la fortaleza". (Pág. 204)

Por último cae en un estado de "fiebre, delirio y exaltación", se pone el disfraz de Caballero andante, descubre que él es Orellabac y encuentra la lucidez:

"Comprendió que aquella era una búsqueda de su memoria, mientras vagaba por reinos maravillosos, para triunfar sobre la locura". (Pág. 214)

El estilo de este viaje es realista²¹ dentro de una atmósfera de misterio; por la naturaleza de las aventuras, podríamos decir que se acerca a una narración psicológica ya que es una problematización sobre la búsqueda de la memoria, donde aparece finalmente la resolución de la personalidad escindida.

Viaje del niño aficionado a las historietas

Es el que hemos llamado, con fines operatorios, tercer viaje. Es como un respiro dentro de la vorágine de aventuras en que nos lleva Orellabac. Está inserto, nada gratuitamente dentro del primero como uno de los acontecimientos que le suceden a Orellabac, pues Mimbo (el ser que se metamorfosea) le lee a él mismo (Orellabac), en la Casa de la Memoria (biblioteca), un relato: el de Baltasar y un "niño aficionado a las historietas". Este niño, acostumbrado a deambular por un anticuario y al cual seduce el misterio de un cofre que guarda un secreto, llega un lunes en la noche, día en que también enloquece el Titiritero, se queda escondido y abre el cofre. Lo que sucede ya lo sabemos. Esta historia, en la que domina el estilo realista, vuelve a aparecer como cierre del texto. Veamos la relación de este viaje con los otros dos.

El paralelismo de la historia de Orellabac/*locura* con la de Tremolán/*búsqueda de la memoria/cordura* se vuelve convergente cuando el segundo, por medio del disfraz de Caballero andante (lo quijotesco) toma conciencia que había enloquecido por "la embriaguez de las ficciones" y que ahora triunfa sobre la locura. Si bien pareciera resolverse la personalidad escindida, ello se logra gracias a un disfraz, lo cual implica que el movimiento de la ficcionalidad es circular porque la mediación es el personaje de ficción creado por él mismo. Sin embargo, el Caballero Metálico "debe" morir. Antes de que ello suceda tiene tres visiones y en la última aparece la vieja Laquelee (personaje del mundo de Orellabac) que lee el cierre del texto: el niño narra la forma en que Baltasar termina su historia sobre el Reino de los deseos y deposita todos los manuscritos en el cofre. Se cierra el texto cuando "el niño aficionado a las historietas" dice:

"He olvidado muchas cosas, pero jamás olvidaré este detalle: cuando Baltasar guardaba los papeles, *puede entrever, en el cofre, una espada negra con la hoja hecha trizas.*" (Pág. 216) Subrayado nuestro.

Si el niño "entrevió" (ver confusamente una cosa, conjeturarla) la espada de Orellabac hecha trizas, estamos ante una vacilación; dudamos: ¿existió Orellabac?...¿lo vio el niño?...¿fue una conjetura? Ante esta situación, ¿cuál

era el género más congruente para cerrar la propuesta del texto?

En el estudio que sobre el fenómeno de "lo fantástico" realiza Todorov²² plantea como una de sus características, la vacilación:

"Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural"

Esta vacilación debe ser compartida por el lector como condición necesaria para que se dé "lo fantástico":

"Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados."²³

Si aceptamos que Orellabac, en el proceso de "ser hombre" pasa por la locura/imaginación/irrealidad y que cuando parecía haber alcanzado la cordura (resolución de la personalidad escindida) aparece de nuevo *la duda* sobre la "realidad" del Caballero, el género de lo fantástico, en términos de Todorov, era el pertinente.

El camino recorrido nos ha mostrado que si bien hay diferentes opciones y matices genéricas para cada uno de los relatos que conforman la totalidad del texto, en el fondo subyace, tal y como lo concibe Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas*, el "género" que los engloba. Sábato apunta que la naturaleza de toda novela es ser psicológica pues es una forma de indagación de la condición del hombre:

"Pero ¿es que hay novelas que no sean psicológicas?. No hay novelas de mesas, eucaliptos o caballos; porque hasta cuando parecen ocuparse de un animal, es una manera de hablar del hombre. Y como todo hombre no puede no ser psíquico, la novela no puede no ser psicológica. Es indiferente donde esté colocado el acento...en ningún caso pueden dejar de ocuparse, de una manera o de otra, de la psiquis. So pena de dejar de ser humanas."²⁴

En este caso concreto, la relación imaginación/locura-realidad/cordura como una, entre muchas, de "la condición humana".

Expansión/contracción

Hay un movimiento de expansión/contracción (desborde/contención) entre los via-

jes: en el primer episodio del relato más corto, ubicado, no por casualidad, en el centro de la totalidad del texto, *sale*, un lunes en la noche (día en que enloquece el Titiritero) algo indefinible que "resplandecía" (Pág. 129); ello no es otra cosa que "la expansión" textual e imaginativa que conforma el caudal de aventuras del relato de Orellabac. Como elemento de equilibrio al desborde, va alternando, distribuida bastante equitativamente, la narración realista/psicológica, la búsqueda de la memoria por parte de Tremolán. En el episodio final del relato del niño, cierre del texto, todas las aventuras, como succionadas por un embudo, convergen ("contracción") en el cofre, con la salvada ya apuntada. Este juego de desborde y contención que a nivel de estructura formal se materializa en la cuestión genérica apuntada, es semejante a la dinámica de la propuesta final del texto en el sentido de que evoca esa "lucha" en que está inmerso el personaje: desborde imaginativo como característica de la locura y la necesidad de una contención "racional" que lo frene y sostenga hasta llegar a encontrar "la paz consigo mismo".

A nivel formal, podemos plantear que si bien se establece la ineludible relación del escritor con la convención genérica propia del universo de la literatura, no puede obviar la disponibilidad de artificios que ella le ofrece y que, gracias a un trabajo de distensión, mezclas e "impurezas" de géneros, surge una innovadora estructura acorde con su proyecto de escritura. Todo ello es congruente con el planteamiento de Mora, según la cual los escritores estudiados presentan, como uno de sus rasgos y a nivel de estructura, una "elaboración artística más compleja" así como "exigencias novedosas dentro de la tradición narrativa del país".

Sin embargo, a nivel simbólico ficcional, falta preguntarnos: ¿Es la propuesta del texto que el hombre es un ser que se debate entre los límites de la ficción y la realidad...que el hombre es un "texto" cuya conciencia está formada por diferentes discursos donde anidan y afloran esos difusos límites...?

Lo constitutivo de la "locura" del Titiritero fue sumergirse y vagar por "regiones maravillosas", como parte del proceso de llegar a "ser hombre". ¿No son esas "regiones maravillosas" reelaboraciones de otros textos cargados de innovadoras imágenes y sentidos

que, en última instancia, conforman el espacio de lo literario/ficcional?

La locura, desde la perspectiva filosófica de Herra (junto con la rebelión, el crimen, la religión, el juego, la mentira, la guerra) es un artificio de salvación. Dice el escritor:

"La locura: el sujeto tiene ante sí un mundo irresistible, pero lo niega, aferrándose a sus propias emociones. La administración del delirio es completamente suya: hay leyes, símbolos, pasiones, efectos de los cuales únicamente él guarda la clave y la semántica...*El delirio no es el horror sino la huida del horror, el medio alternativo más eficaz del que una conciencia hecha mano para defenderse.* El determinar la locura como "enfermedad" es un dictado externo a la locura vivida, una valoración represiva, carcelaria"²⁵ Subrayado nuestro.

El delirio/locura del Titiritero, "vagar por regiones maravillosas" fue su recurso de salvación y como tal no podía quedar encarcelado en el cofre de Baltasar. El solo hecho de que "el niño aficionado a las historietas" entrevistara mentalmente a Orellabac, lleva a cabo su rescate. Si todo lo anterior es constitutivo del proceso de ser hombre, todo parece indicar que estamos ante una reconceptualización de la locura/cordura y ante el nudo del asunto:

Hombre=ficción/locura+realidad/cordura

Los difusos límites entre realidad y ficción aparecen bastante, si no totalmente, debilitados.

Si el doloroso proceso para lograr estar "en paz consigo mismo" implica un paso por la "literatura"... por esas imprescindibles "regiones maravillosas"... no es entonces muy atrevido de nuestra parte identificar al niño aficionado a las historietas con otra faceta de la concepción artística del sujeto productor ya que ambos comparten el mismo recurso de salvación: la imaginación/locura. Volvamos a retomar a Herra:

"El delirio no es el horror sino la huida del horror, el medio alternativo más eficaz del que una conciencia hecha mano para defenderse".

No en vano ello se plasma en el texto más extenso, el que desarrolla las características del título, en el que domina la transgresión a los principios de la lógica (¿locura?) y donde la riqueza formal e intertextual es más rica. No en vano tampoco, aparece en un discurso

ensayístico y autobiográfico del autor lo siguiente:

"Mi iniciación en las letras fue con dolor. Un día de malos recuerdos...mi profesora de castellano me sancionó porque en un examen de redacción me dio por jugar con las palabras...Sigo experimentando un gran placer en el *juego* de ficciones literarias...Pero es casi seguro que las artes son el lugar de la infracción por excelencia."²⁶

Antes de intentar concluir es necesario volver al título inicial. El mismo presagiaba (desde su independencia textual) "un espectro más amplio y más vivencial"²⁷ en relación con proyecto de escritura de Herra. Como apertura del texto y como programador de lectura, no nos ha traicionado, dada la coincidencia entre la propuesta del texto y la vivencia que de la literatura-recurso de salvación-tiene el escritor y que nos sirvió de epígrafe: "Realidad y ficción se entrecruzaban como un gemido de amor". En una emulación al Quijote, Tremolán "enloquece" con la literatura. En última instancia y parafraseando a Flaubert, la única manera de soportar la existencia es la de sumergirse en la literatura como en una orgía perpetua.

Estamos conscientes de que ésta es una más de las muchas opciones interpretativas que de este imaginativo y sugestivo texto pueden surgir. Sí es necesario, a modo de cierre, recordar lo planteado al inicio; si la primera novela de Herra está contextualizada como de rompimiento y ruptura dentro de la continuidad novelesca propia de nuestro quehacer literario, este texto prueba el robustecimiento del rasgo. Todo ello redundará como un aporte más dentro del desarrollo de la novelística costarricense.

Notas Bibliográficas

1. Rafael Angel Herra. *Viaje al reino de los deseos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica, 1992.
Rafael Angel Herra ha publicado libros de ficción y de ensayo y, por muchos años, artículos periodísticos. Dirige la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* y es catedrático de esa Universidad. Doctor en filosofía por la Universidad Johannes Guttenberg (Maguncia, Alemania Federal), cursó igualmente estudios clásicos, literatura comparada y filosofía románica. Fue huésped en la Universidad de Bamberg.
2. Amalia Chaverri. *El genio de la botella* (Relaciones dialógicas entre títulos). Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Sociocrítica. Universidad de Guadalajara. México. 1991. Pendiente de publicación en la Memorias del Congreso.
3. El marco teórico sobre el que se basan nuestras lecturas sobre el fenómeno de la intitulación es el propuesto por Leo Hoek en *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle*. Mouton Editer. The Hague. The Netherlands. 1991. En ellas hemos justificado la importancia de los títulos como puerta de entrada al texto, como condensadores de sentido y como programadores de lectura.
4. Chaverri. *Op. cit.* Cfr. cita 2.
5. Cfr. Gérard Genette. *Seuils*. Editions du Seuil, Paris. 1987. Cfr. "Les Intertitres".
6. Rafael Angel Herra. *Lo monsruso y lo bello*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. 1988.
7. Chaverri. *Op. Cit.* Cfr. cita 2.
8. Obviamos hacer una síntesis de la diégesis, ya que las características del trabajo darán cuenta de ella.
9. Sonia Marta Mora. "*La palabra ante el espejo: la novela costarricense contemporánea*". En prensa en la Revista *Katedral* berystyki, de la Universidad de Varsovia.
10. Nuestro acceso al texto de Mora fue posterior a nuestro trabajo sobre *El genio de la botella*. Sin embargo, su lectura permitió afianzar nuestros contenidos.
11. Mora. *Op. cit.* Cfr. cita 8.
12. Herra. *Viaje al reino de los deseos*. Pág. 134. Con el propósito de agilizar el aparato de citas, en adelante se pondrá únicamente el número de páginas de la edición que aparece en la Nota 1.
13. René Wellek y Austin Warren. *Teoría Literaria*. Cuarta Edición. Editorial Gredos. Madrid. 1974. Pág. 282.
14. Zvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. 2a. Edición. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1974. Pág. 15.
15. Cfr. Juan Ignacio Ferreras. *La novela de Ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid. 1972.
16. Umberto Eco. "Los mundos de la ciencia -ficción" En: *De los espejos y otros ensayos*. Lumen. Barcelona. 1980. Pág. 186.
17. Ferreras. *Op. cit.* Pág. 47.

18. *Ibidem*. Pág. 87.
19. Estamos conscientes de que un denso y rico campo de estudios es el de los intertextos. Por ahora lo dejamos de lado y encauzamos nuestra propuesta por otros rumbos.
20. Cfr. Luis Camacho. "Nociones introductorias" En: *Introducción a la lógica*. 2a. Edición. Editorial Tecnológica de Costa Rica. 1987. Nota: Hay una transgresión a la lógica ya que muchas de las proposiciones que aparecen en el texto son contrarias a las apreciaciones a las que nos ha acostumbrado el sentido común y el razonamiento.
21. Entendido desde la perspectiva apuntada. Cfr. cita 15.
22. Cfr. Todorov. *Op. cit.*
23. Todorov. *Op. cit.* Pág. 41.
24. Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Sexta edición. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1981. Amorós citando a Sábato, pág. 115.
25. Herra. *Lo monstruoso y lo bello*. Pág. 87.
26. Herra. *Breve ensayo autobiográfico de Rafael Angel Herra*. Texto inédito.
27. Cfr. El planteamiento inicial de este trabajo.

Bibliografía

- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. 6a. Edición. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1981.
- Camacho, Luis. *Introducción a la lógica*. 2a. Edición. Editorial Tecnológica de Costa Rica. Instituto Tecnológico de Costa Rica. 1987.
- Chaverri, Amalia. *Introducción a una titulología de la novelística costarricense*. Tesis. Facultad de Letras. Universidad de Costa Rica. 1986.
- Chaverri, Amalia. "El genio de la botella" (Relaciones dialógicas entre títulos)". Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Sociocrítica. México, Universidad de Guadalajara, 1991.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Lumen. Barcelona. 1988.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de Ciencia Ficción. Interpretación de una novela marginal*. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid. 1972.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil, Paris. 1987.
- Hoek, Leo. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Mouton Editeur. The Hague. The Netherlands. 1991.
- Herra, Rafael Angel. *Viaje al reino de los deseos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica. 1992.
- Herra, Rafael Angel. *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. 1988.
- Mora, Sonia Marta. "La palabra ante el espejo: la novela costarricense contemporánea". En prensa la Revista *Katedra Iberystyki* de la Universidad de Varsovia.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus Fantasmás*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1976.
- Todorov, Zvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2a. Edición. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1974.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría Literaria*. Cuarta Edición. Madrid: Editorial Gredos. 1974.