

MONSTRUOS DEL PASADO. UNA LECTURA DE “EL TESORO” Y “SIETE SIRENAS” DE ALBERTO CHIMAL¹

*Monsters of the past. A reading of
"The Treasure" and "Seven sirens" of Alberto Chimal*

*Virginia Caamaño Morúa**

RESUMEN

La tradición clásica continúa vigente en la literatura latinoamericana contemporánea, según se puede comprobar con la lectura de numerosas producciones de escritores del continente, entre quienes se encuentra el mexicano Alberto Chimal. En dos de sus relatos, que se estudian en este trabajo desde la perspectiva de lo fantástico, el autor acude a mitos y leyendas antiguas, a través de la puesta en escena de algunos de sus temas y personajes, los cuales relaciona con hechos y circunstancias que suceden en las sociedades de la actualidad, mostrando la similitud entre los seres humanos de todas las épocas.

Palabras clave: tradición clásica, literatura latinoamericana, literatura fantástica, Alberto Chimal, mitos y leyendas antiguas

ABSTRACT

Classic tradition continues to be relevant in contemporary Latin American literature, as evidenced by the many works of several authors in the continent, among them Alberto Chimal from Mexico. In two of his stories, which are studied in this paper from the perspective of the fantastic, the author resorts to the use of ancient myths and legends. Through the staging of some of his topics and characters, the author shows that while they are bound to facts and circumstances of current societies, there are similarities between human beings of every time period.

Key Words: classic tradition, Latin American literature, fantasy literature, Alberto Chimal, ancient myths and legends.

* Universidad de Costa Rica. Profesora catedrática e investigadora. Costa Rica.
Correo electrónico: VIRGINIA.CAAMANO@ucr.ac.cr
Recepción: 02/12/13. Aceptación: 30/1/14..

Introducción

El término “tradición clásica²” es utilizado dentro de los estudios humanísticos contemporáneos para referirse a las marcas que las civilizaciones griega y romana clásicas han dejado en Occidente, gracias a las creaciones de consagrados autores, cuyas obras abarcan disciplinas que incluyen la filología, el arte, la historia y la filosofía entre otras. La presencia de ciertos rasgos de esas culturas, por ejemplo sus creencias religiosas, su organización política, social y económica, y las costumbres de su vida cotidiana, aún ejercen gran influencia en la cultura occidental y son plasmados especialmente en el campo literario. Su impronta se observa en numerosos textos, como los que analizo en este trabajo. Me refiero a los relatos “El tesoro” y “Siete sirenas³” del escritor mexicano Alberto Chimal (1970), quien es muy apreciado por la calidad de su obra y por la amplitud de los temas que desarrolla, en los cuales relaciona asuntos de la vida cotidiana y actual con situaciones o eventos extraordinarios, poniendo en contacto la realidad con el mito, desde perspectivas que incluyen lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción.

La caracterización de los personajes principales es eje fundamental en la narración de los cuentos en estudio, ya que tienen en común el ser monstruos, ya sea por su aspecto físico o por su comportamiento. Monstruos que, como señala Foucault, combinan “lo imposible y lo prohibido” (Foucault. 2011:61) y tienen origen en mitos y leyendas de la tradición clásica. Gracias a su presencia, lo fantástico, la ambigüedad, lo siniestro y también el humor y la parodia irrumpen, marcando una transformación irreversible que afecta el desenlace de los relatos, según se mostrará en esta lectura

Con fundamento en las nociones que establece el DRAE sobre el monstruo, este aparece como una ruptura con el orden natural, desde la apariencia externa o psicológica de lo considerado “normal”, implica también la transgresión del orden social, moral y legal en función del comportamiento exhibido o bien se refiere a una construcción imaginaria, ya que lo

fantástico es: “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación⁴”.

En “El tesoro” lo monstruoso se puede considerar desde todos los significados mencionados ya que su protagonista, el joven Nikias, es descrito como una persona extraordinariamente obesa. Su aspecto provoca el rechazo y las burlas hasta de su propia familia. Es precisamente esa condición física exagerada la que aprovechará el padre de Nikias para lucrar a costa de la vida del hijo, como resultado de la intervención de un ser fantástico, de manera que si bien el joven pudiera considerarse un monstruo por su apariencia, el padre lo sería por su ambición y maldad.

En “Siete sirenas”, lo monstruoso se sitúa desde el título a partir, fundamentalmente, de la apariencia externa y la conducta de sus protagonistas, un grupo de sirenas -seres míticos y fantásticos por excelencia- que habitan incontables cuentos, leyendas e historias antiguas y en esta serie de minificciones viven y afectan la realidad, a partir de las cualidades físicas y de carácter que la tradición les ha atribuido.

La perspectiva de lo fantástico se verá a la luz de las propuestas de David Roas. Este señala el surgimiento de lo fantástico a partir del enfrentamiento de dos órdenes opuestos: cuando el mundo de lo considerado cotidiano y normal es perturbado por un hecho imposible y por lo tanto incomprensible, que rompe las normas y seguridades anteriores con las cuales se entendía la realidad, dejando expuesta una realidad “otra”, la cual desplaza y sume en la inestabilidad y en la inquietud tanto a los personajes como a quien lee -sea el lector implícito o el real. (cfr. Roas. 2011). Roas afirma que esas dos realidades no pueden coexistir y cuando se encuentran “(...) la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita” (Roas. 2011:42).

Como elemento de lo fantástico es necesario considerar, además, la irrupción de lo siniestro, definido por Freud como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (1981:2484⁵). Este fenómeno es interpretado de distintas maneras por los estudiosos. Para

Víctor Antonio Bravo, lo siniestro “se encuentra caracterizado por la irrupción de algo que se encontraba reprimido y su presencia supone la presencia del peligro y de intensiones(sic) malévolas”. (Bravo.1988:36). Roas, por su parte, señala que lo siniestro se manifiesta, a menudo, en el pensamiento mítico:

La literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados.

Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico considera imposible (o monstruoso) (Roas. 2011:32).

En los relatos en estudio, lo siniestro surge en las ambiguas figuras de algunos personajes establecidos como monstruos, surgidos de las antiguas historias fantásticas, como se ve a continuación.

1. “El tesoro”: una historia cotidiana

“El tesoro” se apega a la estructura lineal del cuento moderno y tiene una extensión de un poco más de cuatro páginas. En su introducción se establecen las circunstancias que determinan la historia del personaje principal.

El relato está ambientado en la antigua Frigia⁶, región que se dice está en guerra perpetua contra el reino de Lidia⁷. Su protagonista es Nikias, un joven de doce años cuyas ideas y sentimientos son enunciados por una voz narrativa omnisciente que se mantiene neutral, no juzga o toma partido ni por los personajes ni por los hechos narrados, aunque enfoca lo dicho desde la mirada del joven. Esa voz lo introduce de modo directo cuando lo describe físicamente. Indica que tiene una estatura propia para su edad y el cabello negro y rizado, pero sobre todo, enfatiza su desmesurado volumen: “es enorme, monstruosamente gordo: pesa dos o acaso tres veces más que su padre”.(Chimal. 2005:101⁸).

Desde este comienzo y siguiendo lo apuntado en el DRAE, Nikias puede ser considerado un monstruo debido a su aspecto, pues aparece como una “producción contra el orden regular de la naturaleza” en virtud de su tamaño, razón por la cual es catalogado como “una persona muy fea⁹”. Según afirma la voz narrativa, en aquellos tiempos el hecho de que el joven sobresaliera por su lentitud, su debilidad y por el aspecto “repulsivo de sus carnes hinchadas en medio de los cuerpos esbeltos, elásticos de todos los otros chicos”(101), se creía producto de la magia o el capricho de los dioses, ante lo cual las gentes se alejaban de su presencia por temor a contaminarse.

En las sociedades modernas -donde la obesidad se ha convertido en un estigma y es criticada acerbamente por motivos estéticos y de salud- la voz enunciativa indica que una condición como la de Nikias sería atribuida a un desorden glandular, puesto que el joven “no come más que sus hermanos y participa, en la medida de lo posible, en los juegos y actividades considerados apropiados en su tiempo” (:101). Pero por su aspecto “anormal”, Nikias es objeto de burlas y humillaciones diarias, convirtiéndose en un ser solitario y poco tratable, despreciado y excluido hasta por su propio padre: “Es la vergüenza de sí mismo y de toda su familia” (:101).

A pesar de su ubicación en un pasado y en un reino remotos, la vida cotidiana que se plasma en el relato pareciera común y corriente. El padre se ocupa en la alfarería, mientras la madre cuida de un número indeterminado de hijos y atiende a los quehaceres domésticos, al tiempo que intentan sobrevivir al deterioro de la calidad de vida provocado por la situación bélica. Nikias, por su parte, debe sobrellevar su gordura y a pesar de ella, su madre le muestra afecto, mientras el padre, por el contrario, lo desprecia. El vínculo del joven con su hermano mayor tampoco es bueno, aunque ya no recuerda el motivo de su distanciamiento. Todos estos aspectos llevan a considerar realista la rutina diaria descrita hasta este punto, así como los desencuentros entre los miembros de la familia, pues nada de eso se presenta especialmente

distinto a lo que podría darse dentro de cualquier sociedad en circunstancias parecidas, aún en los tiempos actuales.

Una mañana por orden de su padre, Nikias va al mercado a vender los utensilios que aquel fabrica. A pesar de la crítica situación que atraviesa la región, la venta ha estado buena y el joven logra relacionarse bien con los compradores. Siente satisfacción al saberse útil para algo y olvidarse, al menos por un rato, de su aspecto físico.

Regresa a su casa con la esperanza de que su padre, “severo y poco paciente” (:102) al fin lo acepte, le permita trabajar continuamente en el mercado o le enseñe su oficio. Sin embargo, algo extraño pasa pues el hombre no le exige rendir cuentas y sin decirle palabra le toca la grasa acumulada en su pecho, en sus brazos, en sus piernas, mientras sonrío. El abrazo y llantos de su madre y las expresiones de miedo en las caras de sus hermanos, le anuncian que algo grave sucede.

La madre le explica que la situación económica de la familia es muy precaria, pues con lo que gana el progenitor ya no les alcanza para comer. Le pide ser muy fuerte y alude a su capacidad para soportar “la carga de su defecto (así lo llama) y del dolor de ella al ver que no era como los demás” (:102), a pesar de lo cual, lo ha amado como a los otros y le ha demostrado su cariño. La madre lo exhorta entonces a “cumplir con su deber y sentir orgullo de poder hacerlo” (:103) y rompe a llorar de nuevo. En ese momento regresa el padre, los separa del abrazo en que estaban fundidos y culpa a la madre por mimar demasiado a Nikias. Ella le recrimina por lo que él ha hecho, pero el padre explica que así salvará a los demás “a los que pueden llegar a ser hombres fuertes y hermosos” (:103), expresiones con las cuales mortifica una vez más a Nikias, quien se queda sin pistas para entender lo que acontece.

1.2 Reescritura de un mito: un tesoro áurico

Poco después se aclara cómo la situación económica ha impulsado al padre a entregar a

su hijo, aparentemente a cambio de dinero, pues levanta la mano izquierda del joven y dice que “esa sola mano, blanda y pesada, pagará sus deudas” (:103). Esto confunde aún más a Nikias, quien es apresado inmediatamente por un grupo de soldados y obligado a caminar hacia el centro de la ciudad, donde se levanta el palacio del rey. A partir de este momento, lo cotidiano de las situaciones expuestas da un giro para ingresarse en un mundo fantástico, ya que dicho palacio “(...) (como dicen las leyendas) está hecho de oro puro” (:103).

Al aludirse a “las leyendas” se realiza la naturalización de los elementos sobrenaturales que se fundamentan en ellas, por lo que son asumidos desde ese momento sin mayor asombro. Siguiendo lo afirmado por Ana Markovic:

“la cotidianidad marcada, a veces hiperrealista, del ambiente de estos cuentos, los procedimientos realistas en la descripción de personajes, el carácter de excepción del fenómeno sobrenatural y la ausencia del paradigma que explicaría la aceptación tan fácil de lo sobrenatural por los personajes, hacen que la narrativa de este tipo se adscriba, indudablemente, al género fantástico” (2008:117).

La voz narrativa cuenta cómo en las afueras de la imponente edificación de oro, en una barraca, el joven se encuentra con un numeroso grupo de otros prisioneros, todos grandes y pesados, aunque ninguno como él. La mayoría parece aceptar pasiva y resignadamente un destino aún desconocido para Nikias, quien escucha a dos viejas mujeres expresar -enigmáticamente para él- su deseo por que sus cabezas fueran “lo bastante grandes” (:104).

El sentimiento de lo siniestro va invadiendo al joven al pensar, “como si recordara un sueño, que su madre gritó mientras los soldados se lo llevaban, que su padre le volvió la espalda y que sus hermanos ya no estaban allí” (:104). Todavía sin entender qué lo espera, Nikias es abordado por un viejo cliente de su padre, el cual a pesar de no haber sido nunca amable con el joven, ahora llora y lo llama “compañero de infortunio” (:104). Justamente en el momento en que este hombre comenta que sólo Diónisos, rival de Apolo, “Podría haber concedido a un hombre poder semejante” (:104), aparece el rey

vestido con ropas y sandalias de oro y toca al primer cautivo.

Es entonces cuando Nikias comprende, con enorme horror, por qué está ahí. Poco después, quien lee también lo entiende, cuando se menciona el nombre del rey: el legendario Midas, cuyo contacto físico transforma todo en oro. Este poder de transmutar las cosas lo convierte en un monstruo; un ser fantástico que provoca el espanto de todos los prisioneros, entregados por sus familiares para ser convertidos en estatuas del valioso metal, a cambio de la condonación de sus deudas. Al hacerse efectivo el poder del rey, se establece claramente la superposición de dos órdenes, dándose así “la irrupción de lo fantástico en lo real” (Bocutti. 2008:228). De acuerdo con lo señalado por Anna Bocutti: “Las alusiones literarias y mitológicas aportan personajes, leyendas, lugares, que vuelven a estos cuentos cargados de sus significados originarios, podríamos decir, con un plus de significado que no hace falta explicitar en el texto”. (2008:235).

Según Bocutti, bastaría entonces con aludir a Midas para que sea innecesario decir más. Quien lee puede deducir sin explicaciones adicionales, hacia dónde se encamina el relato, dado que la leyenda es muy conocida y ha sido recreada en múltiples versiones, destinadas para toda clase de público.

Históricamente, Midas¹⁰ fue un rey de Frigia cuyo reinado, muy próspero, se extendió por amplios territorios de Asia Menor, alcanzando gran riqueza. Los griegos impresionados por esta, construyen una leyenda sobre el rey. A ella se refiere Ángel Garibay, quien cuenta que aunque Midas lo tiene todo no le basta y quiere más. Es muy feliz cuando cuenta sus monedas y las lanza hacia arriba para que emulen una lluvia de oro, al mismo tiempo que se cubre con objetos de oro¹¹.

Un día Midas encuentra a Sileno, maestro del dios Diónisos, durmiendo su embriaguez en el jardín de rosas que el rey había mandado sembrar. Lo apresa y le hace confesar secretos que acrecentarán aún más sus riquezas. Finalmente, luego de cinco días y cinco noches de escucharlo, lo devuelve al dios,

quien agradecido le ofrece como recompensa cumplirle un deseo. El rey pide que todo lo que toque se vuelva oro. Diónisos intenta advertirle sobre lo que dicha petición conlleva, pero Midas no lo escucha. Pronto se da cuenta de su error cuando desea beber agua y comer sus alimentos y todo se transforma en metal. Hasta a su hija Zoe y a su gata las vuelve estatuas. Desesperado ante una situación que su propia ambición le ha deparado, Midas le ruega a Diónisos que anule el poder otorgado. El dios le manda a bañarse en las aguas del río Pactolo¹², el cual desde entonces -cuenta la leyenda-, arrastra en sus corrientes arenas y guijarros del metal. (cfr. Garibay. 1971:161).

Otras versiones que pretenden ser moralizantes, enseñan a un Midas arrepentido, quien luego de devolverles la vida a su hija y a su gata al mojarlas con las aguas del Pactolo, abandona todos sus bienes y se va a vivir con sencillez al bosque, disfrutando de lo que reconoce, al final, como verdaderamente valioso: el amor de sus seres más cercanos.

En el cuento de Chimal la leyenda podría considerarse alterada al ser reescrita, como bien advierte Bocutti para casos similares, ya que se utiliza sólo de modo parcial, a partir del nombre y el poder que se sabe posee Midas, pues aquí el rey continúa realizando las transmutaciones en oro y aún así se mantiene con vida -¿a pesar del hambre y la sed?- en función de su ambición por acumular riquezas. Su figura sólo aparece como el instrumento empleado por el padre de Nikias para solucionar sus problemas económicos y también para deshacerse de un hijo que le causa vergüenza, el cual según su visión, no merece tener un futuro, por no ser esbelto y hermoso.

La precaria situación económica de la familia, señalada por la madre de Nikias como el motivo para la decisión del padre, lo muestra a este último como una persona muy cruel y perversa¹³, cuya conducta y falta de sentimientos paternos lo incluye en la categoría de monstruo, ya que convierte a su propio hijo en mera mercancía. Con apenas doce años de edad el joven se ve enfrentado, de repente, a la obligación de solucionar lo que el padre -jefe de familia designado por el establecimiento

social- ha sido incapaz de lograr. Nikias aparece entonces como víctima de un sistema adultocéntrico, autoritario y despiadado, donde su propia madre le pide asumir un deber que por su corta edad difícilmente le correspondería cumplir, sin explicarle siquiera en qué consistiría tal cumplimiento y las consecuencias que esto le traerá.

El supuesto amor paterno, socialmente instituido y esperado, es puesto fuertemente en cuestión y deja abierta la posibilidad de que lo actuado por el padre con Nikias pueda repetirse luego con cualquiera de los hijos restantes, siempre que el progenitor lo considerara necesario para mejorar su condición económica, o esgrimiera cualquier otro pretexto. Podría aducir -como hace con Nikias- un posible defecto de sus descendientes, por el cual merecerían ser castigados, facilitándose el camino para disponer de ellos a su gusto y continuar alimentando su ambición. El amor paternal se expone falso y la certeza de esto amenazante y siniestra, pues quien debía brindar protección más bien destruye, presentándose su conducta como “fuera de la norma” al aparecer, según diría Canguilhem, como “un contravalor vital” (cfr. Canguilhem. Versión digital). Las acciones del padre representan “una transgresión de las leyes del mundo ordinario”, cuya manifestación produce inquietud, angustia, miedo u horror tanto en los personajes, como en quien lee. (cfr. Herrero Cecilia. 2000).

La entrega del hijo a los soldados de Midas significa una condena de muerte para Nikias¹⁴, quien cuando el rey lo toca, siente cómo su cuerpo se va fragmentando conforme va perdiendo calor, al mutar paulatinamente en estatua de oro: “puede ver cómo el color, el peso, el frío del metal inanimado devoran los dedos de su mano, luego la palma, luego la muñeca y el brazo. Pero el dolor es más terrible que cualquier otro que haya sentido, y, en verdad, más intenso que el que un ser humano pueda soportar. Su corazón se detiene mucho antes de convertirse en oro” (:105).

El corazón, órgano vital del ser humano pues asegura la circulación de la sangre es también, simbólicamente, el sitio donde

se guardan metafóricamente, además del entendimiento, valores afectivos y sentimientos. (cfr. Chevalier. 1995:341). Valores que el joven no recibió y sentimientos que no pudo guardar en el suyo, pues ni siquiera sus familiares más cercanos se los brindaron y compartieron, según se muestra en la narración. Nikias muere antes de llegar a “tener un corazón de oro”, frase que literalmente significaría tener un corazón muerto, hecho de frío metal y no como se interpreta poéticamente, que alberga buenos y nobles sentimientos.

Termina de esa manera para Nikias el dolor emocional y psicológico de saberse no amado por sus padres por algo que él -siguiendo lo narrado-, no podía controlar ni cambiar: su gran volumen. Aunque lo contado ocurre en tiempos lejanos, el relato hace circular en el texto la situación de exclusión que viven aquellas personas cuyo aspecto físico es distinto al considerado deseable por los cánones de belleza vigentes en su sociedad. Esas personas son vistas como “anormales” o “extrañas” y por eso castigadas con la estigmatización y la injuria, que hacen realidad, dada la performatividad del lenguaje, los más grotescos conceptos que se les lanzan, todo lo cual es expuesto escuetamente en el relato, donde hasta la madre de Nikias asegura haberlo querido a pesar de su “defecto”.

Aunque Nikias acepta pasivamente la fatalidad que lo alcanza cual merecido castigo, al final de la historia reacciona, se rebela sorprendiéndose aún a sí mismo y cumple el significado de su nombre, derivado del griego “niké¹⁵”, al pedirle justicia al rey y solicitarle que su padre no reciba nada pues no se lo merece: “Ni un dedo siquiera. Nada, repite”. (:105). El relato acaba sin que se conozca si el rey cumple el deseo de Nikias y le otorga la victoria sobre el padre, quien perdería así la posibilidad de cancelar sus deudas, como justo castigo por su perversa acción.

El título del relato muestra con ironía cómo “el tesoro”, que metafóricamente se supone representaría cada descendiente para sus padres, va a ser interpretado literalmente en la figura de Nikias. El joven se va a convertir en dinero contante y sonante para su progenitor, que

siempre lo ha rechazado por su “enorme defecto” físico, el cual lo ha hecho detestable ante los ojos de su familia y de sus conciudadanos. Desde esa perspectiva, Nikias significa para su padre, un verdadero “tesoro”.

1.3. Comentario de cierre de “El tesoro”

Con base en lo analizado en este estudio, es posible concluir que los tres personajes masculinos más importantes del relato son establecidos -cada uno a su manera- como seres monstruosos: Nikias por su apariencia exagerada, Midas por su poder sobrenatural de transmutar la materia y el anónimo padre por su ambición y maldad.

En el cuento, los frígios son representados como miembros de una sociedad muy mercantilizada, carente de valores familiares y comunitarios, donde la solidaridad es inexistente, lo cual permitiría proponer que aparentemente “no todo tiempo pasado fue mejor”, al mostrarse situaciones semejantes a las vividas en la actualidad, dadas las circunstancias plasmadas. Por que en el presente, las gentes mantienen como prioritaria la búsqueda insaciable de riquezas y bienes materiales, los cuales se han vuelto fundamento de su identidad en las sociedades mundializadas. (cfr. Noemí.2004).

A partir del clímax, con la aparición de Midas y el poder que le fue conferido, se determina el carácter fantástico de la narración, al ponerse en evidencia el conflicto entre lo real y lo imposible. Esto conduce al reconocimiento de “la transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual” (Roas. 2011:31), lo cual es logrado magistralmente por Alberto Chimal. Al acudir a la rica tradición clásica para construir sus relatos, por medio de los cuales expone ciertos disvalores, cuya ocurrencia se ha naturalizado.

La presencia de la tradición clásica se continúa observando en “Siete sirenas”, segundo cuento en estudio, donde lo monstruoso se establece desde el mismo título ya que sus protagonistas son un grupo de sirenas, que tienen realidad desde la alegoría, como se explica a continuación.

2. Alegorías del miedo en “Siete sirenas”

Los estudios realizados por Violeta Rojo (1995) y Lauro Zavala (2000) sobre las minificciones, muestran cómo por su brevedad y como estrategia narrativa, estos textos deben relacionarse con otros géneros y subgéneros literarios, por medio de los cuales proporcionan la información necesaria que permite la realización de su lectura. Tal relación con géneros como la anécdota, la parábola, la alegoría, el bestiario y la reelaboración de mitos, entre otros se establece, a menudo, a partir de la parodia y el humor. Así sucede en “Siete sirenas¹⁶”, relato serial compuesto por siete¹⁷ minificciones, donde se acude a la alegoría y a la tradición clásica, de la cual se parodia¹⁸ parcialmente¹⁹ el bestiario mitológico, para así completar el sentido de los textos. Por eso no es necesario explicar qué o quiénes son las protagonistas. La voz narrativa en tercera persona no describe su aspecto, ni dice su procedencia, le basta con introducirlas en el título pues son muy conocidas por su carácter seductor y traicionero, pero sobre todo, por su aspecto físico de hermosas mujeres con cola de pez que habitan en el mar.

Tradicionalmente, las sirenas, aparecen en los bestiarios mitológicos y pueblan cuentos e historias maravillosas, donde el mundo en que se desenvuelven es inventado y su presencia no es cuestionada en ningún sentido, al asumirse como natural (cfr. Roas 2001:10). Sin embargo en las minificciones en estudio, estos personajes se integran de modo ambiguo y ominoso en un mundo cotidiano, localizado temporalmente -de acuerdo con cada minificción- en diferentes momentos del siglo XX. Las sirenas son presentadas como seres monstruosos y negativos, quienes en virtud de sus características físicas y psíquicas, empleadas por ellas mismas o utilizadas por otros, generalmente con fines malvados, consiguen transgredir las leyes que estructuran la realidad y ocasionan una serie de anomalías, a partir de las cuales se da la irrupción de lo fantástico, (cfr. Roas. 2001:11-17). Irrupción apoyada, además, por elementos

tales como su posible interpretación alegórica²⁰ y el empleo del humor desde la parodia.

En cuanto a la alegoría, el investigador Víctor Antonio Bravo ha propuesto que esta “puede recorrer un texto, como una red de correspondencias, como un sentido “otro” que se evidencia (en el texto) no como una fijeza, no como una reducción unidimensional del sentido, sino como una apertura (...)”. (Bravo. 1988:233), donde lo fantástico se explora como “un posible sedimento alegórico que remita a otra forma de realismo: una realidad extratextual concreta. Podría decirse que es un tipo de narrativa “realista” que utiliza lo fantástico como soporte” (Bravo. 1988:234), de manera que por su medio se establece “una nueva indagatoria de lo real”, que se ha convertido “en uno de los procesos textuales característicos de la narrativa contemporánea” (Bravo.1988:236).

Acudiendo a esa estrategia y desde la lectura que realizo en este trabajo, las “siete sirenas” y las cualidades que las determinan son fantásticas y representan alegóricamente algunas ominosas amenazas, frente a las cuales las gentes de las sociedades occidentales del siglo XX sienten miedo. Miedo a la disolución del yo, miedo a los alcances de la ciencia y los efectos de sus descubrimientos en manos equivocadas, miedo a la manipulación que los poderosos realizan sobre la información y sobre todo, miedo a la muerte.

El miedo, desde una perspectiva individual, aparece como una emoción “provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante, que, según creemos, amenaza nuestra conservación” (Roas. 2011:82). Visto en sentido más amplio, “abarca una gama de emociones que van del temor y la aprensión a los terrores más vivos. El miedo es (...) el hábito que se tiene, en un grupo humano, de temer a tal o cual amenaza (real o imaginaria)”. (Roas. 2011:81). Para Bravo, el miedo surge de la fragilidad del ser humano, quien se reconoce desamparado y enfrentado a la “fatalidad abismal que es la muerte” (Bravo. 2005:13). Leda Rodríguez por su parte, puntualiza al afirmar que hay “tres grandes miedos que el sujeto experimenta de manera íntima: la muerte, lo desconocido, la

disolución del Yo” (Rodríguez. 2010/2011:72). En las minificciones en estudio todos ellos se manifiestan alegóricamente en los efectos nocivos sufridos por los seres humanos, como resultado del protagonismo de las sirenas, que presentadas como una alteridad maléfica sugieren su relación con el bestiario mitológico. De ahí que sea pertinente indagar sobre el origen de este tipo de textos y la función que cumplen en la antigüedad.

2.1. Bestiarios

Los bestiarios son colecciones de fábulas en las cuales se recopila seres reales o imaginarios, procedentes en su mayor parte de la mitología griega. Presenta animales y criaturas mitológicas monstruosas, quiméricas y fantásticas, surgidas generalmente de la combinación de partes corporales de distintos animales. Así es como nacen sirenas, grifos, centauros y dragones entre otros muchos seres irreales.

Indica Agustín Celis en su “Introducción al Bestiario” (2006), que estos textos surgen como parte de la necesidad del ser humano por crear mitos, con los cuales se intenta responder a las múltiples preguntas que el vivir convoca. Preguntas sobre

las desdichas, la crueldad del ser humano, el amor y la muerte, las guerras, el destino, el azar, las traiciones de que son objeto los hombres, la búsqueda de una vida mejor, la locura, la autoridad y las relaciones de poder con sus servidumbres y beneficios, el enfrentamiento generacional, la juventud, la vejez, el éxito y los fracasos, las relaciones familiares (...). (Celis. 2006. versión digital).

Esos mitos están cargados de “simbolismo moral y religioso” y “(...) en más de una ocasión se utilizan para explicar el enfrentamiento del Bien y del Mal en el mundo” (cfr. Celis. 2006. versión digital), los cuales se encarnan de diferentes maneras en los múltiples seres del bestiario.

Originarios de Grecia, de donde pasan a Roma y más tarde a los mundos bizantino y persa, los bestiarios se popularizan en la Edad

Media y se expanden por toda la literatura occidental. Esto se ve favorecido por la llegada de los europeos a América, sitio en el que creen podrán descubrir algunos de los seres extraños sobre los que se ha hablado durante siglos, aunque nunca fueran vistos. Tal parece ser el caso de Cristóbal Colón, quien sueña hallar riquezas sin fin en los nuevos territorios, aunque -se dice- teme enfrentar monstruos como:

Grifos de cuerpo de dragón y alas de águila; dragones que escupían fuego y estrangulaban elefantes con la cola; sirenas mezcla de mujer y pájaro o de pez y mujer, que adormecían a los marinos con sus cantos para hacerlos pedazos cuando sucumbían al sueño; calamares gigantes; escolopendras marinas enormes, que nadaban agitando sus patas innumerables; y gorgonas cubiertas de escamas, con dientes de cerdo y alas de pájaro. (Pastor. 1983:33)

En su ansia por verlos, algunos cronistas llegan a confundir el manatí o vaca marina con las sirenas y a pesar de no considerarlas tales, el padre Joseph Acosta(1540-1600²¹) no deja de sospechar algo sobrenatural en dichos animales, cuando en su texto de 1590 los describe: “como un extraño género de pescado, si pescado se puede llamar al animal que pare vivos sus hijos y tiene leche con que los cría, y paca yerba en el campo”(Hahn. 1998:8).

Historias increíbles sobre seres fantásticos se esparcen a lo largo de siglo y medio, hasta que el padre Bernabé Cobo, (1562-1657²²) alrededor de 1650 -mostrando la relación conflictiva de leyendas y mitos con la racionalidad- considera necesario desmentir las versiones difundidas por el franciscano Simón Pérez, en sus *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme*²³, donde asegura haber encontrado hombres “de orejas tan largas que les arrastran por el suelo; y otros (...) que duermen debajo el agua; y que otra nación su vecina, por carecer de la vía ordinaria para purgar el vientre, se sustenta con oler flores, frutas y yerbas que sólo para esto guisan” Igualmente, Cobo rechaza las noticias sobre hallazgos, a lo largo del territorio americano, de gigantes y pigmeos, así como “otras muchas patrañas que hombres amigos de novedades han inventado por causar admiración en los

oyentes”. (cfr. Cobo. 1964:14-15). Eso no impide que leyendas sobre criaturas extraordinarias, habitantes de regiones periféricas y exóticas continúen circulando por largo tiempo en Occidente, hasta que poco a poco, los discursos de la razón sustentados en disciplinas científicas y en la historia, imponen una visión unívoca de la realidad y su existencia es descartada.

Sin embargo, los mundos fantásticos continuaron viviendo en la imaginación de las gentes y gozan actualmente de una popularidad que va en aumento, pues responden a la necesidad -siempre presente- de establecer mitos. Sus personajes extraordinarios se mantienen presentes, de un modo u otro, en numerosas producciones de los media del siglo XXI, tal vez como una forma de evasión ante las frustraciones, amenazas y miedos cada vez más presentes en las sociedades mundializadas, según explican los entendidos.

Así las cosas, el protagonismo de las sirenas en función de las características físicas y de carácter que les han sido atribuidas, interpretado desde la alegoría, permite visualizar muchos de esos miedos e incertidumbres sufridos por los seres humanos, lo cual hace necesario indagar sobre tales criaturas marinas y sus cualidades.

2.2. Sirenas

En el DRAE la sirena es descrita como una “Ninfa marina con busto de mujer y cuerpo de ave, que extraviaba a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto. Algunos artistas la representan impropriamente con torso de mujer y parte inferior de pez²⁴”. Gracias a su descripción y como construcción legendaria cuyo mundo es la imaginación, la sirena cabe también en la categoría de monstruo, según lo establecido por el mismo DRAE como una “Producción contra el orden regular de la naturaleza”, un “Ser fantástico que causa espanto”.

Chevalier coincide en describirlas como “Monstruos marinos, con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo el de un pájaro,

o bien de pez, según leyendas más tardías y de origen nórdico (1995:948), confirmando las antiguas imágenes de su apariencia.

En cuanto a sus cualidades, podría decirse que la fundamental es su condición de encantadoras malévolas, cuya intención es confundir y destruir a los hombres, por eso son identificadas con la muerte. Identificación que ha prevalecido en la imaginación tradicional a partir del simbolismo de su seducción mortal, al señalarse que con la belleza de sus cantos convocan a los navegantes, para luego arrastrarlos a la muerte y devorarlos. (cfr. Chevalier y Gheerbrant. 1995: 948-949). Esto se aprecia en la *Odisea*, donde se asegura que las sirenas atraen a los marineros con sus hermosas voces, para hacerlos estrellarse contra las rocas, por lo que “se ha hecho de ellas la imagen de los peligros de la navegación marina; luego la propia imagen de la muerte”. (Chevalier y Gheerbrant. 1995:948)

Aunque originarias de la mitología griega, con el paso del tiempo las sirenas han sufrido transformaciones. En *El libro de los seres imaginarios* (1998²⁵) recopilado por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero -llamado por Lauro Zavala “bestiario moderno”-, los autores afirman que:

Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la *Odisea*, no nos dice cómo eran; para Ovidio, son pájaros de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo para arriba son mujeres, y abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), “la mitad mujeres, peces la mitad”. No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lempriere entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios (Borges con Guerrero. 1998: 207)

A pesar de las diversas variantes surgidas en sus representaciones, su aspecto en cualquiera de ellas es sin lugar a dudas fantástico, pues son ensambladas con piezas o fragmentos de cuerpos provenientes de diversos animales. El hecho de que se las incluya en la categoría de ninfa, monstruo o demonio, como indican Borges y Guerrero, reafirma su monstruosidad.

La utilización de ellas como protagonistas del texto es estratégica por parte de Chimal, pues le permite alcanzar una de las características

propias del relato serial según lo ha propuesto Lauro Zavala: su “fractalidad”.

Zavala utiliza el término “fractal²⁶” para referirse a cada una de las minificciones que componen un relato serial, las cuales pueden ser leídas individualmente como un texto con sentido completo. Como conjunto, es legible desde múltiples perspectivas, pues “su naturaleza recombinable la hace calidoscópica y múltiple” (Zavala. Minificción contemporánea. Versión digital), siendo la persona que lee quien construye sus significados.

Poniendo en práctica esa posibilidad de lectura calidoscópica señalada por Zavala, desde mi interpretación analizaré las minificciones, no en el orden en que aparecen escritas, sino a partir de dos ejes propositivos establecidos desde la voz narrativa, a saber: las sirenas no existen/las sirenas existen. Desde esa perspectiva, es evidente el juego textual basado en la presencia del absurdo y la parodia en la propuesta de Chimal. Así, aunque cada uno de los minicuentos narrados tiene sentido en sí mismo, vistos en conjunto pueden considerarse componentes de un bestiario, específicamente centrado en las sirenas.

Ellas viven en el mundo real y cotidiano del texto, marcadas siempre de forma determinista por su ser de sirenas, el cual es expuesto en sus características físicas, pero sobre todo, en la seducción fatal que les ha sido atribuida históricamente. Así, encantan y producen temor, de modo que cada una de las historias, contada por la voz narrativa en forma directa y escueta, se presenta como una alegoría sobre distintas formas del miedo -como ya se señaló- y que en ocasiones, es acompañado por la intención irónica y humorística del enunciador. En relación con esto último, la crítica Francisca Noguerol confirma cómo: “(...) el miedo siempre ha estado en la base de los mejores microrrelatos, sea con toques humorísticos (...) o para producir desasosiego” (Noguerol. 2009:200).

Desde la apertura de la serie, la posibilidad de que las sirenas tengan vida es cuestionada en el epígrafe donde se dice que: “Las sirenas no existen o se extinguieron hace muchos años” (Chimal. 2010), con lo cual se afirma ante

quien lee la certeza de lo dicho, descartándose su existencia. Para lograrlo se utiliza como recurso de autoridad la voz del escritor Mencio Ferdinández, quien se asume sabe lo que dice.

Sin embargo, el citado autor no existe. Chimal sigue el ejemplo de Borges al intercalar en sus textos nombres de falsos autores y obras apócrifas y propone en este caso, como programador de lectura, la afirmación de un autor inexistente sobre la no existencia de las sirenas, protagonistas de los relatos. Esto introduce la sospecha sobre lo dicho ante lo paradójico del epígrafe, de manera que el mundo representado en el texto muestra el absurdo desde el inicio, como se verá a continuación.

2.2.1. Las sirenas no existen

La intención de negar la existencia de las sirenas establecida en el epígrafe, se reafirma en el tercer minicuento, titulado “De la mala gente” donde se expone de nuevo la opinión del falso autor Ferdinández, quien en su apócrifo libro “Esplendor del espantoso mar” cuenta que las sirenas no eran tales sino títeres de guante utilizados por el Rey del Océano. Este tenía al mar Jónico como “teatrino” para sus marionetas-sirenas, cuya finalidad era encantar a los marinos con la belleza de estas míticas criaturas y hacerlos chocar violentamente contra las rocas. “Todos mueren ahogados o hechos pedazos. Cuando los restos van a dar, revolcados y cubiertos de algas, a las playas cercanas, el Rey se quita de las manos -que son cien- los guantes enormes de piel y pelo que manejó con tanta maña para atraer a sus víctimas” (Chimal. 2010).

Las características de seducción y muerte que han definido a las sirenas a lo largo de los siglos, son utilizadas por el poderoso rey -ser monstruoso por su enorme tamaño, sus numerosas manos y su maldad- quien destruye a los navegantes sin que se expliquen los motivos de su afán destructor.

Las gentes no conocen la verdadera causa de tales “accidentes” marinos, los cuales no son atribuidos al rey. Esa verdad es manipulada por este último mediante las imágenes de sus títeres, de ahí que se continúe culpando a las sirenas por

tantas muertes, según lo dicho por Ferdinández. Desde una lectura alegórica acuden a la mente ciertos personajes poderosos que en las distintas sociedades, de antes y de ahora -como el citado rey del océano-, manipulan los hechos y los distorsionan con el fin de conseguir objetivos y beneficios particulares. ¿O no es así? Puesto que lo afirma alguien que no existe, la denuncia sobre la posible manipulación de la información se mantiene en el terreno de la incertidumbre.

La ironía de la propuesta narrativa es perceptible, al negarse la existencia de las sirenas a partir de dos proposiciones existenciales negativas: la del Rey monstruoso y la del falso autor. Esto conduce a un “sinsentido”, a una reducción al absurdo, que al final podría llevar a la aceptación de la existencia de las sirenas a partir de la no existencia de los otros dos. Como afirma Bravo: “El absurdo (...) se generará muchas veces cuando, producida la irrupción del hecho fantástico, no se intenta establecer (...) la conexión, el enlace de causa y efecto, sino que (...) este hecho es asumido desde la perspectiva de las consecuencias, intentando adecuar el hecho invasor y extraño, en un contexto que insistentemente lo rechaza por contraste” (Bravo. 1988:43).

La presencia del rey “mala gente” además de señalar la irrupción de lo fantástico, convoca también el miedo irracional hacia lo desconocido, representado por su impresionante figura, cuando la voz narrativa describe su siniestra imagen en medio del océano: “se levanta del fondo marino, enorme, y desde muy lejos se puede ver cómo va surgiendo: primero salen cien brazos, y luego su cabeza de coral y su torso lustroso y azul. Si es de día se puede ver su sonrisa ciclópea, hecha de dientes de roca verdinegra” (Chimal. 2010).

Igualmente se niega la existencia de las sirenas por medio de la ironía y el absurdo en la segunda minificción titulada “Realismo”, donde se cuenta la puesta en escena de una obra teatral didáctica titulada “Las sirenas no existen”. Escrita por la maestra Pedroza, quien intenta hacer llegar su mensaje de que “hay que aceptar la realidad tal como es”, mensaje explícito en el título de su creación dramática. “Al final de la función, hartas de las pelucas y las falsas colas y los sostenes que parecen

conchitas y todos los otros accesorios horribles, las actrices se desnudan”(Chimal. 2010). Al hacerlo, estas actrices exponen su verdadera naturaleza, manifestándose de nuevo el absurdo al descubrirse que son otros seres mitológicos similares a las sirenas: una lamia, un hada, una ondina, una salamandra, una esfinge y una quimera.

Por medio de la reducción al absurdo se reitera la negación de la existencia de criaturas fantásticas como las sirenas, poniendo en escena a otros seres tan fantásticos como ellas, cuyos cuerpos, en algunos casos, también son contruidos con retazos y piezas de distintos animales. Estas otras criaturas además, son igualmente nefastas para los humanos, al estar asociadas con la violencia y la muerte. Ante el ridículo de imaginarlas disfrazadas y lo disparatado del motivo que las guía, surge la irrisión como propone Bravo: “El absurdo, tiene en la irrisión una posible salida” para no caer en la locura. (Bravo. 1988:44).

Las actrices recién introducidas, de acuerdo con el estudio de Celis son seres elementales, al estar apegados a uno de los cuatro elementos: a la tierra (la lamia), al agua (la ondina), al aire (el hada) y al fuego (la salamandra) o son monstruos deformes por ser el resultado de la mezcla de dos o más seres (la esfinge, la quimera y la lamia). Su descripción interesa para descubrir sus peculiaridades y las características de su conducta, que como se ha mencionado, no difieren demasiado de las de las sirenas, según explican Borges y Guerrero en su bestiario.

Las hadas, muy similares a los seres humanos pero de tamaño reducido, han sido consideradas como las “más numerosas, las más bellas y las más memorables de las divinidades antiguas” (1998:122). Existen en todas las tradiciones y culturas, pues tanto los griegos como los esquimales y los pieles rojas cuentan historias de amor entre algunos de sus héroes y algunas de estas hadas, historias que tienen un final de muerte, ya que una vez satisfecha su pasión, el hada mata a su amante.

Las lamias son hermosas mujeres de la cintura hacia arriba, mientras para abajo tienen

cuerpo de serpiente. “Algunos las definieron como hechiceras; otros como monstruos malignos”. No hablan pero tienen un silbido melodioso y atraen a los viajeros en los desiertos, para devorarlos. (Borges con Guerrero. 1998:144).

Las salamandras aparecen entre otras formas, como gusanos que viven en el fuego “y hacen capullos, que las señoras del palacio devanan, y usan para tejer telas y vestidos. Para lavar y limpiar esas telas las arrojan al fuego”. (Borges con Guerrero. 1998:198).

La esfinge es descrita con “cabeza y pechos de mujer, alas de pájaro, y cuerpo y pies de león. Otros le atribuyen cuerpo de perro y cola de serpiente” (1998:100). Mientras la ondina es identificada con una ninfa que vive exclusivamente en el agua. Su belleza es extraordinaria, “verlas podía provocar la locura y, si estaban desnudas, la muerte” (1998:169)

Finalmente, sobre la quimera se afirma que posee cabeza de león, vientre de cabra y cola de serpiente; echa fuego por la boca. Hesiodo la describe con tres cabezas, cada una en una parte del cuerpo. Simboliza lo imposible, por lo imposible de su cuerpo, cuyas partes “se resistían a formar un solo animal” (cfr. Borges con Guerrero. 1998: 188-189).

La ironía y el humor expuestos en “Realismo” aparecen más claros aún cuando la voz narrativa se refiere a la quimera²⁷, quien no desearía salir nunca del camerino hacia la calle, pues cuando lo hace “nadie la mira 'y el mundo es durísimo', dice”(Chimal. 2005). El lamento de la pobre quimera marcaría la ausencia de ilusiones y sueños por parte de las gentes del mundo actual, quienes ya no anhelan “lo imposible”, ni siquiera piensan en ello, de ahí que el fantástico ser sea simbólicamente ignorado.

Es evidente, además, el juego entre lo literal y lo metafórico característico de Chimal; juego centrado en esta ocasión en la propia maestra Pedroza, ya que lo pretendido por ella no es posible. El discurso de una realidad unívoca e indiscutible, instalado por largo tiempo como voluntad de verdad, ha venido siendo deconstruido de modo constante durante las últimas décadas, desde el campo científico, la filosofía y otras disciplinas, dejando a los

habitantes de los tiempos presentes sin asideros seguros. Como afirma Roas: “ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo e infalible de esta” (Roas.2011:28), de modo que “la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción.” (Roas. 2011:29). Por lo tanto, aceptar “la realidad tal como es” implicaría la posibilidad de conocerla y desde las perspectivas que sobre ella se han establecido en el presente, de acuerdo con lo dicho por Roas, sería una quimera.

2.2.2. Las sirenas existen

A pesar de la supuesta intención de mostrar que las sirenas no existen, establecida en el epígrafe y sostenida en los dos cuentos comentados, en otras minificciones dicha negación es refutada. Esto se expone en el cuarto y quinto textos, que reciben el nombre de “Ciencia ficción” y “Ciencia ficción 2” respectivamente, donde a partir del título se instala como intertexto adicional el discurso de la ciencia desde lo fantástico, con la presencia en ambos relatos del típico “científico loco” y el peligro que otros como ellos podrían significar para la pervivencia de la humanidad.

En el primero, “el doctor Kreseepurson” inventa un “Rayo Sirenizador” con la intención de convertir en sirena a quien fuera alcanzado por este. Las sirenas, o mejor dicho, sus cuerpos, aparecen entonces tangencialmente, como modelos para lo que pretende hacer el científico, y esa es la única presencia que tienen en el cuento.

Los planes del citado doctor no salieron como pretendía, trayendo a colación en el minicuento las muchas posibilidades de que algo tan nefasto -aunque menos absurdo- pudiera suceder en el planeta, con carácter definitivo. El mal empleo de los descubrimientos y otras posibles amenazas que la ciencia presenta, es una de las muchas preocupaciones que desvelan a algunas personas en los tiempos actuales.

Así, la voz narrativa explica lo sucedido en este cuento: “algo no salió bien y las ciudades

se llenaron de pobres diablos con colas de pez en lugar de manos, colas de pez en lugar de ojos, colas de pez en lugar de narices, espaldas, dientes, cerebros, cabellos, órganos de generación, pero nunca en lugar de las piernas” (Chimal. 2010). Sin embargo, a pesar de lo mucho que se ha criticado a la modernidad por sus promesas incumplidas, por la ausencia de “libertad, igualdad y fraternidad” ofrecidas hace ya varios siglos y nunca obtenidas, nadie “creyó que el tiempo de la razón hubiera pasado y estuviera cerca la destrucción, cataclismo, una nueva edad de mitos eternos”(Chimal. 2010). De manera que la intervención del loco doctor Kreseepurson no impulsa una transformación en el pensamiento y las creencias de las gentes, aunque terminaran con una cola de pez en alguna parte de sus cuerpos.

No obstante, al final, sorprendentemente -y entre paréntesis- se dice que los resultados fueron los deseados por el doctor Kreseepurson como venganza contra su padre²⁸, quien lo obligó a estudiar ciencia “en vez de tarjetería española, con el rencor y odio consiguientes” (Chimal.2010). La desmesura y absurdidad de la venganza provocan la irrisión y muestran al científico no como fracasado, sino como un sociópata hijo de su tiempo, egocéntrico, egoísta y alzado en odio y rebelión contra su padre, quien representaría la autoridad y lo establecido. Maléficamente, Kreseepurson logra lo que quiere y expone, según su visión, la “mediocridad y abulia de la época”, diagnóstico compartido en el planeta por ciertas personas, algunas de las cuales actúan de manera antisocial y dañina en las distintas sociedades.

“Ciencia ficción 2” cuenta cómo el doctor Yakitito crea y mantiene prisionero en una vasija de vidrio un grupo de sirenitas, las cuales pelean entre ellas por salir de primeras. No lo logran por que al final del cuello del recipiente hay un corcho enorme. El científico las entrena y fomenta su comportamiento de sirenas para que sean tremendamente egoístas, muy narcisistas, extraordinariamente seductoras y fatalmente destructivas. Tal y como las muestra su leyenda, recogida por Apolodoro, según la cual si alguno de quienes las escuchan resiste su canto, ellas se

precipitan al mar convertidas en rocas, porque su ley “era morir cuando alguien no sintiera su hechizo” (cfr. Borges y Guerrero. 1998: 208).

Yakitito pretende liberarlas en el agua corriente o “infiltradas en las botellas y garrafrones de agua purificada” pues de ese modo

llegarían a todas las casas de clase media baja en adelante y espantarían a los niños con sus palabras

atrocies; a las señoras con su actitud obscena; a los señores y curas con su belleza física perpetuamente

inasible, y a los críticos literarios con su belleza perpetuamente inasible, no sólo física, sino artística,

miniaturizada, de cosa levemente nueva y a la vez muy antigua, del todo imprevisita por la mediocridad

y abulia de la época. (Chimal. 2010).

Así como el doctor Kreseepurson en el cuento anterior aprovecha los atributos físicos de las sirenas para hacer el mal, el doctor Yakitito saca partido de ciertas marcas de carácter que les han sido adjudicadas, estimulándolas y agudizándolas, para enviarlas luego a través del agua que llega a las casas por medio de la cañería o embotellada, como castigo a una sociedad burguesa, cuya doble moral e hipocresía son despreciadas por el científico. Estos planes podrían hacer pensar por un momento a quien lee sobre la posibilidad de un envenenamiento del necesario líquido, sobre el cual a menudo se comenta el peligro de su contaminación con elementos nocivos para la salud. Lo ocurrido se agrega a la inseguridad que ya existe hacia el entorno social, donde algo tan familiar e indispensable como el agua, es de repente amenazador y extraño -siniestro- si está plagado de sustancias – en este caso de sirenas-, que harían perder la cordura a quienes la ingieran.

Los dos científicos locos en su afán de venganza, utilizan sus conocimientos de manera enfermiza y perniciosa, contra una sociedad que, de acuerdo con su criterio, se ha dejado llevar por la mediocridad, la desesperanza y la abulia. En ambos casos de “ciencia ficción”, las sirenas son utilizadas para causar daño y perturbación, aunque al final -como enseña Bravo- el hecho cause más risa que horror.

En contraste, en el minicuento titulado “Parasitismo”, primero de la serie, el horror sí se presenta de principio a fin, al exponerse el efecto terrible que sufren las personas cuya mente ha sido invadida por las sirenas²⁹, pues como apunta Rodríguez (cfr. 2010/2011) y afirma Noguero, “Uno de los terrores más extendidos en los seres humanos se encuentra relacionado con la pérdida de la propia identidad” (Noguero.2009:214).

El narrador cuenta cómo las sirenas, deseosas de recuperar la ancestral vida tranquila de los sueños -donde antes vivían- ingresan en los de las gentes poco atentas, para alimentarse de ellos. Tal es el caso de una joven ingeniera, “Alejandra B.” cuya psique “(...) resultó contener 4,703 sirenas distintas; tenían sus nidos en miedos y aspiraciones, salían a jugar en los recuerdos de la infancia y se alimentaban, voraces, de los conocimientos profesionales que la ingeniera se había metido en la cabeza, a muy alto precio” (Chimal. 2010), dejándola en el más completo desamparo, al no poder luchar contra ellas.

Se cumple en Alejandra B. el significado adjudicado a las sirenas según lo explica Chevalier en su *Diccionario de Símbolos*, pues representan las emboscadas nacidas de los deseos y las pasiones, durante el viaje que es la vida. Señala además algunas otras características que podrían ilustrar la situación final de la ingeniera a cuya costa vivieron:

Se han convertido en creaciones de lo inconsciente, de los sueños fascinantes y terroríficos, donde se dibujan las pulsiones oscuras y primitivas del hombre. Simbolizan la autodestrucción del deseo, al cual la imaginación pervertida no presenta más que un sueño insensato, en lugar de un objeto real y de una acción realizable” (Chevalier. 1995:949).

El discurso de la psicología acude, parodiado también, para explicar la enfermedad mental de la ingeniera, atribuida de modo fantástico al funesto parasitismo de las sirenas, quienes se negaron a “cambiar su dieta”. Esto produjo que la víctima perdiera poco a poco sus facultades profesionales y luego hasta sus recuerdos. Termina recluida en un hospital, creyéndose una niña pequeña, donde -cumpliendo con el estereotipo de su imagen infantilizada- las “sirenititas, de cabellitos verdes

y colitas brillantes”, se le aparecen aún despierta “flotando ante sus ojos” (Chimal. 2010).

La locura surge entonces, como producto del horror. Bravo explica que este se vuelve “insostenible más allá del instante de su aparición: mantenerlo supone entrar en la locura o la aniquilación de quien lo padece o lo goza. Por ello, al lado del horror siempre es posible encontrar la risa, como el desencadenamiento del límite sostenible” (Bravo. 1988:42). Para la ingeniera sólo queda la locura y a pesar de la tragedia que eso le ha implicado, quien lee no puede sino sonreír al escuchar su tránsito hacia aquella: “debió dejar su empleo y buscar un trabajo no calificado (terminó atendiendo una tortería, donde se la reportó dichosa y serena por varios años).” (Chimal. 2005). Se rebaja de ese modo el tono de horror introducido en la historia, pues resulta menos atemorizante atribuir la causa de la locura a seres sobrenaturales, que a consecuencias provenientes del insano entorno en que se vive en el presente. Con lo cual se mantiene la costumbre propia de los humanos de inventar seres fantásticos para dar cuenta de hechos sorprendentes o atemorizantes, de modo similar a como fueron explicados en la antigüedad los fenómenos de la naturaleza, las dudas existenciales y los miedos -a la oscuridad, a la enfermedad, a la muerte- entre muchas otras inquietudes.

En el “Cuento de nazismo mágico”, sexta minificción, se escenifica una época histórica muy crítica y conflictiva del siglo XX. El título recuerda además, por su semejanza, al conocido realismo mágico³⁰, corriente literaria que propone entre otros elementos, la unión de historia y mito en la narrativa, ámbitos también presentes en este relato de Chimal, donde se relaciona un suceso histórico tan importante para las potencias occidentales como es la Segunda Guerra Mundial³¹, con la presencia de las sirenas.

La voz narrativa señala que las sirenas, “Torturadas, vejadas, adoctrinadas a la vez en el nacionalsocialismo y el nado sincronizado (...) decían imitar a Esther Williams³² en *Escuela de sirenas* (Hitler y Goebbels eran fans secretos) pero vestían como Charlotte Rampling en *Portero de noche*”. Las torturas y sufrimientos vividos

por ellas, aparecen como representación muy reducida de los de millones de personas durante la época aludida, ejemplo de que en lo fantástico moderno, como señala Leda Rodríguez, el miedo no surge ante lo sobrenatural sino ante

(...) el propio ser humano y sus constructos. (...) No hay fantasma ni demonio que se compare con las monstruosidades de que es capaz el ser humano. Los horrores y amenazas nacen en el interior mismo de la mente, y todavía peor, el mundo 'real' ha dejado de ser un espacio de orden y estabilidad para convertirse en terreno de ambigüedad, indeterminación y anormalidad” (Rodríguez. 2010/2011: 64)

Los intertextos de las películas mencionadas representan el parecer y el ser de las sirenas. Su hermoso y poco amenazante aspecto, las hace dignas de figurar en un film como el de Esther Williams, cuyo argumento es romántico, inocente y simple. Sin embargo, su verdadero ser de mortal seducción está mejor representado en el segundo film, considerado por alguna crítica como oscuro y moralmente ambiguo, donde el personaje de Rampling practica el sadomasoquismo, conducta exhibida también por las sirenas en esta minificción, donde ellas no sólo cumplen con su destino de infligir sufrimiento, sino que también lo padecen.

El adoctrinamiento recibido por las sirenas implica un acto de violencia e irrespeto contra su libertad de pensamiento, por parte de quienes les inculcan ideas, creencias y valores que ellas no compartían. Esto significa, también la inferiorización de quien es adoctrinado, al achacársele poca capacidad para discernir lo que es mejor o desea creer.

Los crímenes cometidos por el régimen nacionalsocialista contra todos aquellos que fueran considerados alteridad, han quedado marcados en las páginas de la historia universal entre los más atroces ocurridos y se mantienen presentes en el imaginario ideológico y político actual, considerándose una amenaza que pudiera volver a darse. Tanta violencia confirma la que se impone sobre las sirenas, “esclavizadas”, quienes en contra de su voluntad -“adoctrinadas, torturadas y vejadas”-, se ven obligadas a actuar

en su capacidad de artistas del nado sincronizado, para deleite de los líderes del nacionalsocialismo.

“No eran más de diez o doce al final y se suicidaron”, probablemente para evitar ser hechas prisioneras del ejército rojo que se acercaba³⁶. El suicidio de las sirenas emula la similar decisión atribuida a Hitler y algunos de sus lugartenientes más importantes, como una manera desesperada de escape ante la llegada del enemigo. En su nota suicida, las sirenas dicen que “su esclavitud (...) las había expulsado del territorio de la leyenda y amenazaba con encerrarlas en el de una mera historia, o peor, una historia morbosa, pisoteada, que se volvería materia de libros ridículos y chistes infectos” (Chimal. Versión digital).

Esto podría considerarse, en términos literales, como un rechazo a ser despojadas de su carácter sobrenatural y por eso, actuando de manera digna: “se echaron en un tanque de agua sucia, se tomaron de las manos para hacer una florecita, una humilde y breve figura, e hicieron estallar muchas granadas de mano” (Chimal. 2005). Aunque podría hacer referencia, también, a la continua mención en los media de los actos realizados por Hitler y sus seguidores, convertidos con el paso del tiempo en “historia morbosa” y en “materia de libros ridículos y chistes infectos”.

Desde una perspectiva simbólica, muestra lo que ha venido sucediendo durante el último siglo con mitos y leyendas, los cuales han perdido su antiguo papel al ser desvirtuados e incluidos de modo perverso y superficial como relleno en libros-mercancía que pretenden satisfacer el gusto de las masas.

La muerte, sugerida como un recurso desesperado de huida, inspirado por el orgullo y la dignidad, las lleva al suicidio para no continuar siendo víctimas de la manipulación política y estética de cualquiera de los grupos en el poder.

En el minicuento final titulado “Migrantes”, por primera vez se destaca a una sirena en particular y se le asigna un nombre: Fidelina. Ella está tatuada³⁷ en el cuerpo de un marinero y es la primera en hacer abandono de este. Un día él “se descamisó y ella no estaba más” (Chimal. 2005). Pero no es la única, pues

siguiendo el signo de los tiempos, las sirenas también migran.

Según cuenta la voz narrativa, “ese mismo día empezaron a llegar los reportes: a Fidelina se unían miles más, todas sirenas, todas creadas en negro o en colores, todas escapando de la piel de alguien y del sueño de tinta” (Chimal. 2005). Un sueño cristalizado en tatuajes que ha venido a desplazar anhelos más profundos y al perderse, es expuesto de modo sensacionalista por los medios de comunicación (la televisión), los cuales crean un enorme barullo al respecto.

Cuando finalmente se conoce el destino de todas las sirenas que habían escapado de sus anteriores moradas, la única explicación posible para la escogencia de tal sitio es la fama de la ciudad donde aparecen: “todas habían ido a dar al vientre de un ingeniero en Mallorca, quien se descamisó ante las cámaras y mostró, a más de sus carnes temblorosas y bastas, la fiesta tremenda de las sirenas, que hablaban, reían sin que se oyera nada, planas bajo la piel más movediza, haciéndose pequeñas para indicar que estaban lejos o empujándose para lograr close-ups sobre la piel floja que les daba cobijo” (Chimal. 2005). La decisión pareciera clara, una fiesta de tal calibre sólo podía realizarse en Mallorca, reconocida por sus playas, comidas y diversiones sin fin. ¿Dónde si no migrarían las sirenas?

Sin embargo, a pesar de la fiesta permanente en que se encuentran, un día cualquiera -tampoco se conoce el motivo para su escogencia- Fidelina hace un gesto con la mano, saca un pincel de tinta y dibuja, exactamente sobre el ombligo del ventrudo mallorquino, una puerta que a continuación se abre. “Todos gritaron de asombro y todas pasaron por la puerta hacia no se sabe dónde mientras el mundo observaba y el ingeniero se sentía, de pronto, observado, ansiado en su fealdad” (Chimal. 2005), humillado y abandonado.

El motivo del tatuaje que cobra vida, manifiesta su voluntad y la hace efectiva aparece ya en la “Leyenda de la Tatuana³⁸” (1930), de Miguel Ángel Asturias³⁹ (1899-1974) donde la esclava del Mercader, comprada con un pedacito del alma del Maestro Almendro, tiene

la posibilidad de escapar de la muerte decretada por la Inquisición en un pequeño barco, que le ha sido pintado en su brazo por el Maestro.

Cuando están a punto de ejecutarla, el Maestro le dice: “-Por virtud de este tatuaje. Tatuana, vas a huir siempre que te halles en peligro, como vas a huir hoy. Mi voluntad es que seas libre como mi pensamiento; traza este barquito en el muro, en el suelo, en el aire, donde quieras, cierra los ojos, entra en él y vete...” (Asturias. 2000:34). Y la Tatuana desaparece.

La recuperación de la libertad, como un sueño conseguido por el deseo y la voluntad, según el ejemplo del Maestro Almendro y la Tatuana, también es logrado por las sirenas de tinta bajo la guía de Fidelina, su líder, quien haciendo honor a su nombre, se mantiene fiel al deseo de libertad y dignidad de estas criaturas, que luego de estar atrapadas como un simple adorno en los cuerpos de los humanos, huyen con rumbo desconocido, alejándose del desprestigio que las prácticas culturales modernas les ha deparado, tal como hicieron las artistas de nado sincronizado del cuento anterior. Así, el abandono simbólico de mitos y quimeras, deja solo a un árido mundo, en el cual se hace cada vez más difícil creer.

Comentario de cierre sobre “Siete sirenas”

En esta serie de minificciones, el absurdo establecido desde el epígrafe se mantiene en cada uno de los textos hasta el cuento final, donde la desaparición de las sirenas, sin que se conozca su destino último, desmentiría lo afirmado en el epígrafe, pues su desaparición no garantiza su inexistencia.

Los efectos nocivos de la capacidad destructora de estos míticos seres son puestos en evidencia constantemente en cada relato, donde se las culpa por una serie de hechos horrorosos y risibles, pues es más conveniente evadir las consecuencias dañinas que los estilos de vida actuales deparan, adjudicándolas a seres sobrenaturales, que asumir la responsabilidad por lo que sucede.

El uso de la parodia, la ironía, el absurdo y el humor así como la introducción de gran variedad de intertextos, le permiten a Chimal plantear cuestionamientos y reflexiones sobre hechos, temas y circunstancias muy vigentes en la actualidad, como puede ser el miedo hacia el futuro y lo desconocido que este oculta, entre otros temores humanos, representados alegóricamente por las sirenas

En el cuento que finaliza la serie se acusa la pérdida de sueños e ilusiones en los habitantes del planeta, pues hasta las sirenas, personajes míticos que -como se ha mostrado - no son bondadosos y supuestamente disfrutarían al ver sufrir a los humanos, los abandonan ante las cámaras de televisión de todo el mundo, desapareciendo acto seguido con destino desconocido. Se aplica así uno de los significados del número siete -cantidad de cuentos que conforman la serie y de sirenas en el título- que “indica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado, ¿cuál será el siguiente?” (Chevalier y Gheergrants.1995:944). Las sirenas cierran un ciclo y se marchan. Ya que no son parte del territorio de la leyenda, tampoco lo serán de un mundo absurdo, mercantilizado y superficial.

Notas

1. El presente estudio es resultado parcial de la investigación en curso: “Narrativa breve latinoamericana de las dos últimas décadas. Reescritura de lo fantástico en una selección de cuentos de Claudia Hernández y Alberto Chimal”, inscrita en la Vicerrectoría de Investigación con el número 021-B2-166, de la cual ha resultado también el artículo “Seres monstruosos y cuerpos fragmentados. Sus representaciones en dos relatos fantásticos de Alberto Chimal”. *Revista de Filología y Lingüística* Vol. 39, N°1 del 2013.
2. Proviene de la consagrada obra de Gilbert Highet (1949) cuyo título original es *The Classical Tradition*.
3. El primero de los relatos está incluido en el cuentario *Estos son los días* (2005) y el último, en *La ciudad imaginada y otras historias* (2009).

4. Significado de fantástico en su primera acepción, según lo establece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.
5. Llamado por Freud “Umheimlich”.
6. Frigia fue una antigua región de Asia Menor que ocupó la mayor parte de la península de Anatolia, ubicada donde hoy es Turquía.
7. El Reino de Lidia fue una región histórica situada al oeste en la península de Anatolia, donde hoy son las provincias turcas de Izmir y Manisa.
8. A partir de aquí sólo se señalará el número de página del cuento, incluido en *Estos son los días*. México: Ediciones Era/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005.
9. Significados establecidos en el DRAE para monstruo, entre otros ya señalados.
10. Se dice que vivió en 740-696 antes de Cristo, aproximadamente.
11. Esta imagen del afán de lucro y la obsesión por las riquezas ha sido recreada innumerables veces, aún en personajes de fábulas supuestamente orientadas hacia los niños, como las de Disney. Tal es el caso del tío del Pato Donald, Rico McPato, quien se zambulle en su enorme bóveda repleta de monedas de oro, con las que se “baña”.
12. Pequeño río que corre cerca de la costa egea de Turquía. Antiguamente se lo creía aurífero pues atravesaba una zona rica en oro.
13. Acepción 5 del significado de monstruo, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.
14. En la actualidad, lo actuado por el padre de Nikias podría compararse, con la venta de un hijo, para que sea hecho esclavo, o como “donante” involuntario de órganos para realizar trasplantes, todo lo cual es igualmente siniestro y horroroso.
15. Señala Ángel Garibay que los griegos adoraban a una diosa, venerada por el mismo Zeus, cuyo nombre era Niké, cuyo significado es “victoria” y era reconocida como protectora de los combates atléticos. (cfr. Garibay. 1964:175-176). Esta diosa era identificada por los romanos con el nombre
- de Astrea, hija de Júpiter y Temis y personificaba la justicia. Este último significado es el que se utiliza para realizar la interpretación del nombre del protagonista, Nikias.
16. Incluido en el cuentario *La ciudad imaginada y otras historias*. México: Magenta, 2005. En este estudio se utilizará la versión digital publicada en la Revista Cuadrivio del 3 de noviembre de 2010, disponible en cuadrivio.net/2010/11/siete-sirenas/. Por lo tanto, no se señalará número de página en ninguna de las citas.
17. El número siete, que indica la cantidad de minificciones en que las sirenas de un modo u otro aparecen, tiene un amplio significado simbólico. Se lo señala como el del acabamiento cíclico y su renovación; también se le atribuye ser el símbolo de una totalidad en movimiento y se dice que por inaugurar la transformación es, en sí mismo, un número mágico. (cfr. Chevalier y Gheerbrant. 1995:941-947).
18. Según la define Genette como “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (citado en Rojo. 1995:71)
19. Parcialmente por que entre todos los seres fantásticos que pueblan los bestiarios, aquí se utilizan las sirenas aunque se menciona a la lamia, el hada, la salamandra, la ondina, la esfinge y la quimera.
20. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente (consultado en el RAE en línea).
21. Jesuita, naturalista y antropólogo español. Estudió las costumbres y creencias de los indígenas de México y Perú.
22. Sacerdote jesuita, cronista y científico español, quien vivió desde los 16 años en América. Estudió, como el padre Acosta, las culturas indígenas de México, Bolivia y Perú.
23. Texto de alrededor de 1627.
24. Consultado en línea.
25. Publicado originalmente en 1967.

26. Término proveniente de la física, en la literatura alude a la estética de cada fragmento o unidad.
27. De acuerdo con el RAE, quimera “Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo”.
28. Las teorías del psicoanálisis en relación con la figura paterna podrían emplearse en la lectura de este texto, aunque dicho tema no interesa desarrollarlo en este estudio.
29. Es interesante notar cómo esta primera minificción expone el efecto devastador ocasionado por las sirenas, las cuales provocan la disolución del yo de la ingeniera, inmediatamente después de que en el epígrafe se anuncie que las sirenas no existen. La presencia del absurdo se impone en toda la serie de relatos, desde el inicio hasta el final.
30. El más famoso representante de esta narrativa es el escritor Gabriel García Márquez (1927).
31. La Segunda Guerra Mundial fue un conflicto militar ocurrido entre 1939 y 1945, en el cual se enfrentaron las más poderosas naciones del planeta, agrupadas en dos grupos militares: los Aliados, formado por Reino Unido, Polonia, la Unión Soviética, Francia y Estados Unidos y las potencias del Eje, conformado fundamentalmente por Alemania, Japón e Italia, apoyados por Hungría, Rumania y Bulgaria y con la colaboración entre otros países, de España.
- Entre sus manifestaciones más deplorables se encuentran:
- Deportaciones masivas realizadas por Alemania, a campos de concentración establecidos en diferentes sitios de Europa contra judíos, homosexuales, gitanos, discapacitados, comunistas, españoles republicanos, seguidores de diferentes denominaciones religiosas, como los Testigos de Jehová, etc. Tales campos de concentración se convierten en lugares de exterminio, donde en nombre de la ciencia se realizan terribles experimentos con prisioneros, que concluyen con la muerte de estos.
- En Estados Unidos y otros países de América se incautan los bienes de personas alemanas y de ascendencia japonesa, quienes son internadas y mantenidas en aislamiento.
- Se llevan a cabo masacres de poblaciones enteras y violaciones de mujeres, conforme se da el avance de algunas de las tropas.
- La horrorosa devastación provocada por las dos bombas atómicas que Estados Unidos hizo estallar sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, con el resultado de millones de muertos y graves efectos posteriores en la salud de los sobrevivientes y sus descendientes, producto de la contaminación nuclear.
- El período de posguerra es muy largo y difícil para las poblaciones civiles en Europa y Japón, sobre todo cuya recuperación tarda años.
- El resultado total de muertos se calcula en alrededor de 62 millones de personas.
32. (1921-2013). Actriz estadounidense y nadadora que rompió varias marcas competitivas. Se especializa en nado sincronizado, lo que le permite interpretar el papel de nadadora en ese estilo en algunas películas. Dos de las más conocidas son *Bathing Beauty*, traducida como *Escuela de Sirenas* (1944) y *Million Dollard Mermaid* (1952). Este mismo nombre le quedó como apodo (“Sirena del millón de dólares”), y fue asimismo el título que dio a su autobiografía (1999), de la que fue coautora con el autor y crítico Digby Diehl.
33. Título en español del film *Bathing Beauty* (1944), dirigido por George Sidney y protagonizado por Red Skelton y Esther Williams. Un argumento muy simple permite poner en escena una serie de coreografía acuáticas ejecutadas por Williams, con el resultado de la popularidad del film y de la actriz.
34. Actriz inglesa (1946) que vive en Francia. Tiene una amplísima filmografía, con films rodados en Europa y en Estados Unidos. Su labor ha sido reconocida con el Premio de Cine Europeo.
35. *Il Portieri di notte* (1974) Película italiana dirigida por Lilliana Cavani y protagonizada por Charlotte Rampling y Dirk Bogarde. Cuenta cómo la esposa de un director de orquesta norteamericano descubre en el portero del hotel donde se hospedan al guardián de las SS nazis, quien durante su internamiento en una prisión la tortura y la obliga a ser su amante. Luego de su reencuentro, años después de acabada la guerra, reanudan su relación sadomasoquista.
- La crítica la ha considerado como una descripción de los sucesos posteriores a la guerra, que parecieran indicar una continuidad de situaciones previas a aquella, plasmado en la conducta de los protagonistas, quienes se encuentran anclados en

- una compulsiva repetición enfermiza de la relación que los unió en el pasado.
36. Evitando muy seguramente ser violentadas por los soldados rusos, los cuales aplicaban tal castigo a las mujeres encontradas en los territorios que tomaban bajo su control, según se ha mostrado en las investigaciones históricas realizadas sobre ese conflicto militar y político
37. Tatuarse el cuerpo es una costumbre antigua cuyo rastro se remonta a más de cinco mil años. La finalidad de su empleo varía de cultura en cultura, de manera que mientras en unas se utiliza como adorno, en otras tiene significado simbólico de protección o religioso. También para identificar algún motivo particular en quien lo lleva.
- Se cree que la idea del tatuaje se introduce en Occidente luego de la llegada de los europeos a América.
38. Incluido en *Leyendas de Guatemala* (1930) donde el lenguaje vanguardista y el sustrato maya-quiché dan vida a una serie de leyendas y mitos de las épocas precolonial y colonial, con los conflictos que surgen entre las creencias indígenas y las católicas, entre otros temas.
39. Escritor, periodista y diplomático guatemalteco, fundador junto a Alejo Carpentier (1904-1980) de "lo real-maravilloso". Obtuvo el Premio Nobel de literatura en 1967.

Bibliografía

- Abbagnano, (1974). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Amoretti, María. (2007). "La intertextualidad: un ensayo metacrítico". En: *Didáctica de la literatura en la enseñanza de segundas lenguas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Asturias, Miguel Ángel. (2000). *Cuentos y leyendas*. Edición crítica. Mario Roberto Morales, coordinador. Madrid: ALLCA XX.

- Barthes, Roland. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: siglo veintiuno editores, s.a.
- _____. (1992). *El grado cero de la escritura*. México: siglo veintiuno editores, s.a.
- Blog "#Sin lugar. Espacio ni de aquí ni de allá" (2010). Entrevista realizada por Ernesto Priego a Alberto Chimal. Disponible en: sinlugar2010.wordpress.com/2010/08/20/alberto-chimal-entrevista-divagaciones/
- Bravo, Víctor Antonio. (2005). "El miedo y la literatura". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2005, 34, 13-17.
- _____. (1988). *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bocutti, Anna. (2008). "Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua". En: *Amoxcalli* N°1. Enero-Junio. 2008
- Borges, Jorge Luis. (1998). *El libro de los seres imaginarios*. Con Margarita Guerrero. Madrid: Alianza Editorial.
- Caamaño, Virginia. (2013). "Seres monstruosos y cuerpos fragmentados. Sus representaciones en dos relatos fantásticos de Alberto Chimal". *Revista de Filología y Lingüística* Vol. 39, N°1 del 2013.
- _____. (2013). "Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual". Ponencia presentada en "Jornadas de Literatura fantástica costarricense y géneros afines". Universidad de Costa Rica, 18 y 19 de setiembre de 2013.

- Campa Rojas, Lorena. (2006). "La recepción de Alberto Chimal". En: *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*. Samuel Gordon (compilador y editor). México: Ediciones y Gráficos Eón.
- Canguilhem, Georges. s.f. "La monstruosidad y los monstruos". Disponible en: www.slideshare.net/anormales-originales/la-monstruosidad-y-lo-monstruoso-georges-canguilhem?
- Celis, Agustín. (2006). *Bestiario*. Con Alejandra Ramírez. Madrid: Editorial Libsa.
- Cobo, Bernabé. (1964). *Historia del Nuevo Mundo. Libro Undécimo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Cortázar, Julio. (1989). *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Chevalier, Jean. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Con Alain Gheerbrant. Barcelona: Editorial Herder S.A.
- Chimal, Alberto. (2005). "Álbum", "Conejo" y "El tesoro". En: *Estos son los días*. México: Ediciones Era/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____. (2009). "Siete sirenas". En: *La ciudad imaginada y otras historias*. México: Libros Magenta. También en: *Revista Cuadrivio* del 3 de noviembre de 2010, en su versión digital, disponible en: cuadrivio.net/2010/11/siete-sirenas/.
- de León, Fernando. (2010). "Ver y no ver lo fantástico". En: *Crítica*. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. 10 de junio de 2010
- Foucault, Michel. (2011). *Los anormales. (Curso en el College de France (1974-1975))*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: siglo veintiuno editores, s.a.
- _____. (1980). "Poder- cuerpo" y "La relaciones de poder penetran en los cuerpos". En: *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Freud, Sigmund. (1981). "Lo siniestro". En: *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Berrio, Antonio. (1992). *Los géneros literarios: Sistema e historia*. Con Javier Herta Calvo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Garibay, Ángel. (1971). *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Editorial Porrúa.
- Giddens, Anthony. (2000). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.
- Guerra, Lucía. (2006). *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Hahn, Oscar. (1998). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Herrero Cecilia, Juan. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico: Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Catilla-La Mancha.
- Kristeva, Julia. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.

- Markovic, Ana. (2008). "Lo fantástico y las normas socioculturales". En: *Amoxcalli* N°1. Enero-Junio. 2008
- Martínez Cabrera, Erika. (2009). "Silvina Ocampo, fantástica criminal". En: *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (eds.). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Montagud López, Elena. (2011). "Lo fantástico y lo siniestro en la narrativa de Silvina Ocampo: los niños". Disponible en: www.ociozero.com/23102/lo-fantastico-y-lo-siniestro-en-la-narrativa-de-silvina-ocampo-los-niños
- Noemí Voionmaa, Daniel. (2004). *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Noguerol, Francisca. (2009). "El escalofrío en la última minificción hispánica: Ajuar funerario, de Fernando Iwasaki". En: *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (eds.). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Ordiz Vázquez, Javier. (2009). "Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea". En: *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. José Carlos Boixo (ed.). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Pastor, Beatriz. (1983). *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Ramírez, Juan Antonio. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. Siruela.
- Roas David. (2011). *Tras los límites de lo real. Un definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2001). "La amenaza de lo fantástico". En: *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía David Roas. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Rodríguez, Leda. (2010-2011). *De lo mental / virtual: la crisis de la realidad y del sujeto en el relato cinematográfico contemporáneo. Una lectura desde el psicoanálisis*. Tesis de Doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rojo, Violeta. (1995). "El minicuento latinoamericano: modalidad degenerada". En: *Estudios*. Revista de Investigaciones literarias. Año 3, N°6. Caracas, jul-dic. 1995:65-75.
- Sault, Nicole. (1994). "Introduction. The Human Mirror". En: *Many Mirrors. Body Image and Social Relations*. Edited by Nicole Sault. U.S.A.: Rutgers, The State University.
- Walde, Erna von der. s.f. "Escribir es ordenar. Algunos lugares comunes sobre El Facundo y el quehacer literario en América Latina". En: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev.23.html>

- Zavala, Lauro. (2000). "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio. Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad". En: *El cuento en Red*. www.elcuentoenred.org
- "Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna". (Notas del curso). En: laurozavala.info/attachments/Notas_Miniffin.pdf



