

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Středisko ibero-amerických studií

Historické vědy – Ibero-amerikanistika

Disertační práce

Laura Martínez Abarca

*Reescrituras en la novela posmoderna. Una comparación
trasatlántica entre Roberto Bolaño y Jáchym Topol*

*Revize žánrů v postmoderním románu. Transatlantické srovnání
Roberta Bolaña a Jáchyma Topola*

*Rewritings in the postmodern novel. A transatlantic comparison
between Roberto Bolaño and Jáchym Topol*

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Praha, 2022

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3. 12. 2022

Mgr. Laura Martínez Abarca

Mis más sinceros agradecimientos a la profesora Anna Housková quien además de iniciarme en los vericuetos del análisis literario, leyó las diferentes versiones de este escrito enriqueciéndolo siempre con su apreciación sagaz y moderada; asimismo, agradezco al profesor Josef Opatrný por abrirme las puertas de la encantadora Praga. A las viejas y nuevas amistades con las que he compartido las alegrías y las angustias de la lejanía, de la escritura, de la vida, a lo largo de mi estancia en el país de Topol y en el que alguna vez me crucé con Bolaño afuera de metro Anděl. A mi familia por su amor incondicional. A Mbilo por estar.

Resumen

La presente tesis es un análisis comparativo entre las novelas *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño y *Misiones nocturnas* (2001) de Jáchym Topol. Novelas de distintas regiones que además de estar escritas en el umbral del siglo XXI, se inspiran en los acontecimientos traumáticos de 1968 en México y en Praga, respectivamente. Mas importante aún para esta investigación es la identificación en ambas obras de algunas tendencias estéticas atribuidas a la posmodernidad: la mezcla de diversos géneros, la fusión entre lo antiguo y lo nuevo, la estética fragmentaria. Este estudio se centra principalmente en la reescritura de los géneros literarios, la cual se da en diversas dimensiones: ya sea como innovación de los géneros populares, como el cuento de hadas y el policial, o como reinención de escrituras antiguas como el mito griego y de narraciones orales tradicionales, como el mito fundacional checo. Así, el primer capítulo está dedicado a las características estéticas de la posmodernidad halladas en las novelas. En el segundo capítulo, se analiza la reescritura de los géneros predominantes en las obras: el policial en *Amuleto* y el cuento de hadas en *Misiones nocturnas*. Finalmente, el tercer capítulo, estudia la reescritura del arquetipo del loco en las dos novelas.

Palabras clave: novela posmoderna, géneros literarios, estudios trasatlánticos, reescritura, 1968, Jáchym Topol, Roberto Bolaño

Abstrakt

Tato práce je komparativní analýzou románů *Amuleto* (Amulet, 1999) Roberta Bolaña a *Misiones nocturnas* (Noční práce, 2001) Jáchyma Topola. Romány z různých regionů, které vznikly na prahu 21. století a jsou oba inspirovány traumatickými událostmi roku 1968 v Mexiku a v Praze. Ještě důležitější pro tento výzkum je, že se v obou dílech objevují některé estetické tendence připisované postmodernismu: míšení různých žánrů, spojení starého a nového, fragmentární estetika. Disertace se zaměřuje především na revizi literárních žánrů, k němuž dochází v různých dimenzích: buď jako k inovaci populárních žánrů, jako je pohádka či detektivní román, nebo jako znovuobjevování dávných příběhů, jako je řecký mýtus a zakladatelský mýtus český. První kapitola je věnována estetickým charakteristikám postmodernismu, které lze nalézt v románech. Druhá kapitola analyzuje revizi dominantních žánrů v těchto dílech: detektivního románu v *Amuletu* a pohádky v *Noční práci*. A konečně třetí kapitola se zabývá přepisem archetypu blázna v obou románech.

Klíčová slova: postmoderní román, literární žánry, transatlantická studia, revize žánrů, 1968, Jáchym Topol, Roberto Bolaño

Abstract

This thesis is a comparative analysis between the novels *Amuleto* (Amulet 1999) by Roberto Bolaño and *Misiones nocturnas* (Night work 2001) by Jáchym Topol. Novels from different regions that, besides being written on the threshold of the 21st century, are inspired by the traumatic events of 1968 in Mexico and Prague, respectively. Even more important for this research is the identification in both works of some aesthetic tendencies attributed to postmodernity: the mixture of different genres, the fusion between the old and the new and the fragmentary aesthetics. This study focuses mainly on the rewriting of literary genres, which occurs in various dimensions: either as an innovation of popular genres such as the fairy tale and the detective story, or as a reinvention of writings such as the Greek myth and oral narratives such as the Czech foundational myth. Thus, the first chapter is devoted to the aesthetic characteristics of postmodernism found in novels. The second chapter analyzes the rewriting of the predominant genres in the works: the detective story in *Amuleto* and the fairy tale in *Misiones nocturnas*. Finally, the third chapter studies the rewriting of the archetype.

Key words: postmodern novel, literary genres, trans-Atlantic studies, rewriting, 1968, Jáchym Topol, Roberto Bolaño

Índice

Introducción.....	9
1. Hacia el análisis de la novela posmoderna.....	13
1.1. 1968, el año de la gran ruptura.....	14
1.2. Estéticas posmodernas.....	16
2. Hibridaciones y Reescrituras.....	25
2.1. Lo negro policial.....	28
2.1.1. El crimen.....	30
2.1.2. El testigo.....	41
2.2. El cuento de hadas.....	45
2.2.1. El ritual de iniciación en el cuento de hadas.....	50
2.2.2. <i>Misiones nocturnas</i> : la reescritura del cuento de hadas.....	58
La separación.....	60
La desventura.....	63
El bosque misterioso.....	63
La cofradía en el bosque y el búnker.....	65
Los donantes.....	69
Standa.....	69
El antiguo cementerio de noche y la barca.....	71
Ondra ya es parte del pueblo.....	74
La persecución: los secretos revelados al héroe.....	75
El mito fundacional, la reescritura como desacralización.....	81
Eluzína en la montaña de Blahos.....	84
La persecución: Poskina, el monstruo y los secretas.....	86
La Vieja.....	87
La Vieja y Ondra.....	89

El héroe rechaza las condiciones del mundo impuesto	95
El día del fuego: la llegada de Eluzína.....	97
Cuentos de hadas para dormir	98
La sospecha.....	100
La fuga mágica.....	100
El retorno de Ondra.....	101
3. El loco: la reescritura del arquetipo.....	102
Las Puertas del Infierno	108
El Parto de la Historia.....	109
La reescritura del mito de Orestes	116
Canto de amor y de guerra.....	117
El bufón y el poder.....	125
El efecto Polka	130
El bufón y el héroe.....	132
Polka, los niños y los tesoros de la nación checa.....	133
Polka y el doble.....	136
La traición de Polka	137
Conclusiones.....	140
Bibliografía	145

Introducción

Hay dos historias con las que me gustaría empezar o, al menos, evocar dos relatos que normalmente se cuentan por separado. La primera de éstas acontece en la Ciudad de México, Roberto de quince años y su familia, chilenos, han llegado recientemente a la capital mexicana, en medio de las protestas estudiantiles por el uso de la fuerza policial en contra de los estudiantes y que, meses después, desembocaría en la matanza de unos y la desaparición de otros a manos del ejército. Años más tarde, Roberto conocerá a una de las sobrevivientes. La segunda historia, ocurre en Praga, es agosto, la ciudad ha sido sitiada, se escuchan disparos, gritos, los tanques levantando el adoquinado. Jáchym tiene seis años. Sus padres en medio del temor y la incertidumbre deciden empacar y llevarse a la familia al pueblo natal de su padre, un poeta disidente. Ambas acaecen en 1968. Muchos años después, rasgos de estas experiencias quedarían plasmadas en dos novelas: *Amuleto* y *Misiones nocturnas*.

Publicadas hace no más de veinte años, en 1999 y 2001, respectivamente, podríamos decir que ambas novelas clausuran el siglo XX o que inauguran el nuevo milenio, sentidos que no se contradicen si observamos en ambas la posibilidad de cerrar un pasado al cual aluden desde sus propios contextos y, así, con esta mirada, principiar el nuevo, partiendo de un mismo referente: 1968, año que de una forma u otra será, como la llama Huyssen, la última jugada de una generación que tenía una idea del porvenir diferente.

En el caso de Roberto Bolaño, el 68 mexicano, representará el trágico destino de los movimientos sociales latinoamericanos: la persecución, la tortura, la muerte de sus jóvenes. En el caso de Jáchym Topol, autor checo perteneciente a la última generación que experimentó la inflexibilidad del sistema comunista, los sucesos de 1968 en Praga, implicarían el acceso a los mundos marginales del comunismo. Me detengo brevemente en el argumento de las novelas: *Amuleto* es la

historia de Auxilio Lacouture, uruguayana emigrada a México que se considera a sí misma madre de la poesía mexicana y quien vive como tal, en los cafés bohemios conversando sobre poesía con los jóvenes poetas, vagando por las calles de la Ciudad de México, haciendo cualquier tipo de trabajo que le permita vivir al día, metiéndose en aventuras peligrosas, una de ellas: la del día que se quedó escondida en un baño del cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando el ejército violó la autonomía universitaria, mientras que, desde una ventana, observaba cómo se llevaban a estudiantes, profesores y trabajadores en medio de gritos y golpes. Recuerdo que evocará una y otra vez en su calidad de testigo: “Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada” (p. 26).

En *Misiones nocturnas*, es Ondra, un adolescente, el protagonista de la historia. Con el ejército en las calles de Praga, su padre decide enviarlos a él y a su hermano, Chiqui, a su pueblo natal. Ondra recuerda cómo al salir de la Oficina de Patentes donde trabaja su padre, en medio del caos, vio a los tanques arrojarse contra las personas, los disparos, el pánico, antes de eso, el “descarte” o la quema de los documentos: su padre es un disidente. En el pueblo, convive con los chicos de ahí y, como cualquier joven de su edad, participa de los rituales de iniciación, hasta que se dan cuenta que también ahí los persiguen, forzados a huir nuevamente, como tantos otros.

Amuleto y *Misiones nocturnas* no son consideradas por la crítica como las obras cumbre de estos escritores, la primera es una novela corta contada en primera persona por una mujer, Auxilio Lacouture, y la segunda, es una novela en la que el narrador salta de un personaje a otro para completar la visión de un chico en su ritual hacia la madurez, Ondra. Una podría situarse en la denominada literatura latinoamericana, la otra en la literatura checa del periodo postcomunista de la República Checa. La de Bolaño acontece en la Ciudad de México, mientras que la de Topol ocurre en un pueblo perdido en medio de la nada en el país centroeuropeo. No obstante, si bien son visibles las diferencias, también se aprecian semejanzas que enlazan tiempos, espacios y temas que permiten

acercarnos a ambos textos desde enfoques tan diversos como el socio-histórico, el tematólogo, y también desde la dimensión mítica y arquetípica de las novelas.

Mi aportación a este campo de estudio se basará en la comparación de las novelas desde las nuevas perspectivas de la literatura comparada, la cual, más allá de cruzar fronteras, tiene entre sus objetivos encontrarse en los ojos del otro hacia la construcción del *nosotros*. Aunque el primer acercamiento se da desde el plano contextual, tomando como punto de partida el año 1968 y que, de entrada, permitiría la comparación entre el discurso literario y el discurso histórico, el propósito es acceder a una comparativa más profunda de las obras literarias que revele las semejanzas formales y de contenido: recursos estéticos, temas y motivos; y, asimismo, las relaciones extra-textuales, definidas por conceptos tales como poder, violencia, régimen autoritario, memoria; aspectos comprendidos en una idea más amplia: posmodernidad, en tanto concepción del mundo.

Siguiendo la línea del tiempo que sitúa la posmodernidad, como proceso cultural, en el último cuarto del siglo XX, y que implicaría el cuestionamiento de los “grandes relatos” (Lyotard, 1991), la literatura comparada, al igual que muchas otras disciplinas, establece nuevos derroteros que posibilitan la comprensión del Otro, pero ya no desde una visión hegemónica moderna –y que se ha demostrado más estrecha que universalista–, manifestando con ello la necesidad de crear otras categorías desde las injusticias y problemáticas que aquejan a los diversos grupos culturales. La literatura se ha mostrado como un campo propicio para dar voz a las subjetividades obliteradas, sugiriendo otras versiones de la historia.

Sumado a las versiones emergentes de la Otredad y a las nuevas lecturas del pasado, existen otros rasgos vinculados a las características que definen lo posmoderno. Para efectos de esta tesis me centraré en uno de los rasgos formales que más se atribuyen al posmodernismo: la reescritura de géneros literarios. Esta reescritura puede tener varias dimensiones: la reinención o actualización de un texto existente o la innovación de un determinado género o incluso, la mezcla de diferentes géneros en un mismo texto o hibridación. Esta última permite disolver

la frontera entre los géneros y asimismo, alterarlos; trastocar sus fundamentos. En el caso de *Amuleto*, por ejemplo, encontramos la combinación entre el género de aventuras y algo parecido al policial, un registro, entrevisto en el crimen y el testimonio. En el caso de *Misiones nocturnas* este registro policial también se manifiesta en el testimonio y en la persecución, pero dentro de la estructura narrativa del cuento de hadas. Asimismo, hay otro modo en el que la reescritura funciona y tiene que ver con la transformación de mitos e historias fundacionales. En el caso de *Amuleto*, se propone una versión diferente a las ya existentes del mito de Orestes. En el caso de *Misiones nocturnas*, se pone en discusión el mito fundacional del pueblo checo. Como bien apunta Mattolini, “la transgresión de las normas literarias tradicionales y la relativización de los géneros permiten una nueva idea de literatura ilimitada, en la que todo puede ser reutilizado y re combinado” (2017, p. 13). Asimismo, hay dos temas reescritos de honda importancia para esta tesis: la reescritura del ritual de iniciación como base estructural de ambas novelas y la reescritura del tema del loco, personaje arquetípico encontrado en ambas novelas.

Dicho esto, el primer capítulo de la tesis estará dedicado a la definición operativa de posmodernismo, esto es, las características estéticas de la posmodernidad halladas en las novelas. En el segundo capítulo, analizaremos la reescritura de los géneros predominantes en las obras: el policial en *Amuleto* y el cuento de hadas en *Misiones nocturnas*. Finalmente, el tercer capítulo, lo dedicaremos a la reescritura del arquetipo del loco, personificado por Auxilio en la obra del autor chileno y por Polka en la novela checa.

1. Hacia el análisis de la novela posmoderna

La crítica posmoderna, en particular, es una bestia paradójica y cuestionadora.

Linda Hutcheon, *Poética de la posmodernidad*

Pareciera baladí e incluso una necesidad escribir una tesis doctoral con conceptos manoseados y llena de lugares comunes. Quiero suponer que uno de los pensamientos más belicosos contra los que lucha un investigador en la era posmoderna es el de convencerse a sí mismo de la utilidad de su estudio, después de todo, cientos de trabajos que abundan sobre lo mismo o que exploran temáticas similares lo hacen desde el mismo enfoque, aunque esto, como es bien sabido, obedece a las tendencias historiográficas y de perspectiva correspondiente a cada época. Si tomamos prestada la definición de Walter Mignolo sobre historiografía: “los relatos oficiales y canónicos de acontecimientos que se suceden cronológicamente en ubicaciones témporo-espaciales específicas” (2007, p.77), nos damos cuenta que en la época actual se ha privilegiado el estudio de la memoria, de lo poscolonial y de la posmodernidad no sólo para confrontar la tradición historiográfica occidental, cuestionando las versiones que hasta ese momento se tenían por verdaderas, únicas y universales, sino también cualquier otro discurso o narrativa que haya explicado la realidad social, señalando así, una fractura en el pensamiento filosófico y social del siglo XX. Sirva esto para decir que el análisis comparativo entre *Amuleto* de Roberto Bolaño y *Misiones nocturnas* de Jáchym Topol responde a esta búsqueda cuestionadora y por ello se hará dentro de los límites del llamado giro posmoderno. Dicho esto, el objetivo de este apartado es centrarnos en el concepto posmodernismo, esto es, en las características estéticas que encontramos en la novela posmoderna. Para ello nos aproximaremos a la idea de posmodernidad estableciendo los límites dentro de los cuales encuadraremos

este concepto y que continúa siendo objeto de controversia.

En cuanto a los términos posmodernidad y posmodernismo, términos que suelen utilizarse indistintamente, lo cual crea confusión al investigar sobre el tema más que nada por cuestiones de traducción, cabe señalar que para efectos de esta tesis consideraremos el término posmodernidad como una concepción del mundo diferente del de la modernidad y la palabra posmodernismo se utilizará para designar las características estéticas que encontramos en lo que llamaremos la novela posmoderna.

1.1. 1968, el año de la gran ruptura

El presente trabajo tiene por objetivo comparar *Amuleto* de Roberto Bolaño y *Misiones nocturnas* de Jáchym Topol, novelas de distintas regiones que además de estar escritas en el umbral del siglo XXI, se inspiran en los acontecimientos traumáticos de 1968, en México y en la entonces Checoslovaquia. Esto en primera instancia me dio la oportunidad de confrontar las situaciones sociales y políticas, hallar semejanzas y diferencias atractivas sobre todo por tratarse de sistemas políticos diametralmente opuestos. Si bien, esto resultaba una tarea fascinante, más interesante aún fue observar las implicaciones historiográficas y epistemológicas que esta revolución cultural dejó en las nuevas formas de escritura de la historia como la proliferación de temas de historia cultural, la irrupción del presente en la historia y la legitimación de la historia oral como método:

esta crisis de los modelos generales y la concomitante demanda de restituir sus derechos a las dimensiones histórico-concretas, dio nacimiento a todos esos múltiples esfuerzos que, después de 1968, pasaron de la historia de las estructuras a la historia de los actores, de la historia de las realidades económicas y sociales a la historia de la subjetividad y de las percepciones culturales, de la historia del poder a la historia de las resistencias y de la insubordinación, de las historias generales a las historias locales y regionales, de los procesos macrohistóricos a los universos

microhistóricos, de la historia de las leyes y las normas a la historia de los casos individuales atípicos y de las desviaciones, y de la historia de los grupos establecidos y centrales a la historia de las minorías, de los marginales y de los pequeños grupos (Aguirre, 2018, p. 200).

Es este escenario cultural el que hace posible el llamado “giro posmoderno” y que representa un cisma en la historia del pensamiento occidental, es decir, un cambio en el modo de leer el mundo. Las ideas modernas que se tenían del sujeto, del conocimiento, de la racionalidad, de la historia, experimentaron una transformación propiciada en parte por los acontecimientos sociales y políticos alrededor del mundo de ese 1968. Esto último es lo que se considera crítica a la modernidad, la cual, de acuerdo a Mignolo, se ha llevado a cabo desde dos frentes: la crítica posmoderna, que son las críticas europeas y angloamericanas a la modernidad, y la crítica decolonial que proviene de los países no europeos que han atravesado la invasión o la importación de la modernidad occidental (2010).

Era de esperarse que después de las Guerras Mundiales, el surgimiento de los fascismos y los totalitarismos, las dictaduras y, en general, todo tipo de opresión proveniente de ideas imperialistas, sumado al fenómeno global del 68, se diera paso a la necesidad de replantear los postulados modernos, de revisarlos, de establecer nuevas categorías, de pensar el conocimiento a través de ópticas diferentes que han expandido la discusión a otros terrenos culturales, a nuevos modos de imaginar la vida. Por tal motivo considero el 68 como el momento histórico y social de ruptura con la ideología moderna o, en otras palabras, el comienzo de la posmodernidad.

Si esta delimitación histórica toma el año 1968 como el parteaguas entre una concepción del mundo y otra, es porque los movimientos sociales de este año significaron para muchos la derrota de la izquierda en el mundo o, en términos más dramáticos, “el fin de la utopía”. En este sentido, la investigación aquí propuesta está interesada en considerar la posmodernidad como un cambio crucial en la historia del pensamiento moderno y 1968 como el año de la gran ruptura.

Año en el que los jóvenes fueron presas de un espíritu subversivo en diferentes partes del mundo: México, Checoslovaquia, Francia, Estados Unidos, Japón, Senegal, del que emergieron nuevas luchas, entre ellas la de más repercusión global: el feminismo. De ahí que Immanuel Wallerstein considere a estos movimientos como “la revolución mundial del 68” y que viene con la impronta de lo moderno, es decir, de lo occidental. Es por demás sugestivo que Bolaño y Topol hayan situado estas obras en el año 1968.

Así, consideramos que la llamada derrota de los movimientos sociales del 68, marca un antes y un después entre la modernidad y la posmodernidad. Sin embargo, partimos de la consideración de que esta última no es categóricamente opuesta a la modernidad, sino que se nutre de ésta para atacar o regodearse en sus fundamentos, lo que ha traído consigo una expansión de la idea de cultura y del ser humano, mostrando un panorama con distintas visiones del mundo, distintos modos de ser.

1.2. Estéticas posmodernas

Como ya se dijo, consideraré la revolución de 1968 como el catalizador en el cambio de mentalidad que experimentó la cultura moderna y que actualmente se define bajo el concepto posmodernidad, el cual empieza a utilizarse después de que Jean-François Lyotard, en *La condición posmoderna*, dictara la “crisis de los grandes relatos” en 1979. Partiendo de esta consideración, Íñigo Barbancho en su estudio *Mundos perdidos: una aproximación tematólogica de la novela posmoderna*, sitúa este periodo histórico entre 1980 y el 2005. Periodo en el que también se inscriben las novelas analizadas en este estudio.

Sobre *Amuleto* (1999) y *Misiones nocturnas* (2001), cabría señalar que, en primera instancia, por su origen, jamás habrían sido consideradas como obras posmodernas, ya que esta condición se consideraba exclusiva de “las sociedades más desarrolladas” o, como señala Alfonso de Toro en su defensa por una posmodernidad latinoamericana, ésta no era aplicable como fenómeno global a

América Latina, ya que era necesario tener en cuenta el aspecto socio-económico, político y, eventualmente, el científico, razonamiento que también sería extensivo a los países ex-comunistas. De este modo, y siguiendo la línea del tiempo que sitúa la posmodernidad, como proceso cultural, en el último cuarto del siglo XX, y que implicaría el cuestionamiento de los “grandes relatos” (Lyotard, 1991), la literatura comparada, al igual que muchas otras disciplinas, establece nuevos derroteros que posibiliten la comprensión del otro, pero ya no desde el discurso hegemónico que hace una distinción entre la baja y la alta cultura o entre los países de Primer mundo y del Tercer o del Segundo mundo (Jameson, 2000: 73), sino desde las diversas manifestaciones mundiales que son expresión de la humanidad, haciendo a un lado las pautas de forma y contenido que según la escuela angloamericana (Bloom, 1994) debería tener una obra para considerarse gran literatura, dejando de lado, negligentemente, obras que más allá de su origen o su lengua son también espejos en los que puede verse cualquier persona.

Así, si anteriormente no se consideró indispensable observar la posmodernidad como una condición emanada de la propia cultura occidental y por ende de todos los mundos atravesados por ésta, la cultura de masas, la globalización, el avance tecnológico, el flujo de información, le han concedido al “Tercer mundo” su ración de posmodernidad. En este sentido a Fredric Jameson le parece esencial entender el posmodernismo no meramente como una ideología, fantasía cultural o un estilo artístico “sino como una dominante cultural (...) dotada de una genuina realidad histórica (y socioeconómica)” (1991, p. 80). De tal modo que en esta época resultaría bastante ingenuo, aunque ciertos remanentes centralistas persistan, afirmar que la posmodernidad sólo puede darse bajo condiciones económicas y sociales determinadas, no obstante, ésta haya sido una de las premisas básicas de la teoría posmoderna en sus inicios.

Uno de los estudios dignos de mención y que intentan rebatir esta visión estrecha es el que hace Alfonso de Toro en *Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa posmoderna)*, artículo publicado en 1991. Ante las

inconveniencias plasmadas por el discurso angloamericano y eurocéntrico, Alfonso de Toro ve en Jorge Luis Borges el primer espíritu posmoderno no sólo latinoamericano, sino universal, debido a su escritura innovadora y genial, basada, paradójicamente, en la relectura de las grandes obras del “centro”. Entre las características que de Toro encuentra están “el juego intertextual deconstruccionista”; la hibridación de discursos varios: fantástico, filosófico, religioso, filológico; la mezcla de géneros; la metaficción, por mencionar algunos. Asimismo, si no fuera porque incluso hoy en día hay quienes se preguntan por qué esta necesidad del “Tercer mundo” de estudiarse a partir de categorías eurocentristas, no es baladí traer a colación, guste o no, que a los países intervenidos por fuerzas imperiales también les pertenece, para bien y para mal, la herencia de la tradición occidental atravesada por los relatos grecorromano y judeocristiano, estableciendo una compleja relación entre centro y periferia, y que en la narrativa borgeana encuentra su máxima realización:

Constatamos que la obra de Borges se (re)apropia de la cultura universal fundando un discurso propio e inconfundible que, a pesar de no ser localista, no le niega su origen y lo pone en el centro del pensamiento de la postmodernidad. La relación de Borges con el centro es muy diversa, se le niega, se le oculta, se le refuta, se le considera, se le toma como punto de partida. Precisamente el caso de Borges muestra en forma ejemplar que la periferia incluso se puede instalar como centro, pero, por otra parte, nos muestra que el diálogo con el centro sigue siendo aún desigual y arbitrario (de Toro, 1997, p. 41).

Si bien la obra de Borges es una obra sin precedentes, única en el idioma castellano, y Borges, un genio, esta investigación no contempla la poética borgeana como posmoderna, más bien considero que ésta correspondería a la culminación de las vanguardias literarias del siglo XX. No obstante, el aporte de Alfonso de Toro es valioso, ya que coloca a la estética latinoamericana dentro de la cartografía de la postmodernidad y, asimismo, identifica la contribución de ésta a la narrativa

posmoderna.

Para efectos prácticos y conceptuales esta investigación tomará la periodización histórica como la brújula que me permitirá trazar un rumbo sin muchos rodeos. No hacerlo de este modo implicaría observar en obras de diversas épocas características posmodernas y que, sin exagerar, podrían ir desde el *Quijote* hasta las novelas representativas del Boom. En este sentido, considero que el análisis de la novela debe realizarse dentro del contexto de la producción de la obra y no desde el contexto de quien la analiza, ya que eso podría propiciar que obras como *Cien años de soledad* sean consideradas narrativas posmodernas, cuando fueron concebidas bajo el influjo del espíritu de la modernidad. En este orden de ideas, coincidimos con Marina Gálvez, cuando cita a Jameson:

Los rasgos compartidos por las obras modernas y postmodernas (numerosas por la condición heterogénea, ecléctica, de las segundas, y sobre todo por su desinterés por lo nuevo) adquieren como es lógico diferente significado, o mejor, diferente sentido y función social, es decir, se convierten en nuevos códigos que el lector crítico habrá de interpretar en cada caso, lo que a su vez remitirá al preciso sistema de significación al que la obra pertenece. Es decir, lo verdaderamente clarificador es determinar aquello que en la obra funciona como síntoma o clave de una realidad mayor que constituye su verdad última (Jameson: 30). (1999, pp. 218-219).

En este punto cabría reparar en la ubicuidad de las características posmodernas, rasgo que posibilita que hallemos características vinculadas a ésta en obras modernas, lo que naturalmente refuerza la idea de que la posmodernidad y sus características son parte del último estadio de la modernidad, ya sea como sublimación o perversión, y no como algo radicalmente nuevo. De modo que las características estéticas vinculadas a la posmodernidad podrían inscribirse también en el concepto acuñado por Octavio Paz, “la tradición de la ruptura”, es decir, en “la tradición que se niega a sí misma para continuarse” (Paz, p. 147). De acuerdo al poeta mexicano, ésta se situaría entre el Romanticismo y la Vanguardia, es decir,

desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. El primero, es un arte revolucionario que simboliza la lucha en contra del racionalismo, del “Espíritu de una Época”, del arte llamado peyorativamente “neoclásico”, a través del cual la Ilustración preconizó el orden, el equilibrio y la verdad, encaminados al perfeccionamiento del hombre mediante el culto a la razón. Y la Vanguardia, de acuerdo con Paz, es la transgresión última de esta tradición que rechaza el pasado y profesa el culto a lo nuevo, posee un espíritu experimental y proclama no sólo la revolución del arte sino la revolución de la vida, es decir, el arte como praxis vital. En este sentido, hablar de la posmodernidad como una “ruptura” da pie a considerarla parte de la modernidad, como una reacción que podría sugerir un arte enteramente vanguardista, es decir, una continuación de la tradición de la ruptura.

No obstante, aunque resulte tentador considerar la posmodernidad como el último estadio de la modernidad, llámesele inconclusa (Habermas) o líquida (Bauman), esta investigación considera la posmodernidad como una nueva época cultural en Occidente; en este sentido, la ruptura no atañe exclusivamente al arte sino a la cultura en general. Como observó Octavio Paz, “lo que está en entredicho, en la segunda mitad de nuestro siglo, no es la noción del arte, sino la noción de modernidad” (p. 11).

Para defender este supuesto considero, al igual que Linda Hutcheon, que pese a que el posmodernismo retoma los contenidos del pasado, estos no obedecen a una continuación, es decir, a la idea del progreso, sino que más bien su intención es “confrontar o refutar todo desecho o recuperación del pasado en nombre del futuro. No sugiere ninguna búsqueda de significado trascendental atemporal, sino más bien una revaluación de y un diálogo con el pasado a la luz del presente” (p. 65). Esto, por supuesto, no es ajeno a las novelas que estoy analizando, ya que ambas retoman sucesos históricos de gran relevancia en la historia del siglo XX para subvertir la versión dominante que hay del pasado de manera crítica en relación con el presente (Hutcheon, 2014).

Dicho esto, es importante señalar que la representación del tiempo en la

ficción posmoderna cambia, es decir, tanto en *Amuleto* como en *Misiones nocturnas* se renuncia al discurso lineal, dispuesto ya sea de forma lógica o cronológica, dando paso a la tan aludida fragmentación. En *Misiones nocturnas*, por ejemplo, estamos frente a una narrativa disruptiva que obliga al lector a pensar constantemente en la situación en la que se encuentran los personajes o si se encuentran en el presente o el pasado de la historia. Los cambios entre el eje narrativo que sigue una estructura lineal, de principio a fin, está imbricado con historias pasadas y oscuras ocurridas en ese lugar. La fusión entre pasado y presente fragmenta de un modo casi imperceptible la narrativa y en algunos casos la historia emerge como las capas de una cebolla. Las historias se superponen una sobre otra. La cuestión de lo fragmentario no es solamente una característica de la narrativa, sino del mismo discurso como memoria del trauma. Sobre la estructura narrativa de *Amuleto* algunos investigadores han señalado dos órdenes de temporalidad y relato que configuran la trama total: espiral-cíclico y lineal. Al igual que en la novela del escritor checo, en *Amuleto* lo fragmentario da pie a una polifonía ambigua, mezclada, en la que el trauma aflora. En este sentido, la categoría del posmodernismo permite comprender a nivel literario y contextual estas formas disruptivas de los cánones tradicionales.

Por su parte, Andreas Huyssen afirma que “en términos políticos, la erosión del triple dogma modernismo/modernidad/vanguardia se vincula contextualmente a la emergencia de la problemática de la “otredad”, que ha irrumpido tanto en la esfera sociopolítica como en la cultural” (Huyssen en Casullo, p. 260, 1993). Otredad que al manifestarse reveló múltiples discursos-experiencias que en la modernidad habían permanecido a una distancia “aceptable”, adquiriendo fuerza en la segunda mitad del siglo XX, motivadas a partir de “las diferencias en la subjetividad, género y sexualidad, raza y clase, *Ungleichzeitigkeiten* (asincronías) temporales, y locaciones y dislocaciones geográficas espaciales” (1993, p. 261). En el caso de *Amuleto* es interesante reparar en la idea que Auxilio, la heroína de la novela, tiene de sí misma como charrúa y también como latinoamericana. En el

caso de *Misiones nocturnas* no pasa desapercibida la representación de “lo gitano” y la compleja convivencia entre gitanos y blancos, una relación que siempre ha estado en conflicto, aunque se les considere parte de la comunidad. Es algo tan arraigado en las conciencias que la estigmatización de estos sigue siendo moneda corriente en Europa, poniendo sobre el plató la vigente discusión de la oposición entre lo bárbaro y lo civilizado.

Dicho lo anterior, existen tres propiedades que hacen de lo posmoderno algo excepcional respecto a lo moderno: la representación del tiempo, la emergencia de las otras versiones de la Otredad y las nuevas lecturas del pasado, no obstante existan otros rasgos formales modernos, como la hibridación de los géneros literarios y la reescritura de textos previos, que han surgido con la intención de “desafiar lo cierto, de hacer preguntas, de revelar el proceso de ficción allí donde podamos haber aceptado alguna vez la existencia de cierta “verdad” absoluta” (Hutcheon, p. 109), lo que en adelante permitirá estudiarlos como estéticas posmodernas.

En este sentido, si bien la narrativa posmoderna no implica una negación de la cultura moderna o modernista, sí encarna una transgresión. Para ilustrar esto tenemos la mezcla de los géneros literarios, comúnmente considerado como un rasgo posmodernista, pero que los románticos hicieron antes: “El romanticismo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza” (Paz, p. 91), estableciendo una de las diferencias cruciales entre la teoría clásica y la moderna, ya que la primera evita la mezcla y la segunda nutre el género con la mezcla de otras formas (Wellek y Warren, 1985). Y que en el caso de la narrativa posmoderna supera los modelos establecidos dando pie a la reescritura de los géneros literarios: “durante la posmodernidad se anulará el principio de división que predominaba en los géneros literarios y su campo se presentará como ámbito de hibridación y experimentación (...) entre discursividades consideradas jerárquicamente contrarias, como es el caso de los géneros populares o menores y los “serios”” (Piña, 2013, pp. 19-20), y que en el caso de las obras analizadas, puede

vislumbrarse su tendencia hacia el género policiaco aunque en primera instancia no lo parezca. Sobre el policiaco posmoderno o “neopolicial”, Leonardo Padura menciona las siguientes características:

su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlesca y desacralizadora que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma (1999, p. 42).

Junto a lo policial, pueden verse tintes de la novela de aventuras, asimismo, son claras las hibridaciones con las leyendas paganas orales, la tragedia griega y las referencias a las historietas, mostrando la conjunción de diversos géneros considerados menores o populares y que van “del cuento de hadas o maravilloso a la narrativa policial, la novela de aventuras, el folletín, la ciencia ficción, la narrativa gótica” (Piña, p. 20), fenómeno que naturalmente está ligado a la cultura de masas.

A las postmodernidades les ha fascinado precisamente este paisaje «degradado», chapucero y kitsch, de las series televisivas y la cultura del *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del cine de Hollywood de serie-B y de la llamada «paraliteratura», con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de libro de bolsillo de aeropuerto, de biografía popular, novela negra y de ciencia ficción o fantástica: ya no se limitan a «citar» estos materiales, como hubieran hecho un Joyce o un Mahler, sino que los incorporan a su propia sustancia (Jameson, 1991, p. 17).

En cuanto a los temas posmodernos advertimos que ambas novelas toman como punto medular el evento traumático, es decir, los acontecimientos históricos

de aquel 1968 en México y en Praga, plasmando en éstas una visión apocalíptica. Esto resulta particularmente interesante, ya que la visión de la catástrofe articula dos niveles en los que puede *leerse* la realidad desde la ficción:

1) El primero está referido a la sensación compartida en distintas partes del globo de estar viviendo un final inminente, lo que Huysen denominaría como “la última jugada”, más relacionada a la derrota de la izquierda en el mundo y con ello al triunfo del capitalismo. No obstante, si nos remitimos a la función del imaginario apocalíptico como a la revelación de una verdad superior después del cataclismo, es evidente el surgimiento de nuevos discursos desde los que se está apelando al reconocimiento de otros modos de ver la vida; por mencionar algunas: el feminismo, el poscolonialismo, el ecologismo.

2) El segundo nivel se refiere al texto, es decir, a cómo en dos novelas escritas más de treinta años después de los sucesos acontecidos en el 68 se representa la violencia política. En ambas se asiste a un crimen de proporciones míticas, tanto Auxilio como Ondra son testigos y víctimas del poder político, sin que ellos mismos puedan sospechar que la muerte está acechándolos. Son tiempos oscuros para los aventureros y ellos lo son. La maldad subyace en su recorrido y se topan de frente con la degradación del ser humano. Pese a la sutil oscuridad que envuelve a la atmósfera, el espíritu de amistad, de solidaridad y el sentido de justicia los acompañan. La inocencia también. El terrible desenlace es el cielo, una luz, un canto.

Dicho esto, el análisis comparativo tomará como base las características asociadas a la cosmovisión posmoderna: el fin de las utopías, la negación del futuro y de la historia oficial, el posicionamiento de la memoria en el horizonte cultural y político, el fin de los discursos totalizantes y excluyentes dando paso a la pluralidad y a la diversidad. En cuanto a la literatura: la mezcla de diversos géneros, la fusión entre lo antiguo y lo nuevo, la actualidad del discurso apocalíptico, la estética fragmentaria y la desaparición de la frontera entre la cultura establecida y la subcultura.

2. Hibridaciones y Reescrituras

Resultaría impreciso decir que la metamorfosis de los relatos, su naturaleza variable, es exclusiva de las prácticas discursivas escritas, ya que se ha dado desde que ha existido la necesidad de narrar, más aún, desde que ha existido la necesidad de transmitir experiencias universales a la comunidad humana. Sería muy difícil afirmar, entonces, que las historias contadas alrededor del fuego permanecieron inmutables a lo largo de los muchos siglos atrás en que los seres humanos comenzaron a narrar su experiencia: el asombro que despertaba el movimiento de los astros, el poder de la naturaleza, el miedo que suscitaban los peligros, tratando de explicarse a sí mismos el mundo.

Si pensamos en la cultura escrita, más específicamente, en la noción de género literario, la hibridación o mezclas entre estos o sus reescrituras, nos percatamos que no son un fenómeno propio del posmodernismo aunque sea uno de los rasgos formales que más se le atribuyen. Es importante apuntar que hibridación de géneros y reescritura de géneros son cosas distintas. La primera se refiere a la fusión entre géneros diferentes y la segunda a la escritura de una obra que ha surgido a partir de una obra anterior, transformando el texto en una obra nueva. Aunque huelga decir que no son recursos de uso reciente –por ejemplo, en el caso de la hibridación, el drama podría pensarse como una mezcla o síntesis de lo trágico con lo cómico y en el caso de la reescritura podríamos pensar en todas las reescrituras que han surgido a partir del Quijote de Cervantes–, es curioso que estos sea considerados una característica fundamental de la creación literaria en nuestros tiempos, aunque pueden encontrarse otros tantos ejemplos.

De acuerdo a René Wellek la concepción del género literario y sus metamorfosis más drásticas se dan a partir del siglo XIX. Antes de ello primaba la teoría clásica en la que el género era visto como una institución que debía respetarse, sus límites estaban claramente definidos y las pautas se seguían bajo el criterio estético de la “pureza del género”. Así mismo, la diferenciación social

estaba señalada, entre otras cosas, por el género: “la épica y la tragedia tratan de asuntos de reyes y nobles; la comedia, de los de la clase media (la ciudad, la burguesía); la sátira y la farsa, los de la gente común” (Wellek, p. 281). Como es de suponerse, la mezcla tanto en estratos sociales como en los géneros debían mantenerse separados. En cambio la teoría moderna:

no limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden “mezclarse” y producir un nuevo género (como, por ejemplo, la tragicomedia). Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o “riqueza” lo mismo que sobre la de “pureza” (...). En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa - después del hincapié romántico en la unicidad de cada “genio original” y de cada obra de arte- hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten (Wellek, p. 282).

En lo que toca a la reescritura, ésta puede tener varias dimensiones: la reinención o reactualización de un texto previo, la innovación de un género determinado o la subversión del sistema de valores de obras canónicas. La reescritura entonces implica necesariamente la subversión de la tradición.

En las obras consideradas posmodernistas, las hibridaciones y las reescrituras entre los géneros menores y los mayores, es decir, entre tradiciones antitéticas, entre la alta y la baja cultura, es la más destacada. O, mejor dicho, ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias. El ensayo, la novela realista, la poesía, se fusionan con el género negro, la autobiografía, la ciencia ficción para dar un resultado escandaloso. Lo mismo sucede con las reescrituras. Discursos considerados serios y solemnes, pueden convertirse en críticas paródicas o distorsiones ideológicas, en este sentido, Lubomír Doležel diría que “la reescritura posmoderna rediseña, recoloca y reevalúa el protomundo clásico” (1999, p. 287).

En cuanto a *Misiones nocturnas* y *Amuleto*, no puede decirse que estén enmarcadas en un solo género, sería más preciso decir que pueden identificarse

rasgos de distintos géneros reescritos. Quizás la semejanza más curiosa que comparten ambas es que el género negro está presente. La importancia del crimen en este sentido, es que funciona como un catalizador que posibilita la irrupción del sueño y de lo fantástico en la realidad concreta de los protagonistas, desplazándolos entre el mundo de lo verosímil y el mundo de lo inverosímil, rasgo que acentúa el sentimiento posmoderno al situar a los personajes en dos mundos incompatibles. Para estos, ya no es importante “ver cómo pueden desentrañar o descubrir un misterio central, sino que se ven obligados a preguntar ‘¿Qué mundo es este?’ ‘Qué es preciso hacer en él?’” (Harvey, 1998).

En cuanto al policiaco en Bolaño, éste se hibrida con otros géneros: el monólogo/testimonio, la reescritura del mito griego de Orestes, en el cual se propone una historia alternativa a las tradicionales del héroe trágico y el género apocalíptico. Asimismo, se sabe que *Amuleto* es una reescritura expansiva de otro texto, ya que deriva de *Los detectives salvajes*. En la novela de Topol, el género negro es más difícil de dilucidar, ya que contrario a lo que sucede en *Amuleto*, en donde Auxilio enuncia que la historia que nos va a contar es la historia de un crimen, en *Misiones nocturnas* prepondera, más que nada, el cuento de hadas, sin embargo destacan dos categorías clave del policiaco: el crimen y el testigo. Resulta significativo que en ambos casos no se trata de un crimen individual, perdido en el anonimato, como en el policiaco tradicional, sino que se trata de un crimen perpetrado por el Estado.

En relación al cuento de hadas en *Misiones nocturnas*, es sobresaliente cómo a través de éste se hibridan, además del género negro, la reescritura del mito fundacional y diversas manifestaciones de lo popular: una mezcla de creencias religiosas, frases hechas, leyendas habitadas de seres sobrenaturales, adivinanzas y una serie de personajes que instaurados en la realidad aluden a distintas tradiciones: la mística, en el caso de Jolana, quien tiene episodios extáticos, la bruja, figura de origen ancestral y el bufón, de raigambre medieval. En este sentido, aunque Topol sigue las convenciones del género: la atmósfera fantástica,

la estructura narrativa y el tema del ritual de iniciación, se subvierten las nociones actuales que se tiene de éste al instaurarlo en el mundo de lo verosímil, fusionando la realidad concreta del héroe y lo fantástico inmanente al bosque. Dicho esto, en los siguientes apartados revisaremos “Lo negro policial” y “El cuento de hadas” como reescrituras de la novela posmoderna.

2.1. Lo negro policial

El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.

J. L. Borges, *Ensayos y reseñas en “El Hogar”*

¿De qué tienes miedo, Toses? Todos los países necesitan policías.

Policías, sepultureros y alguna que otra moza, se río.

Misiones nocturnas

Existen ciertas razones para hacer una lectura de *Amuleto* y *Misiones nocturnas* dentro de la llamada novela negra, ya que en ambas se relata la historia de un crimen. En el caso de *Amuleto* llama la atención que desde la primera línea Auxilio nos advierta que se va a tratar de una historia de “terror” y palabras más adelante pormenoriza que “será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror” (p. 11). En el caso de *Misiones nocturnas* es la historia de una persecución en medio de un escenario hostil en la que abundan memorias de crímenes pasados.

Algunos críticos coinciden en que la novela negra al igual que el género del que se desprende, el policíaco, reclaman para su ejecución una serie de reglas y de aspectos que deben seguirse, no obstante para otros, el mismo trayecto entre el género policial y la novela negra, sugeriría que en la variación radica su actualidad.

Esta “infracción de sus leyes”, como reza el epígrafe, pone sobre la mesa la discusión sobre las fronteras del género, ya que para muchos el policial debería apearse, si no a todas, sí a ciertas reglas, llegando en algunos casos al paroxismo y a la –como si de una receta de cocina se tratara– aplicación de cada paso, anquilosando la transformación del género. No obstante, ya sea que hablemos del policial clásico o de la novela negra, ambos gravitan en torno a un crimen.

Si pensamos en la trayectoria entre el policial clásico, surgido en el siglo XIX, en un contexto en el que las ciudades y el crimen aumentaban con la llegada de una masa de campesinos pobres, expulsados del campo por la miseria en busca de oportunidades, lo cual supuso una amenaza a la seguridad de la burguesía, y la novela negra, aparecida también en el siglo XIX, situada en escenarios en donde la pobreza y la marginación dan cuenta de la degradación humana en las urbes, podemos identificar que el gran cambio entre una y otra, como bien señala Lukács, radica en que en la primera aún hay cierta fe en las fuerzas encargadas de garantizar la seguridad y el orden, mientras que en la novela negra “prima la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento de esta vida” (2009, p. 11). Hay un salto entre la idea del detective intachable al detective inmoral: en un mundo degradado no hay manera de acceder a la verdad sin mancharse las manos. No obstante, ambos conservan la noción del delito que ocurre en el anonimato. Esto último es de gran relevancia, ya que tanto en *Amuleto* como en *Misiones nocturnas*, el crimen presenciado por la otra pieza clave: el testigo, ocurre a la luz del día.

Aquí hay un punto de inflexión. Aunque la novela negra surge en muchos casos en un contexto autoritario, en donde son comunes las desapariciones, la persecución política, el terror, muchos ven en el policial un género que necesariamente debe desarrollarse en sociedades democráticas, ya que suele considerarse que el núcleo central de la novela negra es la relación material entre el mundo de la política y el mundo del crimen: el hampa, la mafia o el narcotráfico. Sobre esto cabría hacer un estudio más detallado. De momento, lo que me interesa

destacar es que hay quienes consideran que la novela negra también funciona para representar la situación política de una sociedad enfrentada a un enemigo despiadado. Menciono esto porque en el caso de las novelas analizadas, aunque encontramos el mal en ciertos individuos o grupos: asesinos, torturadores, vengadores, también es evidente que se está asistiendo a un crimen de proporciones míticas. Ambos en regímenes autoritarios.

En este sentido, podemos hablar de un crimen ostensible, presenciado por los protagonistas de las novelas, y que es ejecutado por el Estado, como dice Link, “hablar del género policial es, por lo tanto, hablar de bastante más que de literatura (...) es hablar del Estado y su relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción” (2003, p. 6). Incluso pareciera una consecuencia lógica en su trayectoria: en ese tiempo en el que ambas novelas están contextualizadas, 1968, quienes desde las más altas esferas de poder estarían encargados de velar por el bienestar de la sociedad son los mismos que ejercen una violencia constante, sistemática e impune. Ya no existe una ley o un representante de ésta en la que se pueda confiar. Y al mismo tiempo, aunque se sepa quién cometió el crimen no se sabe a quién castigar al ser el Estado un ente abstracto y por tanto inasible.

Por otra parte, además del crimen a gran escala, también están los crímenes cotidianos, aquellos que suceden en lugares recónditos, ya sea en la frondosidad de un bosque oscuro o en las habitaciones de un hotel de mala muerte, en donde la ley no existe. De momento, nos interesa sobre todo ubicar el crimen axial, a partir del cual se desarrolla la trama, y la figura del testigo que lo presencia, ya que en ambas novelas, tanto el crimen como la experiencia traumática, tienen un correlato histórico en donde están involucrados el Estado y sus representantes.

2.1.1. El crimen

“Esta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo

cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (p. 11). Con estas palabras Roberto Bolaño inicia *Amuleto*, publicada en 1999, y que bien pudieran referirse al siglo XX, que en Latinoamérica nos remite sobre todo a los golpes de Estado y a la militarización. En ella, una mujer, Auxilio, nos anuncia desde el primer párrafo que su historia nos revelará una desgracia, lo que es peor, un terrible suceso inadvertido, pero no por eso intrascendente. Fatal.

Amuleto es la historia de Auxilio Lacouture, uruguaya emigrada a México que se considera a sí misma madre de la poesía mexicana y quien vive como tal, en los cafés bohemios conversando sobre poesía con los jóvenes poetas, vagando en las noches, haciendo cualquier trabajito que le permita vivir al día y metiéndose en aventuras peligrosas. Un día, estando en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras, comenzó a escuchar gritos y pasos de gente corriendo:

Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero yo estaba en la Facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente (...) me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos (p. 28).

Recuerdo que evocará una y otra vez en su calidad de testigo. Más aún, con la firme intención de resistir: “me disponía moral y físicamente , llegado el caso (...) a defender el último reducto de la autonomía de la UNAM” (p. 33). Permaneciendo encerrada los días que duró la ocupación, del 18 al 30 de septiembre de 1968. La hazaña de Auxilio no es una invención, sino una historia verídica devenida leyenda urbana universitaria, tomada de la propia voz de su protagonista a quien Bolaño

conoció en México antes de irse “a Chile a hacer la Revolución”. Relato que aparecerá en forma de testimonio en *Los detectives salvajes* y que más tarde será el argumento centripeto sobre el que gira *Amuleto*, “obra militante y latinoamericanista”, de acuerdo al propio autor (Vidal, 1999).

En este punto me gustaría recordar la impresión que tuve al leer la historia de Auxilio por primera vez en *Los detectives salvajes*. Realmente me sorprendió. Qué revelador me resultaba estar leyendo acerca de uno de los sucesos más violentos acontecido en el corazón de la UNAM, pero no como parte de una cronología que va en dirección hacia el suceso memorable por excelencia, es decir, la Masacre de Tlatelolco acaecida el 2 de octubre de ese 1968, sino como un hecho traumático en sí mismo. Me parecía estar descubriendo algo nuevo, un capítulo desconocido, aunque lo más seguro es que en alguna de las exposiciones que se realizan cada año en México para conmemorar el hecho fatídico lo haya leído, discriminándolo en pos del acontecimiento que ha privilegiado la memoria colectiva y el cual ha perdurado en la arena pública gracias a los sobrevivientes, a los investigadores de la cuestión y a las organizaciones de derechos humanos, pero también gracias a la voluntad política. En cuanto a *Amuleto*, la misma Auxilio dice “No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!” (p. 28). En consecuencia, la Masacre del 2 de octubre ha eclipsado los otros acontecimientos que desembocaron en el infame asesinato de estudiantes, civiles y niños a manos del Estado, no obstante en la ocupación de Ciudad Universitaria y en los enfrentamientos entre estudiantes y policías, previos a Tlatelolco, también hubo muertos y desaparecidos.

Es importante precisar que si bien en *Amuleto* se hace referencia a episodios históricos, como la entrada del ejército a CU en el marco de la movilización estudiantil y que es el punto nodal sobre el que gira el relato, Bolaño no hace una reconstrucción de los hechos ni tampoco tiene interés en abonar otra versión del gran episodio, sino que, más bien, alude a capítulos en los que se insinúan y mezclan otros hechos en coyuntura con los sucesos principales y que dan cuenta

de cierta identidad cultural, en este caso, relacionada con la escena literaria de esos años, franqueando las fronteras de lo histórico nacional, para situarse en una cartografía trazada por conceptos universales que han aquejado a la sociedad latinoamericana, como: exilio, marginación, violencia, rebelión.

Así pues, decir “latinoamericano” en *Amuleto* vincula dos experiencias opuestas: por un lado, la poesía y por otro, la violencia política, es decir, una identidad que oscila entre la esperanza y el desencanto, desde un México en el que confluyen las voces de los expatriados a través de una sola voz, la de la uruguaya “madre de la poesía mexicana” y “por ende latinoamericana”. De este modo, es posible escuchar las voces de los jóvenes poetas mexicanos y la de Lilian Serpas, poeta salvadoreña; la de León Felipe y Pedro Garfias y en las que subyace la Guerra Civil Española (dando paso a un continentalismo hispanoamericano); también, la de un joven poeta chileno, radicado en México, quien regresa a su patria para apoyar la revolución, Arturo Belano, y en la que es posible percibir el triunfo de Salvador Allende en el 70 y su caída en el 73. En otras palabras, cuando decimos Latinoamérica, nos referimos a una identidad cultural que trasciende las barreras de la lengua y que, a pesar de la poesía, está hermanada por un dolor compartido: las desapariciones, la represión, la tortura, los vuelos de la muerte, las madres que se unen a otras que llevan décadas en la búsqueda de sus hijos y, con ello, el mutismo lapidario de los captores.

Por esta razón, no deja de ser significativo que Bolaño ubique en México el inicio del terror, ya que curiosamente ahí tendrá comienzo la derrota o, como se dice, el fin de la utopía. Es en México en donde Auxilio mira de frente la naturaleza destructora del Estado, adquiriendo la condición del superviviente, es decir, de aquel que puede comunicar la experiencia, no sólo como revelación de los sucesos anclados en la realidad tangible, sino también los de una realidad oculta, tan sólo percibida por ella, en la que se mezclan tiempos y visiones. Imágenes que acudirán a ella como si Auxilio pudiera contener la memoria total y así pareciera que *Amuleto* nos cuenta subrepticamente la historia de una impunidad acumulada

desde el pasado indígena, cuando se autodenomina a sí misma charrúa, hasta la terrible visión de los jóvenes que cantando se aproximan al abismo sin que nadie pueda hacer nada por ellos. Como si ante el destino latinoamericano nada pudiera hacerse, más que recordar, dejar constancia de los muertos anónimos, de los jóvenes de los que nadie sabe nada.

En *Misiones nocturnas*, el crimen a gran escala, ejecutado por el Estado y presenciado por Ondra en la ciudad de Praga, se perpetra también en las primeras páginas de la novela:

Ondra oyó un rumor, en la calle se convirtió en un estrépito, en un estruendo metálico. Vieron un tanque. El tanque se metió en la acera y con la oruga arrancó los adoquines. De las entrañas del tanque salió volando una llama, luego oyeron un ruido, las balas estremecían la fachada de la Oficina de Patentes, rompían las paredes, golpeaban las ventanas (...) Ondra vio a dos hombres llevando una camilla, se le acercaban, su padre lo arrastró hacia el gentío, se esforzaban en regatear como podían a la gente, en un momento la gente gritando les presionó contra el muro de una casa, estaban al lado de la camilla, Ondra vio unos pies descalzos bajo la manta ensangrentada, los hombres que llevaban la camilla tenían en el pecho una banda con una cruz roja (p. 12).

Este acontecimiento es crucial en la historia, ya que Ondra y su hermano pequeño serán enviados solos al pueblo por su padre. De este modo, se conectan las dos dimensiones espaciales en las que transcurre la novela: la ciudad, Praga, y un pueblo en el bosque de Blahos. En ambos escenarios, los responsables de la ley y el orden serán los culpables del crimen, ya sea que estén representados como una maquinaria de guerra desplegada brutalmente en contra de la gente: los tanques en Praga vistos por Ondra afuera de la Oficina de Patentes o como simples policías de pueblo. Sobre estos últimos cabe señalar que además del crimen presenciado por Ondra en las calles de Praga, se cometen otros en los que están involucrados los policías y de los que, por tanto, hablaremos en este apartado, no obstante

Ondra, en estos casos específicos, no sea un testigo.

Aunque los cuatro policías que figuran en el transcurso de la trama se desenvuelven en el espacio geográfico del pueblo, estos pertenecen a contextos diferentes. En cuanto a Frída, también conocido como el Toses, es el policía de la aldea, ahí se crió y es por todos conocido; su compañero, Nachtigal, por el contrario es un agente polaco, en el que nadie confía y al que todos temen un poco por su condición de extranjero y también por su fidelidad ciega al partido. Los otros dos, llamados “secretas” a lo largo de la trama, son del todo ajenos a la comunidad: espías enviados por el partido para supervisar la entrega de los aparatos que el padre de Ondra instaló y que los del pueblo se niegan a entregar. A estos últimos se suma la llegada de un escuadrón de pioneros y de militares, percibidos por los del pueblo como una amenaza. Aunque la participación de todos estos sucede en la misma dimensión geográfica no pasa así en la dimensión temporal, ya que los primeros, Frída Toses y Nachtigal, están involucrados tanto en crímenes pasados como presentes: el asesinato de la familia Jankovsky, conocidos como Ojos de Lince; el allanamiento del “zoológico” de Zima y el asesinato de un gitano en el que además está involucrada gente del pueblo. Delitos que dada la fragmentariedad de la obra el lector va averiguando poco a poco. En cambio, los secretas enviados por el partido y el escuadrón de “defensa” figuran sólo en el presente de la trama: el enfrentamiento entre los chicos del pueblo y el ejército de pioneros y militares, y en uno de los episodios de más relevancia: el asesinato de Standa al ser confundido con Ondra. El partido está tras los pasos de los hijos del inventor con la finalidad de atrapar a éste. Entonces no se trata sólo de un crimen, sino de un misterio a resolver. ¿Por qué es tan importante atrapar al inventor? ¿Qué sabe éste o qué hizo para que incluso se asesinara a un niño, confundiéndolo con su hijo?

Desde el primer capítulo se infiere que el padre es un disidente que tiene información que debe ser resguardada y que envía a sus hijos al pueblo con la intención de mantenerlos a salvo, sin embargo es el primer lugar en el que lo

buscan. La figura del padre es enigmática. Nunca se logran descifrar a ciencia cierta sus actividades. Gracias a Ondra sabemos que es un inventor, una especie de científico. También se sabe que es un padre ausente y se deduce que está totalmente inmerso en su actividad política.

En el capítulo cuatro el policía Frída reflexiona sobre el batallón enviado por el partido al pueblo y al que tiene que dar la bienvenida:

Dieciséis autobuses, lo ordenaron en la comarca. No es moco de pavo. Eso ya es un montonazo de gente armada. Y traen pioneros. Estos hoy ya están entrenados. Son pequeños, rápidos, no se les escapa nada. Que si ejercicios de defensa, ¡pse! Más bien revolverán el bosque. Una redada. Persiguen a alguien. Por Blahos. Pero no a cualquier pobre desertor. “Debe ser algo importante de cojones. Pero ¿qué? No lo sabe ni Nachtigal (p. 89).

Como ya mencioné, la fragmentariedad de la obra no nos permite deducir que ese “alguien” es el padre de Ondra. Es conforme se van desarrollando otros acontecimientos que se revela de forma circunstancial que a quien están buscando es al científico. Por ejemplo, en el capítulo cinco, un personaje cuya historia pareciera no ser significativa en lo absoluto, Cepicar, y del que se sabe muy poco, al abrir la puerta de su casa ve a lo lejos a Ondra y piensa “¡Ajá! No es ningún muchacho, es un niño. Lo que nos faltaba. Es por ellos que pasa esto. Su padre ingeniero se esconde en algún lugar y aquí nos meten miedo” (p. 112). Lo que sabemos de este personaje es que también es cazador, pero desde que llegó Nachtigal a la región todos los cazadores incluyendo los que tienen licencia han sido acosados por el polaco, de tal modo que Cepicar ha decidido marcharse del pueblo. En medio del flujo de pensamiento de este personaje una voz omnisciente dice que el último de los cazadores en irse es un tal Zima, que tiene el pasatiempo extraño de coleccionar criaturas deformes vivas:

A Cepicar le asqueaban esas criaturas (...) no le gustaban las aves con dos picos.

Uno dejaba escapar de su cuellecito: Piip, piip... estiraba el pico a por lombrices. La víbora con la cabeza grande como una pelota de fútbol. La liebre que arrastraba tras ella una quinta pata, parecía como si tuviera dos colas. Pero era una patita. No podía correr muy deprisa (...) A menudo alguien se encontraba un animal de estos antes de que muriera. Enseguida llamaban a Zima, o se lo llevaban. Los animales muertos no le interesaban. Alrededor de Blahos a veces alguien encontraba alguno (...) Por entonces tenía unas sesenta (pp. 110-112).

Más adelante alguien le disparó a Zima y un camión cubierto con una lona negra se llevó a todos los animales. Se entiende que Nachtigal es el responsable. En esta novela de Topol, en particular, es común la aparición circunstancial de personajes en ciertos pasajes y tal como en el caso de Cepicar o Zima, ya no vuelven a aparecer. Esto provoca que los fragmentos dedicados a ellos queden parcialmente olvidados. Son episodios que despistan al lector. Para ejemplo, este quinto capítulo en el que se entrelazan cuatro tramas, tres de ellas de importancia vital para ir desentrañando uno de los crímenes. Una de éstas se refiere a la historia principal que vertebra toda la novela y sucede en el tiempo presente. En ésta se inserta la escena en la que uno de los hermanos Líman, los líderes de la cuadrilla, va en busca de Ondra para llevarlo al bunker, guarida de los niños del pueblo, e interrogarlo:

Eo... se oyó a Milán. ¿Por qué siguen a tu padre?

¿Qué?

¿Y por qué disparan a la Oficina de Patentes? ¿Por qué el tanque fue directamente a la Oficina de Patentes?

¿Y por qué vienen aquí?

¿Por qué están ya en Osikov? Todos los niños intentaban gritar más alto que los demás.

No sé, dijo Ondra (p. 121).

Después los niños le hacen saber que al pueblo llegaron autobuses llenos de

pioneros. Ondra al escuchar eso teme por su vida y la de su hermano. Recuerda el tanque y para sorpresa de los niños, comienza a llorar. Ellos, al verlo, le dicen que no se preocupe, que los esconderán. Aquí, es interesante como se sella esta complicidad entre los niños del pueblo y Ondra, entre otras cosas porque saben que los policías, secretas y pioneros son los verdaderos enemigos.

La segunda trama, de este mismo capítulo, alude a un acontecimiento sucedido en el pasado, no sabemos cuántos veranos atrás, en el que los niños del pueblo le platican a Ondra por primera vez sobre la prueba de iniciación que realizan todos los chicos de su edad, asimismo, le preguntan con genuina curiosidad a qué se dedica su padre sin que la sombra de la persecución aceche aún sus pensamientos. Ondra dice que es inventor. La tercera trama es la de Cepicar unida a la de los cazadores acosados por Nachtigal y el zoológico de criaturas deformes de Zima.

Simultáneamente al arribo de los pioneros y la redada en busca del padre de Ondra, se va desarrollando la trama de los “aparatos” en la que también está involucrado el científico. Aunque desde el capítulo tres se hace alusión a la entrega de los aparatos y a la llegada de dos “secretas” del partido, “forjados en la Unión”, quienes supervisarán la devolución de estos con la colaboración del policía Frída, a quien –y esto se muestra, aunque de forma disimulada en el capítulo cuatro– le prometieron ser comandante si lo lograba, no es sino hasta el capítulo cinco que se devela que quien repartió esos aparatos entre los del pueblo fue el padre de Ondra, quienes recibían un pago a cambio de llevar el registro de la información que arrojaban estos.

Los expertos de la Oficina de Patentes montaron un aparato de medida casi en cada hogar. El aparato parecía un poco como un reloj (...) Los padres de los chicos de la aldea llevaron a lo largo del río y al bosque al pie del Blahos unos postes pintados (...) El padre de Ondra iba con ellos y lo anotaba todo. Medía los puntos de triangulación. Las máquinas medían la humedad del aire (...) A cada máquina le correspondía una carpeta con documentación El padre de Ondra evaluaba los

documentos. Se sentaba cada noche bajo la lámpara. Iba tras un rastro de un descubrimiento fantástico (pp. 102-101).

Por alguna razón que no queda clara, el partido comienza a confiscar estos aparatos. Aunque la mayoría los ha entregado con los papeles donde llevan el registro, algunos como Karel, el tabernero, o el padre de los hermanos Líman, entre otros, no quieren devolverlos porque piensan que tal vez hay un tesoro escondido y que por esa razón no sólo están buscando al científico, sino que también les están requisando las máquinas para destruirlas. Sospechan que el gobierno y los rusos quieren arrebatárselos el tesoro que a ellos por derecho les corresponde. En realidad, nadie sabe para qué sirven esos aparatos. Por lo cual en el capítulo siete, los niños Líman interrogan a Ondra sobre el paradero de su padre, el científico, pero esta vez intentan amedrentarlo porque les han inculcado la idea de que efectivamente lo que está en las profundidades de Blahos es un tesoro y no están dispuestos a dárselo a nadie:

Milán lo tiró al suelo, se arrodilló frente a él y dijo: Eo, ¿dónde está tu padre? ¿Dónde tiene eso? Y canta o verás (...) Estuvieron en casa, dos, y también en otro lado, dijo Milán. Tenían carnés de la Oficina de Patentes. Que buscan a tu padre (...)

Pero son secretas, dijo Pavel. Todo el mundo reconoce a un secreta.

Un montón de años, tío, Milán agitó a Ondra, cada verano tu padre se lleva a nuestros padres a la colina. Por Blahos, tío. ¿Busca un tesoro, o qué?

Entiéndelo, dijo Milán, se sentó en la hierba al lado de Ondra. Si está aquí, pues lo queremos encontrar antes que los rusos. ¿Por qué enviaron un tanque a la Oficina de Patentes? ¿Por qué vienen aquí?

No sé, dijo Ondra.

Queréis dárselo a los rusos, le chilló Pavel, y le dio una patada. Pero muy floja (p. 159).

Los hermanos Líman finalmente se dan por vencidos, pero ante un acceso

de lo que ellos consideran la soberbia del niño de Praga, revelando el antagonismo entre los niños del campo y los de la ciudad, los hermanos deciden encerrar a Ondra en la caseta del cementerio mientras le dicen: “De todos los chicos aquí que trabajaron con tu padre, todos tienen papeles. Quieren desmontar todos los aparatos. Algunos ya han roto los aparatos. Pero nuestro padre no (p. 161)”, lo que reactiva la memoria de Ondra: la quema de los papeles en la Oficina de Patentes y al mismo tiempo la preservación de un folder protegido por su padre, pero antes de que pudiera decirles algo se han ido dejándolo encerrado.

La negativa persistente a devolver los aparatos da un giro insospechado para aquellos que aún se resisten: Karel, Jirous Líman y el viejo Berka a quienes el policía Frída los amenaza con revelar el asesinato de un gitano en el que ellos estuvieron involucrados muchos años atrás. Aunque Frída también fue cómplice de este crimen que utiliza a modo de chantaje, sabe que saldrá bien librado porque lo importante no es el crimen pasado, sino la devolución de los aparatos. En este sentido, las preguntas que se hace el lector son las mismas que se hacen los personajes ¿qué miden estos aparatos y por qué es tan importante destruirlos? ¿qué información pretenden ocultar? No olvidemos, además, que la cacería del científico se convierte en algo tan vital que quienes lo persiguen están dispuestos a dañar a sus dos hijos, asesinando a Standa, quien es confundido funestamente con Ondra. Entonces, ¿qué es tan de capital importancia para arremeter contra un niño inocente?

Por consiguiente, lo que inició como un crimen colectivo cometido a los ojos del mundo entero, es ahora un enigma a resolver. Las pistas están ahí, aunque ciertamente el autor nunca aclara el misterio. Así, se da esta subversión entre el policiaco, ya sea tradicional o de la novela negra, y la propuesta de Topol, ya que el lector como detective nunca estará plenamente seguro de que sus suposiciones sean acertadas. Todo se queda en meras conjeturas.

En este caso cabría preguntarnos si hay un *modus operandi* de la policía en torno a un solo objetivo. Es decir, aunque en un inicio la actuación de Nachtigal y

la de los dos secretas aparentemente no están relacionadas, en concreto, el acoso de los cazadores por parte de Nachtigal y la incautación de los aparatos, ¿podríamos aventurarnos a conjeturar alguna relación entre la historia de los animales deformes y las mediciones de los aparatos? Curiosamente en algún pasaje del capítulo cinco en el que Ondra y Standa están hablando, este último menciona de forma esporádica algo relacionado con la radiación:

¡Oye! ¿Y si es radiación y la peña no lo sabe? Trabajan en el jardín, están en la taberna, dan de comer a los conejos, y va y están muertos. Pero no lo saben. Sólo están como vivos, ¿eh? A veces lo pienso, dijo Standa. Voy por la carretera y miro a la gente y me miro las manos, me muevo y tal, pero pienso si ya está todo (p. 145).

¿Podríamos entonces suponer que la persecución en contra del científico y de sus hijos, al igual que el asesinato de Standa y el hostigamiento hacia los cazadores se debe a los niveles de radiación que hay en Blahos?

2.1.2. El testigo

Identificados ya los crímenes en los que claramente está vinculado el Estado, otra pieza clave del policial y que aparece en ambas obras es la del testigo, encarnada por Auxilio y Ondra. Hasta cierto punto nos encontramos frente a discursos confesionales, ya que tanto Auxilio como Ondra, protagonistas de las novelas, se encuentran en el momento del crimen y como supervivientes se convierten en portadores de una verdad.

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo” significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre el” (Agamben; 2002:15).

En lo que respecta a *Amuleto*, desde la primera línea nos encontramos frente a un testigo que expresa a viva voz el testimonio de lo sucedido, no obstante, éste no sólo es revelación de los sucesos anclados en la realidad tangible, sino también de una realidad oculta, tan sólo percibida por Auxilio, en la que se mezclan tiempos, ensoñaciones, presencias. En el caso de *Misiones nocturnas*, aunque nos encontramos frente a un testigo y como tal frente a un testimonio incipiente, éste no tiene lugar porque el personaje nunca se encuentra en condiciones que le permitan enunciar su experiencia como un “testimonio”, sino más como un relato fracturado. En ambos casos, el testimonio está determinado por la *anamnesis*, es decir, por la memoria en construcción, en movimiento. Así, aunque en ambos casos existe la intención de enunciar el trauma por haber presenciado el crimen, esto parece irrealizable.

La necesidad de contar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos dispuestos a escuchar. Y entonces hay que callar, silenciar, guardar o intentar olvidar. Quienes optan por ese silencio no por ello encuentran tranquilidad y paz. “El ‘no contar’ la historia sirve para perpetuar su tiranía” (Laub 1992b: 79) y a menudo provoca profundas distorsiones en la memoria y en la organización posterior de la vida cotidiana. En el extremo, el testigo se debate en una situación sin salida. O cuenta, con la posibilidad de perder la audiencia que no quiere o no puede escuchar todo lo que quiere contar, o calla y silencia, para conservar un vínculo social con una audiencia, pero con el costo de reproducir un hueco y un vacío de comunicación (Jelin, 2012, p. 112).

Aunque en el caso de Auxilio y Ondra no existe propiamente un silencio, parece haber una imposibilidad de formar un relato coherente de lo que vivieron. En el caso de Auxilio, hay dos tipos de discurso: el que alude a la realidad tangible y el que emerge a partir de la experiencia traumática como una revelación que se anuncia en el segundo capítulo: “Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada”.

Así, en cuanto a la descripción de los hechos acontecidos en Ciudad Universitaria el relato es breve y conciso:

me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos (...) Y luego vi a un grupo de secretarias, entre las que creí distinguir a más de una amiga (¡en realidad creí distinguirlas a todas!), que salían en fila india, arreglándose los vestidos, con las carteras en las manos o colgadas del hombro, y después vi a un grupo de profesores que también salía ordenadamente, al menos tan ordenadamente como la situación lo permitía, vi gente con libros en las manos, vi gente con carpetas y páginas mecanografiadas que se desparramaban por el suelo y ellos se agachaban y las recogían, y vi gente que era sacada a rastras o gente que salía de la Facultad cubriéndose la nariz con un pañuelo blanco que la sangre ennegrecía rápidamente. Y entonces yo me dije: quédate aquí, Auxilio. No permitas, nena, que te lleven presa (p. 26).

Sin embargo, lo que se enuncia desde una realidad concreta da paso al testimonio no sólo del crimen sino de la desaparición de un mundo y de los sueños que se contenían en esa idea del mundo. Así, el relato se irá articulando como si de una revelación última se tratara, en donde el presentimiento y el ensueño tienen cabida, dando paso a una imagen fantástica de la realidad contraviniendo las reglas del discurso histórico.

En cuanto al testimonio de Ondra, también nos encontramos frente a un relato fracturado en donde el silencio del que habla Jelin se hace más patente, ya que en un principio éste no sabe cómo expresar la experiencia y al mismo tiempo no existen las condiciones adecuadas para hacerlo: “Quiso sentarse con Chiqui y decirle que había visto un tanque. Quería decirle que papá lo había llevado a la Oficina de Patentes y lo que había visto ahí. Chiqui estaba sentado, parecía que

fuera a ponerse a llorar a moco tendido” (p. 15). En este sentido, lo que se articula como un testimonio en ciernes está más motivado por las condiciones del entorno en el que se encuentra, ya sea un ruido o un lugar que lo conecta a la experiencia traumática, por ejemplo, el toque de la campana que se convierte “en el grito de la gente en la calle, con el estrépito del tanque, con los disparos” que por la asimilación de la experiencia: “No sabía qué debía decir. Tenía miedo por Chiqui. No sabía dónde estaba mamá. Habían huido con papá. De un tanque. No quería estar en el búnker con los Liman. Todos gritaban, golpeaban las cajas. El ruido no podía salir del búnker. Ahora lloraba. Lo vieron (p. 121)”. En este sentido, el anhelo de compartir la experiencia se presenta en sí mismo como una imposibilidad:

Escuchaban. Se puso en pie. No aguantaba sentado. Quería hablarles de la estación. Pero no lo entenderían. No sabían lo enorme que es la estación de autobuses. Por el asfalto corrían colillas, papeles, bandejas de salchichas. Tarros. Había charcos. Ahora no veía en absoluto ni el pavimento ni el asfalto. Por todas partes había gente corriendo (...) Quería decirles cómo las cintas del tanque chirriaban, quería decir que había visto cómo el tanque arrancaba los adoquines de la acera. Las balas rozaban el muro y golpeaban las ventanas (p. 120).

En ambos casos la asimilación del trauma toma diversos caminos. La subjetividad del testigo sumada al impacto del hecho traumático en sí mismo hacen que la naturaleza del testimonio sea hasta cierto punto inaprensible y que por ello deban recurrir a otros recursos para poder comunicarlo. No obstante, esta comunicación no será posible de no haber alguien dispuesto a escuchar, lo que finalmente provoca que Ondra enuncie la experiencia frente a un público de niños expectante:

Habló deprisa: En Praga disparan, ¡tío! El día que nos fuimos, ¡tío! Vi un tanque. Disparaba contra la Oficina de Patentes. La ametralladora destrozó el muro, las ventanas. Dentro había gente. Corrían por los pasillos. Huimos con papá. ¿Qué podíamos hacer? Todos se quedaron (...)

La gente se apiñaba en los autobuses, dijo Ondra. El tanque disparaba con la ametralladora, no con el cañón (...)

¿Has visto algún muerto en Praga?, preguntó Milán.

Sí, dijo Ondra. Se acordó de los pies descalzos en la camilla. Dos o tres. He visto alguno. Los llevaban unos tipos con cruces (...)

El tanque era enorme, dijo.

Eo, dijo Milán. Os esconderemos a ti y a tu padre.

¿Y a Chiqui?

Claro que sí (pp. 120-122).

Curiosamente hay un elemento que aparece en el momento del crimen en ambas novelas: el “tanque”, las “tanquetas”, como representación desmesurada de este poder. Para Auxilio es uno de los objetos que componen el cuadro. En cambio para Ondra, la imagen es tan abominable que adquiere visos pesadillescos: “en el sueño el rugido del motor del tanque y el silbido de las balas, el rugido del motor del autobús y los gritos humanos se fundieron en un mismo tono, durmió, soñó, todo el tiempo ese ruido, se despertó en el silencio con un susto” impidiéndole, hasta cierto punto, enunciar el trauma.

2.2. El cuento de hadas

Escuchad, niños, hay algunas leyendas. Las hay aunque existan la radio, el uranio y esas cosas. Siempre las habrá.

Misiones nocturnas

No tendría ningún sentido tratar de localizar en el tiempo el origen remoto del cuento de hadas cuando el recuerdo de esa memoria vetusta es tan vívida en la imaginación de los días presentes. Pareciera baladí entonces identificar las

incontables metamorfosis que ha sufrido y podríamos conformarnos con observar las versiones y variantes recreadas en nuestra época desde que el impulso romántico vio en el cuento de hadas una fuente inagotable de enseñanza y aún así, ésta no sería una tarea fácil.

Para ejemplo bastaría con mencionar algunas de las versiones de Caperucita Roja, probablemente el cuento de hadas con más reescrituras desde que apareció la primera versión escrita en *Histoires ou contes du temps passé* de Charles Perrault publicada en 1697, generalmente considerada como una creación propia del autor francés, no obstante éste haya retomado elementos de los relatos pertenecientes a la tradición popular medieval, principalmente esparcidos en Francia e Italia (Zipes, 1983: 2).

Hay quienes incluso han visto en esta historia remanentes de antiguos rituales, como Saintyves quien llegó a la conclusión de que Caperucita Roja se trataba de “la pequeña reina (luminosa) de mayo, que intenta escapar del lobo nocturno que quiere devorarla” (Walter, 2013: 95) y que en los rituales astronómicos representa la lucha entre dos principios opuestos: la luz y la oscuridad. En cualquier caso, el cuento de hadas ha ido reelaborándose o al menos eso es lo que podemos observar desde que Perrault, los hermanos Grimm, Andersen, Afanásiev y más recientemente Calvino compilaran los relatos que han pasado de generación en generación y que se han ido transformando con el tiempo.

Otro aspecto interesante es enterarnos que hay cuentos de otras latitudes y culturas que poseen en su acervo oral cuentos similares a los del canon occidental, por ejemplo, “Bella y Caraviruela”, de China, comparte con “Cenicienta”, de Alemania, el motivo de la joven maltratada por su madrastra, a su vez, “Cenicienta” tiene en común con “Capamusgo”, de Inglaterra, el motivo de la fiesta en la que el príncipe se enamora de la joven de identidad misteriosa y la búsqueda de ésta a través de la prueba de la zapatilla, gracias a la cual el príncipe la reconoce. Otro ejemplo lo encontramos en “Nourie Hadig”, de Armenia, y “Blancanieves”, de los

Grimm, en donde ambas protagonistas tienen el cutis blanco y las mejillas sonrosadas, con una madrastra, además, que envidia su belleza, al grado de urdir un plan para deshacerse de ella (Carter, 2016). Esto nos revela que hay diferentes registros del mismo cuento transmitidos antes de que circularan en libros. Versiones de las que no es posible establecer un origen exacto ni precisar si una es reescritura de las otras o viceversa.

En el cuento de la niña que se encuentra con el lobo en el bosque, reminiscencia de un tiempo remoto en el que los humanos y las bestias convivían en un entorno salvaje, e inmortalizada gracias a la capa roja que, se sabe, Perrault incorporaría al relato, aún no se ha constatado en qué dirección se dio el proceso de reescritura. No sabemos, por ejemplo, cuáles fueron los materiales que el autor francés tomó prestados de la tradición oral que los campesinos habían conservado durante siglos para crear su propia versión e incluso ignoramos si los relatos dados a conocer después por Delarue, considerados anteriores, incorporaron elementos de la Caperucita Roja de Perrault.

Quizás el mejor ejemplo, con más de un siglo de diferencia entre uno y otro, sea el proceso de reescritura que sufrió a manos de los Grimm, quienes recopilaron la versión que escucharon de boca de Jeannette Hanssenpflug, a quien su madre de procedencia francesa le había contado la historia de Perrault con ciertas variaciones, entre ellas la más importante: el final feliz que, de acuerdo a Darnton, proviene del cuento popular alemán “El lobo y las siete cabritas”. Dicho de otro modo, el cuento ha ido mutando en su transmisión no importando si ésta proviene de una fuente oral o escrita.

En este sentido, el cuento de hadas posee una plasticidad que se ha adaptado a las diversas épocas en las que se ha reescrito. Ejemplos actuales de esto son las versiones de Roald Dahl: “Caperucita Roja y el lobo”; de Angela Carter: “El hombre lobo” y “La compañía de los lobos”; la de Carmen Martín Gaité: *Caperucita en Manhattan* o la de “Caperucita se come al lobo” de Pilar Quintana. Dos de ellas, la de Dahl y la de Gaité, en los formatos de poesía y novela, respectivamente.

Todas ellas, subvirtiendo el relato original.

Así, es por demás interesante observar cómo la reescritura del cuento de hadas ha seguido las convenciones del género al tiempo que trastoca los valores ideológicos de la época, ya sea que se trate de una subversión en busca de su trascendencia o de una resistencia al cambio. Pongamos por caso el relato de Perrault, concebido como una advertencia para las jóvenes incautas al acecho de hombres de carácter disoluto en la era de la corte de Versalles, conocida por su concupiscencia. Si bien dentro de ese contexto podemos encontrar en la literatura de la época (Madame de La Fayette, Moliere o La Fontaine) una crítica a la dominación a la que eran sometidas las mujeres, proyectando una idea del libre albedrío en cuanto al amor y al matrimonio como un derecho de éstas, por otro lado existía la necesidad de proteger la virginidad de las jóvenes hasta que les encontraban marido para conservar el pacto económico, social y político que el contrato matrimonial acarreaba. De negarse o de caer en la tentación, las jóvenes casaderas podían ser enclaustradas en el convento de por vida (Daniel, 2013). En este sentido, el cuento de Perrault, en donde Caperucita es devorada por el lobo, aludiendo a la expresión usada en esos tiempos “ver el lobo” como metáfora de la pérdida de la virginidad (Orenstein en Carrasco), podría leerse como una reacción de rechazo a la incipiente liberación femenina y no únicamente como una advertencia a las niñas ingenuas.

Si pensamos en una de las 25 versiones recogidas por Delarue, célebre entre los estudiosos del cuento de hadas (Zipes, Darnton y Carter), y que se considera anterior a las versiones escritas (Perrault, Grimm, Calvino), podemos observar que los valores de aquella época no constriñen a las niñas a la representación de damisela en apuros. En esta versión, la niña, aún sin la caperuza roja, llega a casa de la abuela cuando el lobo ya se la ha comido. Antes de eso, la desolló, la cortó en pedazos y la cocinó. Disfrazado con su piel, el lobo le hace creer a la niña que es su abuela. La exhorta a comer los restos que hay en las ollas y a beber la sangre por vino. Después de pedirle que se desnude y aviente su ropa al fuego, la hace

acostarse a lado de él. La niña entonces comienza a hacer las conocidas preguntas sobre su aspecto y se da cuenta del engaño del lobo. Para escaparse le dice que necesita ir al baño con urgencia y éste la deja ir a regañadientes con la condición de atarse un cordón en el tobillo. La niña entonces se libera y se pone a salvo. Esta versión resulta del todo interesante al contar con tres características que en las reescrituras posteriores suelen omitirse: el canibalismo, la evidente alusión al acto sexual y, sobre todo, el carácter emancipatorio de la heroína. Como puede apreciarse en este último ejemplo, perteneciente al acervo de historias orales que se contaron durante cientos de años, en los que la audacia y el valor eran esenciales para la dura subsistencia en un mundo lleno de peligros, resulta evidente cómo se matizó, al menos en las primeras versiones escritas destinadas a la mentalidad burguesa, la crudeza a la que estaba expuesto el campesinado.

Dicho esto, podemos afirmar que el cuento de hadas es mucho más viejo que las versiones escritas que tenemos de éste. Para Zipes, por ejemplo, el cuento de hadas en su origen “es una forma narrativa oral cultivada por la gente común para expresar su manera de percibir la naturaleza y el orden social, y su deseo de satisfacer sus necesidades y anhelos” (2001: 30). Algunos otros como Saintyves, Propp o Eliade, observan que estas expresiones del pueblo llano estarían enraizadas en formas culturales más antiguas ligadas a los rituales celebrados por el calendario de las estaciones o a los rituales de iniciación. En este sentido, aunque la reescritura atañe exclusivamente a las versiones escritas, valga la redundancia, del cuento de hadas, el fenómeno de mutación, es decir, la metamorfosis que ha experimentado, ha sido un proceso de miles de años. Proveniente de la tradición oral, si este género se ha mantenido vigente se debe en gran parte a su capacidad de adaptarse a la mentalidad de la época.

Así, para efectos de esta investigación, el estudio del cuento de hadas no puede delimitarse a la reescritura formal, sino que tendrá que hacerse más extensivo en lo que corresponde a ciertos motivos y temas provenientes de siglos atrás, por ejemplo, Saintyves encuentra en algunos cuentos del canon tradicional,

como en “Las hadas” (Perrault) o en “La Bella Durmiente” (Perrault, Grimm) alusiones al antiguo rito pagano de dejarle viandas a las hadas para tener un hogar próspero y que más tarde sería demonizado por la religión católica (Lecouteux, 2005); o incluso de estadios de civilización más tempranos como se observa en las indagaciones hechas por Propp y Eliade, quienes observan en el cuento de hadas evocaciones a los rituales de iniciación y que no es un tema ajeno a otras expresiones literarias como el mito, en los que hay un llamado a la aventura de la que el héroe regresará transformado.

En el caso concreto de *Misiones nocturnas*, Ondra es un niño que alejado de su hogar llega a un bosque en el que debe enfrentarse a distintas pruebas, la erótica, la de clan y la del héroe. En ese mismo bosque habitan los chicos con quienes ha peleado y jugado, y quienes quieren someterlo a la prueba por la que tienen que pasar todos los chicos a cierta edad. Ahí hay otros personajes: la Vieja gitana, un bufón llamado Polka, una niña, Jolana, presa de episodios místicos, Poskina, el ogro, Dziga y Kunert, espectros de la guerra. En ese universo tendrá que huir de fuerzas superiores, ajenas al bosque, que desean apresarlos. Si en un momento los habitantes del bosque despistan la búsqueda de estos, algunos con la vida y otros en franca guerra, Ondra tendrá que hacer acopio de todas sus fuerzas hasta saberse lo suficientemente fuerte para salvarse.

2.2.1. El ritual de iniciación en el cuento de hadas

El ritual de iniciación es tan antiguo como la idea de colectividad. Las sociedades ancestrales lo consideraban un paso indispensable en la formación de los futuros adultos que, a su vez, tendrían que transmitirlo de generación en generación. El ritual de iniciación entonces podría considerarse una experiencia de honda repercusión en la conciencia del ser humano desde tiempos inmemoriales. Gracias a las indagaciones de Propp, Saintyves y Eliade, sabemos que se trata de un tema antiguo, procedente desde el tiempo remoto de las sociedades arcaicas hasta

nuestra época y que guarda una estrecha relación con los rituales de iniciación heroica realizados durante la pubertad, en la que el iniciado se convertía en un miembro de la comunidad. Para algunos esto no sería sino el tema clave entre dos modos de ser en el mundo asumidas a lo largo de la historia y que dan cuenta de dos situaciones existenciales radicalmente opuestas: la experiencia sagrada y la experiencia profana, determinadas por la relación del ser humano con el mundo y la naturaleza. Para la primera, el mundo es visto como un objeto simbólico, revelándose como una creación de los dioses. Expresión de un tiempo y un espacio en el que se funda el sentido del ser y del Cosmos, preservada en el mito.

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser (Eliade, 2009).

La experiencia profana, por su parte, pertenece a un plano desacralizado, lo que establecería la brecha entre las sociedades ancestrales y las modernas: para las primeras, la naturaleza en su totalidad, desde un mero acto fisiológico como la menstruación, hasta el comportamiento astral poseen un significado que dota de sentido cada acto humano, lo que para las segundas remitiría a una explicación meramente natural. En este sentido, el rito tendría la función de reintegrar a la comunidad al tiempo mítico. Así, tanto los rituales de iniciación, como los agrícolas, de matrimonio o funerarios, se materializarían a través de su rememoración dramática en el escenario ideal, prodigioso, del mito, reincorporando al hombre profano a lo sagrado.

En el caso concreto del cuento de hadas, aún pueden encontrarse vestigios de la era mítica, conectando las categorías bajo las cuales se rigen ambas

concepciones, la de la antigua civilización humana y la civilización moderna: el mito y el logos, el tiempo cíclico y el tiempo histórico lineal, el destino y la historia, lo divino y lo humano, el héroe comunitario y el héroe individual. Lo que ahora nos parece una idea que persiste en la historia de la literatura y que puede constatarse en novelas en donde el protagonista, predominantemente masculino, experimenta la muerte de su antiguo yo para renacer como un ser nuevo, no es sino la evocación a los rituales ancestrales realizados *in illo tempore*. Como dice Propp “lo que hoy día se narra en otra época se hacía, se representaba o se imaginaba” (1998). Para el folclorista ruso entonces será esencial estudiar el cuento de hadas en relación a los antiguos rituales, ya que estos conservarían residuos de formas ancestrales de vida social actualmente desaparecidas, lo que para Jung, desde la simbólica del arquetipo, sugeriría que las reminiscencias del imaginario primigenio son indispensables para la evolución psíquica del *homo sapiens*, ya que son las huellas que perduran de ese antiguo origen en donde surge el hombre, la humanidad y las cosas del mundo (1997).

De acuerdo a Propp, si observamos los cuentos pertenecientes al folclore es posible advertir que hay una coincidencia de la estructura de los mitos y de los cuentos maravillosos con la serie de acontecimientos que se realizaban durante la iniciación, por lo que estos vendrían a cumplir funciones específicas en las culturas de donde emana, razón por la cual el autor ruso formula que deberían ser confrontados con la realidad histórica a la que pertenecen. En este sentido, el cuento de hadas guardaría los remanentes de ritos y costumbres que podrían explicar genéticamente muchos motivos (1998) entre ellos, el ritual de iniciación, tema universal que también hunde sus raíces en el mito. Para Eliade sin embargo, cabría preguntarse en todo caso, si esta imaginación ritual más que obedecer a los estadios socio-históricos, “expresa más bien un comportamiento antihistórico, arquetípico de la *psyque*” (2009), lo que explicaría su continuidad en creaciones contemporáneas, confirmando la fortaleza de ciertos esquemas simbólicos que perduran en la imaginación humana.

El rito entonces se convierte en una parte sustancial de la imaginación occidental, en este caso, proveniente de los rituales de iniciación paganos y que fueron cambiando con el tiempo, transmutándose en mitos que luego “degeneraron” en los cuentos maravillosos seculares (Zipes, 2012) y en otras expresiones más como el poema, la leyenda, la epopeya, hasta las narraciones de la literatura moderna; razón por la que muchos estudiosos han llegado a la conclusión de que “el rito es un referente valiosísimo de interpretación de los elementos en el cuento y de los cuentos, aunque no sea frecuente encontrar una correspondencia directa entre ambos sino más bien una transposición del sentido en el relato de uno o varios elementos del rito que, como resultado de cambios históricos, se ha convertido en incomprensible o innecesario” (Aína, 2012: 219), tratándose de una remembranza en continuo devenir, adaptada a las mentalidades de las diversas épocas y a la que en términos actuales podríamos entender como *reescritura*.

Así, aunque el significado original se ha perdido y resulte imposible rastrear el momento preciso en el que se engendró el tema del ritual de iniciación y su sociedad correspondiente, resulta interesante la hipótesis de Propp acerca de cómo se desarrollaba esta ceremonia en su contexto primigenio:

la sucesión de acontecimientos que se desarrollaban durante la iniciación hace pensar que los ancianos contaban a los jóvenes lo que les sucedía, pero se lo contaban refiriéndolo al antepasado fundador de la estirpe y de las costumbres, el cual, nacido de modo milagroso, de su estancia en el reino de los osos, de los lobos, etcétera, había traído el fuego las danzas mágicas (las mismas que se enseñaban a los jóvenes). Al principio, estos acontecimientos, más que narrados, eran representados de una manera convencionalmente dramática (...). Las narraciones revelaban al neófito el sentido de los actos a que era sometido, le hacían semejante a aquel que era su protagonista (1998: 452).

Como no es objetivo de esta investigación remontarnos a las sociedades

arcaicas de cazadores para encontrar el sentido original del que se desprende el rito de iniciación, partiremos del mito como representación tradicional de estos antiguos rituales indispensables para la formación humana y asimismo, como el indiscutible reducto en el que se guardan los patrones culturales de la iniciación ritual.

El ritual de iniciación en este sentido aludiría a una experiencia ancestral contenida en el mito, es decir, a una historia que ocurrió en el origen remoto de los tiempos y que es aceptada como verdadera por las sociedades tradicionales, protagonizada por seres sobrenaturales, dioses o héroes civilizadores y que sirve de modelo ejemplar, es decir, se imita, ya que se refiere a una actividad o conocimiento vital para la comunidad. Como dice Eliade: “el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, trátase de una simple función fisiológica como la alimentación, o de una actividad social, económica, cultural, militar, etc.,” (2002).

De este modo, al igual que en el mito, en el que se narran los actos ejemplares y las aventuras de un héroe, el cuento de hadas guarda en sus remanentes la idea del ritual de iniciación, encarnado en las pruebas que debe vencer un personaje a la usanza del héroe mítico, situándolo a la altura de los dioses y los ancestros legendarios para llevar a cabo sus actos y que en muchos casos toma la forma del viaje iniciático. En consonancia con el mito, el cuento de hadas persigue un mismo objetivo: el héroe debe descubrir una verdad absoluta sobre el mundo que lo rodea, para lo cual tendrá que someterse a una serie de pruebas, antigua metáfora de los rituales de iniciación que animaban a los jóvenes a salir al mundo y sortear los vericuetos de una vida peligrosa, cumpliendo así, a decir de Campbell, una de las funciones mitológicas: “la enseñanza de cómo vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia” (2016). Este *salir al mundo* en el cuento de hadas implica una partida: el abandono del hogar y la entrada al bosque en el que se desarrolla la aventura, ambas acciones se representan en el viaje del héroe mítico, pero sin el esplendor del mito, no olvidemos que después de todo los

protagonistas de estas hazañas suelen ser niños, lo que define hasta cierto punto el alcance de su enseñanza:

Típicamente, el héroe del cuento de hadas alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, histórico-mundial. De allí que mientras el primero, que a veces es el niño menor o más despreciado, se adueña de poderes extraordinarios y prevalece sobre sus opresores personales, el segundo vuelve de su aventura con los medios para lograr la regeneración de su sociedad como un todo” (Campbell, 1959: 42).

Así, el cuento de hadas narra las aventuras de un personaje enfrentado a una serie de pruebas mortales, de las que dependerá su vida, adquiriendo una conciencia de los peligros del mundo, pero a diferencia del mito y de su expresión más fiel, la epopeya, el cuento de hadas no está inmerso en un mundo de dioses ni de verdades reveladas, el héroe es una persona común y corriente y no dejará de serlo una vez superadas las pruebas. Por ende, el personaje del cuento de hadas no es partícipe del tiempo sagrado: ya no hay dioses que lo guíen, sino compañeros, simples mortales como él, que se unirán en el camino y algunos darán su vida a fin de protegerlo. No obstante la raíz del mito y el cuento de hadas siga siendo la misma: ambos dan expresión simbólica a un ritual de iniciación acontecido en un escenario iniciático en donde lo sobrenatural prevalece y en el que el héroe o el novicio se enfrentarán a pruebas iniciáticas: luchas contra el monstruo, obstáculos aparentemente insuperables, enigmas a resolver, trabajos imposibles de efectuar, refiriéndose siempre a una realidad extremadamente seria, en el que un yo metafórico muere y renace a un plano superior de existencia (Eliade, 2009), reactualizando el esquema tradicional de toda iniciación: Muerte-Renacimiento y que puede encontrarse en los llamados ritos de paso celebrados al llegar la pubertad, mediante los cuales el iniciado se convertía en adulto y asumía las responsabilidades que esto conllevaba en su comunidad, al tiempo que tomaba conciencia de su propia existencia. En *Los ritos de paso*, investigación que precede

a los trabajos de Malinowsky, Propp y Eliade, Gennep dice que la secuencia de los ritos es separar al novicio de su medio enviándolo al bosque o mediante alguna inducción al trance, a través del cual ha muerto para incorporarse a un nuevo entorno, en donde acontece la revelación o la enseñanza: “de este paso a través del mundo sagrado le queda al iniciado una cualidad especial, mágico-religiosa” (p. 122), con la cual se reintegrará al medio anterior. Si bien es cierto que estas iniciaciones que aseguraban el paso de los jóvenes del mundo de la infancia al de los adultos continuaron realizándose en la Europa rural a lo largo del siglo XIX, olvidado ya el simbolismo de la muerte y la resurrección, los restos de este comportamiento arcaico han persistido en la literatura oral y posteriormente en la escrita, ejemplo de ello es el cuento de hadas, género que oscila entre lo sagrado y lo profano, o también, el *bildungsroman* asociado con la aparición de la novela moderna-realista, logrando en ambos casos, como diría Eliade, la transformación en la conciencia de aquellos que se nutren de su lectura (1961). Podría afirmarse entonces que ambos géneros son reescrituras de este antiguo tema con sus propias características.

En relación al cuento de hadas, Propp concluye en *Las raíces históricas del cuento maravilloso*, estudio en el que se remonta a los rituales realizados en las sociedades de cazadores, que “el ciclo de la iniciación es la base más antigua del cuento maravilloso” (449). Este ciclo cuenta con su propia fórmula: la separación (expulsión, alejamiento), la iniciación (pruebas) y el regreso (matrimonio), unidos a una serie de motivos: “la expulsión o el alejamiento de los niños al bosque o su raptó por el espíritu de la bosque, la cabaña, la promesa de venta, los héroes maltratados por la maga, la amputación del dedo, las imaginarias señales de su muerte mostradas a los supervivientes, la estufa de la maga, el descuartizamiento y la resurrección, el engullimiento y el vomitado, la donación del objeto encantado o del ayudante mágico, el disfraz, el maestro del bosque y la brujería” (p. 449). Aunque al folclorista ruso se le achaca que su investigación sólo estudia a profundidad el cuento folclórico ruso, la estructura del ritual de iniciación persiste:

siempre hay una separación, el héroe ha de salir a la aventura en la que debe enfrentar peligros mortales y de la que regresará, de no morir en el camino. Los motivos pueden cambiar o simplemente ser otros, pero su constitución no suele variar.

Sobre el *bildungsroman* podemos decir que al igual que en el cuento de hadas, el ritual de iniciación es la base que propiciará una transformación en el transcurso de la narración y, fiel al esquema tradicional, cumple con la sucesión narrativa del ciclo de la iniciación: el protagonista, un adolescente, tiene que abandonar el confort del hogar, siendo para esto marginado del resto de la comunidad, la cual, a su vez, lo somete a distintas pruebas; una vez superadas éstas se reintegra al mundo de los adultos con un conocimiento nuevo de la vida: “un proceso iniciático buscando una nueva fase vital: el renacimiento del yo” (López, 2013: 65).

Como puede apreciarse, tanto en el cuento de hadas como en el *bildungsroman* la estructura cumple el modelo del ritual de iniciación, el cual tiene por función la transformación del héroe, sin embargo el tema está atravesado por los rasgos propios de cada género. En este sentido cabe señalar algunas de sus diferencias: 1) el cuento de hadas acontece en un mundo esencialmente prodigioso, el *bildungsroman* en cambio está determinado formal e ideológicamente por el realismo; 2) el cuento de hadas está fuera del tiempo histórico, contrario al *bildungsroman*, el cual está inmerso en un tiempo histórico, lineal y progresivo; 3) en cuanto al tipo de héroe, en el primero éste no se cuestiona los imperativos colectivos, se entrega a la aventura como parte de su destino a cumplir, no obstante en el segundo, se trata de un héroe problemático que lucha en contra del mundo impuesto. En relación al tema del ritual de iniciación, aunque en ambos géneros el héroe se reintegra a la comunidad, en el cuento de hadas éste involucra el destino de toda la comunidad, es decir, el héroe modifica el mundo, en comparación al *bildungsroman*, en el que el aprendizaje es enteramente individual y esta reintegración se da a través de un proceso de sumisión: el mundo modifica al

héroe, de ahí que Hegel diga que este proceso de reintegración se da cuando el protagonista se vuelve un inculto, como el resto de la sociedad.

En este sentido, aunque en *Misiones nocturnas* es posible encontrar elementos de otras tradiciones: el bufón de raigambre medieval, el misticismo encarnado en Jolana, e incluso la del héroe, al que podría situarse dentro de la tradición del *bildungsroman* (el iniciado proviene de la ciudad, se rebela en contra de la tradición y del deber ser, descubriendo al mismo tiempo el amor y el deseo), los motivos del cuento de hadas prevalecen al desarrollarse en el universo del cuento maravilloso, el cual subvierte la realidad, entendida como categoría estética. A este respecto cabe decir que si bien al final de la obra, el héroe logra fugarse sintiendo en sí mismo una fuerza descomunal que nunca antes había tenido, no sabemos a dónde va. Contrario a los finales propios del cuento de hadas o del *bildungsroman*, el héroe no se reincorpora a la sociedad. En este sentido, Topol propone un final alternativo al héroe típico de estas dos expresiones, reescribiendo el tema fundamental del ritual de iniciación. Por lo tanto, para el análisis de la novela tomaremos la estructura del ciclo de la iniciación y algunos motivos propuestos por Vladimir Propp como la base del análisis y asimismo, se considerarán las funciones de algunos personajes detalladas en *Morfología del cuento maravilloso*.

2.2.2. *Misiones nocturnas*: la reescritura del cuento de hadas

Si bien es cierto que Topol no inicia con la fórmula que suele introducirse en los cuentos de hadas ni tampoco es reescritura de algún cuento de hadas en concreto, *Misiones nocturnas* puede leerse como uno, ya que en ésta confluyen tres elementos circunstanciales al género: la estructura del ritual de iniciación, los motivos de un mundo maravilloso, subvirtiendo las nociones de la realidad como categoría estética, y su procedencia popular, es decir, su matriz folclórica. Esta última particularidad resulta del todo interesante porque el cuento de hadas aún siendo depositario de la imaginación de los pueblos, en la que hunde sus raíces el

género literario, el folclore responde a algo más extenso y sobre todo vivo y que brota de las profundidades del bosque y de las aldeas en donde aún se narran cuentos de hadas. De este modo, consciente y explícitamente, el escritor checo nos introduce al vasto campo de la imaginación popular, en donde germinan diversas expresiones que conservan el saber del pueblo. Así, aunque *Misiones nocturnas* no sea una reescritura de un cuento de hadas existente, reconocemos motivos y elementos tradicionalmente vinculados a la imaginación prodigiosa de creación popular.

Dicho esto, la estructura del análisis se basará en el ciclo iniciático propuesto por Vladimir Propp en *Las raíces históricas del cuento maravilloso* atravesado por los motivos relacionados a los símbolos paradigmáticos del cuento de hadas de raíz indoeuropea, en el que conviven creencias religiosas diversas y asimismo tradiciones estéticas polimorfos, como en el caso de algunos personajes arquetípicos: la bruja, el trickster-bufón, el héroe o la santa y que se encuentran en otros géneros, con ciertas peculiaridades, aunque su raíz sea esencialmente popular. Al mismo tiempo, es posible observar aquellos elementos que corresponden al corpus folclórico checo: la fusión desenfadada de las creencias paganas y el cristianismo, las leyendas relacionadas al pueblo, la *hospoda*, en español cantina o taberna, en donde tiene lugar el entretenimiento de la comunidad y que prueban que el *folklore* no es algo que pertenezca al pasado, sino a dinámicas actuales que son parte de la cultura popular. En este sentido, aunque el cuento de hadas se ha erigido como “el centro indiscutible y predominante de las investigaciones de la cultura popular” (Aína, p. 125), éste pertenece a una constelación de elementos diversos relacionados al folclor, “el saber del pueblo”, el cual contempla una amplia gama de expresiones culturales: ritos, mitos, leyendas, proverbios, historia, costumbres, objetos, música, supersticiones, bailes, frases hechas, creencias religiosas y en medio de todo esto, los cuentos. De este modo, siguiendo las convenciones del género y las fórmulas del folclor, *Misiones nocturnas* cuenta la historia de un niño que tendrá que pasar por diversas pruebas

en camino no sólo hacia la madurez, sino también hacia la realización de su destino, siendo el ritual de iniciación el eje estructural de la novela, con una fuerte impronta del cuento maravilloso.

Si seguimos la trama del cuento maravilloso propuesta por Propp, basada en el ciclo de la iniciación, ésta comienza siempre con una separación que provocará una desventura, lo que conducirá al protagonista al bosque misterioso, escenario paradigmático en donde el héroe o la heroína realizarán las pruebas y en el que se encontrarán a los seres que le ayudarán. Más adelante acontecerá el duelo con el adversario. El protagonista regresa a casa. Posteriormente se someterá a otras pruebas, superadas éstas subirá al trono y contraerá matrimonio o también existe la posibilidad de que el desenlace esté coronado por lo que el folclorista ruso denominó “la fuga mágica” (1998).

En el caso de *Misiones nocturnas*, encontramos un esquema narrativo similar: 1) la separación del mundo familiar y conocido del héroe y que se ubica en la dimensión realista; 2) la llegada al bosque, portal al mundo prodigioso; 3) las pruebas que el héroe debe atravesar para acceder a un conocimiento que asegurará su supervivencia; 4) y finalmente, en este caso concreto, la fuga del héroe. De este modo, nos basaremos en la secuencia narrativa propuesta por el folclorista ruso, basada en el ritual de iniciación, acompañada de los temas y motivos recurrentes en el género denominado cuentos de hadas.

La separación

Los cuentos suelen comenzar cuando la heroína o el héroe tiene que abandonar por una razón u otra a sus padres. Esta separación de acuerdo a Propp se desencadena imperceptiblemente: una familia que vive feliz y tranquila se encuentra de forma inesperada frente a la catástrofe. En otras ocasiones son los padres quienes se ausentan. La partida del padre, de acuerdo a Propp, es suficiente para que suceda una desgracia: “los hijos o la mujer, a veces embarazada, se quedan solos, se quedan sin protección” (p. 41).

En *Misiones nocturnas* la separación definitiva sucede cuando el padre, después de la llegada de los tanques a Praga, pone a sus hijos en un camión que los llevará a su pueblo natal. Sin embargo esta separación se ha estado cocinando desde tiempo atrás: la ausencia permanente del padre sumada al alcoholismo de la madre, culmina en el accidente de Chiqui, atropellado afuera de su casa al estar jugando con la madre ebria, lo que provoca la separación de la familia: con Chiqui hospitalizado, la madre internada en un manicomio y el padre sumido en sus actividades disidentes, Ondra se queda solo. Es desde ese momento en que el proceso de independización del héroe comienza.

Esto coincide plenamente con la reflexión de Angela Carter acerca de lo que subyace en el cuento de hadas: “la vida de familia, independientemente de cuál sea su procedencia, nunca está a más de un paso de distancia del desastre. Las familias de los cuentos de hadas son, por lo general, unidades disfuncionales en las que los padres y los abuelos son irresponsables en extremo” (2016). La familia de Ondra no es en definitiva una familia feliz desde hace mucho tiempo.

La ciudad en este sentido, representa el mundo familiar de Ondra y su inminente desintegración: una madre alcohólica a la que los hijos le vacían las botellas escondidas detrás de los muebles, hasta el accidente de Chiqui. Lo que propicia la eventual soledad a la que Ondra se ve obligado. Es ahí donde ocurre la catástrofe familiar, marcada trágicamente por la llegada de los tanques soviéticos a Praga, lo que provocará la partida del héroe. De este modo, nos encontramos frente a un héroe víctima, que es expulsado de su hogar sin tener clara conciencia de dónde están sus padres ni el porqué tienen que huir.

Entre el momento de la desintegración familiar y la llegada de los tanques a Praga hay tres situaciones significativas que revelan el acercamiento que tienen Ondra y su padre en medio de la escisión familiar y de una huida inminente, y que mencionaré en el orden en el que aparecen en la novela.

1) Los tanques han llegado a Praga, Ondra y su padre salen de la Oficina de Patentes, en busca de un taxi que los ponga a salvo, “su padre saltó justo delante de

un coche que se estaba poniendo en marcha, lo paró, metió a Ondra en el asiento trasero, se sentó a su lado, con un movimiento brusco cerró la puerta y con el maletín firmemente apretado entre las rodillas dijo: Tengo para ti una misión de combate”, la expresión en checo, *bojový úkol*, y que en la traducción española está como “misión de combate”, suele emplearse en la guerra, cuando un superior encarga alguna acción prioritaria. Aquí la misión nunca se devela, permanece oculta para el lector.

2) Después del accidente de Chiqui, Ondra se ve obligado a vivir solo, visitado ocasionalmente por su padre. En uno de estos encuentros se da lugar a una conversación en el que se enuncia el deseo íntimo de ambos: “a veces llegaban hasta el muelle, miraban el río y papá le decía que aprovechara para estudiar el tiempo que pasaba en soledad. Los resultados en el colegio eran horriblos. Sí, horriblos. Y papá parecía tan triste que a Ondra le costaba trabajo no echarse a llorar (...) Debajo del puente estaba lleno de barquitas y en el vapor tocaba un grupo. Un día volveremos, chico, todos, igual en un barco así. Sí, muchacho, todos juntos, dijo papá, y lo miraron un rato. Luego empezó a llover, entonces se dieron prisa” (p. 17).

3) En otro de estos paseos, Ondra y el padre van al pueblo. Mientras el padre se queda en la cantina con los hombres del pueblo, Ondra pasea cerca del río sin alejarse mucho. Sabe que se irán pronto. Después de encontrarse con los chicos del pueblo, Zuzá aparece. Se funden en un abrazo que terminará en la iniciación sexual de Ondra, eyaculando dentro de Zuzá, quien lo quita de encima y se va. En pleno desfallecimiento, escucha el claxon del auto de papá. Al llegar, ve a los hombres del pueblo lanzar piedras contra ellos mientras huyen.

En los tres pasajes, ya sea por los tanques, los hombres del pueblo o por la lluvia, Ondra y su padre tienen que huir. También es significativa la misión que su padre le encomienda y el deseo evocado de restituir el mundo a cómo era antes de la desgracia, donde todos estaban juntos.

La desventura

La separación definitiva la identificamos con la llegada de los tanques a Praga. Si antes al padre se le dificultaba cuidar a sus propios hijos, ahora se ve en la necesidad de enviarlos al pueblo, pensando que allá estarán más seguros. La huida del hogar da pie al inicio del viaje. En una escena llena de acción, Ondra y su padre huyen del caos de los tanques, de la gente gritando, de los heridos en camillas, intentando encontrar un taxi que los lleve al hospital, del que sacarán a Chiqui en brazos, para dirigirse inmediatamente a la estación de autobuses, en donde la gente se amontona en busca de un lugar que los saque de Praga. Sin saber que su padre los dejaría irse solos, se despiden. Como bien señala Propp, “una desventura de cualquier tipo es la forma fundamental de la trama. De la desventura y de la reacción contra ella nace la trama” (p. 54). En este caso, la partida toma la forma de una huida. En principio sabemos que huyen de una amenaza tangible: los tanques, sin embargo, poco a poco, descubrimos que hay una amenaza sutil, casi imperceptible, que los acecha. Al llegar a las afueras del pueblo, un páramo en medio de la nada, con la sensación de encontrarse absolutamente solos en el mundo, después de reír y pelear, ven a lo lejos una polvareda que se acerca a ellos. Es un hombre estafalario montado en un bicicleta, con pantalones bombachos y chaqueta negros, rematado con un gorro rojo. Locuaz y con gestos burlones, Polka, su tío, es quien los conduce hasta el cementerio del pueblo sin saber por qué. El repiqueteo de las campanas en la cabeza de Ondra se confunde con el sonido de los disparos y los tanques. La gente reunida en el cementerio se acerca a ellos para darles el pésame. El abuelo ha muerto. Una pérdida más que agranda su abandono.

El bosque misterioso

Morada de bestias salvajes, de los hombres rechazados por la sociedad y de seres prodigiosos: animales que hablan, brujas, ogros, dragones, gigantes, santos, fantasmas, el bosque en el cuento de hadas es el escenario en el que tienen lugar las aventuras del héroe, es decir, en donde ocurre la iniciación. El héroe entonces,

alejado de la protección del hogar, tiene que vencer una serie de pruebas tradicionalmente identificadas con éste: ahí se enfrentará a enemigos feroces y ahí mismo encontrará a los aliados que le darán la ayuda necesaria para salir victorioso.

En *Misiones nocturnas* la entrada al bosque significa la transfiguración de la realidad en las representaciones simbólicas del cuento de hadas. Lo cotidiano adquiere visos de un mundo extraordinario: una vieja bruja que vive en una cabaña decorada con huesos de pájaros en las paredes; tres viejas alrededor del caldero, una Mamá Ganso que le narra a los niños cuentos de hadas para dormir, habitantes de un bosque en el que coexisten, asimismo, seres fantásticos como Poskina, Dziga, Kunert, Mertek, y también viejas leyendas como la de *Chlapuv breh* (la orilla del hombre), una advertencia para que los niños no se metan al agua, en la que subyace una narración metafórica del ritual de iniciación.

No se trata de un bosque desconocido para Ondra, ya que de éste conserva algunas estampas de sus visitas anteriores: sus largos paseos en la barca, sus encuentros con Zuza con la que descubre el amor y el sexo, y también, el recuerdo de los enfrentamientos hostiles con los chicos del pueblo, quienes, desde la primera vez que los vio, le hablaron de la prueba que todos los chicos de su edad deben pasar. Aunque estos episodios conformen la experiencia iniciática, no es sino hasta esta última que está en el pueblo en la que además de enfrentarse a las exigencias de los de su edad para convertirse en uno de ellos, también deberá afrontar una prueba mayor en la que su vida y la de su hermano corre peligro. En este sentido, observamos dos dimensiones del ritual de iniciación: una se encuentra de manera explícita en la novela: el ritual impuesto por los chicos del pueblo y otra en la que Ondra, sin saberlo, se está jugando la vida.

En cuanto a la prueba impuesta por los chicos, ésta se compone de dos desafíos que de vencer le ganarán dos recompensas: la entrada al búnker, refugio de los muchachos, y el derecho a ser uno de ellos, respectivamente. El primero de estos consiste en pelear contra uno de ellos. Aunque Ondra no parece dispuesto a

ceder, cuando Standa arremete sorpresivamente en contra suya, a éste no le queda más remedio que defenderse, ganando así la pelea. El segundo desafío se trata de ir al antiguo cementerio de noche y encontrar una navaja escondida en una de las tumbas abandonadas.

La cofradía en el bosque y el búnker

Entre el primero y el segundo desafío hay un intervalo, una discontinuidad, que Propp identifica con la interrupción del estadio de la iniciación y que en el caso de *Misiones nocturnas* reconocemos como “el verdadero momento de la iniciación”, ya que no es sino hasta el segundo desafío que Ondra asume la iniciación de manera voluntaria. Este intervalo es del todo significativo, ya que después de que Ondra le gana a Standa la pelea, logrando con ello la entrada al búnker, éste se echa a correr a la casa del abuelo. Hasta ese momento no parece dispuesto a aceptar una vez más las imposiciones externas, ajenas a sus propios deseos, no obstante, los niños del pueblo reconocen su triunfo y actúan en conformidad con la iniciación: Jindra Líman va por él para llevarlo al búnker.

Esto se relaciona con uno de los motivos que, de acuerdo a Propp, se encuentra en algunos cuentos de hadas: “la cofradía del bosque”, vinculado a la “ordenación del clan”, propia de las sociedades cazadoras de pensamiento totémico, en la que los jóvenes iniciados vivían juntos, separados de los padres y de la comunidad, estableciendo una hermandad, la cual contaba con sus propios valores y normas: “generalmente, todos los iniciados se hallan reunidos en una asociación que tiene su propia denominación, máscaras propias, etcétera. (...) Las casas para hombres son el centro de reunión de la asociación: allí tienen lugar las danzas, las ceremonias, se conservan a veces las máscaras y otros objetos sagrados de la tribu” (p. 140). En el cuento de hadas este espacio aparece frecuentemente como un edificio de tipo especial en el bosque. En el caso de *Misiones nocturnas*, no se trata de una casa, sino de un búnker el que funge como refugio de los chicos y al que sólo pueden entrar los iniciados.

Aunque en el camino por el bosque hacia el búnker, Ondra va molesto por ir siguiendo a uno de los Líman, esto es, continuadores de la tradición de la iniciación y líderes de los chicos del pueblo, también sabe que es mejor estar con ellos hasta que papá regrese: “Estaba furioso con Liman. Porque le ordenaran. Pero bueno, qué le vamos a hacer. Pues nos quedamos con los Liman, bah. Hasta que llegué papá. Quería ver el búnker (p. 116)”. Jindra le explica que todo el camino está lleno de minas que podrían explotar en cualquier momento. También le dice que el búnker es de Dzigá, espectro al que hace alusión como guardián y dueño de su guarida:

Estamos en el búnker de Dzigá. Nos deja estar aquí (...) Tiene todo el pelo blanco. Apenas consiguió lanzar una granada. Saltaron hasta las minas en las paredes del búnker, ahí tenemos tablones, ya verás. Dzigá vive tras los tablones, en Blahos. Ahí hay una vieja mina. ¡Hay gas por todas partes! (...) En esos gases viven animales ciegos. Ahí enciendes una cerilla, ¡y sales volando! Le damos comida. La comida siempre desaparece. Fue Dzigá el que decidió que lo quería así. No va a las reuniones. Siempre lo llamamos, en serio (...) Cuando vamos, lo llamamos tres veces (...) Lo llamamos para que sepa que somos nosotros. A los niños no nos hace nada (pp. 114-115).

Dzigá, entonces, es un habitante del bosque, un recuerdo de la guerra que está escondido en todas partes y al que de llamarle tres veces estando solo, aparecerá. Evidentemente no se trata de un hombre de carne y hueso, sino de un fantasma, “algo muerto que por momentos parece vivo” (del Toro). Es en esta atmósfera prodigiosa, en la que seres de otras épocas traumáticas conviven con los niños, se convierten en parte de sus juegos y de su trayecto hacia la madurez. En este sentido, el búnker cumpliría la función que suele atribuírsele a los símbolos de la muerte y la morada, integrada por imágenes como la gruta, el vientre materno, el sepulcro, la matriz universal y que en el folclor europeo suelen determinar el nacimiento milagroso del héroe (Durand, 2004). En el caso de *Misiones nocturnas*,

el búnker cumpliría esta función: cavidad que guarda a los jóvenes hasta alcanzar la edad de la realización. A este respecto, dice Eliade:

Desde los estadios arcaicos de cultura, la iniciación de los adolescentes comporta una serie de ritos cuyo simbolismo es transparente: se trata de transformar al novicio en embrión para hacerle renacer a continuación. La iniciación equivale a un segundo nacimiento. Es por medio de la iniciación cómo el adolescente se convierte en un ser socialmente responsable y despierto culturalmente. El retorno a la matriz se significa ya por la reclusión del neófito en una choza, ya por su devoración simbólica por un monstruo, ya por la penetración en un terreno sagrado identificado con el útero de la Tierra Madre (Eliade, 2009).

Dentro del búnker, en medio de una oscuridad tan sólo iluminada por una lámpara de petróleo rodeada por los chicos del pueblo, Ondra toma asiento en una de las tantas cajas de municiones desperdigadas por el suelo. Es ahí donde Ondra por fin logra hablar de lo que vio en Praga: los tanques, los muertos, la gente corriendo. Los niños le hacen preguntas que le descubren a Ondra que al pueblo han llegado camiones llenos de pioneros y soldados en busca de su padre y de ellos. Es en ese momento cuando se establece el pacto:

Los pioneros... dijo Ondra. No sabía qué debía decir. Tenía miedo por Chiqui. No sabía dónde estaba mamá. Habían huido con papá. De un tanque. No quería estar en el búnker con los Liman. Todos gritaban, golpeaban las cajas. El ruido no podía salir del búnker. Ahora lloraba. Lo vieron (...) Quería decirles cómo las cintas del tanque chirriaban, quería decir que había visto cómo el tanque arrancaba los adoquines de la acera. Las balas rozaban el muro y golpeaban las ventanas. El tanque era enorme, dijo.

Eo, dijo Milán. Os esconderemos a ti y a tu padre.

¿Y a Chiqui?

Claro que sí.

Posvale (pp. 122-123).

Acto seguido los chicos le dicen que la segunda fase de la prueba se realizará esa noche. Así, en medio de las dos pruebas vemos un proceso de aceptación del héroe, llamémosle, de integración: si bien desde sus primeras correrías con los chicos no le hacen gracia las imposiciones dictadas por los Líman, para este momento las dos partes han logrado conciliar sus diferencias. De manera significativa uno de los Líman le dice: “Te creías que podías estar aquí solo con tu hermano, dijo Pavel. Pero no puedes” (p. 122), representando la hermandad, la cofradía, que ayudará al héroe a sortear las pruebas definitivas de su iniciación.

Antes de salir del búnker, los chicos acuerdan ir a enfrentar a los pioneros. Caminan por el bosque hasta apostarse en una cuesta a lado de la vía. Ahí esperan tumbados a la comitiva con sus resorteras y municiones de piedras y tuercas. Al verlos llegar, se dan cuenta que Bohadlo, el profesor del pueblo, es quien los está conduciendo, también se dan cuenta que atrás de los pioneros hay policías. Uno de los Líman da la instrucción de disparar una sola vez.

Ondra oyó gritos, oyó gritar a los pioneros, alzó la cabeza, entrevió a los pioneros saltando a la cuneta de la carretera, vio a pioneros en un barullo con los polis, oyó un disparo y luego un silbido por encima de su cabeza, se tiró por el terraplén, huyó hacia el bosque, tras él corría Standa, todos corrían ahora hacia el bosque, y apenas Ondra se metió entre los primeros árboles y se apoyó de espaldas a uno, delante de él estaba Vorác y otro más, los dos jadeando, Vorác señaló el terraplén a la espalda de Ondra: Corren tras nosotros, gritó y enseguida se dio la vuelta, se precipitó por la cuesta, saltaba entre los helechos... uno que iba al lado de Ondra farfulló: No nos ha salido bien, esto, y enseguida desapareció también por el bosque (p. 130)

Los niños perseguidos por el destacamento se internan en el bosque. La guerra ha comenzado y con ello también un aguacero.

Los donantes

Una vez que el héroe emprende la iniciación verdadera, de acuerdo a Propp, éste encontrará un donante, es decir, alguien que lo ayudará en su empresa dándole información u otorgándole un objeto mágico. Tradicionalmente es la maga quien cumple esta función, sin embargo en *Misiones nocturnas*, la Vieja se encuentra con Ondra hasta después de haber finalizado la iniciación impuesta por los chicos del pueblo, apareciendo entonces como su primer donante Standa, el cual no sólo es el nieto de la Vieja Gitana, mitad blanco, mitad gitano, sino también primo de Ondra, secreto que más tarde se le revelará al héroe. La función del donante, en este sentido, es poner a prueba al héroe, ya sea mediante una petición, un cuestionario o un ataque que lo hará merecedor de la información o del objeto mágico.

Standa

Después del primer desafío en el que Ondra es atacado por Standa, este último se convertirá en su padrino. Es decir, se convierte en el encargado de iniciarlo en los secretos del siguiente reto. Al separarse de los chicos, a la fuga del grupo de policías y pioneros que van tras ellos después del ataque con las resorterías, Standa alcanza a Ondra y le dice: “Tienes que estar conmigo. Soy tu padrino y tengo que contarte lo de la prueba del miedo. Pero a mí no me mola. Te vas al cementerio, encuentras la navaja, llevas la navaja al depósito de cadáveres, vale. Los Liman lo instauraron de pequeños, a ver quién tiene miedo ahora en el cementerio. Y miedo de Kunert”. A ninguno de los dos les parece una verdadera prueba, pero saben que debe enfrentarla. Al atravesar por el pueblo pasan por la *hospoda*. Ondra se siente atraído por el recuerdo de Zuza y mira por la ventana: “de repente vio todas esas cosas y personas, y vio dentro de ellas... los bailarines con sus sombras ponían en movimiento a los animales de las paredes, abrían los labios, zapateaban al ritmo, cantaban” (p. 134). El mundo real y palpable adquiere un aspecto doble que nos hace pensar en los tallados de piedra de Václav Levý en el bosque de Želízy, en los

que los animales portan ropas y actitudes humanas, inspirados en el poema satírico *Ferina lišak* de František Klácel, publicado en 1845, y que se suma a la tradición de la epopeya animal *Roman de Renart*, muy popular durante los siglos XII y XIII en Francia y que más tarde se extendería a otros países europeos, en la que cada animal representa un rasgo humano: el orgullo, la corrupción, la ambición, la cobardía, en un mundo en el que la astucia y la codicia se imponen sobre la virtud y la moral. En la obra de Topol, sin embargo, en vez de mostrarnos el proceso de antropomorfismo de los animales en humanos, vemos cómo la sombra de los humanos proyectada sobre las paredes dota de vida a las figuras de los animales ahí representados, experimentando cierto zoomorfismo.

Ondra pide una *kofola* y Karel, el cantinero y padre de Zuza, pregunta por qué una y no dos, para después preguntarle si Standa es su sombra. Una pregunta retórica del todo malintencionada: Standa es el niño mitad gitano del pueblo y como tal es discriminado. El policía Frída sale al rescate y pidiendo dos vasitos de alcohol para ellos, abraza a Standa y a Ondra diciendo que al menos esa noche estén reconciliados, para rematar con la siguiente frase: “Todos somos checos, ¿o no?”. En ese momento Polka entra en la *hospoda* y al ver a Ondra le comienza a hablar de la prueba, en especial le habla de Kunert:

Vas a la tumba de Kunert, hm. El Kunert este aquí es como un ogro (en la versión checa es “*strašák*”, es decir, espantapájaros o un clase de *boogeyman*. En el folclore iberoamericano sería el coco). De las tías y de las pequeñas, ya sabes, los chicos como tú o como yo no tenemos miedo. Él es, perdón, era como un SS de los alemanes que se escondía aquí por las casas vacías. Fue el último aquí. Al final se volvió loco y cazaba a la gente y en las cabañas vacías los cuarteaba y se los comía, ¿sabes?, vociferaba Polka (...) ¡Escucha! se ve que pasó años en Siberia y ahí en el campo de concentración se acostumbró a la carne humana. Ahí no los alimentaban mucho. Pero yo más bien diría, hijito, que Kunert es un pervertido normal y corriente (pp. 137-138).

Kunert entonces es un caníbal que aparece en las noches de luna llena, como metáfora de la invasión nazi en Checoslovaquia. Ondra toma del vasito y el espectáculo que vio desde la ventana continua su curso: “debajo del revoque vio un dibujo, a la luz límpida del rayo vislumbró un dibujo de carbón (...) los dibujos de animales se iluminaron como cuando la sangre y el pus calan una venda... pero fue sólo un instante” (p. 137). Standa lo arrastra hacia afuera. Los dos están borrachos. Recordemos que en algunas sociedades el ritual de paso se da mediante la alteración de la conciencia. En este caso, tanto el héroe como su guía la experimentan, entregándose a la noche.

Es tarde para ir a cambiarse de ropa. Standa le presta a Ondra su sudadera, ya que está mojada. En su función de padrino, lo hace para protegerlo, para que no pase frío. Ondra a su vez se quita su camiseta. Le dice a Standa que es su favorita: tiene impreso al león Numa. A Standa también le gusta y se la pone. Dada la importancia que este gesto, aparentemente intrascendente, tendrá en la vida de ambos, podríamos establecer que la sudadera es el objeto mágico que el héroe recibe del donante. Se separan al tañido de las campanas, señal que dará inicio a la prueba. Esta es la última vez que Standa y Ondra se verán.

El antiguo cementerio de noche y la barca

Ondra corre entre las tumbas del cementerio antiguo hasta llegar al muro, en donde descansa. Al sentarse sobre una tumba descubre que ahí mismo está la navaja. En su camino de regreso se encuentra con dos de los Líman, Milan y Pavel, quienes comienzan a interrogarlo sobre su padre, el inventor. Aunque Ondra no sabe nada de él, los chicos sin embargo no cesan en su afrenta. Como ya se dijo, el héroe del cuento de hadas no es poseedor de ningún poder especial e incluso sus insuficiencias podrían parecer más grandes que sus cualidades para enfrentar las pruebas que ha de superar. En este caso, la ignorancia de Ondra, es un hándicap prolongado: sigue sin saber dónde está el padre, dónde está mamá y mucho menos conoce algo del pasado familiar, en suma, parece no saber nada en cuanto a las

cosas que han decidido su destino.

Ondra sabe que ha pasado la prueba y en un arranque de desfachatez les dice que el trabajo de su padre es más importante que el de los cazadores furtivos, como el de su padre, Líman. Ofendidos los chicos lo encierran en la caseta. Ondra sabe que eso va en contra de las reglas de la prueba: ningún niño debe estar en la caseta donde se ha velado a un muerto la noche anterior. En este caso, su propio abuelo. Aquí nos volvemos a encontrar con el símbolo del sepulcro, de lo que habita en el interior de la tierra, guardando al héroe hasta su renacimiento. Ahí donde habitan los muertos el héroe tiene que permanecer. Reminiscencia del viaje al inframundo. Recordemos que para Propp el bosque no es sólo el lugar donde se celebra el ritual de iniciación, sino que también es la entrada al reino de los muertos. Ambas representaciones vinculadas estrechamente.

El bosque simboliza tanto el infierno como la noche cósmica, es decir, muerte y virtualidad; la cabaña es el buche de un monstruo devorador, en el que el neófito es comido y digerido, pero también un útero sustentador, en el que es engendrado de nuevo. Los símbolos de muerte y renacimiento iniciático son complementarios” (Eliade, 2001).

En ese estado permanece Ondra hasta que escucha unos ruidos. Alguien está entrando por la ventana y Ondra piensa que sólo los hombres con la habilidad de acceder a los tanques deben entrar de ese modo. El recuerdo traumático persiste. Pero lo que ve ante sí es a un pequeño niño, Kája, quien ha ido a hurtar algunas de las herramientas que ahí se guardan después de los sepelios: barniz y papel de lijar. Éste le cuenta que en el bosque dos chicas fueron encontradas sin vida, una iba por arándanos y otra por madera. Una reminiscencia más al cuento de hadas: la salida de la niña al bosque peligroso, pero en su versión trágica. Kája también le dice que cuando lleguen sus hermanos se irán en la barca que encontraron. Ondra intuye que se trata de su barca y el niño se defiende diciendo que ellos no toman las cosas de nadie. Se trata de una barca estropeada.

Aquí cabe destacar el papel que juega la barca en la vida de Ondra y que es el único motivo que persiste desde el principio hasta el final de la historia. De hecho, una de las primeras imágenes en la novela, es la de Ondra tendido sobre la barca, dejándose llevar por el río: “La llamaba barca. Pero esta pequeña balsa estaba toscamente clavada, asomaban clavos oxidados y ganchos, era la balsa de un mendigo, habían intentado untarla con brea, pero se metía hacia dentro” (p. 10). Propp identifica la barca como uno de los objetos mágicos que transportarán al héroe a otro mundo, ya sea que se trate de un regalo o de la aparición repentina y espontánea de éste, y que en este caso simboliza el viaje entre el mundo de los hombres y el otro mundo, en el que habitan seres fantásticos o sobrenaturales.

Como Ondra sigue insistiendo en que se trata de su barca, Kája lo interpela sobre cómo entonces asistirá a la escuela si no tiene una barca para atravesar el río. Sin esperar a que Ondra responda, comienza a contarle la historia de Mertek, una especie de súper hombre: alguien capaz de atravesar el río sin caerse en éste y con el poder de atrapar los rayos, mezclándose dos figuras mitológicas, Moisés, el hebreo que caminó sobre las aguas sin mojarse y Perun, el dios eslavo del trueno y el rayo:

El cruzaba el agua cuando quería. Cogía rayos con las manos y tan ricamente cruzaba el agua. Cuando quería, disparaba el rayo igual a la carretera, no tenía miedo de nada. Disparaba con el rayo a una finca y se iba. Y quizá cogía plata y joyas de la mala gente y luego iba otra vez por el agua y lo vendía por ahí. Había estado hasta en Praga. Ahí el Papa máximo lo insultó: Piérdete en el agua, montón de mierda, dijo. Y Mertek no se cayó, era un buen tipo. Saltó y todos se rieron. El Papa y los demás entonces lo perdonaron. Sí, Mertek. Nunca estuvimos tan bien. Se lo daba todo a todos. Lo buscaban en todas partes. Dispararon a todos los caballos. ¿Pero por qué? El no necesitaba ningún caballo (pp. 166-167).

La persecución de la que habla Kája destapa otros sucesos más antiguos: cuando los comunistas o los nazis o gentes de tiempos remotos dispararon en

contra de sus caballos y encerraron a la gente en un edificio. Memoria de la persecución ancestral de la que ha sido víctima el pueblo roma. Aunque Mertek siempre había logrado huir, finalmente fue capturado ahí, en ese pueblo: los pobladores lo metieron en una fosa con agua, retándolo a salir. Mertek ya era un viejo y ahí se quedó. La relación entre la dimensión fantástica y la dimensión social de Mertek nos hace pensar en la posibilidad de que todos los personajes que habitualmente son considerados inocuos o como parte de una fantasía infantil, son en realidad el recuerdo borroso de una experiencia terrible que persiste gracias a su encubrimiento.

Cuando llegan los hermanos de Kája, intentan negociar con Ondra la compra de la barca, ofreciéndole una moneda de cinco coronas pulida. En un descuido, ese mismo que negocia con él, le quita la navaja, sin la cual no superará la prueba de iniciación. Ondra pide que se la regresen. Los chicos en vez de devolvérsela, lo conducen hasta el río desde donde Ondra los ve irse con un saco que está moviéndose en su barca. Un perro al que se van a comer, piensa. Lo único que les pide antes de que desaparezcan en la niebla es la navaja y ellos se la avientan desde lejos. Kája entonces le promete que atará la barca del otro lado y le da las gracias.

Ondra ya es parte del pueblo

Ondra se dirige al pueblo por el bosque. Ahí encuentra a Berka, quien está buscando a Masik, su perro. Después ve emerger a otras personas entre la niebla. Al parecer el pueblo ha sido asaltado. Ondra no dice nada de los gitanos. Entre la gente están Milan y Pavel. Como si no lo hubieran dejado encerrado en la caseta pese a la prohibición, le preguntan si tiene la navaja y lo felicitan por haberla encontrado. La prueba ha terminado. Al ver que todos van a la *hospoda*, decide irse a casa del abuelo. Si bien la prueba impuesta por los chicos ha llegado a su fin con éxito, aún nos encontramos en medio del bosque, frente a la prueba final que deberá enfrentar Ondra, presumiblemente preparado después de esta primera

iniciación, y en la que tendrá que defender su vida.

La persecución: los secretos revelados al héroe

Al llegar a casa del abuelo se encuentra con que las chicas del pueblo están ahí, también Zuza. Cuando éstas se marchan, Chiqui le cuenta lo que ha acontecido en su ausencia: ha sido bautizado, lo enjuagaron con agua, todo entero. La razón: “Se ve que es mejor. Cuando hay guerra. Ha empezado la Tercera Guerra Mundial, así que me bautizaron” (p. 183). Este suceso que podría parecer trivial, un juego de niñas, recobra asimismo una importancia iniciática: Chiqui es sometido a un ritual que lo integra a la comunidad a partir del cual se le revelan los misterios que le hará saber a Ondra.

Chiqui va hacia el cuarto contiguo donde está el armario en el que mamá y papá guardan su ropa. Ondra, de manera significativa, toma una camisa de papá y se la pone mientras Chiqui, frente a las cosas de mamá, le revela el misterio que rodea a la figura de Eluzína, su supuesta hermana y de la cual han crecido pensando que era su hermana. En los primeros capítulos es posible atisbar que detrás del alcoholismo de mamá, hay una tragedia velada, relacionada a la pérdida de esta niña. De ella sólo conservan un retrato pintado al carbón en una de las habitaciones de su casa en Praga, la habitación de Eluzína, habitada por juguetes desgastados y rotos. A lo largo de la trama, se hace referencia a ella como “la Eluzína de mamá” (p. 17), la “hermanita” (p. 54) y también como “la que se fue nadando” (p. 58). La madre ha perdido a una hija y para aminorar esta pérdida cuando está borracha viste a Chiqui como si fuera una niña, incluso le pone una peluca. No es sino hasta el capítulo 7 que el misterio que envuelve a este personaje comienza a revelarse cuando las chicas le dicen a Chiqui lo que se cuenta de ella en el pueblo:

Las chicas me han dicho que aquí dicen que Eluzína era una niña pequeña.

Pero eso está claro, dijo Ondra.

Pero no era hermana nuestra. Era una niña, no era de nadie. Así que mamá la cogió. ¿Por qué no?, dijeron las chicas. Se la llevará a Praga, la niña irá al insti. Será vendedora en un centro comercial. O será profe. ¡Vale! ¿Por qué no?

Sí, todavía éramos pequeños, bostezó Ondra. Tecleó la mesa con los dedos.

¡Un cuerno éramos pequeños!, gritó Chiqui. Aún no estábamos vivos (p. 185).

Ahí mismo Chiqui le cuenta que tuvo que vestirse de niña para ocultarse de los secretas, quienes llegaron a casa del abuelo preguntando por ellos dos, Ondra y Kamil Lipka. Una prueba de muerte en la que Chiqui logra salvar el pellejo, gracias al ingenio popular y que no carece de gracia: un niño disfrazado de niña para ocultarse de dos policías, un viejo lobo de mar y un joven zopenco, que llegan preguntando por él y su hermano, y una heroína, Vendula, que primero insinúa, tocando el sexo del joven policía, que la está tratando de manera impropia y que al llegar el viejo para pedirle una disculpa, ésta se le insinúa con coquetería, asustando también a éste último, quien antes de irse le dice a Chiqui “No llores, niña, y vete! ¿Alucinas, eh?” (p. 188). Imponiéndose la justicia del pueblo. El episodio remite al humor carnavalesco en el que observamos algunas características de la sátira: la creación de una situación excepcional para cuestionar y poner a prueba la verdad, en este caso, la moral sexual de los policías y que va acompañada de una escena escandalosa como expresión de una violación de las reglas establecidas, la transgresión al poder y también a los roles de género impuestos en su más fina expresión.

Ondra preocupado por saber que los están buscando, le propone ir al búnker, dice que los chicos los esconderán, sin embargo Chiqui dice que el búnker da asco, en cambio el henal con su tejado donde las chicas se reúnen y fuman los cigarrillos que Zuza saca de la *hospoda*, es un mejor lugar para estar. Chiqui entonces comienza a contar lo que las chicas platicaron esa noche referente al henal y al ritual de iniciación de las jóvenes en el pueblo, al que se refieren como el día de la hoguera, al que ya se ha aludido de manera circunstancial y sin muchos detalles en el capítulo 3, cuando Zuza echada en el henal piensa en el ritual para el

cual se están preparando:

Cuando vengan las chicas, arrancarán el césped, prepararán la madera, mucha madera, para la hoguera vendrán chicas incluso desde Belá, de Zásmuky, desde las masías. Vendrán Vendula, Jolana, Jarka (...). Pero ahora tenía tiempo, se acurrucó en la madriguera, a este sitio le llamaban la madriguera, habían puesto mantas en el heno, el aire era aromático (p. 79).

Recordemos que Alicia cae por la madriguera del conejo para llegar al País de las Maravillas, por lo cual este motivo se asocia a la caída, al descenso, y también al refugio y al reposo. En este caso concreto nos remite a los refugios animales: oscuros, cálidos, acogedores, resguardados de toda amenaza. Ahí las chicas conversan acerca de lo que les interesa, ajenas al mundo restrictivo de los adultos. Es un lugar en el que tienen tiempo para ellas mismas y en el que se forja la solidaridad del grupo. En esa madriguera se establece el pacto de silencio a partir del cual se guardarán los secretos de todas. Ahí Zuza piensa en que Vendula se ha dado cuenta de que está embarazada.

Chiqui le cuenta a Ondra que las chicas quieren irse del pueblo, ya que imaginan una serie de planes para sí mismas diferentes a las expectativas de sus padres, quienes las limitan al rol tradicional de mujer: ser amas de casa. En su conversación aparece Renáta, la mejor amiga de Zuza y la más rebelde de todas, quien se fue del pueblo: “Renáta siempre les decía a las chicas: Tenéis que ir. ¿Y qué dice Vendula? Yo también me iría. ¿Pero cómo? ¿Adonde? ¡Y Jolana! Va y dice: Me meteré a monja. ¡Pues no sé yo!, dijo Vendula” (p. 190). A Zuza también le gustaría irse.

Chiqui además le revela lo que acontece el día de la hoguera, reminiscencia de los antiguos rituales de iniciación de las mujeres jóvenes:

Si es el día de la hoguera, todos las dejan en paz. Este hermano va a la hierba, el otro por leña y otro con las ocas, por ejemplo. Las chicas por la noche están fuera.

Y bueno, luego están cansadas. ¿Y por dónde pululan las chicas por la noche desde Zásmuky? ¿Desde Belá? Están juntas. Sus mamás también lo hacían. ¿Y sabes qué? ¡Ningún chico puede ir! (...) Se untan, y ahí está el lío. Siempre se ponían unguento. Y ahora no lo tienen, así que Zuza piensa que no irá muy bien. Pero yo creo que igualmente Zuza es la que saltará más. Antes la que más saltaba era Renáta. (...) Las chicas siempre se untan enteras. Van desnudas, ¡ja! Luego se limpian. De la ceniza también. Tienen que ir a casa limpias. Y si alguien las mirara, ¡pues se chivan de él! Y luego se lo liquidan todos los padres y los hermanos de todas las chicas, ¿sabes? Un chico que lo hiciera no tendría opción, para nada. (...) Cuando se embetunan, pues son superligeras y saltan alto sobre el fuego. Pero eso es horrible. Les prometí a las chicas que no lo contaría” (pp. 190-191)

Un ritual exclusivo para las chicas del pueblo, en el que toda la comunidad participa, ya sea realizando las actividades que a ellas les corresponden y asimismo manteniéndose alejados de ellas. Violar la prohibición implicaba el castigo en caso de ser sorprendido en el acto. Ese día el bosque les pertenece sólo a ellas.

Chiqui continua contándole sus aventuras de esa noche y le dice que debido a la tormenta un árbol golpeó el techo de la casa, razón por la cual todas con Chiqui en brazos, se dirigieron a la buhardilla en donde encontraron el refugio secreto en el que el abuelo había estado escondido durante toda la guerra, Chiqui entonces le propone que se escondan ahí. Las chicas les llevarán comida. De un tirón Ondra se levanta y le dice que va ir a ver. Así, los hermanos, uno montado en la espalda del otro, se dirigen hacia allá.

Como puede apreciarse, la ausencia del hermano mayor supuso un abandono que conduce a Chiqui a su propia iniciación: el bautizo, la revelación sobre Eluzína y el ritual de iniciación de las chicas. En medio de todo eso, la prueba en la que tendrá que defender su vida, camuflado entre las chicas vestido de niña, logrando eludir a los secretas. Es interesante observar como Ondra y Chiqui conforman una unidad de los contrarios que simboliza, de acuerdo a Jung, “la íntima unión interna, en el hombre, del principio masculino de la conciencia y

del femenino del inconsciente” (Cirlot, 2010) con claras connotaciones al padre y a la madre de estos. En cuanto al héroe, este conocimiento revelado por su hermano pequeño le permite reconocer que es tiempo de tomar acción. La persecución se concretiza, es real y sabe que deben huir.

Antes de que los hermanos alcancen la buhardilla, de la puerta emerge una sombra. Chiqui piensa que son los secretas, que los han encontrado, pero de momento una voz conocida les dice que han descubierto el escondrijo del abuelo: objetos de toda índole al parecer valiosos están por todos lados. Polka viste un traje de papá. Por un momento eso confunde a los niños porque creen que se trata de su padre. En medio de su verborrea, Polka hace mofa del tesoro del pueblo que su padre, el abuelo de Ondra y Chiqui, había resguardado durante la guerra. Por el parecido extraordinario de Polka con el padre científico, Ondra duda de la identidad de éste, no está completamente convencido de que efectivamente se trata de Polka: se parece a Polka pero al mismo tiempo parece otro. Esto es de suma importancia para la obra, ya que se trasluce la identidad polimorfa de Polka, de tal manera que el héroe sospecha de él, ya que nunca son claras sus intenciones. Polka les dice que entre todos esos cachivaches hay alguna que otra cosa de valor, como por ejemplo lo que tiene en el saco:

No metáis ahí la mano. Tengo una trampa para lobos. Os partiría la mano, ay ay (...) Buscó en el saco, sacó la trampa, la agitó, se mostraron los dientes, los cerró ruidosamente, del agarrador de la trampa se soltó algo pequeño, como si una pequeña hoja cayera al suelo (...) los dientes de la trampa estaban llenos de manchas (...) Son trampas de lobos antiquisísimas (...) Este hierro ya ha atravesado el cuello de un lobo, ¿pensáis? (pp. 195, 196)

Como vimos al inicio de este capítulo, dedicado a la reescritura del cuento de hadas, en el imaginario el lobo representa al devorador. En el caso de *Misiones nocturnas* y en el de “Caperucita Roja”, en su versión más cruda, la imagen del lobo está relacionada a la del hombre pervertido, quien busca la compañía de las

jóvenes núbiles. Y que en este caso alude a Bohadlo, el profesor de la escuela, quien después de clases le pide a Zuza atravesar el bosque juntos. Nadie en el pueblo le dice nada porque es un soplón del partido y le tienen miedo. Por esta razón es tan significativo que Polka tenga una trampa para lobos, ya que es el único que lo enfrenta cuando el profesor está borracho, refiriéndose a la transformación de éste en lobo, como en la siguiente escena que transcurre en la *hospoda* a la que Polka, Ondra y Chiqui se dirigen:

Levántate, Polka le golpeó en la espalda, estás agotado, siempre vagas por el bosque con señoritas... tienes fiebre, profe, fiebre de una chica, piensas en ella todo el tiempo... ella no te quiere, ¿eh? (...) ¡Te miras en la mano y lo ves! Están cubiertos de pelos, de repente tienes unos dedos muy largos, las uñas torcidas te brillan, andas por el bosque, con tus dedos raros te tocas la barriga, el pecho, tienes una espesa pelambreira por todas partes... ¡no como un hombre normal!, gritó Polka, hizo un guiño... y todos se partían de la risa, sólo el profesor escondía la cabeza en los codos, Polka dio unas largas zancadas, corrió alrededor de Bohadlo, y cuando todos se rieron a gusto y los viejos volvieron a estirar las piernas y se dirigieron a sus cervezas, dijo... En el lomo te ha crecido un pelo denso, por la grupa te pasa un escalofrío, es como un calambre y es tu placer, tienes la grupa en el suelo, la cabeza también, husmeas en la tierra, luego sales corriendo, corres a cuatro patas, rápido, hueles el bosque, hueles las hojas podridas, hueles el moho del bosque, hueles a todos los que han pasado por ahí, hueles a todos los que van por el bosque, y corres (...) Y luego por la mañana te despiertas en casa, en cama... ¡y tienes la boca ensangrentada y no sabes por qué! (cap. 8)

Bohadlo, afectado totalmente por el golpe recibido en el enfrentamiento que ha tenido lugar en el bosque entre el batallón enviado por el partido, comandado por el profesor, y los chicos del pueblo, pregunta sin venir al caso si hay algún estudiante ahí porque se le “ha iluminado el entendimiento” y quiere contar su propia versión, la verdadera, de la leyenda que relata el surgimiento de la nación checa, es decir, una reescritura del mito fundacional.

El mito fundacional, la reescritura como desacralización

La versión a continuación, contada por Bohadlo, es muy diferente al mito fundacional con el que crecen los niños checos en la actualidad:

La verdad es que a la colina de Blahos vinieron dos hermanos, Lech y Čech con una horda de los suyos que se habían escabullido de la esclavitud egipcia... originalmente eran tres, sólo que el hermano Rus se peleó con sus hermanos. Era enorme, y un peleón. Así que los hermanos Lech y Čech prefirieron desaparecer con su gente, irse a otra tierra. Estaban en Blahos. Nos quedamos aquí, dijo Čech, estaba exhausto. Pero Lech aspiró por la nariz y dijo: Yo quiero ir al mar. Piratería y comercio, ¿recuerdas? Por eso los echaron de Egipto. Pero Čech ya no quería ir a ninguna parte. Lech lo dejó ahí. Así dejaban a los viejos y enfermos en los bosques. Lech y los ancianos sabios y los venerables guerreros con sus esposas y vírgenes se marcharon, y todos los ágiles comerciantes también, claro. Cuando Čech miró a su alrededor, se arrancó las barbas y se puso a llorar. Se habían quedado sólo los viejos y los enfermos, todas las chicas embarazadas y toda clase de bebedores carcomidos por depresiones. También hordas de niños pequeños, los que nadie quiere. Čech dijo: Aquí sólo se han quedado los miserables. Cavad una trinchera y muramos todos en ella, será lo mejor (p. 199).

La versión de Bohadlo es una subversión de las más difundidas: la de Kosmas de Praga recogida en el siglo XII y la de Alois Jirásek en el XIX. En esta última por ejemplo, después de que Čech y Lech han recorrido muchas leguas a pie y combatido en contra de otras tribus, se separaron deseándose buena suerte. No se menciona en ningún momento a Rus. Al llegar al monte Říp, Čech divisa la tierra en la que se asentarán: el néctar mana de los árboles y el aroma de la tierra, de las plantas, de las flores es único, han encontrado su nuevo hogar (1992). Esta versión de Jirásek es a su vez, una reescritura de la historia de Kosmas, la cual inicia con el diluvio universal, después del cual los hombres, las cabezas de cada clan, se

separaron para recorrer el mundo. Fue así que tras una larga y duradera travesía, el pueblo bohemo divisó desde el monte Říp una tierra edénica, tras la cual el venerado anciano, Čech, le habló a la incipiente nación checa:

Eso es todo. Esta es la tierra que a menudo me recordabas que te prometí, una tierra que no está sujeta a nadie, llena de animales salvajes y aves, mojada de néctar, miel y leche, y, como tú mismo ves, un aire delicioso para vivir. Las aguas son abundantes por todos lados y están llenas de peces sin medida. Aquí no te faltará nada, porque nadie te lo impedirá (p. 36)

Después, Kosmas, discurre sobre la degradación en la que ha caído el hombre, tan ruin y vergonzosa que no merece la pena ser mencionada, y prefiere hablar de algunas “cosas verdaderas” de la primera era:

Qué feliz era esa edad, contenta con un gasto moderado y no engreída con un orgullo hinchado. (...) Los manantiales incorruptos proporcionaban bebidas saludables, como el brillo del sol y la humedad del agua, así los campos y los bosques, incluso sus mismos matrimonios, eran comunes, pues a la manera del ganado, probaron nuevos amantes en varias noches y, al amanecer, rompieron el lazo de las Tres Gracias y los grilletes de hierro del amor. Donde y con quien habían pasado la noche, allí dormían dulcemente, tendidos sobre la hierba, bajo la sombra de un frondoso árbol. El uso de lana o lino, incluso de ropa, les era desconocido; en invierno usaban pieles de animales salvajes u ovejas para vestirse. Nadie supo decir “mío” y, a semejanza de la vida monástica, lo que sea que tuviera la palabra “nuestro” resonaba en su boca, corazón y obra. No había barrotes en sus establos, ni cerraban la puerta al pobre, porque no hubo hurto, robo ni pobreza. No hubo delito entre ellos más grave que el hurto o el atraco. No vieron las armas de ningún pueblo y ellos mismos sólo tenían flechas que llevaban para matar animales salvajes. ¿Qué más se puede decir?

Sin embargo, la prosperidad dio paso a la mezquindad y los bienes comunes

pasaron a ser privados. El espíritu humano se había corrompido, dando paso a una degradación interminable. Después de esta primera caída, aparece un nuevo líder espiritual de cualidades excepcionales al que la gente acude para resolver sus demandas. Un hombre en un castillo: un rey. Padre de tres hijas con poderes extraordinarios: Kazi, Tetka y Libuše. Es interesante apuntar como Kosmas se basa en la narrativa judeocristiana como modelo aplicado al mito del pueblo checo. La trayectoria simbólica: diluvio, edén terrenal, caída, constituyen el eje temático que da inicio a su historia mitológica. Como en toda reescritura, hay una subversión inesperada que en este caso entroniza la figura de la mujer, basada probablemente en las leyendas de reinos muy antiguos en los que existieron mujeres sabias, independientes y guerreras. Sumado al componente fantástico, como parte del documento histórico en el que se asientan las raíces de la nación checa.

En el caso de *Misiones nocturnas*, las nobles versiones de Kosmas y Jirásek, quedan despojadas de toda idealización. En ésta, Čech y Lech deciden abandonar su tierra ante el control de Rus, alegorías de Chequia, Polonia y Rusia, dispuestos a encontrar una tierra que no sea de nadie y en la que puedan gobernar. Antes de alcanzar este dichoso lugar, Čech decide que nunca la encontrarán. Ya no puede más. Han recorrido un camino de muchos años y ya es un viejo. Su hermano, Lech, decide entonces marcharse y con él se van los más sabios, fuertes y jóvenes, quedándose con los más débiles, sin la posibilidad de fundar un pueblo. En la discusión previa entre los hermanos, antes de la separación definitiva, hablan de su sometimiento a mano de los egipcios, y que nos recuerda a la esclavitud de la que fue objeto el pueblo hebreo en los tiempos de Moisés y, posteriormente, se mencionan las actividades ilícitas por las cuales fueron echados de Egipto: “piratería y comercio”, oficios que se le han adjudicado, de manera negativa, al pueblo roma. Como tal, Topol objeta la idea de la otredad, ya que sutilmente parece decirnos que el pueblo checo proviene de aquello que niega.

Con un pueblo condenado a la extinción, Čech ordena abrir una trinchera en la que se echarían a morir. Aunque unas voces débiles se hicieron escuchar tratando

de disuadirlo, Čech amenaza matarlos con su mazo. En la noche, los que aún pueden moverse, sigilosos, lo estrangulan y dicen que fue mordido por una serpiente, símbolo de la inmortalidad y del conocimiento en las sociedades precristianas; de la renovación y del pecado en reescrituras posteriores. En esa cavidad decidieron entonces vivir ya que, dice Topol, “como eran terriblemente perezosos, vivían en la trinchera, ya que se habían matado en hacerla. Se hicieron ahí sus cuchitriles y pequeñas ventanillas humeantes y siguieron multiplicándose. Los niños pequeños recogían bayas y raíces. Vivían como podían. Así fue” (p. 199). En honor al viejo al que habían seguido hasta ese momento y que los había hecho construir esa gran trinchera para echarse a esperar la muerte, esa tierra aún lleva su nombre. Subvirtiendo la idea del pueblo puro y angélico en la tierra paradisiaca. En esta reescritura algunos de esos hombres y mujeres se revelaron ante el destino impuesto por un hombre mortal, asesinándolo y sobreviviendo, vestigio de la tradición helénica: Cronos asesinado por Zeus. Edipo asesinando a Layo.

Eluzína en la montaña de Blahos

Al terminar de contar su propia versión del mito fundacional checo, Bohadlo, continua con la historia de la pequeña Eluzína, una que nos confunde más. En ésta, la niña desconocida, es adoptada por la mujer bella a la que todos gustaba. En uno de sus paseos como madre e hija, la montaña de Blahos se abrió y la madre entró mientras la niña servía de guardia, adentro había “montañas de oro y perlas y cosas caras. Monedas, un montón de joyas. Un tesoro tremendo de hace siglos. ¡Ho, ho! ¡Un tesoro tártaro!” (p. 200). La niña resguardaba el botín que la madre estaba saqueando, pero pensó que si también entraba a la montaña recolectarían más tesoros juntas. Sin embargo, Eluzína se entretuvo con los deslumbrantes vestidos que ahí encontró. Cuando la madre salió justo a la medianoche y preguntó “¿Dónde está mi niña?” La montaña se cerró con Eluzína adentro. “La madre perdió la cabeza, se le cayó todo el pelo”. Y hasta hoy, dice Bohadlo, se celebra la fiesta de Eluzína.

Ya antes se ha mencionado a Eluzína, primero como la hermana desaparecida de Ondra y Chiqui de la que nada saben y posteriormente en la historia que le revela a los hermanos que no se trata de su hermana de sangre, sino de una niña desconocida a la que mamá adoptó. La niña a la que mamá recuerda en sus ratos de borrachera y a la que le reserva una habitación con sus juguetes. En el cuento de Bohadlo, la figura de la madre y de una niña de nombre Eluzína nos hace pensar en la dualidad femenina de Deméter y Perséfone, esta última atrapada en el infierno. Se cuenta que cuando Perséfone fue raptada por Hades y llevada a la profundidades de la tierra, las flores y la naturaleza murieron. En su dolor, Deméter arrebató a la tierra el secreto de la fertilidad. Lloró y gritó su pena adonde quiera que va. Zeus, preocupado, visita a Hades para convencerlo de que permita a Perséfone regresar cada cierto tiempo para asegurar la existencia humana. Así, convertida en señora de los infiernos, regresa cíclicamente a la tierra para darle vida de nuevo (Graves, 2015). El encuentro de madre e hija era un momento de honda importancia para la sociedad griega precristiana, quien efectuó durante aproximadamente quince siglos el ritual en el que se celebraba la reunión de Deméter y Perséfone, el viaje a Eleusis. Esta referencia podría estar exenta de importancia, pero no puede pasarnos desapercibido el parecido entre la palabra Eleusis y Eluzína. Palabra que refiere a los misterios eleusinos en el que se presenciaba el encuentro entre madre e hija. En el relato de Topol, revestido con los elementos del cuento de hadas, la imagen arquetípica de la madre y de la hija, separadas así mismo por la fatalidad, está encarnada en la madre que perdió la razón al quedar Eluzína atrapada en ese mundo de maravillas. El motivo del encierro en el cuento de hadas nos hace pensar en el castigo a la madre por su ambición y vanidad, no perdamos de vista, sin embargo, el componente emancipador del mito: Eluzína está destinada a volver. Siempre tratándose de una encantadora niña misteriosa que aparece cada cierto tiempo en el pueblo.

La persecución: Poskina, el monstruo y los secretas

Después de estos dos relatos contados por Bohadlo en la *hospoda*, uno concerniente al mito fundacional y el otro a la leyenda de Eluzína, Ondra se va con Pepa Líman, quien ha ido por él para llevárselo pese a los ruegos de Chiqui. Del sidecar de Polka, Ondra saca la sudadera de Standa. En el camino, Pepa le cuenta que se encontró a unos secretas que preguntaron por él y por Chiqui. También le cuenta el modo en el que él y las chicas los despistaron, cumpliendo su promesa de protegerlos, ya que ambos a su manera, han superado las pruebas que los han hecho parte de la comunidad del pueblo. Van hacia el búnker porque los niños pequeños han visto un monstruo que vuela, imaginan que puede ser Poskina de los bosques, sin embargo todos parecen estar de acuerdo en que Poskina no vuela, algunos lo imaginan más como un lobo o un perro, otros difieren. Lo único en lo que hay cierto consenso es en que Poskina va corriendo, “eso lo sabe todo el mundo” (p. 205). Este nombre ya ha aparecido anteriormente, en el capítulo 4, cuando Frída trata de imaginar el porqué el partido envió un destacamento armado a Blahos: dieciséis autobuses, pioneros entrenados, una redada. Sabe que están persiguiendo a alguien. Son tantos los refuerzos que sólo atina a imaginar que quieren atrapar al ogro Poskina, resaltándose así la permanencia de los relatos antiguos en el imaginario.

Uno de los niños llora y comienza una disputa entre los grandes y los pequeños. Los primeros piensan que se trata de su imaginación o de una artimaña para permanecer con ellos, algo que los Líman prohíben: “primero eres un niño pequeño. Luego eres mayor. Pasas la prueba y eres Liman. Y estás con nosotros (...) Los niños pequeños ven monstruos por todas partes. No escuchan. Hablan todos a la vez. No saben ir por el bosque” (p. 206). Estableciendo las diferencias entre unos y otros, sugiriéndose la importancia del ritual de paso. En camino hacia la búsqueda del presunto monstruo, Ondra, siendo ya un Líman, suda y puede escucharse su respiración, hay algo en el aura mágica del ogro que todos, adultos e iniciados, están persuadidos a creer en su existencia. La anécdota termina cuando Milan se arroja hacia el supuesto monstruo y se dan cuenta que se trata de un paracaidista muerto

por una granada. De regreso al pueblo, en compañía de los Líman, se encuentran con los secretas, quienes les preguntan si han visto a Ondra y Kamil Lipka. Los chicos les dicen que no y presentan a Ondra como un Líman, agregando además algo que resultaría muy convincente si pensamos en la sempiterna rivalidad entre los del pueblo y los de la ciudad: “son pragatas, jefe. Unos capullos. Pasamos de su culo” (p. 210). Los secretas les creen y los chicos al despedirse prometen encontrarse esa noche. Ondra se dispone a visitar a Standa para regresarle la sudadera, el objeto mágico.

La Vieja

La mención a este personaje ocurre desde el primer capítulo, cuando Zuza cuenta la leyenda de una mujer que parió no a un bebé sino a un muchacho con los rasgos de un hombre, llamando a "la Vieja" para que ella se hiciera cargo de la situación. En el capítulo 3 se le vuelve a mencionar cuando Zuza piensa en los síntomas inequívocos de su embarazo. Vendula le aconseja que vaya con la Vieja, confesándole que ella lo había hecho y sólo le había dado algo para tomar. Zuza entonces piensa en Renáta, quien después de ir con la Vieja terminó yéndose del pueblo. Recuerda que le contó acerca de los huesos de pájaro que había en casa de la Vieja a la que llama "la madre de los muertos". Y luego le cuenta sobre cómo había sido: "estás en bolas. No llevas nada", mientras la Vieja sostiene un cuerpo, algo parecido a un bebé. Hasta este momento, la Vieja no tiene una identidad particular, se trata de la Vieja arquetípica de los pueblos que tiene su casa en el bosque y que alude inexorablemente a la bruja. La Vieja en este caso además de ser visitada por las chicas en apuros, atiende también a los que tienen otras dolencias, ya sean de orden físico o ultraterrenal. Se dice que habla con los muertos. Más adelante, en el capítulo 5, Standa le platica a Ondra de su abuela y la imita. En algún momento se refiere a ella como “la vieja gitana”. Le habla de los trucos que emplea para ganarse la vida y de que es visitada por la gente del pueblo. Sin embargo, no es sino hasta el capítulo 8 que la Vieja aparece en escena, en la *hospoda*: “la Vieja se arrastraba apoyada en su bastón, fuera siempre caminaba como una abuela. Eso a la gente le hacía verla como una mujer

diferente. Cojeaba, renqueaba, su pelo sucio enmarañado” (p. 214). El policía Frída se acerca a la Vieja y ésta le dice algo al oído, después de lo cual da una orden y Karel despacha a todos de la *hosпода*, incluso a Zuza. La Vieja se ve mal. Es hasta el capítulo 9 cuando finalmente escuchamos a la Vieja, permitiéndonos introducirnos en sus pensamientos. Le habla a Standa, quien yace muerto en su casa:

¿Qué te ha pasado? No tengo lágrimas, soy la madre de los muertos, aquí ya estuvieron todos, por segunda vez desde entonces, pero esta vez han venido por ti, a llevarte, qué te ha pasado. Un chico así, tan atrevido, ibas por todas partes, es terrible, qué te ha pasado, pero quizá así sea mejor para ti, perdona que te lo diga, tú no eras ni lo uno ni lo otro, no podías ir detrás del río, ¿y aquí? Aquí se reían de ti, no había nadie como tú, ya sé que te daba asco. ¡Abuela! Me lo decías muy bonito, la mano estirada esperando una corona, yo te daba asco, ¿pero dónde ibas a ir? (p. 225)

De aquí en adelante el motivo de la madre de los muertos, como la llamara Renáta, es constante. La Vieja piensa en las chicas que han ido a verla arrepentidas de haber abortado, ya que escuchan a esas pequeñas criaturas en la espesura del bosque. Sus cuerpos están enterrados por todas partes. Sabe que es la madre de los muertos. A modo de confesión se desahoga ante Standa, preguntándose a sí misma si “el maligno” lo eligió por ella. Trae a colación aquella vez que el policía, el tabernero y el sacristán le llevaron a una bebé. Le pidieron que se encargara de ella. Le prometieron que si lo hacía la dejarían vivir ahí en paz, a ella y a su gente. Haciéndose evidente la ambivalencia de la Vieja, quien por un lado encarna la sabiduría ancestral depositada en el arquetipo y por otro, paradójicamente, la marginación y el rechazo social al que está condenada por su identidad. La Vieja recibió a la bebé: “me la dejaron aquí, rubia, un gorro en la cabeza, igual que cuando vino, ¿y de dónde? ¿Era la del tren? Pero de dónde sacaría la ropita de princesa, aromática” (p. 227). Otra vez reaparece la niña desconocida, pero en esta ocasión como una bebé en manos de la abuela. ¿Podríamos sugerir que se trata de la niña que la madre de Ondra llora? ¿Otra de las formas de Eluzína?

La Vieja y Ondra

Uno de los personajes paradigmáticos del cuento de hadas es el de la bruja o maga. De acuerdo a Propp, ésta cumpliría tres funciones en el cuento maravilloso: la de maga-donante “junto a la cual llega el héroe; ella le interroga”, le da al o a la protagonista un caballo, ricos regalos, etc.; 2) la maga-raptora, “que raptaba a los niños e intenta asarles, tras lo cual tenemos la huida y la salvación” y 3) la maga-guerrera: “entra volando en las cabañas donde están los héroes, corta unas correas de la piel de su espalda, etc.” (p. 62). Sin embargo es un personaje de difícil clasificación, ya que a la vez que posee rasgos muy específicos, también comparte características comunes.

En el caso particular de *Misiones nocturnas*, podríamos decir que estamos frente a la maga-donante. Como ya se mencionó, el encuentro de Ondra con la Vieja se da cuando éste ya es un iniciado, ha pasado la prueba impuesta por los chicos del pueblo, sin embargo, Ondra está por enfrentar una iniciación mayor, para la cual necesitará la información o el objeto mágico que ésta le concederá al héroe. Sin embargo, antes de recibir el don, el héroe estará obligado a escuchar a la Vieja, ya que Standa no sólo es nieto de ésta, sino que guarda un parentesco con el héroe que la Vieja le ha de revelar.

Ondra llega a la choza de la Vieja en busca de Standa, quiere entregarle su sudadera y que se le devuelva su camiseta con el león Numa. A través de la ventana ve a Standa, acostado, simultáneamente escucha que un grupo de personas se acerca a la casa. Al llegar, la abuela se abalanza sobre Standa a quien empieza a golpear con los puños. Los del pueblo se van, dejando a la Vieja con su nieto muerto. Ondra ha presenciado la escena oculto entre la hierba, algo llama su atención: “se desató el jersey de Standa, lo dejó caer, fue hacia la valla. Entre las piedras había una corona. Alargó la mano para cogerla. La abrillantaré con la manga, pensó. Pero había rastros de sangre en la moneda” (p. 229). La Vieja lo mira desde el umbral de la cabaña, le ordena acercarse y aunque él no quiere pasar, se señala que “debe” hacerlo. Al

hacerlo, lanzó un grito al ver huesos en las paredes. La Vieja le dice que son de pájaro y le ofrece *kofola*, la bebida favorita. La bruja fiel a su rol tradicional es hospitalaria con el héroe y Ondra acepta. Después de lo cual comienza a averiguar lo que lo llevó hasta ahí:

Estás fisgoneando por aquí. ¿Por qué?

He venido a buscar a Standa, señora.

No mientas. Has venido por tu abuelo.

¿Lo conocía? Bebió. ¡Anda, Kofola!, dijo. Se secó los labios (p. 229).

Ondra la trata con respeto, conversa con ella y observa el interior de la choza, Standa está ahí tumbado. Los huesos resplandecen en la oscuridad. La Vieja comienza a divagar, mezclando diferentes asuntos de su vida. Le dice que en realidad no sabe si todos los huesos son de aves: “eso no se investiga, créeme” (p. 230). Le revela que su padre, el científico, también iba a verla. Ondra pide más *kofola*. Al servirle, la Vieja procede con el interrogatorio y le pregunta por su padre. Harto, Ondra le responde que no sabe nada, cuestión que la Vieja acepta diciéndole que él está ahí porque los muertos vienen por una respuesta. Está convencida que el espíritu del abuelo de Ondra se ha metido en éste y que ahora la mira. Ondra trata de replicar, pero la Vieja entra en trance y le habla a Ondra como si efectivamente se tratara del abuelo: “¿Quieres que te deje ir? ¿Sí? ¿Después de todo esto?” (p. 230). La Vieja lo confronta iracunda y Ondra lanza un grito. En su trance, la Vieja rememora el día en que el abuelo le pidió que se fuera: “Entonces dijiste: Ilonka, no te enfades, pero tienes que irte. Te puedes perder por el bosque, tu gente te esconderá. Pero mi gente ya se había ido toda. Y ahora vienes. Ayer te enterraron” (p. 230). Ondra trata de escapar, pero la Vieja lo fuerza a sentarse, volviendo momentáneamente al presente, diciéndole que después del entierro, en el que se mantuvo escondida detrás de un muro, soñó con él. Así, sujetándolo del hombro, comienza entonces a contarnos su historia, iniciada con un evento traumático:

Empujaron a todos a los vagones, dispararon a los caballos, yo había ido a buscar leña cuando vinieron los soldados, yo era una niña pequeña y me quedé en el bosque. Durante el día estaba escondida, por la noche vagaba y buscaba gente. Todo lo que crece se puede comer, así que se me hinchó la panza. Lo solía ver en el mismo lugar. Iba ahí a respirar. Comprendí que también se escondía, así que no tuve miedo. Mientras no quise, no me vio. Cuando me vio, enseguida le gusté. Me llevó con él, fui feliz (p. 231).

Aunque nunca se aclara la fecha de la guerra por la cual el abuelo de Ondra permaneció escondido ni la de los soldados raptando a la comunidad roma, empujándolos a los trenes de la muerte, podemos inferir que se trata de la época en la que el nazismo sitió Checoslovaquia. Ella, habitante del bosque, y el abuelo, escondido en la buhardilla de una casa en el pueblo, se encontraron cuando éste salía de su escondite a “respirar”. Se amaron en secreto. Sin embargo, cuando Frantla, el sacerdote, se enteró de su amorío, desaprobó la unión por tratarse de una gitana “Si es una salvaje. Es un animal venido del bosque. Te ha hecho perder la cabeza” (p. 232), recordándole que su misión era resguardar los tesoros de la nación checa. Como no hace caso, Frantla le dejó de proveer víveres. Al abuelo esto no le importó, amaba a Ilonka y se las empezaron a arreglar por sí mismos: “Si la guerra dura, te convertiré. Más bien te convertiré yo a ti, ya verás, te reíste” (p. 232). La Vieja recuerda con una sonrisa cómo éste la defendía del sacerdote y con un gesto travieso le da un coscorrón a Ondra, pensando que es el abuelo, mientras éste le repite que no es él. Fue entonces que ella quedó embarazada y su olor no sólo lo tenía embriagado a él, sino al bosque entero:

Estabas sentado sobre tu libro como ebrio, no había ningún olor tan fuerte. Los perros saltaban de alegría, arrastraban sus cadenas alrededor de las casetas (...) Los gallos cantaban toda la noche, no se podía dormir, las palomas buchonas inflaban el buche, en bandadas bajaban a la buhardilla. Comíamos. Bastaba estirar la mano, agarrar a una paloma del cuello, todo el día y toda la noche oíamos cómo

entrechocaban las alas entre sí, se subían las unas a las otras, el barullo de palomas llenaba la buhardilla, llegaban más. El aroma se extendía por las rendijas del tejado, por la noche los resquicios los obstruían polillas y moscas, se abrían paso hacia dentro, teníamos que derribar la capa de polillas, primero con las uñas, luego con un palo. Durante el día las mariposas llenaban las rendijas y hendiduras, iban tras mi olor, avanzábamos por sus cuerpos, cegados por las alas, salíamos, debíamos hacerlo o nos habríamos asfixiado.

Las hormigas del bosque cubrían las vigas de la buhardilla, te subían encima, estabas ahí sentado, embriagado por el aroma que salía de mí, te subían por las manos, por la cabeza, te las sacabas con los dedos, te subían a las barbas, caían en el libro y cuando dabas la vuelta a la página, en las páginas del libro hormigueaban con sus pequeños cuerpos. El olor lo notaba la gente del pueblo, iba hasta el puente, llegaba a la otra orilla, lo olían también los soldados sudados de uniforme, los cañones de los fusiles refulgían sobre sus cabezas, tenían los fusiles en el hombro, cuántas veces les vimos por la rendija del tejado, mi olor era tan fuerte que hacía perder la cabeza a los animales del pueblo, los caballos rompían los canales con sus cascos, los bueyes en los establos tropezaban con sus cadenas, los pájaros se posaban sobre el tejado, ¡pum, pum!, aún ahora oigo el impacto de sus cuerpos... y ahora me acuerdo del olor y me dan ganas de vomitar (pp. 232-233).

En este último enunciado se vincula perfectamente la polaridad que esconde el símbolo de la Vieja como madre de la muerte y también como madre de la vida, en la que vemos dos momentos en la vida de la Vieja: su pasado, cuando era una mujer joven despertando a los placeres del amor, señora del bosque y de todo lo vivo y que le propone al abuelo irse de ahí y comenzar de nuevo en otro lado: “Ven, dije, iremos por los bosques hasta otra tierra, yo podía trastornar a los perros de manera que se lanzaran sobre los que los provocaban contra nosotros, ya desde pequeña. Tú dijiste: Perdóname esto, Ilonka, pero debes irte. Así que me fui” (p. 234).

Condenada a la marginalidad, llevando en sus entrañas al hijo del abuelo de Ondra, se internó en el bosque y se las arregló por sí misma, ganándose cierta reputación de mujer sabia entre los del pueblo. Se encarga de la salud espiritual de

la comunidad, la cual asiste a ella para saber sobre el paradero de herencias escondidas y de otras tantas dolencias que necesitan ser escuchadas. Tiene la capacidad de entrar en trance y hablar con los muertos. También ayuda a las muchachas encinta a abortar en secreto. Lo que nos lleva a su presente, en el que el solo recuerdo del aroma exuberante que atraía a todos los seres de la naturaleza en su juventud, los pequeños y los grandes, le provoca vómito. La Vieja, en este sentido, es poseedora de los secretos de la vida y de la muerte.

Si pensamos en los cuentos populares del mundo eslavo, no puede pasarnos desapercibido que la Vieja conserva algunos de los motivos relacionados a la Baba Yagá: la vejez, los huesos en su cabaña, su poder para decidir sobre el destino del héroe. De acuerdo a Hubbs, esta personificación arquetípica apunta a los rituales de iniciación relacionados a la Gran Diosa:

La diosa de los bordados es trina, su imagen y sus funciones expresan el despliegue de la vida femenina como virgen, madre y anciana sabia. Sus edades corresponden al ciclo de las estaciones: primavera, verano, invierno. Cada aspecto contiene a todos los demás; juntos despliegan una metafísica en la que la existencia humana se hila en el contexto de una creatividad asociada a un orden cósmico femenino (pp. 24-25).

Al igual que esta antigua deidad, la Baba Yagá despliega a través de su vida tres aspectos que las emparentan: el primero, “como diosa de la fertilidad, es benévola y trae nueva vida al mundo. En su segundo aspecto, traza el curso de la vida humana y es tanto benévola como malévol. En su tercer aspecto, determina la fecha de la muerte humana, el papel en el que se la considera más comúnmente” (Dixon-Kennedy, p. 23). En cuanto a la Vieja, como bruja humanizada, se trata simplemente de una mujer vieja condenada a la marginalidad y al rechazo social, en la que sin embargo, aún se conservan los dones mágicos del arquetipo como “señora del mundo animal de los bosques y del mundo de los muertos, y una sacerdotisa iniciática” (Ugrešić, 2020).

El carácter ambiguo de la bruja, ya sea que muestre su lado más terrible y devore al héroe o que, por el contrario, le conceda sus favores, no se establece sino hasta el momento en que el héroe llega a la cabaña, considerada por Propp, morada del reino de los muertos. Ondra ha ido ahí en busca de Standa y se ha encontrado con una bruja que habla con los muertos y, aprovechando la ocasión, comienza a hablarle a él como si fuera el abuelo. La primera tentativa de Ondra de escapar, en confrontación directa, muestra el aspecto terrible de la bruja, arrojándolo a la silla. Ondra permanece quieto mientras la Vieja le cuenta su historia, revelándole de manera soterrada los lazos familiares que lo unen a Standa. El recurso del trance posibilita que al héroe se le desvelen los secretos de su familia, marcada por la fatalidad. Sin embargo, Ondra nunca pierde la compostura, resultando relevante el respeto que muestra hacia la Señora. Atiende sus preguntas, conversa con ella. Llama a Standa su amigo y también le dice que debe irse porque irá al bosque con los chicos para atrapar a quien le hizo esto a Standa. Esto le causa gracia a la Vieja:

¿Lo atraparán, eh? ¿A quién? Se rio.

Lo atraparemos. Al animal.

¿A un animal, eh? Bueno... chico, eso es muy bonito, que estés aquí acompañándome en el duelo. Standa seguro que estaría muy contento de tener a un amigo sentado con su abuela abandonada (p. 235).

Aunque la Vieja ha bajado la guardia, le recuerda al héroe que si Standa está muerto es porque el maligno “había cambiado de ropa a Standa. Le había puesto una camiseta con un monstruo dibujado. Standa nunca había tenido ninguna así” (p. 236). Ondra no dice nada. Después, la Vieja le dice que cuando lo vio afuera de la casa pensó que quien venía era Standa, aclarándole nuevamente que a los muertos les gusta hacer cosas así, “les divierte”. Ondra trata de marcharse e insiste en que irá al bosque con los chicos y que atraparán al que le hizo eso a Standa, pero la Vieja se lo impide, sentándolo una vez más y comienza a contarle el sueño que tuvo con el abuelo después del sepelio, en el que éste, sentado sobre el ataúd, es llevado por la

corriente del río mientras se despide de ella. Curioso, Ondra, le pregunta: “¿Sí? ¿Y qué dijo usted? –Nada. Sólo le devolví el saludo. Como que vale. –Y usted... si ha dicho que querría... casarse. –Pero eso era antes. ¿Quién querría casarse con un viejo? ¿Uno que va con un ataúd por el río? ¿Tú eres normal, chiquillo? –Buf, dijo Ondra. Ahora no sé. –¿Qué?. –Lo que es de verdad, dijo”. Como si esta última confesión demostrara cierta sabiduría adquirida por el héroe sobre el mundo, la Vieja le da permiso de irse. Por fin, liberado, le dice: “Muchísimas gracias”.

De acuerdo a las funciones de los personajes propuestas por Propp, una de las variantes en la prueba del héroe es que ésta se presenta a modo de cuestionario, en la que “si el héroe responde de forma grosera, no recibe nada; si responde con educación, recibe un caballo, un sable, etc.” (Propp, 2006). Esto pone énfasis en las cualidades que el héroe del cuento maravilloso debe poseer para adaptarse y sobrevivir en situaciones difíciles, como la perseverancia, la bondad, la obediencia, la integridad y el valor (Zipes, 2013) y que Ondra ha demostrado a lo largo de la prueba. Así, la Vieja, además de revelarles los secretos de la familia, le otorga un don que sin ser visible aparecerá en los momentos de más apuro: una fuerza mágica extraordinaria.

El héroe rechaza las condiciones del mundo impuesto

Inmediatamente después de su encuentro con la Vieja, Ondra se encuentra con Zuza en el bosque. Los dos van corriendo y chocan el uno contra el otro, rompiéndose el frasco con la pócima que la Vieja le había dado a ésta para abortar. Zuza se enfurece, si está ahí es porque ha decidido bebérsela. Ondra sin saber el porqué de su enojo, le propone huir:

Te quiero, dijo, apretó la cara contra la de ella, también palpó la hierba con las manos. Había cristales por todas partes. Ella lo empujó, lo cogió de la mano. Yo también te quiero mucho, dijo, resbaló, se quedó en cuclillas. Él se echó a su lado, la abrazó. Huyamos, susurró. A ella le temblaban los hombros, tenía la boca en la

hierba, él le acarició el cuello, los hombros, la cabeza. La acariciaba sin parar. Ella ya no lloraba, se reía. Él dijo que huirían. Juntos. ¡Mañana!

Se despiden con la promesa de verse al día siguiente. Ondra llega a la casa del abuelo en donde están reunidas las viejas del pueblo. Hablan de Standa. Le dan ganas de llorar, pero se aguanta porque “los pequeños no deben ver llorar a los grandes” y entonces dice en voz alta que es su amigo. Ondra se acuesta a lado de Chiqui y éste le cuenta que fueron atacados por un tanque cuando iban en la procesión. Si hasta este momento Ondra no se ha sublevado en contra del mundo impuesto, dejándose llevar por los imperativos colectivos, en este punto ha tomado conciencia de sí mismo y de sus propios deseos, resolviendo escapar con Zuza y su hermano, lo que establece una clara ruptura entre el héroe tradicional del cuento de hadas y el héroe problemático del *bildungsroman*:

¡Oye, tú! Se giró hacia Chiqui. No quiero una vida así, dijo. ¡No quiero!

Me juraste que estarías aquí, dijo Chiqui. ¡Y no estabas!

Nos iremos, dijo Ondra.

¿Adonde?, dijo Chiqui.

Da igual.

Ahá, dijo Chiqui.

¡Nos las piramos! (p. 244).

Con la decisión de irse al día siguiente, tomando las riendas de su propio destino, Ondra le pide a Chiqui que duerma. Por su parte Berka y las viejas ahí reunidos hablan del ataque del tanque y de cómo Frantla se incorporó milagrosamente después de haber sido arrollado por éste. Berka y las viejas se creen el “Ejército de Dios” frente a las “huestes del mal”. Se refieren al tanque como “monstruo infernal” y a los rusos como “hijos de Belial”. Mencionan la importancia ritual de ese día en el que se celebran “el día de la hoguera” y la procesión “del santo oficio”; en cuanto a la primera, como ya se ha dicho, se refiere al ritual de iniciación

de las chicas y que les recuerda al “día del fuego”, día en el que años atrás llegó Eluzína al pueblo (pp. 246-247).

El día del fuego: la llegada de Eluzína

En este punto, las memorias de Berka y las demás viejas se confunden, mezclándose con diferentes episodios traumáticos acontecidos en el pueblo. Una de las viejas dice que recuerda el día en que Eluzína llegó: “Una chiquilla bonita, rubita, tenía ropa de ciudad y un sombrerito, una muñeca, daba gusto verla”. Sin embargo, Skvorová asevera que la niña “vino del bosque, como un animal, como una salvaje, del campamento gitano, negra de ceniza, sin lavar, la barriga hinchada. Fue hacia el final de la guerra”, memoria que más bien se refiere a la llegada de la Vieja gitana al pueblo, cuando su gente fue raptada, quedando sola en el bosque. Fejfarová por su lado dice que la niña llegó tiempo después de la guerra. Berka en cambio sostiene que se trataba de una niña judía que fue aventada, junto a otros niños, de los vagones que los llevaban a los campos de concentración, historia que se entrelaza con un episodio abominable: el ahogamiento de estos niños a manos de estas mismas viejas en el río, en el cual la niña “con el cuerpo grasiento del hollín” escapó y en ese preciso instante un hecho milagroso dio lugar en la iglesia: “el santísimo corazón de Jesús en la pared se agitó asíí y le rezumó sangre del dedal dulcísimo. ¡Soy testigo!”. Esta niña no sería otra que Eluzína. Otra de las viejas dice que están mezclando todo y asegura que la niña era de Kunert, el supuesto caníbal que vivía escondido en el bosque, y que al morir éste la niña se les apareció a las chicas el día del ritual: “tenía hambre, pobrecilla. ¡Vino a la hoguera de las chicas! Sacó el pañuelo. Le caían lágrimas”. Reminiscencias de una memoria fracturada por el tiempo y el olvido. Episodios que van entrelazándose sin saber muy bien en qué tiempo suceden, de los que emergen personajes y fragmentos enterrados en las honduras de un testigo mudo: el bosque, en donde el miedo y la cobardía se disfrazan de justicia, develándose la historia de un pueblo que guarda crímenes indecibles: la redada del pueblo roma quienes fueron llevados a los vagones, el

asesinato de los niños judíos que fueron lanzados de los vagones para salvarse de los campos de concentración aunados a la historia del soldado alemán, un ser marginal del que se dicen muchas cosas terribles, entre ellas que tenía raptada a una pequeña niña, todos estos hechos referidos a la invasión alemana e iluminados gracias al recuerdo de Eluzína. Resultando paradójicos los claroscuros de la fe cristiana.

Cuentos de hadas para dormir

Las memorias de los viejos, sumen a Ondra en una duermevela. Piensa en Zuza y en que por fin estarán juntos. También piensa en Standa, pero intenta alejar ese doloroso sentimiento. Al abrir los ojos de nuevo, ve que ya no queda nadie, excepto Ferdinandka, quien sentada en la carbonera flota. Ondra ríe. La vieja se percata que Ondra llora primero y después ríe. Le pregunta si está pensando en Standa. Para sosegarlo y ayudarlo a conciliar el sueño, Ferdinandka, le cuenta una historia:

Se dice de él, sabéis... que vuela... vuela, por ejemplo por las nubes, y se ríe, los relámpagos vuelan a su alrededor y él los atrapa, los relámpagos se deslizan a su alrededor, él envía los rayos adonde quiere, luego se cuelga por el aire, así... y vuelve a caer a la tierra, se agarra con las zarpas a la tierra, corre por la hojarasca, por la tierra húmeda, y husmea y encuentra huellas y corre... con el morro que tiene podría beberse un río, podría acabárselo a lengüetazos, pero sabe hacerse tan pequeño hasta beber de un dedal...

Sabéis, chicos... no es un perro pero sabe aullar, no es un lobo pero sabe correr tan rápido, entre los árboles y en el campo ceniciento, que ni lo ves, sólo a veces lo oyes cuando patina con sus garras por las piedras o cuando vuela por encima de ti por las ramas de los árboles... él vive de lo que hacen las personas, lo que se hacen las personas las unas a las otras... pero él mismo es a la vez una persona, ¡imaginaos! Viene contra ti, quizá con una camisa blanca, por la plaza mayor, y tú nunca dirías cómo es, parece un muchacho... otras veces es pequeñito, como el hurón más minúsculo, escudriña entre las casas alrededor de las ollas, cuando las mujeres se sientan y charlan y van recordando lo que ha pasado... y se hincha con

cada mentira, se alegra cuando la gente se hace muecas, enseguida está con ellos, salta de gozo y le encanta cuando lloran los niños, eso no se le escapa nunca, y quien aparta de sí a un bebé exhausto de las lágrimas le está dando un gran regalo, conoce todas las argucias, todas las mañas, es a la vez viejo y joven, así que lo sabe todo, conoce... ¿ya dormís, chicos?

Ya casi sí. Pues aún os diré algo más. El conoce también todos los hoyos que se tragaron a los ahogados, y ahí pulula, en el cieno muerto, abajo en los hoyos, como un gallo negro malvado que escarba en un matadero, le gusta cuando alguien se atormenta hasta la misma muerte. El maligno con su aliento apestoso hace bailar al colgado, sopla, silba, balancea al muerto en su cuerda alrededor del árbol para asustar a los niños que van a por fresas, sueltan las cestas, chillan de miedo y él se pone muy contento, vuelve a ser algo más fuerte, todos lo conocen, todos le tienen miedo, por eso tiene fuerza. ¿Sabéis? Así que ya no tengáis tanto miedo (pp. 249-250).

Hasta este momento, la evocación “al maligno”, en boca de la Vieja y Berka, se hace como una de esas fórmulas dichas en el habla coloquial sin implicaciones necesariamente religiosas, sino más bien como un modo común de ahuyentar, en este caso, un acontecimiento fatal. Por su parte, para la vieja Ferdinanka, el maligno ronda por ahí, en todos lados y en todas las formas posibles, no se le ve, no se le toca, pero crece gracias al miedo. Es un jugueteón malvado que debe ser vencido. En realidad, se trata de una adivinanza que tiene por desenlace una lección: si es tan poderoso e inasible es porque se alimenta del miedo.

La vieja Ferdinanka, en este sentido, funge como la tradicional cuentacuentos que, a la vieja usanza, teje sus historias a lado del fuego. Referencia conectada a la Mamá Oca, a la que Perrault le atribuye los cuentos aparecidos en su compilación, la primera entre todas las que recogen de forma escrita lo que actualmente se conoce como el cuento de hadas. Figura de índole universal gracias a la cual han prevalecido las historias populares. En este caso, el cuento tiene la función de ser un adagio que haga dormir al héroe, reconfortando su espíritu,

preparándolo para la prueba mayor.

La sospecha

Con la llegada del padre, Ondra se siente contento, pero al mismo tiempo desconfiado. El extraordinario parecido del científico con Polka lo hace dudar de que efectivamente se trate de su padre y no de un impostor. Al no encontrar a Zuza, para escaparse con ella tal como lo había planeado, termina por huir con Chiqui y su padre a la frontera, sin que el recelo por la identidad de este último haya desaparecido del todo. Esta sospecha es crucial, ya que Ondra sabe que tendrá que huir con su hermano, incluso del padre. Así, en el preciso momento en que son capturados por la policía, Ondra acciona el plan, librándose a él y a su hermano de una muerte segura.

La fuga mágica

Propp propone un último motivo de estudio en *Las raíces históricas del cuento*: la fuga mágica, que también encontramos en *Misiones nocturnas* cuando Ondra y Chiqui escapan de la policía fronteriza que captura a su papá. Después de caminar un buen trecho por la nieve, con Chiqui montado en su espalda, los hermanos se encuentran frente a un accidente de tren, los vagones volcados están rodeados por los niños del orfanato de las monjas de la Casa Negra. Ahí aparece una joven a la que los niños llaman hermana Eli, justamente después de una disputa entre los recién llegados y la chica encargada de servir los alimentos: Chiqui les ha pedido té y también quedarse ahí, pero la chica les ha dicho que tienen la plantilla llena:

No tenemos adonde ir!, gritó Chiqui. Ondra curvó la espalda, pataleó. La cabeza de Chiqui voló. Los chicos se rieron.

Podéis venir con nosotros, oyó Ondra tras de sí. Se giró. Debía acabar de llegar. Por debajo de la capucha negra el pelo caía sobre su cara. Lo miró, no movió los ojos ni la boca, pero sonreía. Tenía los ojos azules. Él desvió la mirada, aunque no dejó de

verla. Deslizó los ojos por los raíles, por la gravilla, igualmente tenía todo el tiempo su rostro dentro de él. Así que prefirió mirarla directamente. Tenía el pelo claro. Los niños ahora hormigueaban a su alrededor. Le tiraban de la manga, farfullaban: ¡Hermana Eli, hermana Eli! (p. 271)

Como esta pista no será suficiente, Topol pone en evidencia el nombre completo de la monja recién llegada, sugiriendo el destino verdadero de la hermana perdida:

Hermana Eluza, estos dos niños... por poco dio a Ondra con el dedo en la cara. ¿De dónde venís?, preguntó la monja. De la aldea. Del otro lado del agua, dijo Chiqui. ¡Pero ahora allí no hay nadie! (...) ¿Venís de ahí?, dijo la monja. Lo conozco bien. Yo también vine de ahí. Dales té, dijo a la chica. Inscríbeles. Todos la miraron irse. Bajó la cuesta (p. 271),

Aunque Chiqui quiere calentarse y descansar, Ondra se impone y se marchan en busca de su propio camino, dejando atrás el campamento. Pese a las condiciones extremas y el cansancio de Chiqui, a quien lleva a cuestras, Ondra experimenta una transformación: cada vez se siente más fuerte, invencible.

El retorno de Ondra

La decisión de seguir su propio camino, después de la cual comienza a sentir una fuerza extraordinaria podría indicar que se trata de uno de los dones mágicos a la que los héroes se hacen merecedores. Un poder sobrenatural que le ayudará a salir victorioso, concedido por la Vieja, frente a las condiciones adversas, emprendiendo el retorno hacia el pueblo. Este retorno carece de la felicidad que en el tradicional cuento de hadas supondría para el héroe. Lo único que encuentra en su camino es muerte y desolación, haciendo perentoria la necesidad de continuar hasta encontrar un refugio que no haya sido tocado por las fuerzas del mal. Esto lo conduce hasta su vieja barca a través de la cual, a salvo, se dirigirán a un destino incierto.

3. El loco: la reescritura del arquetipo

Por los campos de Dios el loco avanza.
Tras la tierra esquelética y sequiza
—rojo de herrumbre y pardo de ceniza—
hay un sueño de lirio en lontananza.
Antonio Machado, *Un loco*

El Loco, representado en *Amuleto* por Auxilio y en *Misiones nocturnas* por Polka, es una de las figuras más emblemáticas de la imaginación occidental. Un arquetipo. Esto es, una representación que puede variar en detalle sin perder su modelo básico (Jung). Una de las imágenes más reconocibles del loco quizá sea la del Tarot, correspondiente al Arcano sin número. Se trata de un desarraigado que vive al día y duerme donde cae la noche. Con él inicia el viaje del descubrimiento interior. Su mirada se dirige hacia el mundo que se abre paso a paso. Leamos la lectura de Jodorowsky:

El Loco representa el eterno viajero que anda por el mundo sin vínculos ni nacionalidad. Puede que sea también un peregrino que se dirige a un lugar santo. O también, en el sentido reductor que le dan muchos comentaristas, un loco que camina sin finalidad hacia su destrucción. Si se elige la interpretación más fuerte, se verá El Loco como un ser desprendido de cualquier necesidad, de cualquier complejo, de cualquier juicio, al margen de cualquier prohibición, un ser que ha renunciado a cualquier demanda (2004, p. 147).

En la carta del Tarot de Marsella vemos a un hombre entrado en años que camina mirando al horizonte, trae consigo un pequeño itacate y va acompañado de un perro. En su cabeza porta un yelmo adornado de alas que culminan en

cascabeles: todos saben cuando *Le Mat* está por llegar. Viste como el loco de la corte, el bufón, al que se asemeja Polka, de donoso atuendo y gestos graciosos. En el Tarot de Rider-Waite, *The Fool*, el loco o ¿la loca?, está en un precipicio y lleva consigo una rosa blanca, también va en compañía de un canino. Parece ligera como una brisa. Su juventud desprende optimismo en la cúspide de la montaña. En su gorro lleva una pluma que, de acuerdo a Nichols, simboliza su conexión con los espíritus celestiales (2009, p. 55). Para otros las plumas en la cabeza simbolizarían la volatilidad de sus pensamientos. Es un ser andrógino. Muy parecido de hecho a Auxilio. En ambas cartas, la naturaleza que anima al loco es subversiva, no busca corresponder los roles impuestos por la sociedad a la que conmociona. Su irracionalidad ha sido elevada a la cumbre por el componente disruptivo que manifiesta, llevando una vida al margen de la ley imperante.

Para las civilizaciones antiguas, el vislumbre de la denominada locura era considerado un don, se creía que quienes lo poseían tenían contacto con el mundo sobrenatural. Así, lo que actualmente se considera una patología, para éstas significaba el contacto con lo sagrado. Hampate relata que en las tierras semiáridas de la África septentrional “una leyenda peúl cuenta que hay tres clases de locos: el que tenía todo y pierde todo bruscamente; el que no tenía nada y adquiere todo sin transición; el loco, enfermo mental. Se podría añadir un cuarto, dice el erudito, el que sacrifica todo, para adquirir la sabiduría, el iniciado ejemplar” (Chevalier, p. 654). Esta relación entre el iniciado ejemplar, inspirado en los rituales iniciáticos de las civilizaciones tradicionales, y el loco, simbolizaría en este sentido la revelación de un mundo invisible, es decir, el encuentro con lo sagrado.

En el mundo desacralizado, el loco es aquel que habla solo en medio de la calle, vocífera, ríe a carcajadas y, después, susurra como si contara algún secreto a su compañero invisible. El loco inspira inquietud porque no sabemos qué hará o lo qué podría estar imaginando. Ignoramos si será tierno o violento. Pero, si observamos el mundo como un objeto simbólico, el loco adquiere visos de divinidad, de sabiduría, de emancipación. Su naturaleza impredecible y lunática lo han hecho ser

considerado desde el punto de vista religioso como un ser capaz de ver más allá de la realidad y de anunciarla a los simples mortales, un mensajero. La imagen primordial del loco pertenece a una constelación poblada por el iniciado ejemplar, el profeta, el viajero, el poeta y que nos remiten sin duda a otras figuras como el místico o el mago. Imágenes también representadas en el Tarot.

El loco en la literatura también ha dejado honda huella, traigamos a colación al Quijote y a Svejik como personajes paradigmáticos de este arquetipo y en los que hallamos ciertas correspondencias con los personajes en cuestión, por ejemplo, al igual que ellos Auxilio y Polka son personajes excéntricos. Su manera de ser constituye *per se* una irrupción subversiva de los valores ideológicos de la época. Recordemos que el loco se hace presente en periodos de crisis como “un espejo o un catalizador de la conciencia crítica de la humanidad” (Sánchez-Blake, p. 15). Ambos se enfrentan al poder y logran burlarlo. Desarraigados de su hogar, recorren el mundo y se convierten en portadores de versiones de la historia que repelen la noción de verdad única.

3.1. Auxilio

el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes,

Repito: el poeta como héroe develador de héroes,
como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque

Bolaño, *Déjenlo todo, nuevamente*

El poeta no es capaz de poetizar hasta que ha perdido la conciencia,
y todo entendimiento lo ha abandonado

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

Narrada en primera persona, desde las primeras líneas, *Auxilio* nos advierte que nos contará “una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (p. 11). Este comienzo nos enfrenta a un enigma, ya que si al principio la voz nos advierte que lo que está por relatar es algo horrible, prosigue con un tono que se ilumina con las aventuras de *Auxilio*, una mujer madura que, subvirtiendo todos los roles impuestos por su condición de mujer –no es esposa ni madre–, ha preferido vivir casi como una asceta que atravesó el continente desde Montevideo hasta México en busca de la poesía. Se trata de una viajera consagrada que no tiene domicilio fijo y aún así siempre se las ingenia para encontrar posada en la Ciudad de México. Con un pago exiguo trabaja escuchando y corrigiendo a los chicos de teatro en sus ensayos. También visita a Pedro Garfias y a León Felipe para ayudarlos en los quehaceres domésticos con tal de estar cerca de esos portentos de la poesía española. Y para rematar, pasa sus noches rodeada de la poesía y las confidencias de los jóvenes poetas.

Su voz va tejiendo una trama en la que nunca se tiene claro que es lo que

quiere decir. Siempre hay una ambigüedad, un destello de algo que está velado, como dije, su discurso es un enigma. En la boca de Auxilio todas las afirmaciones son posibles, aunque éstas se contradigan, dejando un resabio de duda. Acerca de ella misma comenta que podría decirse que es la madre de la poesía mexicana, pero que prefiere callarlo. Dice no saber ni cómo ni cuándo ni por qué llegó a México. Después de hacer cuentas dice que fue en 1965, aunque aclara que puede equivocarse. Esta indeterminación en su arenga, acompañada de cierta grandilocuencia, algunas veces afectada, no cesa a lo largo de un discurso fragmentado, siguiendo el flujo de sus pensamientos. Declara, por ejemplo, que no puede precisar qué fue lo que la hizo lanzarse al peregrinaje: “Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar. Puede que fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es la locura, o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue un amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura”. Y no obstante, al mismo tiempo, Auxilio niega estar loca: “si no me volví loca fue porque conserve el humor. Me reía de mis faldas, de mis pantalones cilíndricos, de mis medias rayadas. De mis calcetines blancos, de mi corte de pelo Príncipe Valiente, cada día menos rubio y más blanco, de mis ojos que escrutaban la noche del DF, de mis orejas rosadas que escuchaban las historias de la Universidad” (p. 37). Juega con nosotros como la esfinge con Edipo.

Insistiendo sobre su apariencia se describe a sí misma con “los ojos azules, el pelo rubio y canoso como un corte a lo Príncipe Valiente, la cara alargada y flaca, las arrugas en la frente” (p. 24). “Una figura alta y flaca, con algunas, demasiadas ya, arruguitas en la cara, la versión femenina del Quijote como me dijera en una ocasión Pedro Garfias” (p. 26), relacionándose innegablemente a la imagen arquetípica del héroe y del loco, encontrando su simbiosis en el hidalgo de la Mancha, genio y figura, con algunas pinceladas de la novela caballerescas en la cultura pop. En cuanto al Quijote, Auxilio no sólo guarda una correspondencia fisionómica con éste, sino también interior, ya que también su periplo está impulsado por la locura que viene de la literatura. Así como éste, a quien se le ha acusado de tener una mirada

distorsionada de la realidad debido al mal que le ha provocado leer novelas caballerescas, Auxilio tiende a interpretar su mundo, su realidad cotidiana, como si fuera literatura, es decir, como un objeto simbólico. La novela y la poesía no deberían ser una experiencia insustancial, sino algo trascendental en la vida de quien lee, como en el Quijote o en Auxilio. En ambos, lo vital y lo literario se conjugan para dar forma a un héroe o una heroína que puede estar encarnado en un santo o en un loco, ya que como bien señala Carpentier: “la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco” (2005: 8). Así, si el primero perturbado por las novelas caballerescas sale al mundo en busca de aventuras que lo conviertan en caballero, la segunda sale en la búsqueda de la poesía. Auxilio en este sentido es una Quixota, si se me permite remitir a la grafía del título original, que desde el sur latinoamericano emprende un viaje hasta México en donde sabe que está León Felipe, encontrándose además con Pedro Garfias y con los jóvenes poetas latinoamericanos. Amiga de todos, en un mundillo literario dado a las rivalidades, une la poesía madura del exilio español y las voces emergentes del mundo latinoamericano.

Al igual que su predecesor, Auxilio tiene una visión extraordinaria del mundo, en donde las cosas comunes y corrientes adquieren otro significado. En el caso concreto de nuestra heroína esta peculiaridad se intensifica a partir del momento en el que se queda encerrada en el baño de mujeres del cuarto piso de la Facultad de Filosofía, ya que es a partir de esta circunstancia que Auxilio comienza a tener visiones conjugadas con recuerdos y sueños en el que todo ocurre al mismo tiempo. Atisbos de una realidad oculta que siempre terminan conduciéndola a las baldosas del lavabo de mujeres en donde será testigo del Parto de la Historia. En este sentido, el evento traumático sobre el cual gira la novela es crucial ya que desemboca en su locura, como forma de videncia o iluminación. Dicho esto, lo que nos interesa destacar, es la relación existente entre el poeta y el profeta, ajustándose

a la noción de Sócrates de la inspiración poética como hija de la locura en su diálogo con Fedro: “el tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir” (Platón, Fedro 245a), haciendo de ésta una inspirada o una posesa. En este sentido, nos interesa sobre todo analizar las tres visiones que estructuran el *otro viaje* de Auxilio hacia la iniciación ejemplar y que siguen el modelo tradicional de la iniciación heroica: Las puertas del infierno, el llamado; el Parto de la Historia, la prueba; y el Canto de guerra y amor, la revelación y el retorno a la comunidad.

Las Puertas del Infierno

Más que una visión, la imagen de las puertas del infierno, es un presentimiento, es decir, una figuración más intelectual que una percepción visual, como sería en el caso de las visiones. La escena transcurre en el estudio del poeta Pedro Garfias, en el que además de libros y polvo hay un florero, aciago receptáculo que parece convocar al poeta y a ella misma a la oscuridad total de un hueco sin flores, como una boca abierta hacia un abismo dispuesto a tragarte. Un día, estando sola, Auxilio se le acerca con cuidado, empujada por una extraña fuerza a meter su mano, pero, como si despertara de un trance, logra detenerse, experimentando un verdadero horror al presentir las mismas puertas del infierno. Después, como es su costumbre, rectifica y dice que de no ser el infierno “allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (p. 16). El atisbo de un horror equiparable tan sólo, en su imaginación literaria, a la fuerza del infierno dantesco. Lo que sin embargo no reduce el impacto en el espíritu de Auxilio, quien se pregunta por qué el poeta no ha estrellado el florero contra el piso, inquiriendo, quizás, sobre la misión de la poesía: destruir todas las puertas que puedan conducir a tal horror, a su vez, cuestionamiento estético sobre la praxis vital de la literatura.

El hecho de que Auxilio se encuentre frente a las puertas del infierno no es casual, como tampoco el hecho de que rehuya de éstas si consideramos el descenso

al inframundo, como uno de los motivos más antiguos en el imaginario mítico y que suele simbolizar el comienzo del viaje iniciático, en el que el poeta, ya sea Dante, Nerval o Auxilio, sufre la transformación de su alma, iniciándose así en los secretos del pasado y del futuro. Sin embargo, en este episodio, Auxilio se detiene antes de penetrar esa puerta, lo que haría pensar en la subversión de dicho motivo. Es decir, aunque Auxilio decide no cruzar el umbral hacia el infierno, lo que la libraría del viaje, la sola impresión de lo que ahí habita la deja en “una posición como de bailarina muerta (...) y a partir de ese momento no sé qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado” (p. 15), conocimiento que de algún modo adquiere gracias a una muerte transitoria, que tanto en el mito del descenso a los infiernos como en el viaje iniciático, contempla en la muerte el pasaje hacia una nueva conciencia espiritual. Así, aunque Auxilio se detiene, la presencia del infierno está latente al grado de hacer de ella misma un pórtico hacia éste: “Me puse a pensar, por ejemplo, en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo aún tenía todos mis dientes, lo que bien mirado no deja de resultar raro. Pero lo cierto es que pensé en mis dientes, mis cuatro dientes delanteros que fui perdiendo en años sucesivos” (p. 31). Quizás por esto mismo, Auxilio, tiene a buen recaudo cubrir su boca con la mano al hablar, dándole un aspecto bufonesco, ya que ella sabe que de ese abismo negro sin fondo puede emerger cualquier clase de horror, cualquier terrible verdad. El horror puede esconderse con un movimiento gracioso que incita a la simpatía y quizás a la risa.

El Parto de la Historia

En sus vagabundeos por la Facultad de Filosofía y Letras, un día desde el baño, sentada en el “wáter” con las “polleras arremangadas”, inmiscuida en la lectura de Pedro Garfias, justamente en el momento en que los “conchudos” del ejército entraban a la Universidad, a Auxilio le viene “un ruido en el alma” que la saca de su lectura. Parece que el caos se ha apoderado de los pasillos. Después el silencio. Al salir dice “che, ¿no hay nadie?, sabiendo de antemano que nadie me iba a contestar”,

se lava las manos y se mira al espejo y ve ante sí “una figura alta y flaca, con algunas, demasiadas ya, arruguitas en la cara”, una Quixota que decide salir al pasillo, recorriéndolo a través de sus ventanas desde las que ve a los jóvenes siendo aporreados por los soldados. Las secretarias, los funcionarios y profesores van en fila india sometidos también. La imagen es sobrecogedora: “vi gente con libros en las manos, vi gente con carpetas y páginas mecanografiadas que se desparramaban por el suelo y ellos se agachaban y las recogían, y vi gente que era sacada a rastras o gente que salía de la Facultad cubriéndose la nariz con un pañuelo blanco que la sangre ennegrecía rápidamente” (p. 27), Auxilio decide volver al baño en donde se acomoda, así como estaba cuando todo empezó: sentada en el wáter con las polleras arremangadas. Esta vez tratando de volver a la poesía de Pedro Garfias. Es entonces cuando escucha los pasos apresurados de un granadero que entra al baño. Auxilio silenciosamente sube las piernas como si estuviera a punto de parir: “levanté (silenciosamente) los pies como una bailarina de Renoir, como si fuera a parir (y de alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada), los calzones esposando mis tobillos flacos, enganchados a unos zapatos que entonces tenía, unos mocasines amarillos de lo más cómodo” (p. 29). Ante la gravedad de la situación los pequeños detalles adquieren un cariz gracioso que despoja de seriedad la irrupción violenta del poder. Dado que Auxilio lleva en sí el abismo, podría decirse también que a través de estas evocaciones cómicas, Auxilio oculta un horror verdadero.

Cuando el soldado llega hasta el baño donde está escondida, tan sólo divididos por la puerta, Auxilio razona que sólo las leyes de la física la están salvando, marcando una separación infranqueable entre la poesía y el poder. Sin embargo, hay algo más poderoso que la tangibilidad de la puerta: el espejo, motivo que en la obra de Bolaño refleja la condición espiritual del ser humano y ante el cual el soldado sucumbe:

Se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los

diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, helas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían, porque supe que las tiránicas leyes del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi wáter, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte (pp. 29-30).

La uruguaya entonces se ve a sí misma, reflejada en el mismo espejo, multiplicada, sentada en el wáter con las polleras arremangadas y las piernas levantadas como si estuviera a punto de dar a luz, con el soldado de frente mirándose en el espejo. ¿Qué tienen los espejos de irresistibles que nos enfrentan a nuestra propia mirada? ¿La atracción del sí? Un encanto que logra seducir al hombre alienado al poder, a su fuerza más atroz. Despojada de toda enajenación, gracias al arrebató que le produce su propia imagen, se encuentra con algún esbozo de identidad, ajena a su deber ser. El soldado entonces se va. Pasadas unas horas en la misma posición desde que el soldado entró al baño, Auxilio por fin baja las piernas diciendo que el “el parto ha terminado”.

Es a partir de ese momento que Auxilio comienza a mezclar los tiempos: “me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado”. Así, la fragmentación que suele adjudicársele a la novela se debe principalmente a la convergencia de todas las circunstancias de una vida, habidas y por haber, en el que todo está “revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes” (p. 31), un tiempo sin tiempo, en el que todos los acontecimientos coexisten, provenientes desde la prehistoria de los tiempos: “Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y

ésas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí que en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos, los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas” (p. 51). Es decir que aunque Auxilio se salva gracias a la poesía queda presa de una visión que la regresará una y otra vez a las baldosas del lavabo de mujeres en el cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras, “mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos en donde aliente Auxilio Lacouture, que no son muchos, pero que son” (p. 45), y que recuerda al Aleph escondido en el sótano de Carlos Argentino “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges).

¿A qué se refiere el parto de la historia entonces? ¿A un discurso que trastoca las nociones del tiempo lineal? ¿A la memoria que transcurre en el continuum del tiempo circulando en torno al recuerdo de las baldosas blancas, desde el cual se despliegan ensoñaciones de otros tiempos, conjugadas con el presente? ¿Una suerte de Aleph en el que conviven los sueños, los recuerdos y los fantasmas, inmersos en una atemporalidad en la que presente y pasado se articulan para inquirir acerca del futuro? El evento traumático en este sentido funciona como catalizador de las visiones de Auxilio, fragmentando la disposición sucesiva de la historia. El recuerdo de las baldosas, su constante ir y venir, deviene trance extático en los que Auxilio convive con otra vida: la de los fantasmas, los sueños y los recuerdos en el terreno de la noche y de la luna, conjugados con la realidad del tiempo presente.

Dicho esto, son tres los episodios que consideramos significativos para clarificar el sentido de la totalidad a la que Auxilio es transportada gracias a los resquicios de una luna que ilumina la experiencia extática o el delirio, si es que son cosas distintas: la sombra de la muerte, el sueño de Remedios, el delirio de Coffeen.

El primero de ellos corresponde al pasaje en el que Auxilio siente que alguien va detrás de sus pasos en las calles solitarias y nocturnas de la ciudad. La luna, “el sol nocturno”, se ha apagado. Mira alrededor en busca de ayuda, pero la calle está totalmente vacía o casi, ya que ve algo al cerrar los ojos: las baldosas del lavabo del

cuarto piso. Al abrirlos ve cómo una sombra se despliega de la pared y comienza a perseguirla. La ausencia del astro nocturno, su desaparición momentánea, resulta significativa ya que si bien en otros episodios su luz se vincula a los trances en los que Auxilio retorna al baño de mujeres, en éste la luz plateada está apagada. Para los románticos la luna iluminaba la noche negra del alma, descubriendo zonas inimaginables a través de los sueños y de todo aquello que circula subrepticamente en el inconsciente. Así, la luna en *coincidentia oppositorum* con el sol llama a “la intuición, la imaginación, la magia” en contraste con “la razón, la reflexión y la objetividad” (Cirlot, 2010), propias del astro rey. Sin luna, Auxilio se encuentra en la noche más negra y piensa “así es la Historia, un cuento corto de terror” (p. 52), una clarividencia que le viene cuando en la oscuridad total presiente la muerte no sólo física, sino también espiritual.

En el segundo de estos episodios, la luz blanca de la luna vuelve a aparecer en el lavabo de mujeres cuando Auxilio aún está despierta y piensa entonces en Remedios Varo. Sabe que es imposible que se hayan conocido, ya que Auxilio llegó a México el mismo año en el que la pintora murió. Sin embargo, se ve a sí misma pidiéndole la dirección de ésta a Pedro Garfias y va “volando” hacia ella. En este encuentro imaginario Auxilio tiene dos revelaciones. La primera se da cuando la pintora le muestra una de sus pinturas. Ahí hay un valle verde y marrón visto desde una montaña. Auxilio intuye que en ese escenario sucederá algo de vital importancia para su vida. Algo que la acongoja porque sabe que la marcará con “fuego”. Fiel a su costumbre, no obstante, se contradice y concluye que no se trata del fuego, sino de un hombre de hielo:

un hombre hecho de cubos de hielo que se acercará y me dará un beso en la boca, en mi boca desdentada, y yo sentiré esos labios de hielo en mis labios y veré esos ojos de hielo a pocos centímetros de mis ojos (...) y el hombre hecho de cubos de hielo pestañeará, parpadeará, y en ese pestañeo y en ese parpadeo yo alcanzaré a ver un huracán de nieve, apenas, como si alguien abriera la ventana y luego, arrepentido, la cerrara abruptamente diciendo aún no, Auxilio, lo que has de ver lo verás, pero aún

no (p. 80).

Esta última estampa se vincula al infierno que avizora en la boca del florero con fuertes reminiscencias al infierno helado de Dante y que junto a la imagen del valle, representado en la obra de la pintora catalana, anuncia un presagio del cual hablaremos en el siguiente apartado. La segunda revelación alude directamente a Remedios Varo, quien al despedirse de Auxilio la anima a no darse por vencida, a seguir persistiendo en aquello que la uruguaya proclamó cuando estuvo encerrada por más de 10 días en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras: “Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste”. Auxilio, así, recibe el remedio de la pintora que al igual que ella tiene un nombre que invoca ayuda.

Y Remedios Varo me mira y su mirada dice: no te preocupes, Auxilio, no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria, tú estás salvando el honor de las universidades de nuestra América, lo peor que te puede pasar es que adelgaces horriblemente, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que te puede pasar es que te descubran, pero tú no pienses en eso, mantente firme, lee al pobre Pedrito Garfias (ya podías haberte llevado otro libro al baño, mujer) y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer (p. 83).

Al salir de la casa, Auxilio se da cuenta que ha estado con un fantasma. Arrobadada por sus pensamientos, se percata de que alguien más ha salido de la casa de Remedios Varo, una presencia que la uruguaya había sospechado sin que ésta se manifestara del todo. Es una mujer en la que poco a poco reconoce a Lilian Serpas, siguiéndola hasta 1973. Han pasado diez años desde el encuentro con Remedios Varo, quien le habla del futuro y la anima a resistir. En cambio, el encuentro con Serpas quien bien podría ser otro fantasma que deambula por los cafés y bares vendiendo las reproducciones de los dibujos de su hijo, generalmente en compañía

de “los viejos periodistas fracasados y los exiliados españoles” –así como la misma Auxilio, aunque ésta prefiera la compañía de los jóvenes poetas–, representa su contraparte. Una especie de gemela en la que se reconoce, pero a la que juzga con cierta superioridad moral, aunque en el fondo la considera la verdadera madre de los poetas, si bien para Lilian Serpas, a esas alturas de la vida, la poesía ya no significa nada, contrario a ella que salió en su búsqueda. Así, la pareja Auxilio-Lilian revela la conjunción de los contrarios, es decir, de los opuestos que son semejantes, pero, en este caso, antagónicos.

Curiosamente, la presencia de Lilian aparece en dos de los episodios en los que Auxilio se enfrenta a pruebas mortales. En el primero, antes de ir a encarar al Rey de los Putos, Lilian se despide de Auxilio y de su acompañante con una sonrisa enigmática después de venderle a éste uno de los dibujos de su hijo. Momento tras el cual ve que de otra mesa se levantan Arturo Belano y Ernesto San Epifanio y decide seguirlos a lo lejos, presintiendo el inminente peligro. En el segundo, Serpas le pide encarecidamente a Auxilio ir a su casa para avisarle a “su engendro infernal” –acota la uruguaya– que esa noche no llegará a dormir. Auxilio entonces se dirige al departamento de ésta, habitado por el polvo y por Carlos Coffeen, el hijo misántropo de la poeta salvadoreña, sospechando que a los ojos de Coffeen su presencia podría ser la de “un doble un poco más joven de su adorada y atroz mamá” (p. 96). La imagen de los gemelos es también la del doble que, en este caso, representa la oposición interna simbolizada en esta imagen y también en la del *doppelgänger*. En todos ellos se muestra el carácter ambivalente de una pareja: yo y el otro, alma y cuerpo, luz y tinieblas, sueño y pesadilla, bien y mal, Eros y Tánatos. En este caso, Lilian Serpas se presenta en el umbral de las pruebas heroicas. En el episodio del Rey de los Putos, por ejemplo, Auxilio asiste en calidad de espectadora, una guardiana dispuesta a ayudar a sus hijos poetas con la vida de ser necesario. En el segundo, después de que Carlos Coffeen le cuenta la historia de Erígone y Orestes, reescritura que propone otra versión del mito, Auxilio entra en un trance que la lleva a la visión final del Parto de la Historia. Así, aunque la imagen de Serpas es oscura y

despierta cierto sigilo en la heroína, la conduce subrepticamente a la revelación.

La reescritura del mito de Orestes

En la versión de Bolaño, Erígone, personaje relegado en las escrituras tradicionales del mito griego, está en el centro de la locura de Orestes. La escena que se cuenta es posterior el asesinato de su madre, Clitemnestra, y del homicida de su padre, Egisto: Orestes apresa a su media hermana, Erígone, hija de ambos traidores, pero en vez de matarla, como estaba previsto, la viola y se enamora de ella. Electra previendo la absurda situación, planea el asesinato de Erígone para así destruir toda posibilidad de que Orestes dé vida a un hijo, fruto de la traición y la venganza, en aras de que su crimen no haya sido en vano, sin embargo, Orestes, quien se sabe preso de las Erinias, encargadas de castigar los crímenes filiales, decide salvar a Erígone, dejándola escapar con un niño en sus entrañas.

En el imaginario griego, la figura de Erígone podría remitir a dos personajes que se confunden. Graves, en su narración de los mitos griegos, dice de Erígone, hija de Egisto y Clitemnestra, que concibió un hijo de Orestes, Pentilo. Se sabe que Orestes quiso matarla junto a su hermano Aletes, pero la diosa Artemisa intercedió por ella (p. 177). De acuerdo a las *Fábulas* de Higino al ser salvada, ésta se convirtió en sacerdotisa en Ática (p. 209), pero termina ahorcándose “llena de humillación” (p. 173) porque las Erinias no pueden hacer que Orestes pague por el crimen de matricidio. Esto en principio nos podría hacer pensar que en realidad se trata de la misma Erígone con desenlaces diferentes. Sin embargo, de acuerdo a Higino, la Erígone que se ahorcó es la hija de Icaro, devoto de Dionisio, quien fue asesinado por unos pastores embriagados, motivo por el cual Erígone se suicidó.

La Erígone de *Amuleto* en cambio logra escapar amparada por el propio Orestes, quien al verla alejarse en medio de la noche, despierta de su embelesamiento y la mira con “odio, encono, furor homicida”, sembrando la incógnita de si Erígone logró escapar de esa oscuridad a salvo. Auxilio entonces se pregunta si ella misma logrará ver la luz del día nuevamente, como si ella fuera

Erígone y Carlos Coffeen, Orestes. Sin embargo, esta conciencia de muerte, le produce más alivio que miedo. Intuye secretamente que se encuentra en el “pórtico del misterio” y de momento se siente arrastrada hacia el quirófano. Sabe que otra vez está en los baños de la facultad y que “es la última que queda”, siendo transportada en una camilla hacia “un quirófano que se dilataba en el tiempo mientras la Historia anunciaba a gritos destemplados su Parto” (p. 107). Auxilio quiere saber si tendrá un hijo, pero los doctores le hacen saber que sólo la llevan a ver el Parto de la Historia: “Cuando llegábamos al quirófano la visión se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México” (p. 108). Después de eso, Carlos Coffeen quien ha estado viéndola mientras está en trance, se aleja de ella de un salto, como si también hubiera visto las visiones de aquella maltrecha y desdentada mujer. Auxilio entonces se va. Ha logrado ver un nuevo amanecer, sin embargo, al igual que Erígone ha sido testigo de una masacre que perdurará en la memoria del tiempo.

Canto de amor y de guerra

Si pensamos en la estructura ritual del cuento de hadas y que ha perdurado hasta la literatura contemporánea, la historia de Auxilio, como ya se dijo, sigue la trayectoria de la iniciación, sin embargo, ésta recuerda más a la tradición de los profetas, diferente al del ritual de paso, ya que se trata de una iniciación madura. Auxilio no es una joven poeta como los jóvenes con los que se emborracha cada noche conversando sobre poesía y confidencias de la vida diaria, esbozando apenas un destino, sino que se trata de una iniciada que ha recorrido un largo viaje desde el Uruguay hasta la Ciudad de México y que tiene fuertes reminiscencias al viaje fundador del Che Guevara por Latinoamérica. Sin embargo, el motivo de Auxilio, una vez más, subvirtiéndola narrativa tradicional, trátase de Dante o del viaje del héroe que se suma a las filas de la revolución en busca de la justicia del pueblo, en ella se trata de una búsqueda no menos generosa, la poesía.

Después de la revelación del Parto de la Historia, Auxilio dice “supe entonces lo que supe y una alegría frágil, temblorosa, se instaló en mis días” (p. 110), cambiando radicalmente, como si hubiera envejecido: sus noches con los jóvenes poetas la dejan “exhausta o vacía o con ganas de llorar” (p. 110), también, comienza a dormirse en todos lados, tanto en los camiones como en las tertulias nocturnas. Así como duerme, sueña, y de este modo, Auxilio, comienza a vivir una vida paralela dentro de estos sueños. En éstos reaparece la “vocecita” que en el capítulo primero, cuando en el episodio del florero, le dice que se detenga antes de meter la mano en la boca del infierno, y que hubiera pasado casi desapercibida de no ser porque después de la revelación en casa de Carlos Coffeen, ésta brota en los sueños nocturnos de Auxilio:

Por las noches una voz, la del ángel de la guarda de los sueños, me decía: che, Auxilio, has descubierto adónde fueron a parar los jóvenes de nuestro continente. Cállate, le contestaba. Cállate. No sé nada. De qué jóvenes me hablas. Yo no sé nada de nada. Y entonces la voz murmuraba algo, decía mmm, una cosa así, como si no estuviera muy convencida de mi respuesta (p. 111).

Después, dice Auxilio, “soñaba profecías idiotas” en donde ve el futuro de los libros del siglo XX y que la aproximarán a lo que podríamos denominar la revelación final: el canto de amor y guerra. Auxilio en el sueño profetiza qué pasará con los escritores y escritoras que constituirían el canon de la uruguaya. Una premonición del sino de los poetas muertos, mientras la vocecita escucha y dialoga. De un momento a otro, así como pasa en los sueños, Auxilio se encuentra en una región helada, de montañas nevadas multiplicadas: Popocatépetls, Iztaccíhuatls, Machu Pichus, Himalayas. Aunque sabe que está en un escenario imaginario, tiene frío, quiere encontrar el camino hacia la Ciudad de México, pero ahí sólo hay nieve. Le dice a la vocecita que se vaya, que se salve. Sabe que está en peligro de ingresar al sueño eterno, sin embargo un “ruidito” la logra despertar:

Abrí los ojos y busqué la fuente de aquel sonido. Pensé: ¿se estará descongelando el glaciar? La oscuridad parecía casi absoluta, pero no tardé en descubrir que sólo eran mis ojos que tardaban en acostumbrarse. Después vi la luna detenida en una baldosa, en una sola, como si me estuviera aguardando. Yo estaba sentada en el suelo, con la espalda apoyada en la pared. Me levanté. La llave de uno de los lavamanos del baño de mujeres de la cuarta planta no estaba bien cerrada. La abrí del todo y me mojé la cara. La luna entonces cambió de baldosa (p. 118).

En Auxilio entonces no sólo encontramos la figura del loco como un ser excéntrico que decide abandonar todo para salir en busca de los ideales de la poesía, sino también la de una profeta, figura que suele aparecer de acuerdo a Fedro:

Cuando los pueblos han sido víctimas de epidemias y de otros terribles azotes en castigo de un antiguo crimen, el delirio, apoderándose de algunos mortales y llenándoles de espíritu profético, los obligaban a buscar un remedio a estos males, y un refugio contra la cólera divina [290] con súplicas y ceremonias expiatorias. Al delirio se han debido las purificaciones y los ritos misteriosos que preservaron de los males presentes y futuros al hombre verdaderamente inspirado y animado de espíritu profético, descubriéndole los medios de salvarse (Platón, Fedro).

La analogía entre el poeta y el profeta es posible en tanto que ambos sufren una metamorfosis a partir de la revelación del mundo de los espíritus. Ser elegido por los dioses para vislumbrar la contradicción oculta en las cosas, la conjunción del agua y el fuego, de la luz y las tinieblas, del placer y el sufrimiento, de la creación y la destrucción, la fusión sempiterna de los contrarios, la eterna dualidad, transformando a quien lo vive en un vidente que difunde al resto de la humanidad el enigma (Martínez, p. 89).

No resulta extraño, pues, que justamente en este contexto traumático, Auxilio, se erija como la madre de la poesía al serle revelado en sueños, tanto el destino de los escritores consagrados del siglo XX, una especie de canon que en

cuanto a las letras latinoamericanas sólo contempla a poetas, así como el destino trágico de los jóvenes poetas a los que nadie llegará a conocer. Pero antes de eso, de la gran revelación, de “las profecías idiotas”, es también la salvada por la poesía:

Yo me quedé con un libro de Pedro Garfias (...) Luego leí a Pedro Garfias (...) Me puse a recitar, a murmurar los que recordaba y me hubiera gustado poder anotarlos, pero aunque llevaba un Bic no llevaba papel. Luego pensé: boba, pero si tienes el mejor papel del mundo a tu disposición. Así que corté papel higiénico y me puse a escribir (...) porque escribí, resistí (pp. 121-123).

Las imágenes entre el gélido escenario del cual comienza a descender hacia un valle para en seguida descubrirse en los lavabos de la facultad, iluminados totalmente por la luz de la luna, comienzan a alternarse. En este sentido, el valle representaría el paraje en el que acontece la revelación: “Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso territorio nevado y divisé un valle (...) Yo me detuve en lo alto del valle y me senté en el suelo (...) El aire era sabroso. Atardecía. El sol comenzaba a ponerse mucho más allá, en otros valles singulares, tal vez más pequeños que el enorme valle que yo había encontrado” (p. 125). Ahí, ve a lo lejos dos aves, un quetzal y un gorrión, que bien podrían simbolizar el canto hermanado, desde la jungla mesoamericana hasta las tierras patagónicas del sur. El viaje y el canto. Ambos encaramados en la misma rama. Cuando Auxilio se acerca al árbol donde están, los pájaros ya se han ido. Al mirar hacia el otro lado, ve un abismo abierto sin fondo y que marca el final del valle. Desde su promontorio, sin haber alcanzado el valle totalmente, ve unas sombras alargadas cernidas sobre el abismo. También se da cuenta que el gorrión y el quetzal son los únicos pájaros “vivos” en el lugar.

Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte.

Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi (p. 126).

El valle, es un valle conocido, la sensación también, ya que es el mismo valle que Auxilio había vislumbrado en el cuadro de Remedios Varo, colmado de funestos presentimientos y que simboliza el lugar de las revelaciones y las epifanías. Aquí es donde Auxilio es testigo del canto de guerra y amor, pero a modo de espectadora fantasmal, un espectro, que nada puede hacer para detener el sacrificio que está presenciando:

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta. Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos (128).

Auxilio adquiere el don de la videncia, en donde las imágenes de una realidad oculta, tan sólo percibidas por ella, en las que se mezclan tiempos, ensoñaciones y presencias, la conducen a la terrible visión de los jóvenes que cantando se aproximan al abismo, convirtiendo a Auxilio, fatalmente, en la única capaz de recordar aquel “canto de guerra y amor, porque sin duda los niños se dirigían hacia la guerra, pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor” (p. 128) , a través de su propio canto que, como un amuleto, recordará por siempre las hazañas heroicas de estos jóvenes movidos por la valentía y la generosidad.

3.2. Polka

Sabéis, yo... a uno no le viene a la lengua la palabreja repudiada,
pero soy un poco... un poeta, ¿sabéis? ¡Y un viajero! Pues sí.

Misiones nocturnas

Puede que el personaje más complejo y fascinante en *Misiones nocturnas* sea el de Polka, quien, al igual que Auxilio, encarna la figura arquetípica del loco. Éste aparece desde el primer capítulo. Después de ser bajados del autobús, los niños esperan a que pase alguien, no saben a dónde dirigirse y Chiqui no puede andar solo. Una nube de polvo se acerca. Es un joven en su bicicleta que frena estrepitosamente ante ellos. Se presenta como Polka. Habla de forma metafórica y los chicos por supuesto no entienden de qué habla: “Ha corrido mucha agua en este Leteo argentado desde que nos conocemos” (p. 30), una hermosa imagen que contiene un acertijo. Aunque Polka va vestido de negro tiene cierto desgarbo agradable que recuerda a las amplias ropas abombadas del bufón del tarot, tocado con un gorro rojo, acentuando su desparpajo corporal. Su nombre sugiere los movimientos rápidos de la danza tradicional de la región de Bohemia que lleva el mismo nombre que él. Habla mucho, pero no dice la gran cosa.

El chico con los pantalones negros en forma de saco agitaba las manos, se movía todo el rato, en los codos y en el hombro se abombaba una chaqueta negra, en la cabeza llevaba un gorro rojo, debajo del gorro tenía la cara bañada en sudor, por la carrera, pensó Ondra... el chico le alargó la mano derecha, pero no le dejó ni tocar la mano, enseguida la volvió a levantar, estiró dos dedos, echó la mano por encima de la cabeza y gritó: ¡Victoria! Saludos, chicos. Me llamo Polka. Vuestra habitación os está esperando. ¡Y ahora! Ya lo sabréis. Llegaremos por un pelo (p. 30).

El arcano sin número del Tarot de Marsella, muestra a un hombre con ropas

holgadas y un gorro, el cual parece un yelmo alado, lo que podría simbolizar la conexión del mundo terrenal con el divino, y que con el tiempo tomaría la forma de un gorro con dos grandes alas o, como sugieren otros, orejas de burro, en referencia a Midas, y que en cualquier caso nos hace pensar invariablemente en el mundo de los bufones, la burla y la risa. Aunque el gorro de Polka ha perdido estos atributos, salta a la vista que se trata de un bufón.

Cuando intenta cargar a Chiqui, éste le dice que no lo conocen: “Si yo soy... dijo el chico, y finalmente soltó la chaqueta de Chiqui... ¡vuestro tío desterrado! Me hicieron llamar. Tengo a cargo la finca familiar. ¡Las ruinas! Y también a vosotros” (p. 30). Es cierto que tiene la misma altura de papá, piensa Ondra. Chiqui aún se resiste y le dice que no se parece a su papá. Polka entonces lo confirma “¿Verdad que no?” Y comienza a hacer muecas y movimientos graciosos imitando al padre. Los niños se ríen. “Pues sí, somos de la misma camada. Pero vuestro papá es una cabeza con estudios, no le llego ni a la suela de los zapatos. Sabéis, yo... a uno no le viene a la lengua la palabreja repudiada, pero soy un poco... un poeta, ¿sabéis? ¡Y un viajero! Pues sí” (pp. 30-31). Esta información es de suma importancia, ya que aquí se nos revela no sólo el parentesco fraternal del científico y del poeta vestido en las maneras del bufón, sino que, si atendemos la expresión: “jsou jednoho vrhu”, entendemos que son gemelos, imagen que en este caso simboliza las tendencias duales del ser humano, concretamente, la representación del logos y el mito. Polka, quien dice ser un poeta, utiliza los recursos del bufón al tiempo que se desliga del padre: es verdad, son gemelos, pero opuestos. Uno encarna la racionalidad como valor máximo de la sociedad moderna y el otro, la de un poeta bufón. Uno pertenece a la ciudad y el otro a los bajos fondos de un pueblo establecido en la profundidad del bosque, en donde aún se guardan las formas no sólo referidas al cuento de hadas sino también a figuras más mundanas como la del truhán.

Claudio Guillén observa en el bufón a un personaje que en sí mismo podría revisarse como un tema y no sólo como una función del personaje. En el caso de Polka, además de los atributos bufonescos, también posee las del pícaro, quien se

caracteriza por ser un desarraigado y marginal, un transgresor de las leyes morales y civiles: “entre el pícaro y el tonto se sitúa, como una combinación peculiar, la imagen del bufón. El bufón es un pícaro que porta una máscara de tonto para motivar con la incompreensión de la deformación y de la mezcla, el desenmascaramiento de los lenguajes elevados y los nombres pomposos” (Bajtín, 2019, p.632). A través de su comicidad y sus gestos, Polka siempre está en el centro de la acción. La crea.

Polka los lleva en bicicleta hacia el cementerio sin explicarles por qué. Los del pueblo van en procesión con un ataúd y no es hasta que lo ponen en el suelo que se acercan a los chicos para darles la mano. Ondra y Chiqui siguen la corriente sin enterarse muy bien qué es lo que está pasando, mientras Polka les da el pésame a los que se acercan, como si la pena por la muerte de su padre fuera más para los del pueblo que para sí mismo. Posteriormente, Polka lleva a los chicos a casa para que descansen. Al día siguiente, al despertar, lo primero que escucha Ondra es a Polka, quien apoyado en su bicicleta lo pone al tanto de la conversación que está teniendo con Chiqui: “Estamos hablando sobre la muerte. Yo le estoy diciendo a este respetable caballero que espero firmemente que después de la muerte no haya nada. ¿Qué piensas tú?” (p. 61). Polka en este sentido es el guía que conduce a los chicos hacia su iniciación. No sólo los recibe para darles la bienvenida ofreciéndoles techo y comida cuando más desamparados se encuentran, sino que también les habla de la muerte antes de dejarlos a su suerte.

Polka es un personaje que tiene una importancia fundamental en el desarrollo de la historia y en el destino de sus sobrinos, sin embargo no es hasta el desenlace en el que se revelan sus verdaderas intenciones. Siguiendo el eje narrativo de la novela, describiremos la escena en la que Polka va a la *hospoda*, en donde tiene un enfrentamiento abierto contra los secretas del partido y se le ve beligerante contra el poder, escena que se intercala con los pensamientos que despierta en dos de los presentes, Zuza, la hija del cantinero, y Frída Toses, el policía del pueblo.

El bufón y el poder

Polka reaparece en la *hospoda*, el lugar plebeyo por excelencia. Ahí se toman las decisiones correspondientes a la vida pública y también es el escenario de este bufón de pueblo. Zuza está en la barra cuando lo escucha venir: “oyó ruido de pasos, nunca iba de forma normal, siempre bajaba volando las escaleras, corría, pasaba a toda prisa la taberna, volaba por el pueblo, seguramente no aguantaba caminar, así que debía volar en bici” (p. 65). Polka entonces irrumpe en la escena: “Pues, chavala, cabeza alta, ¡es por la mañana!, se levantó antes que ella, le picoteó con los dedos la barbilla, como si le besara el pelo, enseguida levantó las manos, como diciendo es coña, ¡todo es coña!” (p. 65). Zuza se sorprende de su capacidad para hacer que todos se rían, incluso si es atrevido: “todos se ríen con él, hasta mamá, cuando él habla, todos lo escuchan” (p. 65).

En la *hospoda* se habla de la invasión y, en medio de la seriedad del asunto, los comentarios vulgares de Polka hacen reír. Murmura acerca de los secretas que están hospedados ahí, segundos antes de que estos entren en escena. Polka se dirige a ellos sin recato alguno “¿Cómo ha dormido, camarada?, gritó Polka, haciendo temblar a todos” (p. 67). El secreta mayor, lacónico, se limita a decir que “satisfactoriamente”. Polka embiste de nuevo: “Así que nos han invadido, dijo Polka. Los rusos. Lo han dicho en la radio. ¡Camaradas! Con permiso, ¿y ahora, qué toca?” (p. 68). El secreta mayor le dice que es demasiado pronto para hacer conjeturas. Polka entonces pide permiso y se acerca al secreta joven para tocar la tela de su chaqueta y le pregunta si es Tesil de la Unión Soviética, tan solo como un pretexto para contar que él viajó por ahí en un circo:

Yo viajé por todo el país con el circo, conducía las llamas, unos animales blancos como la nieve. Viajamos por los macizos montañosos hasta las fascinantes estepas. Conozco todo el país. En la Unión se permite la magia solo en los circos. Así que los camaradas me dieron un visado. No penséis, las llamas son unas criaturas andinas, tienen el morro duro como los cascos con los que van por las montañas. Dan coces y escupen, pero en tierra soviética estos animales se volvieron divinos. Las masas de

trabajadores se desahogaban con mis producciones. Imaginaos que nos invitaron incluso a la Montaña Roja, a mí y a mis llamas angelicales (p. 68).

Esto, por alguna razón, hace que el secreta joven se ofenda y se levante en ánimo de enfrentamiento. Sin embargo, Polka no da muestras de sentirse amedrentado y continua contando que ahí regaló una de las llamas. El secreta entonces le pide a gritos la documentación, pero el secreta viejo le dice que no es necesario. Polka tiene una cualidad especial para que los que lo rodean se rían con él y lo escuchen, atributo que aprovecha para criticar o burlarse del poder frente a este poder, mientras todos los demás tiemblan al ver cómo lo hace. El secreta viejo entonces le pregunta a Frída que dónde están los aparatos. Aunque la conversación cambia de tema, destapando el motivo por el que los secretas aparentemente están ahí, con Polka encargándose mientras tanto de proveer de cerveza a quienes van llegando y Zuza deseando secretamente que deje de molestar, éste vuelve al ataque: “Esta comarca está bien. Y la gente habla en voz muy alta. A propósito. ¡Se lo digo, vecino, yo he visto mundo! Le diré algo. ¡Esto es el paraíso!” (p. 72). Todos están a la expectativa de lo que va a decir. “No tiene miedo de los secretas. Todo mundo le teme a los secretas” (p. 72), piensa Zuza. Dirigiéndose al auditorio, Polka, explica que pensaba que los secretas habían ido al pueblo a hacer una revisión y luego, hablándole a éstos les dice de manera irreverente: “¡Y vosotros aquí ocupados con el proyecto de la autopista, ni más ni menos! ¿O qué? ¡Camaradas! ¿Qué pasa con toda esta técnica? ¿Y la vida humana? No mediréis la vida humana” (p. 72). Comienza a contar entonces la historia del chico que encontraron muerto en el bosque, apuntando a un supuesto criminal, “el maricón ese”. En ese momento, de algún modo ahuyentada por la función de Polka, Zuza dice que se va: “Deja que se vaya, dijo Polka. Se tambaleó alrededor de la barra. Hizo bromas, hizo ver que iba pedo. Se quedó colgado de los codos” (p. 73). A continuación, dice que las chicas del pueblo están preparándose para su ritual, subrayando que en ese pueblo “aún hay costumbres. Es un paraíso virgen. Las chicas bailan más bien solas. Sí, esta región aún es de gente pura. Y mira que he viajado por todo el mundo. ¿Eh, vecinos?” (p.

73).

Para el público esta representación es excepcional, ya que no todos los días se tenía en el pueblo a “un furtivo de Praga” (el científico), a Polka, bebido desde temprano, además de la presencia extraordinaria de los secretas del partido. Polka a continuación le aconseja a Karel cambiar la decoración, quitar la caricatura del Svejek y poner la de Karel Gott, también, una de las figuras más representativas en la cultura popular checa, para atraer a gente de otros lugares, más joven. Contraatacando, le pregunta a los secretas que qué piensan de esto, acentuando siempre el “camaradas”. El mayor dice que a él le gusta así como está. Polka entonces vuelve al tema del chico muerto y de la represalia de los de Zásmyky en contra del “maricón”, quien también apareció muerto en el bosque. A la vez que realza la pureza del pueblo, le echa en cara a los secretas su ausencia al resolver esos crímenes, poniendo en tela de juicio, al mismo tiempo, la moral en esas regiones de “gente pura”.

Polka es un personaje disruptivo que actúa como si estuviera en el teatro: cuenta con un escenario, la *hospoda*, y los parroquianos son su audiencia, ávida de desafío frente al poder. Habla con total naturalidad de lo que otros sólo ríen, gracias a lo cual desaparecen momentáneamente las jerarquías entre el vulgo y los dirigentes. En este sentido, la risa amalgama las figuras del bufón, el loco fingido, el embaucador y el pícaro, el cual cabe en la definición de Covarrubias: “hombre gracioso y truhán, *quasi* chocarrero, *a ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos, porque con aquella vida tienen libertad y comen y beben y juegan” (Pedrosa, p. 256). En cualquiera de estas facetas, Polka es un transgresor de los límites y su principal arma es la risa.

En su cualidad de demiurgo, interactúa con todo, se mantiene atento a aquello que irrumpe en la escena, sin abandonar nunca su insolencia despreocupada ante los agentes enviados por el partido, a través de un discurso que oscila entre el combate directo hacia los secretas y la trivialidad de lo que está sucediendo alrededor. Juega al payaso. En su parloteo también habla de sus viajes y

de los países que ha visitado, historias de onírica atmósfera en donde siempre aparece alguien muerto. A Frída, el policía del pueblo, le gustaría detener todo de una buena vez para evitar que Polka se meta en problemas, pero es sólo un pensamiento que lo atraviesa ante la incómoda situación: “Frida agitó las manos. Se irguió tras la mesa. Quería llamar la atención de los camaradas silenciosos. Quería golpearse la frente y decir algo como: Sabéis, este camarada es un poquillo exagerado... sabía que Polka no se enfadaría con él. Ni nadie” (p. 75). Polka se mueve como un borracho cualquiera y en su manoteo derriba los vasos de la barra. El secreta joven camina hacia él y le pide sus documentos. Han estado escuchando a un insensato todo este tiempo. Preparado para este momento, Polka se los da, recibéndolo con el saludo militar, en firmes. Todos ríen. El secreta joven ya no sabe qué más hacer, Polka entonces con cierta condescendencia le da una palmada en el hombro y le dice que le faltan tablas en el oficio.

La audiencia participa activamente y además de sus risas aparece también cierta consciencia colectiva: “El de atrás ya estaba bramando de la risa. Todos se reían. Miraban. ¿Qué pasaría ahora? (...) ¡Pero si el secreta es un alfeñique! Tiene panza, está rechoncho, sí, pero... el que se reía por detrás se atragantó. Los chicos le golpearon unos momentos en la espalda. Para que respirara” (p. 76). El joven regresa a su mesa y Polka, no contento con esto, se acerca hasta ellos y le pregunta al mayor si los huevos están buenos. Éste sin rastro de estar afectado por tal muestra de insolencia le responde que todo está muy bueno, levantándose. La conciencia colectiva se agita: “Era de la misma altura que Polka. Esto es otra cosa, piensan los chicos y miran boquiabiertos. Tiene los ojos malvados, como tiene que ser. Esto es un secreta, y punto. Algún cargo, seguro. ¡Un coronel! Algo así. Un animal” (p. 77). El mayor alza la jarra de cerveza y en un ademán brinda con los asistentes, esbozando una sonrisa. El público, cautivado por tal acto de refinamiento vuelve a lo suyo, levantándose entre los parroquianos la algarabía propia de las *hospodas*. “Brindaron con él. Como ha de ser. Que Polka diga lo que quiera. Con el viejo mejor no discutir. ¿Y el joven? Que se quede en el rincón apretando los dientes. Ya

aprenderá” (p. 77).

La función parece haber terminado, sin embargo, Polka reaparece en el escenario y dice que es verdad que a los de Zásmyky se les pasó la mano con el “maricón” y de repente se pone a bailar como si llevara una falda. Todos volvieron a reír. Después retoma el tema del ritual que las chicas del pueblo tendrán esa noche, pero dándole connotaciones sexuales. Todos ríen, incluso la madre de Zuza que le avienta el trapo de la cocina diciéndole que ya pare, mientras Polka finge que el trapo le ha causado daño. Es entonces cuando el secreta mayor dice: “Ya basta”, sin sonrisa alguna. Polka se disculpa diciendo que se trata del licor: “Sabe, ayer un entierro, hoy unos señores de Praga, la lengua se me lía hasta decir basta. Para uno eso es demasiado. Ya sabe. Los que hacían manteca de personas eran brujos, y cuando la gente pillaba a un mago, pues hacían lo mismo que los chicos de Zásmyky. Y listos. ¡Y sanseacabó!” (pp. 78-79). Sentenciando lo que parece ser una verdad en torno al significado de la justicia en esa región desde tiempos inmemoriales. Polka pide otra cerveza y los secretas abandonan el lugar. Polka es el dueño indiscutible del escenario. Como dice Svatoň, en su reseña al libro de Topol: “El pueblo se encuentra bajo el dominio de un sabelotodo juguetón y hablador, un bufón que se la pasa haciendo muecas, *el parlanchín* de las bodas de tiempos remotos” (Svatoň).

Por otro lado, vemos a Polka a través de la mirada de Zuza y de Frída Toses, el policía del pueblo. En ambos despierta admiración. Juguetón e irreverente se ha ganado la simpatía de todos. Se burla de las convenciones y de la jerarquía. A Zuza le sorprende que pese a sus atrevimientos con ella, sus padres no digan nada. Todos se ríen no importando lo que diga o haga. Esto último es especialmente importante, ya que en su “hacer” está la clave de su éxito: ser el bufón del pueblo que cuestiona y se burla de la autoridad. A través de la risa Polka “se propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia” (Bajtín, 2012).

El efecto Polka

Conforme se desarrolla la escena, irrumpen cada cierto tiempo los pensamientos de Zuza en torno a Polka, en particular el referido al descaro de éste al llamarle “Gacelita” enfrente de todos, cosa que la avergüenza:

Se giró hacia ella. Gacelita, dame otra. Eso se lo decía ya hace mucho. Que no la llame así. No delante de la gente. Hoy me iré, pensaba ella, y su cabeza se nubló completamente. ¿Y cómo ha podido pasar? ¡Pero si este es mi querido! Siempre estaba a su alrededor. Sus frases. Nadie habla así. Incluso ahora lo hacía por ella” (p. 72).

El encanto de Polka la tiene hechizada también, insinuándose la relación que mantiene con éste. En el capítulo 8, hay una escena en la que Polka se introduce discretamente en la habitación de Zuza, los dos yacen acostados. Además de ser bufón y cuentacuentos, Polka también es el hombrecillo que pone a dormir a los padres de Zuza, induciéndolos al sueño. Le habla de vivir en otro lugar y de tener hijos. Ella se imagina que Polka les ha puesto un encanto, un hechizo. Era imposible que la interrupción de un extraño en la casa, susurrándole en el desmesurado silencio de la noche, pasara desapercibido, revelándose el aura mágica de este personaje. También sabe que si Polka es el único que se enfrenta a Bohadlo, el profesor de la escuela: “la babosa que se arrastraba ante ella, que siempre la espiaba” (p. 212), es tan sólo por ella. Mientras limpia la *hospoda*, después de que todos se han ido, piensa en el bebé que lleva en las entrañas y en que le duelen las piernas. Rumia la posibilidad de escapar con Polka. Sabe que si regresan nadie les dirá nada:

Polka. Nadie le dirá nada malo. Por la mañana los chicos salen tambaleándose de la taberna, van a sobar. En otro las mujeres no lo soportarían, ¡pero a Polka! Las mira, desvaría algo, ellas sueltan una risilla. Es amigo del cura, hasta el poli habla con él. Berka va con él, hasta Bohadlo lo tiene en un altar. Nadie es como Polka. Se mete con Liman.

Cuando Polka manda, hasta Liman baila. Cuántas veces papá está borracho, mamá está durmiendo y Polka aún está solo abajo sirviendo cerveza. Y cuando va a verla, nunca está borracho (p. 216).

Es el mismo hombre del que todos se ríen en la *hospoda* porque tiene la osadía de burlarse del poder y evidenciar los vicios y la irresponsabilidad moral del pueblo, haciéndolo pasar por chistoso. Recuerda su noche con él, en la que Polka se quita el disfraz del bufón, para revelar otra de sus facetas: la del hombre abandonado a la posibilidad del amor. Se confiesa ante ella y le dice que tiene que hacer cosas malas porque se pueden hacer y que pese a ser mayor a veces llora “porque la vida es enorme”. También recuerda que le dijo “Prepárate, chica. Nos iremos. Nos largaremos de aquí. Aquí en un rato sólo brillará el sol negro” (p. 217). Imagen que alude al cercano enfrentamiento entre el bien y el mal. Escena que termina por confirmar que sobrino y tío están enamorados de la misma chica, convirtiéndose en rivales por antonomasia.

Toses por otro lado se divierte con lo que hace Polka y no lo considera nocivo, al contrario. En el capítulo 4, por ejemplo, Frída se siente en la necesidad de proteger a Polka de aquellos que podrían considerarlo un ente dañino: “Con Polka, camarada... con Polka tu corazón se siente más ligero. Con Polka bebes, y lo que te reconcomía de repente ya no significa nada. Con Polka te descojonas” (p. 93). Polka está en el límite y por esta razón Frída lo justifica frente al camarada Nachtigal, un hombre de armas tomar. Párrafos más adelante, perdido en sus pensamientos, fantasea también sobre lo que le dirá al camarada director para excusar a Polka “Polka nos divierte y la gente le está agradecida... desde el punto de vista de la seguridad está bien que los chicos se diviertan... plantadores de patatas, todo el mundo está deprimido, triste... aquí sólo conocían cosas tristes hasta que apareció Polka” (pp. 94-95), resaltando otra de las dotes del bufón: ser catalizador de las emociones del pueblo, asomando una no menos importante: la de estar protegido por el poder. Esto se vincula directamente a la escena que describiré a continuación en donde esta correspondencia entre el desdén de Polka por el poder y el favor de

éste por el bufón, persiste. En esta misma escena también es posible observar el ritual de paso de Ondra, en donde vemos la ambigüedad que Polka mantiene frente a su sobrino, el héroe.

El bufón y el héroe

Esta escena también transcurre en la *hospoda*. El golpe de una puerta cerrándose anuncia la llegada de Polka, quien apoya la bicicleta en la pared. Ondra y Standa están ahí. La *hospoda* no sólo funge como un espacio en donde es posible enfrentarse al poder, sino también como una de las paradas del ritual de iniciación del héroe. Polka se acerca a su sobrino y pide que le den algo de beber al chico, mientras el poli Frída se levanta para abrazar a Polka y contarle que tuvieron un combate peligroso frente a un grupo de “asalto”, exclamando, no sin cierto patetismo, que “qué será de él”, sin embargo, Polka lo increpa diciéndole que debería quitarse el uniforme y ponerse a salvo de aquellos a quienes sirve: “Quítate el uniforme, Humos... Los de la comarca pasan de ti, Toses... ¡Serás al primero al que cuelguen cuando vengan, burro!... Nunca delaté a nadie, lo sabéis, ¿eh?... Mejor os caváis un refugio subterráneo con Nachtigal, tíos... quedaos debajo de la hierba... ja ja...” (p. 136). Aunque el policía simpatice con Polka, éste lo menosprecia con sincera crueldad.

Polka ignora a Toses y dirigiéndose a Ondra le recrimina a modo de broma que haya abandonado a su hermano pequeño y después se ríe y dice que no importa porque un grupo de niñas ha decidido refugiarse en casa de los Lipka, que no es sino la casa del abuelo. Frída entonces da un puñetazo en la mesa y dice que fueron interceptados por un grupo de ataque con metralletas y que Bohadlo fue herido en la cabeza. La algarabía se alza nuevamente y Polka, sin prestarle atención al policía, le habla a Ondra de la prueba y de Kunert, como si quisiera asustarlo aunque después comienza a hacer gestos graciosos restándole toda seriedad a la leyenda. Y sin embargo, la historia mantiene su aura misteriosa. Como Ondra parece escéptico, Polka se le acerca al oído y entre salivazos le cuenta el aspecto caníbal de Kunert,

quien aún aparece en ciertas lunas llenas. Y le dice que esa es la verdadera prueba: la constante duda de si Kunert aparecerá esa noche o no y remata diciendo: “Yo te prestaría mi linterna, pero está sin pilas. Igualmente hay luna llena, así que podrás ver” (p. 139), con una clara intención de inquietar al héroe y es que la prueba no tendría ningún sentido si Ondra no creyera en la autenticidad de ésta. No sería una iniciación real.

Ágilmente, Polka abandona a Ondra para incorporarse al público sacando de su bolsillo un trozo de papel, el cual “frotó entre las manos, gritó: Nada de beber, queridísimos señores, hipnosis, hipnosis, esta es mi medicina... se metió una pastilla en la boca y al hacerlo hizo una mueca... se pusieron a reír... luego cogió la jarra de alguien y se la tragó de golpe...” (p. 139). Este gesto de Polka tragándose una pastilla aparece recurrentemente a lo largo de la novela y es crucial en la vida de Ondra, ya que se convertirá en la prueba irrefutable de que efectivamente no se trata de papá.

Una vez que Ondra ha pasado la prueba y va de camino a casa, se encuentra a Polka en su bicicleta, la cual tira de una carreta. Al saber que Ondra ya es un iniciado le dice “Pues ¿sabes qué, héroe? Prueba el carro. Es para nuestro pequeño príncipe, cuando le molesten los pedales. Te llevo a casa, ¿vale?” (p. 179). Al bajar, Ondra le da las gracias y Polka le aconseja que se meta debajo de las cobijas, añadiendo que ahí encontrará una sorpresa.

Esta indeterminación que Polka mantiene en relación a Ondra, chancero, unas veces, y protector, otras, despierta suspicacias en Ondra. Es el único que parece atisbar un antagonismo velado. Sin embargo en todos los demás tiene un efecto de regocijo. Es un espíritu divertido y libre. Parece un héroe. En este sentido, es conveniente señalar cómo la imagen bufonesca de Polka se desplaza fácilmente entre el *trickster*, el embaucador y el pícaro, todas éstas, máscaras del loco. Por lo que, pese a su descarado subversivo, logra pasar desapercibido.

Polka, los niños y los tesoros de la nación checa

En el capítulo 7, cuando Ondra y Chiqui están en la buhardilla temiendo haber sido

descubiertos por los secretas, no se encuentran con otro más que con Polka, vestido con un traje de papá. Ondra piensa que parece un dandi. Polka les explica que esa es la guarida donde el abuelo guardaba los tesoros de la nación checa y que está barajando la idea de convertirla en un museo. Chiqui, inquisitivo, le pregunta por qué usa ese traje, indicando sutilmente su hurto. Ondra piensa que “es como Polka y no es como Polka” (p. 194), al tiempo que siente un escalofrío. Polka sufre una transformación, revelándose como un doble, y que en este caso le recuerda a su padre. Sin embargo, cuando Polka se traga una pastilla pulverizada frente a ellos, se siente aliviado al notar la nuez de Adán sobresaliendo, con lo cual desecha la suposición momentánea de que el que tiene enfrente sea efectivamente el científico. Resaltándose el parecido extraordinario entre los hermanos. Polka repite entonces la misma fórmula: “Nada de beber, queridísimos señores, hipnosis, hipnosis, es mi poesía, gritó” (p. 195), cambiando esta vez medicina por poesía. Polka es el poeta que enuncia nuevamente un encantamiento para captar la atención como si se tratara de un charlatán. Polka entonces retoma la idea del museo y de los cacharros que el abuelo de los chicos cuidó a escondidas durante la guerra, burlándose:

Entendedme, es el momento oportuno para esconder los tesoros de la nación checa, ¿o no? En las galerías debajo de Blahos sobrevivirían hasta a un conflicto nuclear, ¿o no? Nosotros los checos luego podemos morirnos todos felices, ¿por qué no? Si los vestigios de nuestra chequidad resisten el encuentro con una eventual civilización extraterrestre al menos como cautivadora rareza humana, ¿a que sí? (pp. 195-196)

Polka entonces les muestra una trampa para lobos llena de manchas de sangre y les dice que esa será la decoración de toda la exposición. Luego, promete que devolverá el traje, asegurándose no sólo a ellos sino que hace como si le estuviera hablando al mismo padre de los chicos, haciéndoles entender con esto que éste irá pronto. Les hace prometer que no dirán ni una palabra a nadie y les pide que estén alertas, se echa el saco al hombro y van juntos a la *hospoda*, su proscenio. Ahí, a propósito de la trampa para lobos y Bohadlo, el profesor, emplea la alegoría del

hombre transformado en una bestia lasciva al acecho de las jóvenes del pueblo, para referirse a éste. Polka le susurra a Zuza “a tu salud, gacela” (p. 213). Todos en la *hospoda* saben que se trata de un depravado, sin embargo, le temen porque además es un soplón. Un hombre envilecido. Aprovechando el aturdimiento de Bohadlo, Polka camina hacia él con un vaso en la cabeza torcida y, tomándolo de la barbilla, lo fuerza a beber del vaso. Bohadlo se atraganta. Pese a que está desvalido frente a los embates de Polka, la gente no hace nada para protegerlo. Todos ríen. Después, sacando una tuerca del bolsillo, Polka les dice que el supuesto “grupo de asalto”, no eran otros más que los chicos del pueblo, armados únicamente con sus resorteras.

Polka no sirve a ningún amo y no le interesa quedar bien con nadie, todos sin distinción son objeto de su burla: el mito de la nación checa y sus hijos, Bohadlo, los secretas del partido y el pueblo, al cual, glorifica tras la idea del “pueblo puro”, aunque de manera velada habla de sus crímenes secretos. Así como el *trickster*, engaña a través de la risa, mientras denuncia la degradación social. De acuerdo a Beltrán, el concepto de *trickster* se refiere al burlador, es decir, a la “figura que rompe las leyes de su mundo de diferentes maneras, ya sea para descubrir la verdad, ya sea para hacer el mal (o ambas cosas a la vez)” (pp. 35-36). En el caso de Polka, su actitud desenfadada frente al mundo subvierte todos los órdenes, incluso el correspondiente al bien y el mal. Aunque a lo largo de toda la trama, Polka parezca un héroe, ya que es inevitable no simpatizar frente a su beligerancia contra el poder, además de su comportamiento burlón, pero gracioso, su flexibilidad simbólica en cuanto a los motivos del cazador y del doble, hacen de Polka un personaje de difícil clasificación. El bufón es también pícaro y *trickster*. Este último, de acuerdo a Manzanilla, “debe su nombre a su propensión a los trucos, las mañas y los ardides, que van de la broma risueña y juguetona al embuste más perverso y fatídico. Pero no es un hacedor de trucos, sino un alterador del orden: un reformista, un destructor, o ambos a la vez” (p. 242). En este caso, no sabemos cuáles son los motivos de Polka. ¿Será que los tiene o se trata tan sólo de un insensato sin causa?

Polka y el doble

El regreso del padre se da en el último episodio de la novela. Los niños lo ven al despertar y después lo encuentran en la habitación de a lado con Polka, intercambiando sus ropas: mientras el científico se disfraza de lugareño, Polka se viste con el uniforme militar con el que el padre había llegado camuflado. Polka le dice que no debe preocuparse, que pasará como uno más, aunque su discurso contiene un tufo de reproche:

Siempre te he envidiado, dijo Polka, tenía los pantalones en la mano. Te envidio por lo que has conseguido. A mí me quedó el trabajo menudo entre la gente, se podría decir. Por todo el mundo, no dirías. Igual al menos hago un poco feliz a la gente. ¿Qué crees? (...) Sí, tú eras el cerebro. Yo debía quedarme aquí y preocuparme de la felicidad del gran vigilante. Bien, ¿y qué vigiló durante todos estos siglos ante los nazis, los comuneros, ante nosotros? ¡Un montón de trastos, coño! Cuando te fuiste, dejó de hablar. No sólo conmigo. ¿Y en qué me convertí yo? Yo tuve que quedarme aquí en estas colinas apestosas. No pude irme para siempre como tú. Ahora sí que me voy (p. 252)

Su arenga como siempre va acompañada de chistes que le restan seriedad a las verdades incómodas que suele decir, persuadiendo al hermano de darle toda su ropa. Polka es un genio del disfraz que a fuerza de práctica ha adoptado los gestos del científico. El hermano le dice que le sorprende que no lo hayan apuñalado por la espalda: “Ellos lo hacen así, ¿no? Desde atrás con horcas. En el bosque, en algún lugar. Con el fusil, un disparo desde la maleza. Si es que son listos, ¿o no? Lo saben todo. Eso de verdad que no lo entiendo”(p. 252), Polka le responde que eso él no lo sabe, que quizás ya ha sido apuñalado muchas veces. El hermano se toma esta aseveración a broma y Polka le dice que quizás “el Señor lo ha elegido para hacer feliz a alguien”, quien al decirlo emula los cantos eclesiásticos. El hermano vuelve a

reírse, mientras toma un paquete sellado con un lazo rosa, enfundádoselo entre el cuerpo y la ropa. Polka se acerca y le pone una gorra de piel: “Te queda bien. Si es que pareces un lugareño. Sí, por esta gorra reconocerán que eres un estercolero, un aldeano, un tío vulgar” (p. 254). El científico responde al halago con un “gracias”. Polka también termina de abrochar el último botón del uniforme y se dirige hacia la puerta. Esta transmutación entre el hermano científico y Polka es decisiva para que el plan se ejecute tal como Polka lo tiene pensado, dando un giro sorpresivo al tradicional cuento de hadas en la que el héroe sale victorioso, subvirtiendo los valores del género, pero no así los del arquetipo del loco, el cual, posee una plasticidad simbólica que le permite desafiar todas las convenciones, más allá del bien y del mal.

La traición de Polka

Después del intercambio de identidad entre los hermanos, Chiqui y Ondra huyen con el padre vestido como un lugareño en el sidecar mientras dejan atrás a otros que como ellos tratan de alcanzar la frontera. Pero antes de llegar al control de vigilancia “a sus espaldas oyeron el sonido de una campana, el tañido avanzó hacia ellos colina arriba. La luz amarillenta de un faro atravesó la niebla. Y ya estaba a su lado. Pisaba con fuerza, sudaba abundantemente. No se paró. Fue cuesta abajo, ya no tuvo que pedalear. El abrigo del oficial de la armada popular abrochado hasta el último botón” (p. 261). La bicicleta conducida por Polka, va jalando un carro en el que Zuza asoma entre cobijas y costales, quien le sonríe a Ondra mientras a éste lo invade el dolor. Así, Polka llega antes que ellos al puesto de control: “el de la bicicleta habló con los soldados, señaló con el dedo detrás de él. Erguido en los pedales, ni siquiera se desmontó, indicó hacia atrás. Hacia ellos. Hizo el saludo militar. Se metió la gorra. Siguió hacia delante”(p. 262). Chiqui, emocionado, le dice a papá que han logrado pasar: “La barricada se levantó con los alambres. Se alzaba ante ellos. Como si en un instante la hubiera hecho rotar algún mecanismo invisible. El de la bicicleta, que se alejaba con el carro, pisó, pedaleó con ímpetu, se giró, saludó” (p.

262). Esta es la última función de Polka, quien disfrazado de militar, se lleva a Zuza a donde Ondra jamás podría alcanzarla.

Ahora, les toca el turno a ellos de librar a los soldados. De escapar, finalmente. No obstante, al llegar, fueron rodeados por los soldados y uno de estos golpeó a su padre con la culata de una pistola. Con el padre derribado, los soldados inspeccionaron el área donde traía escondido los papeles: sabían en dónde buscar. Fue en este momento que Ondra, abrazado a Chiqui, se aventó por la pendiente.

Con la traición, Polka obtiene la posibilidad de alcanzar la frontera, equilibrando de una manera muy torcida, la justicia en el mundo. Y es que Polka siempre es una figura antagónica, ya sea al poder, representado por la policía y el profesor, fieles sirvientes a éste, o a la familia, es decir al hermano científico y al mismo Ondra, su sobrino. Este inesperado giro en la trama revela a Polka como un traidor que sin ensuciarse las manos entrega a su hermano y a los hijos de éste a las fauces de la muerte, de camino a la libertad al otro lado de la frontera. Lo que sin duda causa cierta conmoción, ya que la malicia no es atributo del héroe y Polka es visto como uno. No es baladí preguntarnos entonces si la traición era necesaria porque su malicia es evidente. Polka se manifiesta como un *trickster* en contra de toda convención, incluso las que por sangre filial se guardan, revelándose la fortaleza del tema atávico de los gemelos que son enemigos mortales.

Si atendemos la idea del “reforzamiento por duplicidad”, propuesto por Durand (1993), hablando del acompañante del héroe, ya sea que se trate del confidente, del servidor o del doble, Polka al ser el gemelo del padre, funge como un doble que lo lleva a la ruina, asegurándose una felicidad amenazada no sólo por el científico, a quien Polka le reprocha el que lo haya dejado en ese pueblo de mala muerte; sino que también se deshace de su contrincante en amores, Ondra. Así, Polka toma el lugar en el mundo que hasta ese momento le había correspondido al hermano, el inventor. En cuanto a Ondra no podemos decir que su influjo haya sido del todo negativo si pensamos en que gracias a esta desconfianza que Polka despierta en el héroe, Ondra urde anticipadamente un plan para escapar del padre,

ya que no se fía de él. Así, en el momento en el que son capturados se encuentra preparado para el escape, salvándose a sí mismo y a su hermano pequeño.

El tema del doble es recurrente en los dúos de Standa y Ondra, el cual funge como un donante, siguiendo las categorías de Propp, quien toma la forma de Ondra, y que al ser confundido por éste lo asesinan, salvándolo; y también en la oposición entre Polka y el hermano científico, el cual recuerda a los hermanos legendarios Seth y Osiris, Caín y Abel, Boleslav y Vaclav o Rómulo y Remo, en particular lo referido al mito fratricida. Sin embargo, a diferencia de estos mitos en los que los hermanos representan los principios contrapuestos del bien y el mal, en el caso de Polka y el hermano, si bien parecieran representar la virtud y la vileza, se ponen en la balanza los valores tradicionales del héroe.

Ya que si bien es cierto que el científico cuenta con la reputación de la que carece Polka: es un científico que vive en la ciudad y ha formado una familia con una bella mujer, sus actos también son cuestionables, primero, al haber abandonado a su esposa alcohólica y a los hijos y, posteriormente, dejando a éstos a su suerte cuando inicia la persecución, en nombre de sus principios como científico. Polka es el bufón, el tonto del pueblo, el *trickster* y el doble. Un personaje que en cierto modo, entre más vil parece, más engrandece al héroe y sus desafíos. Y sin embargo, aunque Polka actúa subrepticamente, revelando sus verdaderas intenciones sólo hasta el final de la trama, su discurso tiene una lógica consecuente con su actuar y que no da pie a dudas. Polka nos ha engañado a todos.

Conclusiones

Como intenté demostrar a lo largo de esta tesis, tanto *Amuleto* de Roberto Bolaño como *Misiones nocturnas* de Jáchym Topol tienen más puntos en común que el contexto histórico en el que se desarrollan las tramas. Este ha sido, quizás, el gran aprendizaje que me ha dejado esta tesis como investigadora. Ya que si bien al inicio la idea era enfocarme en lo extraliterario, el centrarme exclusivamente en lo que dicen las obras, la forma, los símbolos, los temas al interior, más allá de lo que el entorno historiográfico actual pudiera decir de ellas, fue abriendo otras vetas que me permitieron encontrar otras coincidencias correspondientes a la estética propuesta en las escrituras posmodernas, en específico, en lo relativo a las hibridaciones y las reescrituras.

Recapitulando, la posmodernidad es un periodo histórico ubicado en la segunda mitad del siglo XX que representa un cisma en la historia del pensamiento occidental, es decir, un cambio en el modo de leer el mundo. Las ideas modernas que se tenían del sujeto, del conocimiento, de la racionalidad, de la historia, experimentaron una transformación propiciada en parte por los acontecimientos sociales y políticos alrededor del mundo. Concepción que naturalmente ha incidido en las expresiones artísticas. Por eso a la hora de hablar de posmodernidad es inevitable no recuperar el concepto modernidad, ya que sólo así pueden establecerse las diferencias significativas entre una concepción y otra.

En este sentido, el primer capítulo está dedicado a las características que vinculan ambas novelas, y que están estrechamente relacionadas al giro posmoderno: el fin de las utopías, la negación del futuro y de la historia, el posicionamiento de la memoria en el horizonte cultural y político, el fin de los discursos totalizantes y excluyentes dando paso a la pluralidad y a la diferencia. En cuanto a la literatura: la mezcla de diversos géneros, la subversión de las escrituras canónicas, es apocalíptica, fragmentaria y se sitúa entre la cultura establecida y la subcultura.

Si bien la narrativa posmoderna no implica una negación de la cultura moderna o modernista, sí encarna una transgresión. Para ilustrar esto, en el capítulo dos, nos centramos en identificar dos de las características estéticas posmodernas a las que más suele aludirse: la hibridación de los géneros literarios y la reescritura de los géneros literarios. Esta reescritura puede tener varias dimensiones: la reinención o actualización de un texto existente o la innovación de un determinado género o incluso, la mezcla de diferentes géneros en un mismo texto o hibridación. Esta última permite disolver la frontera entre los géneros y asimismo, alterarlos; trastocar sus fundamentos. En el caso de las novelas aquí estudiadas, quizás la semejanza más curiosa que comparten ambas es que el género negro está presente. La importancia del crimen en este sentido, es que funciona como un catalizador que posibilita la irrupción del sueño y de lo fantástico en la realidad concreta de los protagonistas, desplazándolos entre el mundo de lo verosímil y el mundo de lo inverosímil, rasgo que acentúa el sentimiento posmoderno al situar a los personajes en dos mundos incompatibles.

En cuanto a la hibridación, en el caso de *Amuleto* encontramos la combinación entre el género de aventuras y algo parecido al policial, un registro, entrevisto en el crimen y el testimonio. En el caso de *Misiones nocturnas* este registro policial también se manifiesta en el testimonio y en la persecución, pero dentro de la estructura narrativa del cuento de hadas. En ambos, ya sea el género policial o el cuento de hadas, la reescritura suele seguir las convenciones del género, pero trastoca los valores ideológicos de la época, ya sea que se trate de una subversión en busca de su trascendencia o de una resistencia al cambio. Es por demás sugestivo observar que en ambas novelas el género policial muestra un crimen cometido por el Estado y no un delito cometido en el anonimato de las grandes ciudades, es más, se trata de un crimen perpetrado a plena luz del día. ¿A quién se busca y culpa cuando el perpetrador carece de identidad? En oposición a la modernidad, en la era posmoderna ya no se confía en las instituciones encargadas de proteger y salvaguardar a los ciudadanos, ya que es la misma que

propicia la catástrofe.

El otro género reescrito sobre el que nos detuvimos ampliamente fue el cuento de hadas, base estructural de la trama de *Misiones nocturnas*. Proveniente de la tradición oral, si este género se ha mantenido vigente se debe en gran parte a su capacidad de adaptarse a la mentalidad de la época. En éste, aún pueden encontrarse vestigios de la era mítica, conectando las categorías bajo las cuales se rigen la antigua civilización humana y la civilización moderna: el mito y el logos, el tiempo cíclico y el tiempo histórico lineal, el destino y la historia, lo divino y lo humano, el héroe comunitario y el héroe individual. Lo que ahora nos parece una idea que persiste en la historia de la literatura y que puede constatarse en novelas en donde el protagonista experimenta la muerte de su antiguo yo para renacer como un ser nuevo, no es sino la evocación a los rituales de iniciación a los que los y las jóvenes se sometían antiguamente. Tema de resonancia universal que ha recorrido un largo camino desde su forma más antigua, el mito, hasta la novela contemporánea, para ejemplo el *bildungsroman*, pasando por el cuento de hadas.

Si bien es cierto que Topol no inicia con la fórmula que suele introducirse en los cuentos de hadas ni tampoco es reescritura de algún cuento de hadas en concreto, *Misiones nocturnas* puede leerse como uno, ya que en ésta confluyen tres elementos circunstanciales al género: la estructura del ritual de iniciación, los motivos de un mundo maravilloso, subvirtiendo las nociones de la realidad como categoría estética, y su procedencia popular, es decir, su matriz folclórica. De este modo, consciente y explícitamente, el escritor checo nos introduce al vasto campo de la imaginación popular, en donde germinan diversas expresiones que conservan el saber del pueblo. Así, aunque *Misiones nocturnas* no sea una reescritura de un cuento de hadas existente, reconocemos motivos y elementos tradicionalmente vinculados a la imaginación prodigiosa de creación popular.

Sobre el *bildungsroman* y el cuento de hadas, a pesar de que en la obra abundan los motivos que nos persuaden a pensar en el cuento de hadas como la base estructural de la trama, Ondra responde a la noción del héroe problemático y

que todo el tiempo se cuestiona las imposiciones externas en contra de las que aparentemente no puede hacer nada más que seguir la corriente, sin embargo, el crecimiento del héroe en este caso no se da con la reintegración del héroe a la sociedad, sino con el abandono total de ésta. Razón que nos hace concluir que ya sea que *Misiones nocturnas* sea estudiada como un cuento de hadas o como un *bildungsroman*, la historia de Ondra subvierte la noción de “integración a la sociedad” del héroe. En este caso, Ondra parte con su hermano sin un rumbo definido. La sociedad a la que podría haberse reintegrado o retornado ya no existe. Ese mundo ha sido destruido y todos buscan irse a un lugar mejor. El mundo es cruel y no se puede confiar en nadie más que en sí mismo.

En el caso de *Amuleto*, si bien la historia de Auxilio sigue la trayectoria de la iniciación, ésta recuerda más a la tradición de los profetas, diferente al del ritual de paso, ya que se trata de una iniciación madura. Auxilio no es una joven sino una mujer madura que ha recorrido un largo viaje desde el Uruguay hasta la Ciudad de México, es decir, se trata de una iniciada que después de enfrentar pruebas peligrosas, alcanza un estadio superior de conciencia que la hará una vidente. Una mortal con el don de profetizar.

Además del ritual de iniciación, es posible encontrar también reescrituras de mitos e historias fundacionales. En la novela del escritor chileno, se propone una versión diferente a las ya existentes del mito de Orestes en la que Erígone es la protagonista de la historia, cuando tradicionalmente se le ignora. En el caso de *Misiones nocturnas*, se pone en discusión el mito fundacional del pueblo checo, subvirtiendo las versiones idílicas que suelen enseñarse como parte de la identidad nacional. La transgresión y relativización de las normas literarias tradicionales posibilitan una nueva idea de literatura, en la que todo puede ser reutilizado, re combinado, recreado.

El tercer capítulo, lo dedicamos a la reescritura del tema del loco, personaje arquetípico representado por Auxilio en *Amuleto* y por Polka en *Misiones nocturnas*. Si la imagen del loco ha obsesionado la imaginación occidental se debe

a su inestabilidad, y no precisamente mental, sino más bien simbólica, prueba de ello son las inagotables representaciones de éste en el arte y en la literatura. En el caso de Auxilio y Polka hay otros elementos compartidos que los relacionan al arquetipo del “loco”, ambos son viajeros y poetas. Otra semejanza es el nombre, ya que ambas son palabras que tienen otro significado, Auxilio significa ayuda, amparo, socorro, puede también ser una expresión que ruega ayuda en caso de peligro. Sin ser rebuscado Auxilio también podría confundirse con la palabra exilio. Polka alude a una danza tradicional de la región de Bohemia de movimientos ágiles y rápidos. Asimismo, en la lengua checa Polka podría referir al gentilicio femenino de Polonia, es decir, polaca. No obstante, aunque ambas representaciones provienen de la misma imagen primordial, ambos representan diferentes tipos de loco. En el caso de Polka sus dos representaciones más características son la del bufón y la del pícaro. En el caso de Auxilio, aunque también tiene algo de bufonesco, está investida de rasgos caballerescos como si de una Quixota se tratara.

La diferencia entre ambas representaciones resulta de lo más interesante, ya que puede establecerse una trayectoria entre los modos de representarse al loco en la literatura, es decir, entre el Quijote y la figura del pícaro. En este orden de ideas, habría una evolución entre la novela caballeresca y la novela picaresca y que representan dos concepciones del mundo totalmente distintas, la primera, idealista, sería desplazada por la segunda, de corte realista. Si pensamos, por ejemplo, en el Quijote y en el Svejk, personajes paradigmáticos de ambos géneros y en los que podrían reflejarse Auxilio y Polka respectivamente, los modos del ser del loco no han cambiado en la novela posmoderna. Continúan siendo personajes excéntricos y disruptivos. Su manera de ser constituye *per se* una irrupción subversiva de los valores ideológicos de la época. Recordemos que el loco se hace presente en periodos de crisis y en este caso ambos se enfrentan al poder y logran burlarlo. Desarraigados de su hogar, recorren el mundo y se convierten en portadores de versiones de la historia que repelen la noción de verdad única.

Bibliografía

- Afanásiev, Aleksandr, *Cuentos populares rusos I*, Madrid: Anaya, 1986.
- Aguirre Rojas, Carlos, *La historiografía en el siglo XX*, Barcelona: Montesinos, 2004.
- _____, “Los efectos de 1968 sobre la historiografía occidental” en *Revista de Historia y Geografía* N° 39, 2018, pp. 187-207.
- Aína, Pablo, *Teorías sobre el cuento folclórico*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.
- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: Editorial Pre-textos, 2002.
- Bajtín, Mijail, *La novela como género literario*, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 2012. Recuperado de lectulandia.com.
- Barbancho, Iñigo, *Mundos perdidos. Una aproximación tematólogica a la novela postmoderna 1980-2005*, Madrid: CSIC: Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2011.
- Beltrán, Luis, *Anatomía de la risa*, México, Ediciones Sin Nombre, 2011.
- Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis del cuento de hadas*, Barcelona: Crítica, 1994.
- Biblia Latinoamericana*, Madrid: Verbo Divino, 2004.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1994.
- Bolaño, Roberto, *Amuleto*, México: Debolsillo, 2017.
- _____, *Los detectives salvajes*, México: Anagrama, 2010.
- _____, et al., *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Argentina: Emecé, 1996.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.
- Calvino, Italo, *Cuentos populares italianos* (Vol. 1-2), Madrid: Siruela, 1990.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México: FCE, 1959.
- _____, *El poder del mito*, Madrid: Capitán Swing, 2016.

- Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Carrasco, Yaiza, *El lobo feroz y Caperucita roja. Recurrencias y reescrituras*, Tesis, Universidad de Alicante, 2016.
- Carter, Angela, *Cuentos de hadas*, España: Impedimenta, 2016.
- _____, *La cámara sangrienta*, Madrid: Sexto piso, 2014.
- Casullo, Nicolás, *El debate modernidad – posmodernidad*, Buenos Aires: Retórica, 2004.
- Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 2009.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2010.
- Cosmas of Prague, *The Chronicle of the Czechs*, Washington: The Catholic University of America Press, 2009.
- Dahl, Roald, *Cuentos en verso para niños perversos*, Madrid: Loqueleo, 2016.
- Daniel, Emilie, “Una perspectiva literaria e histórica de la imagen femenina en Francia desde la Edad Media hasta el siglo XVIII”, *Revista de Lenguas Modernas* No. 19, 2013, pp. 125-143.
- Darnton, Robert, *La gran matanza de los gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México: FCE, 2002.
- De Mussy & Valderrama, *Historiografía postmoderna*, Santiago: RIL editores, 2010.
- De Rosso, *Retóricas del crimen*, Alcalá la Real: Alcalá, 2011.
- De Toro, Alfonso, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 57, No. 155, 1991, pp. 441-467.
- Derwich, Karol, “El movimiento estudiantil de 1968 como inicio de la transformación democrática en México”, *Ibero-Americana Praguensia*, Vol. 48, No. 2 (2020), pp. 41-53.
- Dixon-Kennedy, *Encyclopedia of Russian & Slavic Myth and Legend*, California: ABC-CLIO, 1998.
- Doležel, Lubomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco Libros, 1999.

- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona: Anthropos, 1993.
- _____, *Las estructuras antropológicas de los imaginario*, México: FCE, 2004.
- Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires: Fabril Editora, 1961.
- _____, *Mito y realidad*, Barcelona: Kairós, 2009.
- _____, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 2002.
- _____, *Nacimiento y renacimiento*, Barcelona: Kairós, 2001.
- Gálvez, Marina, "Reflexiones sobre lo postmoderno *avant la lettre*": un problema de hermenéutica", en *Anales de literatura hispanoamericana* 28, Madrid, 1999, pp. 211-226.
- Gennep, Arnold van, *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza, 2008.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Barcelona: Ariel, 2015.
- Grimm, Jacob & Wilhelm, *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, Madrid: Rudolf Steiner, 2006.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Tusquets, 2005.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad*, Argentina: Amorrortu, 1998.
- Higinio, *Fábulas*, Madrid: Gredos, 2009.
- Hubbs, Joanna, *Mother Russia. The feminine myth in Russian culture*, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Hutcheon, Linda, *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Huysen, Andreas, "Guía del posmodernismo", en Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires: El cielo por asalto: 1993, pp. 229-267.
- _____, *Después de la gran división*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Jameson, Fredric, *Escritos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- _____, *Las semillas del tiempo*, Madrid: Trotta, 2000.

- _____, *El realismo y la novela providencial*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Jirásek, Alois, *Old Czech Legends*, London: Forest Books, 1992.
- Jodorowsky, Alejandro, *La vía del Tarot*, México: Grijalbo, 2004.
- Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Lecouteux, Claude, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*, Ebook: 2005.
- Link, Daniel (Comp.), *El juego de las cautos*, Buenos Aires: La Marca, 2003.
- López, Manuel, "Bildungsroman. Historias para crecer", *Tejuelo*, no 18 (2013), págs. 62-75.
- Lukács, Georg, *¿Franz Kafka o Thomas Mann?*, Chile: Ediciones del subsuelo, 2009.
- Liotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Manzanilla, Silvia, "La dimensión ética y estética de la figura del trickster en la literatura", *Valenciana*, 9(18), 241-270. Recuperado en 6 de octubre de 2021, de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382016000200241.
- Martínez, Laura, *El sueño y el mito. Narrativa simbólica de Aurelia. El sueño y la vida de Gérard de Nerval*, Tesis, UNAM, México, 2013.
- Mattolini, Carolina, *Reescritura y transformación de los géneros de narrativa de ficción en la segunda mitad del siglo XX*, Tesis, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2017.
- Mignolo, Walter, *La idea de América Latina*, Barcelona: Gedisa, 2007.
- _____, *Pensamiento argentino y opción descolonial*, Google Books, 2010.
- Nichols, Sallie, *Jung y el Tarot*, Barcelona: Kairós, 2009.
- Padura, Leonardo, "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica." *Hispanamérica* 28, no. 84, 1999, pp. 37-50.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

Pedrosa, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004.

Perrault, Charles, *Los cuentos*, Madrid: Anaya, 2010.

Piña, Cristina, “La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar”, en *Cuadernos del CILHA*, 2013.

Platón, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid: Gredos, 1988.

Propp, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, España: Editorial Fundamentos, 1998.

_____, *Morfología del cuento*, España, Editorial Fundamentos, 2006.

Quintana, Pilar, *Caperucita se come al lobo*, Ebook: Random house, 2020.

Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, Madrid: Trotta, 1996.

Saldaña, Alfredo, *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

Sánchez-Blake, “Locura y literatura: la otra mirada”, *La manzana de la discordia*, Diciembre, 2009. Año 2, No. 8: 15-23.

Sánchez Zapatero, “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7, Universitat de Valencia, 2014.

Svatoň, Vladimír, “Konec Roku na vsi. Poznámka o Topolově Noční práci”. *Literární noviny*, 13, 2002, No. 6.

Topol, Jáchym, *Misiones nocturnas*, Madrid: Lengua de trapo: 2007.

_____, *Noční práce*, Praha: Torst, 2017.

Ugrešić, Dubravka, *Baba Yagá puso un huevo*, Madrid: Impedimenta, 2020.

Vidal, Pau, “Roberto Bolaño publica ‘Amuleto’, “novela militante y latinoamericanista”, *El País*, Barcelona, 8 de junio de 1999.

Wallerstein, Immanuel, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos*, Madrid: Akal, 2011.

Walter, Philippe, *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo*, México: UNAM,

2013.

Wellek, Rene & Warren, Austin, *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1985.

Zipes, Jack, "A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations" in *The Lion and the Unicorn*, vol. 7, 1983, p. 78-109. Project MUSE.

_____, *Romper el hechizo*, Buenos Aires: Lumen, 2001.

_____, *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

_____, *Baba Yaga. The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*, USA: University Press of Mississippi, 2013.

_____, *Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre*, USA: Routledge, 2006.