Alfonso Reyes y el cuento fantástico

La carrera literaria de Alfonso Reyes incluye cerca de treinta relatos, que abarcan desde los de estructura y propósito ensayístico hasta los de índole fantástica. Es esta segunda modalidad la que representa el tema de estudio del presente trabajo.

En México, aunque no con la extensión que existe en la Argentina, se puede trazar cierta trayectoria de la literatura sobrenatural o fantástica. Algunas de las fuentes eran extranjeras, como es sabido y, sobre todo, debían mucho a Edgar Allan Poe y a E.T.A. Hoffman. Tampoco se puede pasar por alto la importancia de la literatura francesa, siendo Francia el país en que el término «fantástico» parece haber sido empleado por primera vez. Autores como Maupassant y Baudelaire, por nombrar sólo dos, encontraron numerosos lectores en Hispanoamérica. Ya se ha analizado la causa de la aparición de lo fantástico literario como la reacción ante un mundo que se industrializaba y se secularizaba con vertiginosa velocidad (Köning). El progreso, la tecnología, iban acompañados de una perspectiva supuestamente objetiva o empírica, que ya no admitía la interpretación irracional y supersiticiosa de la realidad. En América Latina estas circunstancias se vieron exacerbadas por la progresiva entrada en el mundo capitalista, por lo que las discrepancias entre la anterior experiencia colonial y la modernidad alienante se notaron más bruscamente. El positivismo llegó a tener muchos seguidores entusiastas de este nuevo modo de vida, pero también hubo muchos que reaccionaron en contra de su frío cientificismo. Los ayudaron las teorías ocultistas y espiritistas, importadas también, como las de Helena Blavatsky, E. Schuré y Mesmer. Por ser puerto de entrada de gente y mercancías, Buenos Aires también fue umbral de ideas y obras literarias, y se convirtió en el centro de la modalidad fantástica para el continente. A Buenos Aires llegaron muchos escritores de otros países hispanoamericanos y de esta ciudad salieron obras que dejaron su impacto en el mundo cultural hispanohablante.

A esta fuente teórica o erudita, con el Río de la Plata como foco principal, hay que añadir otra, más popular y, en numerosos casos, más autóctona. Se refiere a las leyendas y creencias del pueblo y a las historias indígenas (a veces son una y la misma), en que el relato de un suceso viene adornándose y estilizándose hasta alcanzar un nivel estético muy alto. Se podría ver en estas narraciones —más espontáneas en un sentido— un enlace entra las primeras lecturas «fantásticas» hechas de América por Colón, Cortés y sus epígonos, y la contemporánea realidad maravillosa que tanto se menciona al referirse a la literatura latinoamericana. A veces las creaciones populares eran recogidas sin mayor elaboración o se les daba un cariz más costumbrista a fin de complacer a un público lector (las *Tradiciones* de Palma et al), pero a veces servían como fuentes de inspiración para un texto ya muy distanciado de su origen.

Collage de Bernardo Recamier. (Cortesía de la Revista de la UNAM, México)

En México se hicieron compilaciones de leyendas, pero un modernista como Amado Nervo se atiene más a lo internacional para sus motivos. De sus *Cuentos misteriosos,* hay uno que trata el horóscopo (influencia del ocultismo) y el único verdaderamente fantástico: «La novia de Corinto». Este cuento, que se inserta en una nutrida tradición de la mujer o esposa muerta, también forma parte de la lista de obras que tratan el vampirismo. Pero aunque Reyes se ocupó de la obra de Nervo, no se puede afirmar que su producción de cuentos fantásticos haya derivado de éste. Hay antecedentes más allegados dentro de México que el escritor modernista.

Al menos tres de los relatos de Reyes son de tipo onírico sin ser precisamente fantásticos: «La reina perdida», «De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés» y «Antonio duerme». Los relatos verdaderamente fantásticos de Reyes incluyen: «Estrella de Oriente», «La mano del comandante Aranda» y «La cena». El primero no ostenta todos los rasgos de la modalidad literaria en cuestión, aunque los hechos y el lenguaje descriptivo contribuyen a crear una atmósfera de extrañeza y tragedia inverosímil. El título, de hecho, es el mote de un hombre que termina sus días como catedrático de una universidad del más gélido norte estadounidense. Sin embargo, aparece un día entre sus viejos amigos en aura de fantasma, como si cuerpo y alma se hubiesen separado para satisfacer el uno el deber profesional y la otra la necesidad espiritual. Mas es precisamente la tragedia de la escisión el elemento predominante del cuento, más que la naturaleza de irrealidad de la visión fantasmal. Esto corroboraría para algunos críticos la condición de T. Todorov de que la obra fantástica de verdad no tenga propósitos alegóricos.

«La mano del comandante Aranda» es ya más propiamente fantástico y un antecedente se encuentra en el texto de Guy de Maupassant, «La mano». También se inserta el motivo de la mano de cualidades sobrenaturales en una tradición literaria. En la obra de Reyes, la mano es la del propio protagonista, es una parte de su cuerpo que, aunque segada, se niega a morir y más bien sigue el curso contrario de revivificarse cada vez más. Su esfuerzo causa una variedad de reacciones en el lector, desde repulsión visceral hasta enojo por el progresivo carácter agresivo de la extremidad, incluso hasta cierta tristeza por la inutilidad de sus esfuerzos que la lleva a «suicidarse» al final, todo apoyado sin embargo en el sentido de lo grotesco. La idea de que una mano —objeto supuestamente no pensante— pueda decidir el momento de su «muerte» no deja de tener su aspecto cómico. Pero el humor y lo fantástico no necesariamente están reñidos, sobre todo si la naturaleza de los acontecimientos hace que predomine el terror, volviendo de tono negro el tenue matiz humorístico. Tal vez en este cuento de Reyes haya un recuerdo de las circunstancias nada sobrenaturales pero sí grotescas del general Santa Anna, quien hizo que su pierna amputada recibiera un entierro digno de su propio dueño. Esto daría lugar a una interpretación paródica del texto, de la que no está exenta la literatura de lo sobrenatural, como se ve en obras metagóticas como *Northanger Abbey* de Jane Austen.

El cuento más propiamente fantástico y que, como observa María Elvira Bermúdez, es verdaderamente «de antología», es «La cena». Es en este texto donde se centra el análisis del actual estudio. La trama es la siguiente: Un narrador en primera persona, que

se llama autobiográficamente Alfonso, recibe una invitación de Doña Magdalena y su hija Amalia para ir a su casa a cenar. Él se apresura a llegar a las nueve y disfruta de la conversación con las dos mujeres mientras todos están cenando y sintiéndose progresivamente atraído por la joven Amalia. A continuación se suceden escenas de un paseo por el jardín durante el que Alfonso aparentemente se queda dormido, y unas observaciones de las anfitrionas, que al final tienen que arrastrarlo hasta la casa por su estado de postración, acerca del retrato de un hombre que sólo llegó al soñado París después de volverse ciego en un accidente. El narrador nota que el aludido se parece a él y que la dedicatoria y firma del retrato son de la misma letra de la esquela de invitación. El invitado, que se ha preguntado por qué lo convidaron a la cena, deja caer el retrato y sale corriendo de la casa mientras suenan las nueve campanadas. Después, en la cabeza le quedan hojas del jardín, más una flor en el ojal.

El hecho de no salir nunca de la duda en cuanto a si los sucesos son reales o soñados, hace que el relato pertenezca a la modalidad fantástica, según la define Todorov: «The fantastic (...) lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from reality (...)» (41). Es aún más interesante la ambigüedad de perspectiva con respecto a la realidad o irrealidad de los acontecimientos, porque en el nivel discursivo hay un intento de asignarlos a la experiencia onírica. Es decir, a lo largo de «La cena» además de la construcción de una atmósfera confusa, hay varias referencias al sueño: al comienzo, cuando el hablante acude corriendo a la cita; al final, cuando sale igualmente apresurado y espantado de la casa; e incluso durante su estancia con las dos mujeres. Todo parece destinado a crear un ambiente de pesadilla, casi grotesco, de extrañamiento ante la falta de una ubicación segura en el espacio, propósito que por lo demás se vería reforzado por el paso nulo del tiempo. Al iniciarse alrededor de las nueve de la noche y terminarse a la misma hora, los personajes y los espacios se insertan en la zona de lo fantástico, porque todo el proceso de la cena y la charla posterior se ven negados por la medida de su temporalidad inexistente, y no obstante quedan señales de su acontecer en las hojas y la «florecilla» que le quedan prendidas al narrador. Hay interpretaciones posibles pero no comprobables, como por ejemplo que al descubrir los significantes de su visita el narrador aún esté soñando. O que sea efectivamente una experiencia única, realizada fuera del mundo natural, y por ende, en el plano de lo maravilloso. Por otro lado, si el yo que se refiere a los vestigios de su visita está todavía soñando al referirlas, entonces los lectores están ante una narración contada desde el sueño mismo, simultáneo a él en un sentido, pero al mismo tiempo posterior a otro sueño, más embebido o interiorizado, que sería la de la cena. Así el encuentro de Don Alfonso con Doña Magdalena y su hija simbolizaría la penetración en lo más profundo del ser de aquél, cobrando rasgos psicológicos de los que se hablará a continuación. Antes hay que notar que el motivo de la señal que permanece, o que sobrevive, una incursión en un ámbito insólito, sigue otra tradición literaria ya conocida. Después Borges la haría más conocida con su breve comentario titulado «La flor de Coleridge». El motivo en cuestión es el hallazgo de una flor que, si quedara de un viaje al más allá —ha observado Coleridge— suscitaría preguntas o dudas en su descubridor. Efectivamente, como lo cita Borges, el escritor inglés ni afirma ni niega la posibilidad de encontrar

tal flor, igual que la flor (y las hojas) que descubre el narrador de «La cena» tampoco pueden ser definidas con respecto a su estado real o ficticio/soñado. Igual que el signo metonímico escogido por Coleridge para sugerir la existencia de otros mundos, en el cuento «Lanchitas» del mexicano Roa Bárcena, queda en el lugar de un encuentro supuestamente fantástico (por imposible, según el tiempo que se le asigna a un personaje y a otro), un pañuelo al que no debió poder conocer el primero. Este otro ejemplo de un espacio que parece abrirse momentáneamente para luego cerrarse para siempre, tiene su origen en una leyenda mexicana conocida y recogida como «El misterio de la calle Olmedo». Asimismo, se podría recordar la narración breve de la argentina Juana Manuela Gorriti, «Quien escucha su mal oye», en la que el narrador llega a una casa (primer espacio recorrido), luego descubre en la habitación del antiguo dueño (acercamiento a otro tiempo) una puerta que contiene un agujero. Atraviesa este tercer umbral —aunque el paso físico dura solamente un instante y es más por medio de la vista— para entrar en otro espacio y tiempo cuyos personajes muestran una relación de poder/dominio, ejerciendo el primero una monja sobre su amante. La oposición hombre/mujer, expresada en modalidad fantástica, también fue tema de un cuento de Justo Sierra, «La sirena». En esta obra, que no deja de guardar un ligero parecido con *Aura* de Carlos Fuentes, el protagonista se ve atraído por una mujer cuya edad y apariencia física están enmascaradas por el amor que él siente y que a su vez es provocado por el canto seductor de ella.

En cuentos como el de Gorriti y «La cena», el doble alejamiento de la realidad de los lectores parecería ser una manera de aumentar el extrañamiento sentido ante el texto, o al menos de dificultar el proceso de salida del mundo fantástico que en él se ha recorrido o vislumbrado. También pone en juego las mismas estructuras y funciones de la obra literaria, al colocar dentro de un marco otro texto enmarcado, resaltando así los niveles de ficcionalidad habidos en esa obra.

El epígrafe de San Juan de la Cruz («La cena, que recrea y enamora»), alude a la función de esta comida en el cuento y es punto de partida para la identificación de diversos hilos. *Recrear,* en la cita original, se refiere al acto de divertir o entretener, de hacer que los participantes disfruten. Es la comunicación amistosa de ideas y sentimientos. Pero también *recrear* es hacer de nuevo, o hacer otro, *re-crear,* cuyo resultado es el haber formado otra entidad o persona. De ahí la primera referencia de este cuento al concepto del doble, motivo al que se volverá más adelante.

Del placer de la creación (un proceso análogo al placer del texto o al deleite de escribir) se pasa al sentimiento amoroso, que en otro nivel es el que da impulso a los hechos que transcurren. No se empieza con un amor por parte del que narra, sino con una curiosidad derivada de lo que se muestra como desconocido. Es decir, la invitación de las dos mujeres que viven en una casa que él no ha visitado nunca, y alrededor de las cuales por lo tanto puede construir —crear— una identidad. Que se haya dado a esa actividad está indicado por la descripción de cómo reacciona al entrar en la casa de Doña Magdalena y Amalia, casa poco parecida a la que le había sugerido la esquela. Después de su casi desilusión inicial, el narrador empieza a disfrutar de la compañía femenina y a observar aspectos de la relación madre-hija. Efectivamente, la cena lo ena-

mora, pero ¿estará más enamorado de la joven Amalia o de la apariencia simpática y narcisista que, ayudado por el vino y los platos, él cree haber creado? No hay explicación de los acontecimientos, sólo alusiones a la excitada subjetividad del que cuenta.

De hecho, «La cena» se sitúa muy bien en el campo de la literatura erótica, aunque se reprime toda referencia a lo sexual. Este silencio o represión en el plano del discurso textual se manifiesta en el semántico y algo en el sintáctico. Interesa aquí mencionar las observaciones de Rosemary Jackson, en *Fantasy: The Literature of Subversion,* acerca de la relación entre lo fantástico y el deseo. Criticando a Todorov el haber rechazado el psicoanálisis para el estudio de lo fantástico literario, dice Jackson:

> for his understanding of the modern fantastic points to it as emerging most strongly during the course of the nineteenth century, at precisely that juncture when readings of otherness as supernatural (his category of the «marvellous») were being slowly replaced and disturbed by readings of otherness as natural and subjectively generated (his category of the «uncanny»). (62)

Continúa Jackson, que es también en este período que:

> the demonic ceased to be a supernatural category: and developed into a much more equivocal notion, suggesting that alienation, metamorphosis, doubling, transformation of the subject, were expressions of unconscious desire...(62)

Jackson atribuye las características formales y temáticas de lo fantástico al intento (imposible, según ella) de hallar un lenguaje para expresar el deseo. Parecen muy acertadas estas afirmaciones, en lo que se refiere a este cuento de Alfonso Reyes, por varias razones. En primer lugar, no se puede hablar de elementos sobrenaturales, sino de una situación extraña, inexplicable como mucho, a la que faltan datos por causa de la focalización a través del narrador testigo. También se observa en el protagonista cierta alienación al sentir que lo empiezan a dominar esas mujeres al hablar de unas plantas que él no conoce e incluso apenas ve, y luego al percibir que ellas conversan casi a sus espaldas de un capitán, pero le llegan fragmentados los comentarios. Es un hombre cuya visión de su alrededor está incompleta y necesita de algo más para volverse clara. Asimismo, su posible doble se ha mencionado, aunque no se explica para los lectores y aparentemente tampoco para el narrador, quién realmente viene a ser. Clément Rosset, en su libro *Le réeltraité de l'idiote,* examina las vías de acceso a lo real, entre las cuales esta la del doble o la imagen especular. A su vez, identifica tres funciones del doble. La tercera —la fantasmática— sirve para producir un objeto que no existe en el mundo incompleto y así explica, o justifica, el deseo (Brooke-Rose, 5). Significativamente, cuando el yo de «La cena» se enfrenta al retrato del otro que se le parece y ve que la letra de la dedicatoria es la que conoce de la invitación, siente miedo u horror y huye. Precisamente entonces se revela burlona la observación femenina, como si todo fuera un truco para seducirlo y luego lograr alguna transformación (cf. Jackson) en él. En este acto de huida ante una emoción no revelada, se dirige de nuevo la atención de los lectores a la esquela. Semánticamente, el término es ambiguo: en primera instancia funciona en el paradigma de la fiesta o deseo de contacto social. En la segunda, señala la ruptura o disgregación de la unión, cobrando así significación de muerte, como la esquela que anuncia el fallecimiento de una persona en el periódico. La doble identidad de este texto diminuto dentro del texto que es el cuento propio remite a

la doble identidad del protagonista, su localización entre la vida (la cena que recrea y enamora) y la muerte (el jardín y la ceguera).

Junto con el encontrarse atrapado entre la vida y la muerte, el protagonista —por medio de su doble, el capitán— ve amenazada su vista. La amenaza es transmitida por los comentarios de las dos mujeres, quienes lamentan la ceguera del retratado, que no pudo experimentar el placer que más le seducía: el ver París. No se aclara el parentesco entre ellas y el militar, salvo en cuanto a la compasión que sienten por él. Perdida la vista de éste, queda la del protagonista, que sirve para leer la esquela y el retrato (equivalente quizás a otra esquela). El quedarse dormido (¿drogado?) en el jardín es preludio a una futura ceguera posible. En la crítica psicoanalítica de Irigaray y otras, la vista es el sentido más propio del sexo masculino; a través de ella, los hombres clasifican y definen las estructuras sociales. Perder la vista es, entonces, equivalente a perder la masculinidad, y el horror que siente Alfonso refleja el temor inconsciente a la castración por la mujer. De ahí la relación estrecha entre la contemplación de las dos mujeres seductoras (lo invitan a su casa, parecen haberlo embriagado, hablan de cosas que él no domina, hablan solas y deben ayudarlo a entrar de nuevo en la casa después de dormirse él en el jardín) que desde el momento de mandar la invitación, «breve y sugestiva», como él mismo la llama, se han estado acaparando el papel masculino tradicional de la agresión. Dejarse dominar por ellas es sacrificar su masculinidad, y por lo tanto huye. Del encuentro quedan fragmentos del jardín, sitio donde se aumenta o se renueva el sentido de alucinación a la par que el del desamparo.

El encuentro consigo mismo, entonces, tiene que pasar por la comunicación íntima con la parte femenina del ser de Alfonso. El empleo de su propio nombre en el cuento realza, no en la dimensión denotativa, pero si en la connotativa, el sentido del yo revelado, al desnudo, el autoanálisis a través del otro que se contempla, la imagen del espejo. Una vez más las observaciones de Rosemary Jackson son pertinentes, al referirse esta crítica al motivo del doble, que se ha podido interpretar alegóricamente como el mal, pero también de modo psicoanalítico, como el yo fragmentado:

> «Fantastic» character deformation suggests a radical refusal of the structures, the «syntax» of cultural order. Incoherent, fluid selves exist in opposition to precious portraits of individuals a whole or essential (...) (86-87).

Curiosamente, el yo narrador de «La cena» alude al espejo en los últimos párrafos, aunque se vuelve espejo metafórico porque es de hecho un retrato lo que más se contempla. La posición contigua en el texto de espejo y retrato simboliza la recreación del yo de dos maneras: de forma exacta (la imagen verdadera, o reflejada) y de forma artística (representación estética elaborada, aunque sólo sea ligeramente). Se sugiere, en ese sentido, la vieja cuestión de la relación entre la mimesis y el arte. En «La cena» es el arte —eso sí, combinado con el texto escrito de la dedicatoria con firma— de mayor significación para el protagonista, acaso porque la verdad del arte requiere un esfuerzo de elaboración y análisis para producir una imagen verosímil, mientras que un espejo la reproduce objetivamente, obedeciendo a leyes de la física.

La comparación de estos dos objetos, espejo y retrato, se puede generalizar también a los planos historia/fantasía. En la cena se relata lo relativo al mundo real o al menos

históricamente posible. La salida al jardín (contexto natural, abierto, potencial: es decir, las yerbas podrán o no tener cualidades mágicas) posibilita el traslado a la experiencia más confusa y onírica, en que las voces y posturas físicas de las mujeres se hacen borrosas a la percepción del hombre. La ambigüedad que rodea a Magdalena y Amalia permite, o hace, pensar que la cena fue organizada como rito de pasaje para el invitado, una iniciación al saber de las plantas (la naturaleza y sus significados de irracionalidad), que tiene lugar en un espacio necesariamente femenino: la casa de ellas, no la que el protagonista en un principio se imaginó. Así ellas también crean y recrean una experiencia, aunque su forma de recreo no sea del agrado del yo narrador porque escapa a su comprensión.

En *El deslinde,* Alfonso Reyes enumera siete categorías de la literatura fantástica. Según su propia definición, «La cena» pertenecería a la segunda, la del cuento «sonambúlico-espiritista». El enfoque psicológico, entonces, queda sustanciado y se puede señalar en los aspectos lingüísticos del relato.

En primer lugar, el acercamiento a la casa se expresa con un léxico y una sintaxis de urgencia. Dice el narrador: «tuve que correr»; o sea, expresa su deber y su prisa. Las escenas contienen elementos múltiples: calles, serpientes, focos, glorietas, multitud de torres, etc. En rápida sucesión, pasan los objetos, o pasa el hablante, como si dentro de un sueño paseara la vista a su alrededor. Lo no familiar («calles desconocidas») y la soledad (aislamiento o alienación del sujeto, como observa Jackson) conllevan la creación de «un sentimiento supersticioso de la hora» (sensación de un peligro inminente) y el recorrido de un espacio definido en términos de lo fálico (torres, serpientes) y lo femenino (las glorietas circulares). El correr va acompañado del tiempo percibido como palpitación erótica: «la hora de la cita palpitaba ya...» Sin embargo, hay también una represión de todo el impulso sexual al querer el narrador definirlo como una repetición de un mismo recorrido apremiado que a su vez termina siendo una «falsa recordación». Se niega así el concepto institivo del doble, pero la negación debe actuar como advertencia a los lectores de que la perspectiva cuentística encubre un estado anormal de sensibilidad. Mas este indicio no llega a revelar si esa sensibilidad se debe al inconsciente (o a la neurastenia) o si debe tomarse como signo de una personalidad literalmente perturbada. Desde luego, hay una tensión textual entre el deseo que impulsa la carrera (reducida en el nivel discursivo a una «superstición» que él mismo inventó acerca de la hora) y las referencias a la meditación (¿cómo se medita durante un esfuerzo físico agitado?) y a que, como dice: «Yo dormía en el mareo de mi respiración agitada». Tal estado físico debería impedir el quedarse dormido, no provocarlo. Además, este dormir anormal sería terminado por las nueve campanadas, si atendemos a las leyes naturales de la conciencia. Y sería contradictorio el despertarse en el momento de llegar a la casa donde tienen lugar los hechos extraños. ¿O es precisamente el fenómeno de despertarse al sueño más profundo, a la mayor comprensión de la realidad, como los versos de San Juan de la Cruz que figuran justo antes de los del epígrafe la llaman, «la música callada,/la soledad sonora»? La paradoja, tan popular entre escritores del barroco, es vista por R. Barthes como recurso que posibilita la superposición de significados —un doble lingüístico, como quien dice, que reforzaría no sólo el estado del narrador como escindido psicológicamente, sino también su percepción

de Amalia y su madre y la duda de los lectores acerca de la «verdad» del cuento. ¿Es un comentario sobre una cuestión metafísica, o la recreación de un sueño, o incluso de una cena de verdad (acompañada de un exceso de vino)?

En todo caso, la premonición de algo funesto al comienzo se debe al propio narrador, inventor de la superstición acerca de las campanadas. Paradójicamente, si se cumple tal destino aciago se confirma su razón al pensar así y de esta manera se afirma que no es un hombre irracional. Es decir, si la cena se convierte en un encuentro fatal, el temor anterior se ve justificado como producto de una mayor sensibilidad: una creación basada en lo posible y comprobable. Pero durante el trayecto del narrador se ve cómo son borrados los límites de su definición: se define como «falsa recordación», como proceso que lleva a cabo «sin darme cuenta». Predomina, no el espacio ni el tiempo, sino simplemente el urgente deseo de llegar en el momento apropiado, aunque significativamente éste ha sido definido por sus anfitrionas. Se recuerda en este deambular solitario del protagonista masculino al relato bastante más grotesco de Rubén Darío, «Larva», en el que el joven se escapa de su casa obedeciendo a una clara necesidad de satisfación erótica.

Quedan más posibilidades de interpretación psicoanalítica, como la verdadera identidad de los personajes femeninos Magdalena y Amalia, cuyos mismos nombres también funcionan en el nivel connotativo para sugerir figuras del amor impuro y el amor apasionado o romántico, respectivamente. La seducción o hechizo del protagonista no se expresa directamente, sino que permanece con el status de significante enterrado (Cohan y Shires, 45), apoyado en la presencia metonímica de signos como la cena (placer del consumo) y las plantas (medios de embrujamiento tradicionales). Por otra parte, las miradas y silencios, pero también su discurso desconectado de casi todo contexto anterior, actúan como significantes (Cohan y Shires, 45) que no apuntan hacia un significado claro sino hacia el vacío de lo desconocido, según la perspectiva del yo. De allí se proyectan ojos y voces hacia un vacío inspirador de incomprensión. Es cuando la historia embedida («embedded») (Cohan y Shires, 45) del capitán es narrada por las mujeres cuando el horror se manifiesta. La simultaneidad de esta historia del militar desgraciado encajada dentro del tiempo de la narración del yo representa una fusión a nivel estructrual que éste percibe antes que los lectores, provocando una ruptura en la secuencia que resulta en la ambigüedad exigida por Todorov para todo relato fantástico, a pesar de rebasar este cuento la frontera del siglo XX.

Finalmente, hay que destacar, aunque no se podrá analizar detalladamente, la cercana relación de «La cena» con la conocida *Aura,* novela corta de otro mexicano, Carlos Fuentes. De esta obra se ha señalado la nutrida intertextualidad y, curiosamente, casi todo lector de *Aura* cotizará elementos de este texto con el de Reyes, a pesar de haber sido escrito «La cena» con cincuenta años de anterioridad. En ambas obras, un hombre sin antecedentes llega a una casa como respuesta a un texto escrito (aparentemente) por una mujer. Ese texto o mensaje femenino remite a su vez a otro aparentemente masculino, que representa una transformación del protagonista. En ambos casos el invitado se encuentra con dos mujeres, una mayor y otra más joven por la que se siente atraído y se cree correspondido. También ambos protagonistas salen a un pequeño es-

pacio ajardinado y reciben en esa oscuridad natural explicaciones sobre las virtudes y vicios de las plantas. El yo del cuento de Reyes logra escaparse, sin embargo, mientras que el *tú* de Fuentes ya no sale, habiéndose acostumbrado a una nueva forma de vivir y sentir. La sexualidad está mucho más a la vista en la obra de Fuentes, más cercana a nuestra época, pero su misma represión en «La cena» la hace tal vez más «palpable». Las dos mujeres de este relato muestran mayor grado de comunicación, o si se quiere, mayor complicidad, y realzan el sentido de vulnerabilidad del invitado. Don Alfonso sí percibe su parecido con el retrato —aunque lo hace después de verificarlo en el espejo— y esta autoidentificación será acaso su salvación. Sus anfitrionas son dos, pero llegan a fundirse en una por medio de sus gestos y supuestas intenciones: Amalia al final ya no es la joven atractiva y seductora sino una de las «dos señoras» (como las llama el narrador) que lo «miraban con una cómica piedad». Está completamente prohibido que venza lo femenino, por lo que, aún entre una segunda carrera y los resultantes jadeos, el narrador consigue salvarse. El protagonista de Fuentes sucumbe ante la seducción de esta parte de su ser (no tiene por qué representar una debilidad suya, si se entiende que al dejarse llevar se encuentra con la anciana del simbólico nombre de Consuelo), pero don Alfonso, ni siquiera a través de su doble, ni a través del sueño o del inconsciente, quiere acercarse a ese aspecto de su ser que le podría proporcionar algunas respuestas acerca de la existencia suya, del capitán, de las virtudes fantásticas de unas plantas. El doble aún tendría que esperar unos años más para que se fuera acostumbrando a lo extraño del pensamiento humano y todas sus posibilidades, desde la de acercarse a un axolotl hasta la de soñar no solamente a sí mismo, sino a otros, a nosotros, también.

Kathleen N. March

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. «*La mano del comandante Aranda,* de Alfonso Reyes». *El cuento hispanoamericano ante la crítica.* Madrid: Editorial Castalia, 1973.

BARTHES, ROLAND. *Ensayos críticos.* Barcelona: Seix Barral, 1967.

BERMÚDEZ, MARÍA ELVIRA. «Alfonso Reyes y su obra de ficción». *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957),* vol. II. Monterrey, Nuevo León: Universidad de Nuevo León, 1957, pp. 511-527.

BORGES, JORGE LUIS. «La flor de Coleridge» *Otras inquisiciones.* Madrid: Alianza Editorial, 1976, pp. 17-20.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, especially of the fantastic.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

COHAN, STEVEN Y LINDA M. SHIRE S. *Telling Stories. A theoretical analysis of narrative fiction.* NY y Londres: Routledge, 1988.

FUENTES, CARLOS. *Aura.* México, D. F.: Era, 1962.

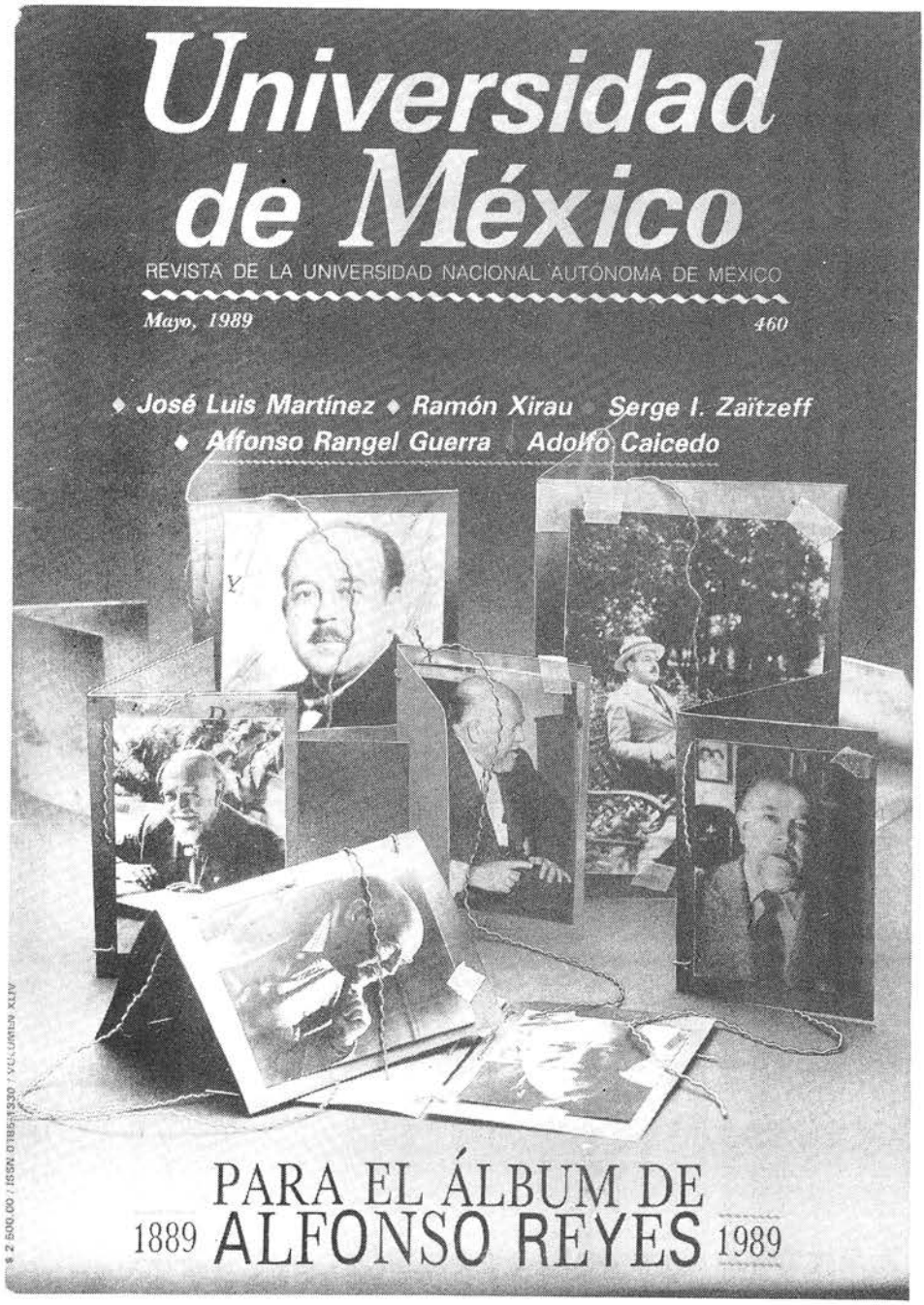
HAHN, OSCAR. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX.* México, D. F.: Premiá, 1978.

IRIGARAY, LUCE. *Spéculum de l'autre femme.* Paris : Minuit, 1974.

JACKSON, ROSEMARY. *Fantasy: The literature of subversion.* London: Methuen, 1981.

KÔNING, IRMTRUD. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna.* Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1984.

REYES, ALFONSO. «La cena». De *El plano oblicuo,* en *Obras Completas,* vol. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 11-17. [El cuento lleva la fecha de 1912].

REYES, ALFONSO. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. (1.ª ed. 1944).

TODOROV, TZVETAN. *The fantastic. A structural approach to a literary genre.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.