

# HUMO FANTÁSTICO EN CUENTOS DE HUMO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>2</b>
<b>EL CUENTO FANTÁSTICO.....</b>	<b>3</b>
GENERALIDADES DEL CUENTO.....	3
LO FANTÁSTICO: FANTASÍA, IMAGINACIÓN Y REALIDAD.....	6
<b>HUMO FANTÁSTICO EN CUENTOS DE HUMO.....</b>	<b>10</b>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>19</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>22</b>

## INTRODUCCIÓN

La antología *Cuentos de humo*, recién aparecida, es un ramillete heterogéneo de autores hispanoamericanos, reunidos en torno al humo del tabaco, de suyo transgresivo en la conducta recalcitrante de fumadores obsesivos, por el atentado a la propia vida implícito en cada inhalación nicotínica.

La dimensión fantástica se reconoce como un aspecto clave para la comprensión de la literatura hispanoamericana.<sup>1</sup> Lo cual implica que toda ella está impregnada de tales elementos, de modo más o menos neto.

Tenemos motivo, entonces, para esperar de los relatos de la antología manifestaciones semejantes. Algunas pistas nos ofrece Yvette Sánchez en su Epílogo. Nos dice, en efecto,

“... no sorprende que se combine el tabaco con cierta dosis de literatura fantástica y se asocie lo enigmático y fantasmal con las volutas de humo. La mujer negra, Candela, el hijo fantasma y el espíritu de la madre suicida trascienden la existencia física; lo mismo vale para uno de los requisitos de lo fantástico: el doble. La subinquinina fantasmal toma al yo narrador por su hijo reencarnado; y la identidad de Candela no sólo es doble sino múltiple.” (pág. 155)

No es nuestro afán, sin embargo, establecer un catálogo de rasgos fantásticos, a partir del cual hacer el análisis de las obras. Muy por el contrario, queremos dejar hablar a los textos sin imponerles criterios a priori, ni la tiesa impronta del paradigma.<sup>2</sup>

No encontraremos en las obras ingredientes fantásticos netos como, por ejemplo, la autorreferencialidad a la Borges, por el empleo de la intratextualidad y la intertextualidad, escribiendo notas sobre libros inexistentes, en la explotación de una veta inagotable para

<sup>1</sup> Cfr. Luis Sanz de Medrano, *Cien años de literatura fantástica*, pág. 17; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

<sup>2</sup> Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica*, págs. 30 y 34; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

la narración. Encontraremos elementos fantásticos, pero generalmente mezclados con gran libertad sin gran preocupación por parecer esto o aquello.

## EL CUENTO FANTÁSTICO

### *Generalidades del cuento*

El texto de Luis Beltrán de Almería, *El cuento como género literario*<sup>3</sup>, nos advierte sobre tres problemas en torno al cuento, a saber, el de la teoría de los géneros, el del olvido del género cuento y el de la hegemonía de la teoría de la novela sobre la teoría del cuento. Ellos serían dimensiones de una misma cuestión: Qué es y en qué consiste el cuento literario.

Como observación a la combinación que este autor hace de cuento y literatura, cabría preguntarse si existe algún cuento no literario. Ha de haberlo si este autor se siente obligado a usar tal expresión. Él está pensando, seguramente, en el origen esencialmente oral del cuento, una forma de expresión sometida más tarde a los márgenes de la escritura. Este carácter de oralidad obliga uno de sus rasgos distintivos, su brevedad, la cual viene dada por la imposibilidad de mantener por un lapso demasiado extendido de tiempo la atención del oyente.

Para su determinación se ha venido usando un argumento antipositivista, según el cual toda clasificación depende de criterios críticos (Opus cit. pág. 17) Por un lado, está el llamado esencialismo canónico que como tal intenta definir características a partir de un paradigma académico o serio y aplica las formas altas o refinadas de la literatura clásica, a saber, la epopeya y la tragedia. Por otro lado, actúa el atomismo historicista, según el cual los géneros sólo sirven como casilleros clasificatorios.

La tradición clásica del esquematismo esencialista ni siquiera considera el cuento entre los géneros literarios o si lo hace, lo incluye entre las formas serio-cómicas (spudogeleo). Son los llamados géneros bajos, en contraste con las formas heroicas, ya mencionadas. Echamos de ver que han sido los géneros bajos los que han tenido mayor influencia en la historia de la literatura europea (Ibidem, pág. 22).

---

<sup>3</sup> Págs. 17 y sgtes.; en Peter Fröhlicher/ Georges Güntert (Eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Edicions científiques europeenes, 1995

Pero hay otras actitudes críticas. Una de ellas la encarna la llamada retórica novelística, a partir de la cual el cuento no se distingue de la novela más que por su masa verbal. He aquí una alusión directa a Gerard Genette, quien podría ser refutado sirviéndose de la teoría de la novela de Mijael Bajtín.

La teoría del cuento defendida por Beltrán de Almería se puede resumir en los siguientes puntos:

1. El cuento es un género autónomo respecto de la novela y opuesto a ella, además, por origen, naturaleza e historia.
2. Un género literario no se deja definir con elementos textuales y sólo la gama completa de los elementos enunciativos puede definirlo.
3. La comprensión de la naturaleza del cuento permite trascender los esquemas retóricos de la narración.

De estas tres ideas sólo la segunda requiere alguna precisión. Beltrán de Almería distingue entre elementos textuales y elementos enunciativos. Ello equivale a extender el ámbito de expresión desde la escritura a la oralidad, pues un elemento enunciativo no se acaba en el texto. Al respecto incide la teoría de los géneros de Bajtín, cuyo aporte se traduce en la evaluación del papel de la novela en el sistema de los géneros: lo desestabiliza y lo diluye. Desde Bajtín se puede hablar de la novelización de los géneros. La novela y el cuento están emparentados y a la vez distanciados. Comparten la pertenencia a los llamados géneros bajos, pero el cuento tiene origen oral mientras que la novela nació para la escritura.

El cuento anterior a la modernidad está sujeto a la estética de lo serio-cómico, el patetismo, el didactismo, el hermetismo. De a poco el cuento se noveliza y aparece la leyenda romántica, el cuento de horror, la literatura de fantasmas, el cuento negro. Esta paradoja estética se da por el desplazamiento del cuento hacia el patetismo. Ello implica, además, la disolución del canon cuentístico y favorece su fusión con otros géneros, incluida la novela. Podemos, por tanto, encontrar cuento lírico, cuento dramático, cuento ensayístico, cuento novelístico.

Según Beltrán de Almería una expresión más pura del cuento estaría dada por el que se construye sobre el canon de la sátira menipea<sup>4</sup>. En la modernidad se presenta como una línea profunda que conserva el impulso regenerador de la estética carnavalesca.<sup>5</sup>

Nos dice Beltrán de Almería:

“En la metodología bajtiniana la caracterización de la orientación genérica, en los límites marcados por oralidad y escritura, poesía y *spudogeleo*, y disolución del canon es la llave para entender la esencia de cualquier fenómeno literario de envergadura” (Ibidem, págs. 23 y 24)

En el cuento se observa, entonces, que respeta el relato oral y con ello involucra tres aspectos: claridad, concisión y verosimilitud. En la antigüedad, esta última se refiere a la presentación decorosa de los personajes. También significa convicción en lo inverosímil. Esta concepción de la verosimilitud da cabida al relato fantástico, pero no se trata de una fantasía libre, sino una de corte tradicional, unida a una concepción mágica de la verdad. Por ejemplo, se cree que los dioses existen y se aparecen ante quien ellos eligen. Un ejemplo lo tenemos en *Odisea* de Homero.

En el cuento tradicional siempre hay implícito didactismo, bajo la forma del ejemplo y la prueba. El cuento ejemplar es de corte medieval, pero Esopo y Fedro representan el uso ejemplar del cuento en la antigüedad. La línea ejemplar supone una base didáctica que no encontramos en su forma probatoria. Tanto el ejemplo como la prueba tienen esencia retórica. El ejemplo es edificante y la prueba profesa. Ejemplos tenemos en las parábolas del evangelio. En ambos casos, la moraleja es resultado de una argumentación y, por tanto, una instancia retórica (Ibidem, pág. 30).

El cuento es mixto, de índole serio-cómica. Su lado serio nos retrotrae a la tradición y a la retórica; su lado cómico nos acerca al folclor:

---

<sup>4</sup> Menipo, escritor satírico de la antigua Grecia (s. IV - III a. C)

<sup>5</sup> La literatura carnavalesca se asocia a las formas de la disidencia y el desahogo carnal frente la sublimación impuesta por el canon eclesiástico. Hay en ella, por tanto una exacerbación de las pasiones mundanas y de los deseos de la carne, en oposición con el sentido etimológico del término (latín: *carnem levare*, quitar la carne), como ironía del retiro espiritual y la obligación religiosa. Se exalta en ella la fiesta, la embriaguez, el deseo erótico y la crítica social.

“El cuento es un género esencialmente folclórico, que sólo tardíamente se incorpora al dominio literario. El cuento literario conserva deformada su naturaleza folclórica”  
(Ibidem, pág. 30)

Risa y cuento han sido inseparables.

El carácter canónico de la oralidad del cuento determina su tipismo y monoestilismo, es decir, la escasa elaboración de los caracteres de los personajes, que no son lo esencial para la acción como ocurre en la tragedia y la novela.

#### *Lo fantástico: fantasía, imaginación y realidad*

La imaginación nos sirve para recrear imágenes que calcamos con el molde de nuestros sentidos, con los que somos capaces de hacernos un mundo de objetos, en el espacio y el tiempo. Estos tres elementos son concomitantes y funcionales para representarnos la realidad. La fantasía resuelve a su antojo los restos de la memoria, el cúmulo de imágenes y sensaciones para crearse infinitos mundos, desde la simple recombinación de características concretas sacadas de las impresiones inmediatas de los sentidos y la imaginación, hasta la composición de sensaciones, sueños e ideas muy alejadas del mundo acostumbrado, alimentándose de lo extraño y sorprendente.

Expresiones fantásticas encontramos ya en los engendros de Homero y Apolodoro que sirven de apoyo al *Manual de zoología fantástica* de Borges, quien explica el mito de las sirenas en torno del motivo del hechizo y la promesa de conocimiento.

La literatura fantástica se hace alrededor del misterio, como aquel conjuro que hace resurgir la rosa desde las cenizas.

Hasta la ontología, quizá la mejor aliada de la fantasía, o viceversa, resuena en la poética del escritor argentino, cuando afirma que

“...la aparición de la voluntad es sólo el presente [...] El tiempo es como un círculo que gira infinitamente”<sup>6</sup>

Pero no queremos hablar de Borges, a la vez que no se puede dejar de hablar de él cuando se trata de literatura fantástica. Su fantasía aparece como un modo de relativizar el saber filosófico o científico, para tornar compleja y misteriosa la realidad y sus alrededores.

Pero se puede hallar lo fantástico incluso en el realismo, bajo la forma de lo inesperado, lo que se sale de la norma, lo milagroso.<sup>7</sup> De donde cabe preguntarse por qué esta aparición paradójica o si lo fantástico es inherente a la literatura.

Se lo emplea no sólo para satirizar sino para relativizar toda convicción plena en la realidad acostumbrada.<sup>8</sup>

El autor citado en la reciente nota al pie de página cree que lo fantástico no es ahistórico y es más bien una instancia dinámica y ningún arquetipo presente en los textos.

“Antes de una clasificación es necesario recurrir a los textos”

(Ibidem, págs. 30 y 34)

También se concibe lo fantástico como una manera de llenar el vacío existencial y de sentido, al que se enfrenta el hombre moderno tras la pérdida de la inocencia realista del racionalismo tradicional. La confianza en la razón, en su conmensurabilidad con la realidad construída a través de sus abstracciones y, en última instancia, en el fundamento divino se ve minada y deja a los escritores en libertad para proponer mundos diversos con un sentido y una plenitud inherente a la fantasía de donde surgen, imprescindible para la vida. La conciencia nihilista de la modernidad, la ausencia de dios y la libertad humana genera distintas reacciones. El elemento fantástico se muestra efectivo a la hora de dar cuenta de esta desestabilidad del mundo y las creencias tradicionales.

<sup>6</sup> Cfr. Guadalupe Fernández Ariza, *Borges y sus enigmas*, en *Estigma 3 (1999) pp 7-10* (<http://externos.uma.es/estigma/page25.html>)

<sup>7</sup> “Los narradores realistas necesitan reproducir el mundo que les rodea para conocerlo mejor y tratar de hallar los signos de una identidad; los escritores fantásticos, sin embargo, parece que se pierden en especulaciones filosóficas y literarias. Pero en sus disquisiciones puede advertirse un esfuerzo por reordenar el universo y explorar nuevas zonas de la realidad por ellos descubiertas. Es posible que ellos también busquen las mismas señas identificadoras que persiguen los realistas, pero puede ser que, conscientes de que la realidad es multifacética e inasible, prefieren plantearse la cuestión desde otra perspectiva y según las huellas de la consciencia por los meandros y vericuetos de la imaginación y la fantasía.” Juana Martínez Gómez, *Intrusismos fantásticos en el cuento peruano*, pág. 156 *Infra*, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

<sup>8</sup> Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica*, pág. 28; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

Las reacciones ante la amenaza del nihilismo moderno traen consigo rasgos fantásticos tales como lo milagroso y la acción de la providencia por sobre la razón a la hora de decidir el destino humano; la nostalgia de la inocencia absoluta, la añoranza de la promesa del paraíso, visiones apocalípticas y de castigo por la soberbia de la razón.

La escritura fantástica se aparece, entonces, en la influencia de la paradoja, la convivencia simultánea de racionalidad e irracionalidad.

Asimismo, la fantasía no es autónoma, sino funcional, un medio para explorar lo ignoto y sobreponerse a la vida. Hay en ella lo que algunos asocian con la curiosidad de instigación satánica. Desde donde se explica, tal vez, la búsqueda de la recuperación de la inocencia primigenia, de la promesa del paraíso. En Borges, por ejemplo, la inocencia tiene el rostro de un escepticismo fundamental.

“Aparte la precisión en torno a la estrategia de considerar lo extraordinario en el ámbito de lo cotidiano, Borges nos viene a decir que ni la magia ni la ciencia son fiables y que esta última cumple el mismo papel que se da por descontado a la primera: ofrece (como la filosofía o la religión) interesantes posibilidades literarias. Sin duda esta maquiavélica manipulación no ha estado tan clara para ninguno de los ciencia-ficcionistas anteriores o posteriores a Borges: lo científico no es sólo un elemento de contraste para avivar la ficción: es parte de la ficción”<sup>9</sup>

De las tres formas que ha adoptado la literatura fantástica en Hispanoamérica, lírica, social y de corte filosófico o científicista, el uso que el escritor argentino hace del dato científico o esotérico lo acerca a esta última vertiente. El relato tiene apoyatura racional, sin la cual entraría en el ámbito del realismo mágico.

En el modernismo, en cambio, la literatura fantástica contiene irrealidad de carácter simbólico que no se justifica racionalmente. Ejemplo de esto último encontramos en el

---

<sup>9</sup> Cfr. Luis Sanz de Medrano, *Cien años de literatura fantástica*, pág. 21; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

lirismo de Rubén Darío, cuyo discurso no necesita de apoyo racional alguno y sólo se limita a expresar belleza.<sup>10</sup>

Para otros autores la poética fantástica se da por un ingreso a la esfera autónoma y por una prosa consciente que busca producir el mareo del yo, para socavar el sentimiento de certidumbre de ser. Esta es la postura de Macedonio Fernández, que nos ilustra Enriqueta Morillas y dice relación con la situación del lector frente a la irrealidad del arte:

“Mas en una misma obra máxima de arte no consciente se inauguró la prosa técnica o consciente. Leed nuevamente el pasaje en el que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un <<personaje>> con <<historia>>. Sentiréis un mareo: creeréis que Quijote vive al ver a este <<personaje>> quejarse de que se hable de él, de su vida. Aún un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un <<personaje>> sin realidad”<sup>11</sup>

Lo que tenemos en frente vale aún para nuestros días, pues la posmodernidad se caracteriza por la crisis de todos los grandes discursos tradicionales, de las grandes ideologías, de la certidumbre de la razón. Se toma distancia del canon literario y del discurso oficial.

La literatura fantástica se propone trasponer una realidad conflictiva e inestable y no ser simple evasión, sino el manifiesto de una rebelión.

Hemos dicho hasta aquí lo más relevante en torno a la literatura fantástica. Todos los comentaristas coinciden en que aparece con la conciencia moderna, para rechazar o cuestionar la realidad y moverse en la zona crepuscular de una cultura que ha perdido toda estabilidad. Asimismo, reaparece en otros autores la idea de la introducción de lo extraño en lo cotidiano, para quebrar su coherencia y generar irrealidad.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> La lista de nombres es muy amplia y los ofrecidos sólo valen como ejemplos. Para una lectura más detallada véase el texto recién citado, págs. 19 y sgtes.

<sup>11</sup> Citado por Enriqueta Morillas, *Poéticas del relato fantástico*, pág. 93; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

## HUMO FANTÁSTICO EN *CUENTOS DE HUMO*

Como hemos visto, hay motivos para buscar elementos fantásticos en el relato de *Cuentos de humo*.

El fundamento empírico parece darlo Guillermo Cabrera Infante (*Notas para una introducción a la cultura del tabaco*) con su discurso en estilo de crónica periodística jocosa, con notas de oralidad, para mostrar la gradual apertura y el arraigo paulatino de la cultura del tabaco, su compleja variedad y el atractivo ejercido sobre las generaciones que crecieron en ella; su presencia en la prensa, la literatura, el cine e incluso en algunos hechos curiosos, como el pedómano de París, un hombre que fumaba, es decir, aspiraba y echaba el humo, con el culo. La prosa de Cabrera Infante posee humor, imaginación y no carece de erudición.

José Cardoso Pires (*Fumar frente al espejo*) genera un caleidoscopio sencillo, sin muchos colores, con un yo narrador, el autor real homónimo, el reflejo del yo narrador en el espejo y el lector. La imagen reflejada le hace reflexionar a este José cincuentón sobre la temporalidad y la fugacidad del presente, con un ritmo marcado por bocanadas de humo de un cigarrillo fumado ante el espejo. El narrador está preocupado por su pasado y por su futuro, un porvenir enfermo de pesimismo, en un mundo en que también opera la sentencia de Santayana, según la cual no debemos olvidar el pasado para no volverlo a repetirlo.

La ficción especular no tiene un carácter ominoso o misterioso, es más bien de corte metafísico, practicada en la soledad inevitable del escritor:

“...sin soledad nadie vive. Solitario, sin ir más lejos, es este escritor que aquí está cuando se entrega al acto de escribir. Lo quiera o no, sólo así se puede cumplir línea a línea su escritura en la calidad simultánea de autor y lector que son dos figuras distintas de la Utopía de sí mismo.”

---

<sup>12</sup> Cfr. Juana Martínez Gómez, *intrusismos fantásticos en el cuento peruano*, págs. 148 y 149; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

La mirada sobre el espejo es honesta y el relato quiere capturar la verdad de la imagen devuelta, como un manifiesto del arte poética:

“A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo;  
El arte debería ser como ese espejo  
Que nos revela nuestra propia cara”<sup>13</sup>

En la prosa de Estrella Diego (*María Callas*), no encontramos nada de interés para nuestro propósito. No se puede dejar de decir, no obstante, que pese al realismo dominante en el relato, éste está atravesado por una poesía exquisita, tanto en las imágenes descritas como en la prosa suave como ropa fina de mujer elegante, como la luz marina que brilla entre sus dedos y contempla absorta la soprano protagonista. En una primera lectura este objeto, como una gema acunada en el hueco de las manos entrelazadas, opera misteriosamente, de modo hipnótico, del mismo modo como lo hace sobre la protagonista, quien camina como flotando en la noche por las calles desiertas. Otro tanto ocurre con su transfiguración por efecto de la música. Ella siente que su cuerpo se desmaterializa y la voz le sale desde un lugar más allá de él. La vemos desplazarse leve por las calles, con el rostro iluminado de azul. Las palabras son como humo, como el aire expulsado al cantar, como viento que llega a la orilla:

“...todos somos orilla.”

En Suso de Toro (*Primero fue el humo*) el elemento fantástico atraviesa el relato con la presencia espectral de la madre delirante, fumadora compulsiva y suicida. El diálogo entre un conserje y el inquilino de un edificio de apartamentos del barrio céntrico antiguo de Madrid, busca reforzar la realidad de lo extraño y espectral en medio de la cotidianeidad y el sentido común exigido por la convivencia diaria. Llama la atención que los personajes dialogantes insisten en mostrar su cordura y buen juicio. No tienen

---

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas* (cuatro volúmenes), Barcelona, Emecé, 1989, Volumen II, página 221

explicación para lo que sucede, pero sobrellevan su extrañeza y la relatan sólo en confianza. No falta tampoco el topos de la necesidad de reafirmación:

“...Es que reconocerá, si se le cuenta a alguien que no sepa nada es difícil de creer una historia así.”

Hasta la gente de la agencia está al tanto de la situación. Al mencionar el asunto, se le rebaja sin trámites una suma considerable de la renta del apartamento embrujado. La fumadora fantasma está incluida en el inventario. El inquilino podría vivir feliz allí, si la madre suicida no fuera tan regañona y adicta al tabaco, si no insistiera en tomarlo por su hijo, su Ramoncín querido.

El relato de Ray Loriga (*El cigarrillo invisible*) me parece ocioso y estéril. Construido sobre el absurdo de la inexistencia, va arrastrando la imaginación hasta acumular cerros de palabras que se sostienen sólo porque están pegadas a la hoja de papel y la inteligencia las tolera por su aparente coherencia. El cuento desafía la lógica del sentido común y genera una atmósfera propia con reglas que fundan su jurisdicción en nuestro abandono del sentido común. No obstante, es un ejemplo neto de la utilización consciente de un relato paradójico, para instaurar un mundo donde tienen algún sentido las libretas vacías, la información que no se consigna y la impostura de un espía inoperante, no fumador, escondido tras una cortina de humo y los gestos de un doble, vicioso del tabaco.

“Esta, amigos míos, es la información capital, aquella que no será escrita y no podrá por tanto ser difundida ni rastreada.”

El relato está marcado por el vaivén de un metrónomo hecho con el deseo recurrente de fumar. El discurso va desapareciendo del mismo modo como se desvanece el humo de un cigarrillo. El protagonista tiene un agente de contacto, cuyo nombre cambia párrafo a párrafo, variando la combinación de sus letras; se parecen unos a otros como anillos de humo salidos de la misma boca, siempre diferentes, en verdad.

Un ejemplo de esta reversión de la lógica lo encontramos en el siguiente texto:

“Cientos de informes no escritos fueron eliminados o ignorados, miles de libretas vacías arrojadas al fuego, millones de páginas en blanco consumidas por las llamas.”

Un texto tan paradójico termina, sin embargo, con una reflexión muy sensata e ingeniosa:

“Fumar es sólo la mitad del problema, de igual manera que no fumar no es más que la mitad de la solución”

Ignacio Martínez Pisón (*Los nocturnos*) despliega un relato de corte realista, apoyado en la veracidad de la memoria, alimentada por una serie interminable de cigarrillos fumados en un viaje en auto, durante toda una noche hasta el amanecer.

Aparte del patetismo de la historia no tenemos nada que consignar en este relato.

José María Merino (*El fumador que acecha*) tampoco aporta material a nuestro análisis, a no ser el misterio de la locura y alguna alusión a la transformación del tiempo, a su detención, a su atemporalización. Ello ocurre en una reflexión sobre el trabajo rutinario de aseadores y sirvientes:

“Como si aquellas mismas cabelleras ralas y mejillas pálidas siguieran inmutables gracias a la penumbra de los corredores y a esas tareas repetidas que parecen igualar todos los instantes en uno solo, sin conclusión ni destino”

Su relato va por el lado de la patología esquizofrénica, dos personalidades pugnan por el control del yo, una de ellas un fumador, desde hace muchos años, que ha contribuido a mermar la salud de un prestigioso profesor, cuya memoria conceptual, su herramienta imprescindible, se ha vuelto errática e inútil. Asimismo, la tos y las neuralgias le torturan hasta un punto en que no queda más remedio que parar de fumar. Conviven en el cuerpo de este profesor dos voluntades, una de las cuales se impone en acción casi exorcista sobre la autoaniquiladora: la engaña y se la saca del cuerpo para encerrarla en un ánfora, taponada cual caja de Pandora.

Juan José Millas está presente en la antología con tres cuentos cortísimos, *El viejo que fuma, volver y La úlcera*. El tratamiento del tema, el hábito de fumar, nos recuerda mucho pasajes del teatro del absurdo, con esas dos cabezas que se aparecen esporádicamente para fumar y cruzar un par de palabras. No menos absurda parece la inversión de procedimientos para volver fumar o la ironía contra quienes dejan de fumar al precio de la resignación de los sumisos y el vientre ácido de quienes padecen de úlceras.

De unos de los escritores inexcusables en la antología que estudiamos, de Julio Ramón Ribeyro (*Sólo para fumadores*), se dice que tiene un relato con elementos fantásticos con efecto desviatorio, que saca la atención del lector desde los problemas sociales y la traslada a los más íntimos del ser humano.<sup>14</sup> El lenguaje de este autor, reconocido como neorrealista, se muestra en su obra *La azotea*, como un espacio de libertad, de códigos alternativos.

En el cuento de la antología, el yo narrador desarrolla una acción extrema de irracional autodestrucción. Fuma y fabula, fuma hasta matar el pulmón, llega al borde de la muerte; resucita y vuelve a seguir fumando hasta matar lo que queda de él. Su fumadera es obsesiva y compulsiva, más allá de lo pensable.

La comentarista, mencionada en la última nota, considera el elemento del viaje como otro ingrediente fantástico de la prosa del escritor peruano.<sup>15</sup> En el cuento que analizamos, el yo narrador arrastra por medio mundo un número nada despreciable de ejemplares de sus libros preferidos, los que más tarde se convierten literalmente en humo, obligado por su obsesión nicotínica, pues lleva a cuestas a todas partes la sinrazón de su vicio, su decadente voluntad autoaniquiladora. Su drama ocurre en distintas ciudades con rostros y nombres de marcas de cigarrillos, como la expresión de la personalidad propia de unas y otros.

“...sus cuentos, sin llegar a ser fantásticos en un sentido neto del término, están impregnados de una cierta irrealidad que invade lo cotidiano creando una atmósfera extraña que alcanza al propio lector...O también cuando ciertos objetos cotidianos, insignificantes,

---

<sup>14</sup> Ibidem; pág: 150

<sup>15</sup> Ibidem, pág, 151

adquieren un inusitado poder para modificar la percepción de la realidad y transformar al personaje”<sup>16</sup>

No otra cosa ocurre con una cajetilla de cigarrillos arrojada por la ventana en un arrebatado de desagrado por un vicio que le estaba matando, en un atisbo de voluntad sanadora. Tras dormir, el yo narrador se despierta repuesto y más ansioso que nunca por una calada de sus cigarrillos preferidos. Inicia una búsqueda frenética, en bolsillos, cajones y rincones, con la esperanza de hallar un pitillo. Afán infructuoso. Recuerda la cajetilla arrojada por la ventana, y se asoma para observar con regocijo que aún estaba ahí. Este humilde objeto le hace saltar desde temible altura para comenzar otra búsqueda, a tientas, en medio de un montón de basura, en donde enciende y fuma con deleite el cigarrillo ansiado.

El poder y la atracción misteriosa ejercida por el cigarrillo se declara explícitamente:

“Pero si lo que necesitaba era la nicotina contenida en el cigarrillo, ¿por qué diablos no recurría a los puros o al tabaco de pipa que tenía a mano cuando carecía de cigarrillos? Y eso nunca lo hice, ni en los peores momentos, pues lo que necesitaba era ese fino, largo y cilíndrico objeto cuyo envoltorio de papel contenía hebras de tabaco. Era el objeto en sí el que me subyugaba, el cigarrillo, su forma tanto como su contenido, su manipulación, su inserción en la red de mis gestos, ocupaciones y costumbres cotidianas.”

Ocupémonos ahora de Cristina Sánchez Andrade (*Candela*). Su relato posee una atmósfera singular, pintada de crepúsculos y surcada por las sombras de negras con faldones olorosos a hembra en celo. El misterio mantiene nuestra curiosidad y nunca nos enteramos qué es lo que Justino guarda en el hueco del tronco que una vez trajo a la cabaña a pedido de Candela, la negra sabia y descomunal, que le enseñó a fumar puros, a contar historia y a besar. Sobre el tronco ahuecado se sentó un día, hace treinta y cinco años, tras la partida de Candela y afirma que si se levanta de él, escapará lo que ahí está encerrado. La negra le dejó solo con sus recuerdos, avivados cada atardecer igual que los murciélagos. Desde entonces a las sombras del crepúsculo le visitan las negras sensuales

<sup>16</sup> Ibidem, pág. 151

de senos grandes, que le respiran ardientes en la nuca, le acarician y le instan a revelar sus secretos y a contar historias.

La irrealidad queda marcada por la inseguridad de estar viviendo el momento presente. Las cosas poseen los contornos imprecisos de la experiencia onírica. Las negras que visitan a Justino parecen un desfile de sombras de un sueño o reflejos salidos de su imaginación, sin más identidad que la que les otorga el mismo Justino. Hasta el cigarro con sabor a heno seco parece más el recuerdo de una imagen de sueños.

“Aquí sentado sobre este tronco la vida es hueca y lenta y estoy bien. Mejor arriba que en el suelo, eso es, y fumando todo se cumple cíclicamente, ensayo el día y fijo el tiempo. Aunque realmente me es absolutamente imposible defender que esté aquí, sentado sobre este tronco (tampoco podría asegurar que en el hueco del tronco esconda algo), fumando un puro con olor a hierba seca.”

¿Quién es esta Candela en torno a cuyos tobillos se arremolina la hojarasca y tiene gustos y conductas extravagantes? Su identidad se ha alterado en la memoria de Justino. Su propio yo ha perdido su certeza, se ha vuelto sombras de negras por corredores envueltos en los colores del atardecer.

“Soplo la ceniza para comprobar que el puro se ha apagado. Enciendo el fósforo y entonces, muy lentamente (¿siete negras o yo?), vuelvo a hacer girar el puro sobre la llama.”

Las negras que le visitan y le interrogan se disputan el ser reconocidas como Candela, como rastros de un recuerdo que sólo nos asegura una identidad perdida, que se ha vuelto múltiple.

“...es tan importante que tú nos nombres, Justino, tú nos señalas con el dedo y dices: esta de aquí es fulana y esta de allá es mengana, y ya empezamos a ser, antes no quisiéramos, quienes somos Justiiiiino, en

tí se funda nuestra esperanza.”

Recordamos lo que nos indica Yvette Sánchez, en el Epílogo:

“..., no sorprende que se combine el tabaco con cierta dosis de literatura fantástica y se asocie lo enigmático y fantasmal con las volutas de humo.”

En efecto, los recuerdos de Justino se transfiguran ante sus ojos velados por el humo de su puro:

“Aguanto el puro con las dos manos para mirarlas de una en una. El humo sube en una columna perfecta hasta mis ojos, nublándome la vista durante unos segundos, justo el tiempo en que ellas dejan de estar frente a mí. Las negras son ahora manchas que se dilatan y se contraen, cambian de forma y matiz, se invaden unas a otras, apagadas o tal vez con un brillo singular. Pero en poco tiempo ellas vuelven. Son más o menos todas iguales.”

La historia que la negra contaba sobre las piedras calientes que caían del cielo sobre su regazo como niños añorados o el hecho que le gustara chupar guijarros, por lo que le decían la loca de las Piedras, acerca el relato, en este punto, mucho más al realismo mágico.

Análogamente, la imagen de los utensilios domésticos, arrojados de la casa por Justino hasta no dejar en ella más que el tronco hueco y su misterio, desperdigados a la orilla del mar, oxidándose poco a poco, parece más un cuadro surrealista.

Todos estos elementos se integran sin transición y generan una unidad discursiva de atmósfera misteriosa y notable, inaugurando un mundo propio en el que Justino, sentado en un tronco ahuecado, que guarda quizá el misterio de su amor, fuma y añora a su Candela.

Luis Sepúlveda (*De la misma marca, Impase*) participa en la antología con dos textos amenos y bien vinculados al propósito del libro, pero sin ningún interés para nuestro análisis.

El último autor, Pedro Zarraluki (*El regalo*) nos regala, en verdad, una pieza cargada de gran ternura y profundidad existencial. Su relato está inspirado en la vida misma y salvo la curiosa habilidad del abuelo para reconocer el origen del tabaco que recolectaba su nieto para él, no se sirve de recursos extraños o fantásticos. La vida encierra para él su propio misterio:

“Hay instantes fugaces en los que la vida parece una obra perfecta. [...], viendo desternillarse al anciano fumador, pensé que la felicidad se consigue con bien poca cosa.”

## CONCLUSIÓN

De los doce autores presentes en la antología, cinco utilizan elementos fantásticos, de modo más o menos neto. Estos autores son José Cardoso Pires (*Fumar ante el espejo*), Suso de Toro (*Primero fue el humo*), Ray Loriga (*El cigarrillo invisible*), Juan Ramón Ribeyro (*Sólo para fumadores*) y Cristina Sánchez Andrade (*Candela*).

De modo más o menos neto significa aquí el haber echado mano de recursos conocidos, tales como el enigma del reflejo especular, su condición duplicadora de la realidad, su carácter ominoso:

“Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”<sup>17</sup>

Análogamente, se echa mano a las presencias espectrales, a la atracción y la inquietud que nos producen. Se las introduce eliminando sistemáticamente toda objeción racional salida del sentido común. De ahí que ante la evidencia de humo u olor a humo en el apartamento, fuera necesario asegurarse que no había otra causa. El origen fantasmal de un hecho siempre estará relegado al último lugar de la búsqueda, implicando un quiebre no declarado del orden real. Corresponde a aceptar que lo real es irreal. No se puede compatibilizar que lo invisible tenga un efecto concreto, ello nos para los pelos de la nuca y nos aterroriza, mucho más aún en situaciones como ese instante en que la madre fumadora llega a estar muy cerca del protagonista, reprendiéndolo, como lo haría con su hijo.

La invisibilidad tiene de suyo, entonces, un rasgo misterioso, en el caso de fenómenos naturales como el viento, que aunque la ciencia explique por diferencias térmicas u otras razones, verlo actuar nos produce un sobrecogimiento, quizá por la impotencia de nuestros ojos o por su semejanza con las cosas espirituales, que ejercen sin materia visible.

---

<sup>17</sup> Sentencia de Bioy Casares citada por Augusto Monterroso, *La literatura fantástica en México*, pág. 182; en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

No es este el empleo que realiza Ray Loriga, la invisibilidad en él tiene más que ver con la condición de apariencia, con la ilusión a la que pueden someternos nuestros sentidos y en particular los ojos. Le interesa, tal vez, hacer una parodia del espía que por mantenerse oculto o desapercibido llega al extremo de la inoperancia y el absurdo: clasifica libretas de apuntes de distintos colores y objetivo destinadas a quedar en blanco; se sigue llamando a sí mismo un no fumador, pero como fachada fuma como chimenea.

Lo interesante de este texto, como ocurre con otros semejantes, es la predisposición de la inteligencia, de nosotros los lectores a encontrar un hilo de inteligibilidad por tenue que éste sea, para que las palabras que van haciendo el relato no parezcan huecas o necias. Al menos ésto parece lograrlo el autor. No nos ilustra ni nos confunde con un saber intratextual y autorreferente a la Borges, carece de verdadero interés y como bien señala Yvette Sánchez en su Epílogo:

“Éste su relato, [...] podrá ser fingido pero no invisible. Yo por lo menos he logrado leerlo.”

Y yo también.

En el caso de Juan Ramón Ribeyro, el empleo de elementos fantásticos no es más que marginal y queda dado por la fuerza descomunal del objeto cigarrillo sobre la voluntad del yo narrador: lo subyuga, lo enloquece, le otorga fuerza creadora, lo aniquila y lo motiva a renacer. De aquí que esté a un paso de ponerlo como objeto de veneración religiosa, un objeto en torno al cual se concentran las fuerzas espirituales y se alcanza satisfacción.

Finalmente, Cristina Sánchez Andrade nos deleita con una composición que amalgama elementos fantásticos con elementos del realismo mágico. Los primeros aparecen vinculados a la tenue línea que separa la realidad del sueño o a la imposibilidad de determinar concluyentemente cuándo se sueña y cuándo se vive en vigilia. Para ello se sirve del humo del puro, espeso como una cortina azulada de bordes imprecisos, que los ojos penetran a medias y confunden la memoria para multiplicar la identidad de los recuerdos.

**BIBLIOGRAFÍA**

*Cuentos de Humo*, Antología, Siruela, 2002

Enriqueta Morillas Ventura (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991

Peter Fröhlicher y Georges Güntert (Eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Edicions scientifiques européennes, 1995

Gerard Genette, *Estructuralismo y crítica literaria*, Editorial Universitaria de Córdoba, 1967

Gerard Genette, *La voz*, en *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, traducción de Ramón Suárez

José María Martín Ahumada, *Breve refutación de la realidad*, Estigma 3 (1999), pp 29 -35  
(<http://externos.uma.es/estigma/page25.html>)

Guadalupe Fernández Ariza, *Borges y sus enigmas*, Estigma 3 (1999), pp 7 -10  
(<http://externos.uma.es/estigma/page25.html>)

Juan Jacinto Muñoz Rengel, *¿En qué creía Borges?*, Estigma 3 (1999), pp 61 -74  
(<http://externos.uma.es/estigma/page25.html>)