

TEMAS CLÁSICOS EN CUENTOS
DE ENRIQUE ANDERSON IMBERT

M. ESTELA ASSIS DE ROJO
NILDA M. FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ

A menudo he visto gatos sin sonrisa,
pero sonrisas sin gato ... Realmente es
lo más curioso que he visto en mi vida.
L. Carroll

La literatura como campo específico de objetos temáticos es un campo finito que se retroalimenta de manera permanente por las diferentes maneras y focalizaciones que las escrituras de distintas épocas le imprimen. Es decir, los temas podrían ser fácilmente contabilizados y organizados, pero no que no podría hacerse es dar cuenta de las infinitas lecturas a que cada uno de ellos es expuesto, lo que constituye, por cierto, la originalidad de cada autor.

La cultura ofrece así al escritor de cualquier época, un campo ya fertilizado de yemas y motivos, a ellos se suman las preocupaciones filosóficas, históricas o políticas que hacen que predominen unos sobre otros. Es así como los textos se enfrentan con multitud de textos sociales, que a su vez son voces de otras tantas multitudes de realidades de siglos de cultura.

De esta manera, la cultura va entretejiendo una red de intrincadas relaciones discursivas en las que resulta muy difícil distinguir lo propio de lo heredado o por lo menos de las voces internalizadas por el escritor en su formación como ser social, a menos que el propio escritor decida de alguna manera, hacerlas explícitas en su texto.

Es posible encontrar pues, voces que circulan en el proceso textual de manera manifiesta o implícita, textos en presencia de otros textos -entendemos por texto el concepto bajtiniano de que es el punto en el que se entrecruzan multitud de discursos sociales-; textos que se enriquecen con los sentidos que el anterior trae ya aparejado; textos que geminan y crecen a la luz sólo de la forma significativa o de la esencia de sus enunciados; textos que cambian genéricamente para decir lo racional del mito, por ejemplo: textos que se oponen y que constituyen respuestas hacia los primeros. Todas estas son formas de intertextualidad, según la terminología que Julia Kristeva acuña a partir de las lecturas sobre M. Bajtin.

En este sentido, la Literatura Argentina como cualquier otra universal, no pudo menos que abreviar entre otras fuentes, de las clásicas para metaforizar la realidad, para explicar, para interpretar o para imitar cánones estéticos, formas de pensamiento o aspectos de abordaje de la historia, de la poesía o de la épica.

Si hacemos un muy rápido recorrido por la Historia de la Literatura

Argentina, es posible observar cómo los motivos clásicos están siempre presentes ya para ser imitados o parodiados, es decir, intertextualizados pero siempre en constante diálogo con respecto a los problemas existenciales que dicha cultura plantea al hombre. Son los primeros cronistas como Martín del Barco Centenera o Ruy Díaz de Guzmán quienes ofrecen directas referencias de mitos clásicos trasplantados a la exuberancia natural de América que de esta manera se convierte en el escenario de las Amazonas, por ejemplo.

La literatura de cenáculo de 1800 tiene, en los clásicos, temas y formas métricas en las que se inspira; pensemos por ejemplo Manuel de Labardén o, sin ir más lejos, en nuestro Himno Nacional. Por su lado, el Romanticismo, que tan bien abona el campo literario para el estudio de lo propio, no puede menos que tomar las formas de abordaje de los historiadores como Salustio o Tito Livio para conformar textos tan originales como el *Facundo* de Sarmiento. Ni qué decir de los Modernistas y así sucesivamente. Pensemos, por ejemplo, en las teorías latiesais que nutren las poesías y relatos borgeanos de todo cuanto el pensamiento o la cultura del hombre ha hecho ya en Oriente como en Occidente.

Podemos, pues, decir que la intertextualidad es una categoría que abarca aquel aspecto del conjunto de las propiedades y de las relaciones del texto que indica la dependencia en que se hallan su producción y recepción respecto del conocimiento de otros textos y architextos (reglas genéricas, normas estilístico-enunciacionales) entre los participantes del proceso comunicacional¹.

Hay, entonces, la puesta en diálogo entre dos o más textos, pero no se trata ya de rastrear las líneas temáticas de uno sobre el otro, sino de ver cómo el último de ellos, otorga nuevos sentidos a los anteriores y a la vez no es una mera repetición de aquellos sino una nueva concepción sobre ellos y a partir de ellos.

La intertextualidad depende, por lo tanto, de las posibilidades de reconocimiento por parte del lector, ya que asumimos que todo escritor, por su propia concepción de la escritura, es una persona que maneja innumerables códigos culturales. Ya se trate de menciones explícitas o implícitas, a otras culturas o textos, el receptor puede o no reconocerlas, de acuerdo con su 'enciclopedia', porque, por ejemplo, si leemos los relatos de *Gesta Romanorum* de Anderson Imbert podemos o no saber, incluso un lector muy avezado, que está parodiando una serie de relatos del siglo XIV. En cada caso, la recepción será diferente.

La intertextualidad no es pues un eje concreto dentro del texto sino que se manifiesta cuando el lector relaciona dos textos diferentes de manera tal que aquel del pasado remoto, como es el caso de muchos cuentos de Anderson Imbert, surge

¹ NYCZ RYSZARD, 1993. 97.

al presente, se re-vitaliza por obra de la originalidad y la intencionalidad productoras y es resemantizado nuevamente por el receptor.

Enrique Anderson Imbert constituye, dentro de la Literatura Argentina, un ejemplo de escritor cuya excepcional amplitud cultural le permite prácticamente intertextualizar gran parte de la cultura occidental y aun de la oriental. Es su manera perspicaz, lúdica, inquisidora la que hace posible leer en sus relatos otros de muy antigua data. En nuestro caso concreto, solo consideraremos aquellos que tienen que ver con el mundo clásico greco-latino, y por razones de tiempo, solo los que aparecen en *El Gato de Cheshire*.

Para Anderson Imbert, escritor de trayectoria idealista, la literatura es la expresión de un 'yo' que escribe y de otro 'yo' que lee; el texto es sólo una construcción simbólica donde las dos mentes se entienden, concepción que marca un profundo respeto tanto por el escritor como por el lector y de ninguna manera permite considerar la obra literaria como algo independiente tanto de uno como de otro polo. Ello lo lleva a negar el proceso de que un texto engendre otro automáticamente. Dicho con sus propias palabras: "el narrador de gusto clásico - para quien la 'originalidad', a diferencia del narrador del gusto romántico, es más estilística que temática- junta sin disimulo lo que ha inventado y lo que ha construido con invenciones ajenas. En el acto de aprovechar antiguas ficciones siente la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente"².

Podemos caracterizar el libro *El Gato de Cheshire* como una antología que refleja una vasta cultura, organizado y escrito con lúdico refinamiento. Lo constituyen relatos que dejan al lector con el dibujo de una sonrisa ya irónica, ya absurda, ya tristemente reflexiva. Al igual que el gato de Cheshire de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, los mini-cuentos son apenas esbozos que se organizan en rápidas e inesperadas apariciones y desapariciones, produciendo siempre sensación de inseguridad ante un mundo que no se rige por leyes racionales. Es el mundo del revés. Es un buen ejemplo de cómo escribir, re-escribiendo, de cómo crear a partir de otras creaciones ya que en la escritura de Anderson Imbert se confunden creación y memoria en el mejor de los sentidos. Todas sus lecturas se ponen en juego en el acto de escribir y su pluma logra creativas deformaciones así como plasma sentidos novedosos a viejos mitos que ya nada dicen a la cultura actual.

La isotopía que aglutina estos relatos breves o 'mini-cuentos' es la polifacética perspectiva que podemos tener sobre la realidad. Ésta es capaz de

² ENRIQUE ANDERSON IMBERT, 1965, Prólogo.

metamorfosearse y multiplicarse hasta el infinito a la vez que plantea al hombre incesantes interrogantes acerca del conocimiento que sobre ella y sobre nosotros mismos podemos tener. Las maneras de acercarnos no son las científicas o psicológicas sino aquéllas que ponen en juego la creatividad de la mirada insólita, el revés del espejo, las que hacen tambalear toda creencia, las que son capaces de encontrar caminos en el caos del universo y poner comprensión amable en actitudes desasosegadas e intempestivas.

El mundo que así se percibe, con multiplicidad de espacios y con puntos en los que el presente se une con el pasado y con el futuro, pone ante el receptor el tema de la angustia por comprender y sobre todo, por comunicarse con el 'otro'. No es diferente el mensaje de 'Cicno' quien metamorfosado en cisne permanece en las quietas aguas no por frivolidad y egoísmo sino, al contrario, por recordar muy bien los horrores del mundo³.

El *corpus* de *El Gato de Cheshire* está integrado por cinco cincuenta y cinco relatos o mini-cuentos. Son particularmente breves, casi esbozos de futuros relatos o, como el mismo Anderson Imbert dice, casi meras intuiciones. La brevedad es la estrategia mejor manejada si se tiene en cuenta que en escasas líneas, debe unir concisión, sorpresa e integración de motivos o temas. Es casi la presentación de situaciones desnuda de todo ornamento o ejes colaterales y ello permite la concentración en detalles a veces mínimos o aparentemente irrelevantes, pero que cambian totalmente la historia si se los focaliza desde otra perspectiva.

De este *corpus* una treintena de relatos están relacionados con el mundo clásico greco-latino ya sea por los personajes míticos sobre los que descarga su pluma o por situaciones que nos retrotraen hacia ese mundo.

Decimos que el mundo greco-latino se intertextualiza al mundo contemporáneo de manera explícita o implícita ya que la originalidad de Anderson va más allá de hechos ya conocidos para insertarse en las conjeturas del 'hubiera podido ser', pues la literatura es otra manera de conocer y ver la realidad. Podemos así analizar algunas de las estrategias que utiliza para otorgar al mundo clásico relaciones muchas veces insólitas que permiten leerlas con sentidos diferentes.

Anderson Imbert, como otros autores argentinos de su época, utiliza el lenguaje con el propósito creativo-lúdico de construir 'otras realidades' con miradas y lenguaje que conforman el objeto fundamentalmente con dos estrategias: alejarlo de sí, percibirlo con extrañamiento o, por el contrario, familiarizar al lector con esas 'otras realidades' como algo cotidiano. De esa manera, éste nunca está seguro de la realidad del texto y necesita confrontarla con la suya propia y con cualquier otra a la que el 'juego' lo enfrenta, juego constante de la literatura fantástica.

³ *Idem* 77.

Es a la vez un desafío y una re-escritura permanente. Todo es motivo de nuevas conjeturas, lo ya estructurado, los mitos, las costumbres, las creencias. Nada queda sin poder ser sometido a la práctica lúdica que sobre todo significa un canto de libertad de pensamiento, de concepción de mundo, de focalizaciones no tradicionales. Nada está dicho de una vez y para siempre, al contrario, es pasible de ser expresado de muchas maneras. La realidad es así un conglomerado relativo de fragmentos caóticos que el lector debe interpretar, leer, ordenar según sus vivencias. En última instancia, relacionar su propia realidad con el lenguaje que la convoca y organiza.

Una de las estrategias que más emplea Anderson Imbert para intertextualizar realidades diferentes, en este caso, el mundo greco-latino, es la parodia. Tomemos, por ejemplo, el caso del relato *Dodecafonía*.

La historia que tematiza es la de la Hidra y su enfrentamiento con Heracles. Hay así un enunciado que sirve de base para la parodia, el texto mítico; un proceso de repetición de dicho texto, pero ya con leves alteraciones que hacen que ese segundo enunciado o, para decirlo de otro modo, el enunciado de segundo grado deje ver el primero y produzca el efecto deseado.

El título parece poner al lector en presencia de algo inarmónico, ya que la Dodecafonía se asimila a una música carente de tono. El efecto es que este enunciado trasunta otro que lo confirma, la presencia de la Hidra, lo monstruoso. La variable es la 'focalización'. La historia se cuenta desde la perspectiva de la Hidra -nos lleva directamente a la mirada que Borges tiene en *La casa de Asterión*, lo que constituye otro intertexto por las estrategias que ambas poseen entre sí. Desde esta focalización, el personaje se presenta con notas diferentes por cuanto a medida que habla se va autoconstruyendo.

La 'ambigüedad' de su discurso altera las notas de maldad, ferocidad y terror del primer enunciado. Son reemplazadas por un discurso ameno, hasta risueño del monstruo que despierta en el visitante solidaridad y simpatía y que descoloca al receptor del sentido original del mito. Por otra parte, aquello que constituye algo deseado por el hombre, la eternidad, es transformado por esta focalización y ambigüedad en aburrimiento y reiteración mecánica de situaciones y gestos: "ahora no vienen más: mi fama de inmortal los ha descorazonado. Lo siento... Ahora me aburro y estas doce cabezas que ves ya no suenan como notas de una melodía sino como bostezos en el vacío"⁴.

La transgresión de la mirada lleva implícita un nuevo 'tono narrativo'. Lo épico es desterrado del relato y éste se torna subjetivo, cotidiano, casi las palabras

⁴ *Idem* 12.

de un desvalido. Pero el enunciado final nos pone abruptamente en presencia de lo trágico, al develar el nombre del visitante: Heracles. Para que esta estrategia de la 'sorpresa' final sea efectiva, es necesario que una tercera persona de manera escueta meramente informativa cierre el texto con esta afirmación: "y, poniéndose de pie, Heracles blandió su espada"⁵.

Es el lector el que tendrá entonces que completar el relato de la muerte de la Hidra. Sin esa enciclopedia, la parodia queda sin sentido.

Focalización insólita, ambigüedad y sorpresa final constituyen segmentos de una tríada que produce el efecto paródico no sólo en este relato sino en otros como *Gesta Romanorum*, en los cuales la estrategia consiste en alterar el tono épico por un franco tono cómico, a la manera de un *baudeville*. Lo que queda de ellos es la risa ante los recursos burlescos o la suave sonrisa irónica ante los abusos, incertidumbres y mala fe de los dioses olímpicos y los héroes.

Sin embargo, cabría hacer aquí una salvedad y es que la parodia se relaciona con casos concretos de mitos y episodios heroicos y que la concepción greco-latina de dioses y héroes le permite. La parodia, intertextualiza mundos tan diferentes y lejanos en apariencia pero cercanos en tanto y en cuanto tienen como protagonistas al hombre y su existencia, en una realidad siempre relativa y multifacética.

Resultado de esta concepción de la realidad es la dualidad entre apariencia-esencia para cuya expresión elige en otro mini-cuento, *Unicornio*, las estrategias de la 'paradoja' que se manifiesta en los juegos lingüísticos con el verbo 'perder' que se puede sintetizar así: si no tienes cuernos, los has perdido, como no los has perdido, los tienes. No se puede perder lo que no se tiene.

El unicornio al que aludimos toma en este relato de seis líneas, el aspecto de toro para lo cual incorpora un cuerno falso, pero la joven a la que trata de embestir descubre su disfraz. Ésta lo desenmascara poéticamente al enrostrarle "eres una metáfora"⁶, descubriendo así el sentido oculto de su naturaleza. Como consecuencia, el personaje mitológico reconoce su derrota ante la joven.

El lector, ante tan breve como conciso texto, debe realizar la tarea de completar el mensaje y de echar una nueva mirada sobre su propia y paradójica realidad: soy como el unicornio que disfraza su naturaleza o soy como la joven que está preparada para descubrir lo real entre lo aparental. Disfraz y desenmascaramiento son, pues, modos de percibir la realidad. Una vez más, los personajes clásicos dan oportunidad a Anderson Imbert de reflexionar sobre la naturaleza

⁵ *Idem* 12.

⁶ *Idem* 12.

humana con sonrisa de optimismo pero a la vez agudamente desacralizadora. De manera magistral plantea todo un problema filosófico y le deja al receptor las interpretaciones posibles.

Hasta ahora hemos analizado relatos en los que el lector debe trasladarse temporalmente al mundo griego. Sin embargo, en el cuento *Campeón de box*, mezcla ambos mundos al insertar un episodio de la *Ilíada* en el siglo XX.

El personaje, Blum, "de imaginación tan forzada que desfiguraba el mundo cada vez que lo golpeaba con una metáfora"⁷ es abandonado por su mujer que huye con el Nato Ruiz, hombre débil de fuerzas físicas y de carácter. Como no puede enfrentar esa realidad le adjudica cualidades que no posee y lo metamorfosea en campeón de box. Al encontrarse ambos en un almacén, la imaginación del narrador reactualiza la lucha entre Aquiles y Héctor. Nuevamente, la focalización diferente dada por el narrador testigo sobre quienes juegan los papeles de griegos y troyanos trae como consecuencia otra visión del enfrentamiento. Ya Aquiles no es el que goza de la simpatía del receptor sino por el contrario es Héctor el verdadero héroe. 'Alusión' y 'transposición' son las estrategias que se unen a la ambigüedad, focalización y desacralización del tono épico para tematizar el amor, los celos y el rencor, orígenes de la guerra de Troya.

Anderson Imbert, lector inteligente, sabe sacar de cada cultura, de cada corriente religiosa o filosófica, aquello que le permite echar una renovada mirada sobre la realidad a la que permanentemente interroga y cuestiona. En la elección del género mini-cuento es posible rastrear esta cualidad: brevedad, casi esbozos de relatos, 'chispazos' sonrientes, casi 'puras intuiciones' juego en la denotación que manifiestan connotativamente profundas reflexiones, incesantes búsquedas del sentido.

El mundo greco-latino surge al presente en estas intuiciones en todo su esplendor para aquel que es capaz de captar las innumerables relaciones intertextuales que cada relato le plantea a la manera de un desafiante juego en el que cordialidad, amenidad y risueñas tonalidades enunciativas no disimulan la preocupación por los problemas ético-filosóficos del hombre.

Notas bibliográficas

- ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *El gato de Cheshire*, Buenos Aires, Losada, 1965.
 ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XX, 1973.
 GÉRARD GENETTE, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
 PIERRE GRIMAL, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Labor, 1965.

⁷ *Idem* 157.

JOSÉ MAYORAL, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

OVIDIO, *Metamorfosis*, México, SEP, vol I, II, 1985.

NYCZ RYSZARD, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", *Criterios*, La Habana, Casa de las Américas, 1993.