

ESTUDIO DE LO NEOFANTÁSTICO EN *LA GRAN JAQUECA*
DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

Lidia Morales Benito
Universidad de Salamanca

Este estilo está fundado en una concepción singular del universo en que los límites entre lo real e irreal, la vigilia y el sueño, lo absoluto y lo cotidiano se borran, creando una nueva realidad que no podemos llamar fantástica, como lo ha hecho la crítica, sino que debemos aceptar como una distinta dimensión de lo real.

Rodríguez Fernández (1970: 62)

Jiménez Emán, dentro del recopilatorio *La Gran Jaqueca*, nos presenta un relato —titulado como la obra—, de corte puramente fantástico. En él, la protagonista sufre tales dolores de cabeza que decide suicidarse para dejar de padecerlos. El día del entierro, el diablo aparece en el funeral y comenta a uno de los amigos de la difunta que han cometido un gran error: «antes de ser sepultada, tenía que haber sido decapitada» (2002: 16). La imagen del diablo, el hecho insólito que produce terror —en este caso, las palabras del demonio—, el misterio que se desprende del final abierto, la incursión de todo ello en un mundo posible, verosímil y reconocible por el lector, hacen de este cuento un relato fantástico. Todo texto plantea un orden literario, la trasgresión de este orden mediante la introducción de un elemento insólito que lo trastoca, lo convierte en un cuento fantástico. Véase la opinión de varios críticos de literatura al respecto:

Castex: [Le fantastique...] se caractérise par une irruption brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle (apud Maurice Lévy, 1973 : 22)

Caillois : [Le fantastique...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel. (apud Maurice Lévy, 1973 : 22)

Vax : [Le récit fantastique...] aime à nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. (apud Maurice Lévy, 1973: 22)

Barrenechea: [Literatura fantástica es...] la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertencen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (Barrenechea, 1972: 393)

De este modo, puede decirse que los cuentos de Jiménez Emán establecen un parentesco con el ámbito de lo fantástico: en el cuento «El viejo Félix»¹, el hecho «a-normal, a-natural o irreal» que menciona Barrenechea, irrumpe en el relato «de la vida real» del personaje. El autor describe a un anciano de una manera totalmente verosímil, hasta que, a través de la frase mágica «Un día...» sumerge el relato en una realidad distinta: el personaje se atraganta y escupe un hilo de colores que recorre la ciudad, trepa por un árbol y lo pinta de color turquesa, hasta que el propio protagonista se deshinchacha y desaparece. A su vez, el elemento insólito del relato «Bulimia» que rompe con el orden terreno es, probablemente, el hecho de que el personaje, se deje absorber por su propio vómito y nade a través de él contra corriente hasta su estómago. Por otra parte, el misterio macabro que desprenden los cuentos «Cirugía del otro» y «La mano» pertenece, igualmente, a la ruptura del orden lógico. En el primero, el protagonista, Abraham, se somete a una cirugía estética que modifica tanto su imagen, que ya no se reconoce a sí mismo. El relato da detalles de cómo cambia poco a poco la vida de Abraham y cómo,

¹ Es fácil que el lector aprecie el parentesco existente entre este cuento y la escena de la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* en la que, tras el asesinato de José Arcadio, el hilo de sangre que emana de la hemorragia cerebral recorre la ciudad, se desliza por las calles hasta llegar a los pies de la madre del difunto. Podría pensarse que el cuento de Jiménez Emán no es más que un grito optimista al respecto: la muerte del protagonista de «El viejo Félix» se expresa a través del hilo expulsado por la boca —lugar por el que se transmiten las palabras, los anhelos, los deseos—, en vez de, como en el caso de *Cien años de soledad*, por el oído: un hilo de colores, que pinta los árboles de turquesa —un color alegre e inocente— y acaba en un riquísimo caramelo, en vez de culminar en el dolor de la madre por la muerte de su hijo. Este impulso optimista se ve reflejado en la mayoría de sus cuentos.

paulatinamente, va desprendiéndose de la persona que era antes de realizarse la operación. El cuento produce misterio y tensión hasta que el personaje se cruza por la calle con otro personaje cuyo rostro es el del propio Abraham antes de la intervención quirúrgica: ése es el momento en el que se produce la ruptura del orden establecido. Del mismo modo, en «La mano», un padre pone a su hijo el nombre del protagonista de una película con la única excusa de que «si no le ponía ese nombre, estaba condenado a tener para siempre una mano asesina, que en cualquier momento podía estrangularle» (2002: 22). Este hecho insólito, que viola el orden natural, infunde al relato un misterio morboso. Por si no fuera suficiente, el final abierto del relato aumenta el misterio y el maleficio que del misterio se desprende: el hijo se corta la mano para romper con el hechizo y rehacer su vida, pero quien toma la iniciativa de la amputación no es Orlak, sino la mano izquierda. El joven comenta a su padre que dicha mano ha cortado a la derecha, según dice, «el bien» ganó la lucha contra «el mal», pero el lector se pregunta si realmente es así o, si una mano ha sido capaz de cortar a la otra, ¿hasta dónde puede llegar su soberanía?

Por consiguiente, y después de analizar algunos de los cuentos de Jiménez Emán, no caben grandes dudas sobre la abundancia de los rasgos fantásticos en sus relatos. Sin embargo, sí caben dudas en cuanto a la naturaleza de ese ámbito irreal en el que nos introduce Jiménez Emán. Consideremos a dos autores, Maupassant y Kafka, dos grandes maestros a la hora de producir efectos fantásticos. Ahora bien, dentro del ámbito de la irrealidad, ¿qué diferencias se establecen entre los efectos fantásticos producidos por un Maupassant o por un Kafka? Según Julia Cruz, el elemento insólito de Maupassant se basa en el terror mientras que Kafka hace del lector el cómplice de lo imposible: Maupassant cultivaría el género fantástico, frente a un Kafka, que se adentraría en el terreno neofantástico. Alazraki, en sus estudios, profundiza en las diferencias entre lo fantástico y lo neofantástico: la primera postulación necesita del horror, del miedo feroz, para asegurarse el camino, el pasaje hacia lo otro, y el texto se organiza, por lo tanto, con respecto a este parámetro. En cambio, lo neofantástico cuenta con una realidad diferente en la que el hecho insólito no emerge del pánico, sino, «de una nueva

postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico» (Alazraki, 1983: 28). Para Julia Cruz, lo fantástico puro —apelativo para designar lo que, en este trabajo, se ha denominado *lo fantástico* por oposición a *lo neofantástico*— engendra una duda irresuelta, que el lector del relato neofantástico acepta como algo que no es necesario resolver, que no tiene la necesidad de ser explicado. Según la autora, esta corriente partiría de la tradición fantástica desprendiéndose de ella, como «un florecimiento ulterior de nuestros países y de nuestra época, el siglo XX.» (Cruz, 1988: 90) Así, puede decirse que el relato neofantástico no busca zarandear al lector con sus miedos, no pretende impresionarlo al transgredir un orden inviolable sino, por el contrario, compartir con él el hecho insólito, hacerlo partícipe y cómplice.

Como bien dice Sartre en *Situations I*, «Kafka o Blanchot han dejado de depender de seres extraordinarios; para ellos no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre.» (Sartre, 1947:127) El hombre situado en su propio mundo, sin seres sobrenaturales, alienígenas o autómatas; el hombre como centro del mundo capaz de hablar sobre sí mismo, sobre su condición en la tierra. Si el ser humano escribe sobre el propio ser humano, ¿por qué necesita del elemento insólito, del rasgo fantástico, para explicar y explicarse? Ciertamente, Jiménez Emán también convierte al hombre en objeto fantástico, en «El viejo Félix» es otro anciano el que, con un chiste, provoca la risa y que el personaje se atragante y comience el desenlace fantástico; en «El método deductivo», el protagonista cierra con terror el periódico porque ha visto la imagen de un asesino que le apunta con su rifle, el diario queda humeante sobre la mesa. En este caso, el detonante del hecho insólito vuelve a ser un hombre. En «La mano», es una parte del cuerpo del personaje la que se rebela contra él²; y en «Cirugía del otro», es el propio invento del hombre, la intervención quirúrgica, el que produce la ruptura con el orden lógico. Tanto en «El hombre que inventó el ajedrez» como en «Bulimia», es la voluntad de

² Ya en 1956 Julio Cortázar, en su cuento «No se culpe a nadie» perteneciente al recopilatorio *Final del juego*, desarrollaba la idea de la mano que cobra vida propia, como un ser autónomo que se desprende del cuerpo del personaje para volverse contra él.

metamorfosis del personaje la que crea el hecho insólito. En ambos cuentos, el protagonista mengua hasta tal punto que es capaz de compararse con un peón de ajedrez o de nadar en su propio vómito, respectivamente. Así, en ninguno de los cuentos estudiados puede asociarse el hecho fantástico a un elemento externo al hombre, a algo no perteneciente al ámbito corporal o mental del ser humano.

Un rasgo propio de los relatos de Jiménez Emán es el impulso repentino que irrumpe en su narración. Por poner algunos ejemplos, el viaje de la joven protagonista en «Bulimia», es un desplazamiento hacia su interior, hacia la raíz del obstáculo, ahí donde la comida aún es alimento y no vómito, para encontrar la clave del problema y superarlo. En este caso, el ritmo del discurso se acelera súbitamente y lanza a la protagonista hacia el interior de su cuerpo. En «El hombre que inventó el ajedrez», el personaje mengua tomando el tamaño de un peón, se inserta en el juego frente al rey, al que considera «un peón negro y de su mismo tamaño», enfrentándose por fin a su mayor enemigo, a sus miedos, a su complejo de inferioridad. Aquí también se observa un impulso en el relato: por fin el gran enemigo tiene su mismo tamaño, el protagonista es capaz de hacerle frente y de vencerlo —vista la posición que toma en el tablero—. Por lo tanto, puede decirse que cada uno de los cuentos de Jiménez Emán participa del hecho fantástico a través de un impulso hacia adelante, con un feed forward carente de feed back, prospectivo y sin retrospectiva. Ese impulso que podría calificarse de teleológico, es el que lleva el discurso hacia su final.

El diablo, el vampiro, el terror gótico son menos recurrentes en la literatura de rasgos neofantásticos que en la de ámbito fantástico, aunque ambas comparten un gran número de figuras como el fantasma, la transmutación de planos temporales y espaciales, la metamorfosis, el doble, la muerte, la enajenación del hombre, la soledad, la imposibilidad de comunicación y de contacto corporal, el absurdo, la desesperación... quizá, si se tienen en cuenta los temas más repetidos, resulta sencillo pensar que todo se relaciona con aquello que concierne intrínsecamente al hombre, lo más hondo y problemático del ser humano. Ernesto Sábato, en su estudio *El escritor y sus fantasmas*, pone en relación los temas neofantásticos con la época

contemporánea: «El hombre de hoy vive a alta presión ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales.» (Sábato, 1967: 127)

Por lo tanto, puede afirmarse que la temática neofantástica es puramente ontológica: la búsqueda del hombre, su identidad, su realidad, o la realidad que él crea bajo la presión que le supone el peligro contemporáneo del que habla Ernesto Sábato. Por ejemplo, el cuento «Cirugía del otro» narra la historia de un hombre que decide cambiar su aspecto físico, se somete a una cirugía estética y vive con su nueva imagen hasta que se cruza con otro individuo que lleva su antiguo rostro. La idea del doble está claramente expresada en este relato, la incapacidad de deshacerse *del otro*, de aquel que no nos deja ser nosotros mismos del todo y que, por el contrario, emana de nuestra personalidad. En «Bulimia» y «El hombre que inventó el ajedrez», la metamorfosis es evidente, los cuerpos pueden menguar para ahondar en sus males, en lo más profundo de sus seres; en «El hambre», el relato expresa y grita desesperación para luego poder ahogarla: la furia de la pareja al comerse entre ellos, al devorar a la criada, culmina en un gran momento de paz: un amasijo de huesos sobre el suelo.

Otra de las características evidentes de la literatura neofantástica es la ambigüedad de cada uno de sus símbolos. Sobre este tema y, más concretamente acerca de *La metamorfosis* de Kafka, Umberto Eco comenta lo siguiente:

Las muchas interpretaciones, existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos, no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y de las certezas. (Eco, 1965: 35-36)

Si no sabemos por qué el protagonista del libro de Kafka se despierta convertido en cucaracha, tampoco sabemos por qué el viejo Félix se desintegra hasta desaparecer, ni por qué, en «El método deductivo», un asesino apunta al personaje desde la página del periódico; o cuál es la razón por la cual, en «La mano», un padre debe poner a su hijo el nombre de Orlak para que una de sus extremidades no lo estrangule; y aún menos por qué la criada de «El hambre» sigue pintándose las uñas mientras la señora de la casa se da un banquete con sus muslos. Simplemente, el lector penetra en ese universo dándolo por verosímil e innecesariamente explicable. A una situación que se podría denominar «real», sigue un hecho insólito que trastoca el orden establecido, creando un desequilibrio y estableciendo un orden nuevo en el que no se necesitan explicaciones ni desenredos. Por tomar un ejemplo, en el cuento «El hambre», la situación llamada «real» engloba la explicación de la dificultad económica en la que se encuentra la pareja y la salida del marido en busca de comida. A partir de la frase introductoria «Laura no resistió y le mordió un muslo», el hecho insólito irrumpe en el ambiente real: «La muchacha se quedó quieta, disfrutando de las nuevas mordidas de la señora a sus jugosas piernas». Así, el relato penetra en un mundo regido por nuevos parámetros, donde la antropofagia resulta coherente: la mujer de la casa se da un banquete con la pierna de la muchacha, el marido se une a la comida y los tres personajes son capaces de entrecomerse, no dejando más que «un montón de huesos y sobras». Acerca de la idea de verosimilitud, de complicidad con el lector, Julia Cruz, tras comentar la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, hace la siguiente apreciación:

El punto clave de tal técnica es el de crear la ilusión de la verosimilitud y consiste en establecer la identificación entre el lector y un narrador fidedigno representado. Decimos fidedigno, pero que se entienda que esta calidad es provisional. Una vez que el lector está comprometido en su identificación con el narrador, se puede develar el engaño, o sea, el artificio del juego literario: el narrador es un ser sobrenatural, por ejemplo, un muerto [...] El lector no sólo es cómplice del narrador-protagonista en la construcción de la realidad literaria y

tradicional, sino también lo es el sistema opresor establecido puesto que «el que calla, otorga» (Cruz, 1988: 107-108).

Según la terminología acuñada por Julio Cortázar, el receptor del cuento neofantástico no es «lector-hembra», sino «lector-macho»: ya no se deja atrapar por el texto pasivamente; abandona la empatía y el lector empieza a considerarse como un personaje más que puede cambiar el rumbo del efecto de la narración. La realidad del texto literario y la realidad externa a este, se entremezclan y se diluyen la una en la otra. Es el lector el que, ante lo insólito, puede tomar la decisión de optar por una explicación natural o sobrenatural de los elementos narrados. Es decir, frente al relato «El hambre», el lector puede plantearse una razón natural al hecho de que Laura se coma a su sirvienta — «tenía hambre»— o sobrenatural —«fue poseída por el diablo»—; en «El método deductivo», una explicación natural podría ser que ‘el asesino apuntó al protagonista desde el periódico porque lo quería matar, pero al cerrar la página rápidamente, la bala no lo alcanzó’, aunque un razonamiento con argumentos sobrenaturales podría llegar a la conclusión de que ‘por algún maleficio las imágenes del diario cobraron vida para matar al personaje del cuento’. Aunque el lector sea el responsable de la aceptación o comprensión del hecho insólito, lo cierto es que se espera que el propio relato solicite del lector un voto de confianza, que este acepte la otra lógica y que reciba naturalmente el hecho insólito sin más interrogantes.

Y, para ello, ¿qué mejor que el relato neofantástico? La literatura contemporánea parece no aceptar la delimitación estanca de los géneros: se rompen las barreras, se fragmentan los textos desde el interior, se crean caracteres fluctuantes, capítulos, cuentos, fascículos, misceláneas. Por eso lo neofantástico no se limita únicamente a los relatos de ficción, sino que también llega al drama y a la poesía. El cuento es solo una pequeña incursión en la realidad, una muestra de vida acotada. Por eso, el lector acepta de antemano el compromiso con la realidad ofrecida por el texto, porque no le implica de por vida, solo por un lapso limitado de tiempo. No se le pide que se coma el plato, sino que pruebe una cucharadita de él. El lector se siente implicado por poco

tiempo y, de este modo, acepta más fácilmente el compromiso. «El cuento, por su breve extensión, a diferencia de la novela, se limita a una posibilidad intersticial en lugar de tratar de elaborar todo un sistema de situaciones. Al respetar ese límite característico del género, el cuento tiende hacia el arquetipo más que cualquier otra forma narrativa en prosa y ficción» (Cruz, 1988: 52).

Para terminar, es posible afirmar que lo neofantástico —y concretamente lo neofantástico en el autor venezolano Gabriel Jiménez Emán— establece un nuevo compromiso con el lector. Sus cuentos reflejan aspectos de la vida del hombre, de esa realidad oculta que solo puede ser percibida por y para el ser humano. La preferencia por temas más íntimos y problemáticos, permiten al lector una mayor implicación en el texto, dejándose maravillado por el hecho insólito. Arrastrado por la ambigüedad del elemento narrado, el lector acepta que los personajes mengüen y se metamorfoseen; que el tiempo corra a cargo de la voluntad del relato, devolviendo el rostro al personaje operado; que una pareja disfrute de la carne del otro; que un asesino dispare al protagonista desde el interior del periódico o que un anciano expire rodeado de colores y dulce.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: A propósito de la literatura hispanoamericana», en *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara
- CRUZ, Julia (1988): *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid: Editorial Pliegos
- ECO, Umberto (1965): *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona: Seix Barral
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (2002) *La Gran Jaqueca*, Estado Yaracuy: Imaginaria
- LÉVY, Maurice (1973) : «Du Fantastique », en *Du fantastique à la science-fiction américaine*, p. 22, Paris : Didier
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (1970): *Cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile: Universitaria
- SÁBATO, Ernesto (1967): *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Aguilar
- SARTRE, Jean-Paul (1947): *Situations I*, Paris: Gallimard.
- TYMM, MARSHALL, KENNETH, ZAHORSKY y BOYER (1979): *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, RR Bowker.