

INTERTEXTUALIDADES DE LO FANTÁSTICO EN *LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS* (1968) DE MARIO BENEDETTI

INTERTEXTUALITIES OF THE FANTASTIC IN *LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS* (1968) BY MARIO BENEDETTI

Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ehonoresv@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-6636-8447>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.193>

Fecha de recepción: 12.11.23 | Fecha de aceptación: 06.01.24

RESUMEN

Mario Benedetti es uno de los escritores latinoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su poesía ha sido más atendida por la crítica literaria en desmedro de su narrativa y, en particular, su discurso fantástico. En este artículo analizaremos esta producción del vate uruguayo a partir de sus primeros textos de corte fantástico y en especial su libro *La muerte y otras sorpresas* (1968), sin dejar de lado sus conexiones intertextuales con la cultura de masas y la narrativa peruana del periodo de fines de los años 60 y 70 del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: Mario Benedetti, *La muerte y otras sorpresas*, narrativa fantástica, cultura de masas, intertextualidad.

ABSTRACT

Mario Benedetti is one of the most important Latin American writers of the second half of the 20th century. His poetry has been more attended to by literary criticism to the detriment of his narrative, and particularly his fantastic discourse. In this article we will analyze this production of the Uruguayan poet, based on his first fantastic texts and especially his book *La muerte y otras sorpresas* (1968), without leaving aside his intertextual connections with mass culture and Peruvian narrative of the period from the late 60s and 70s of the last centuries.

KEYWORDS: Mario Benedetti, *La muerte y otras sorpresas*, fantastic narrative, mass culture, intertextuality

1. INTRODUCCIÓN

La figura de Mario Benedetti (1920-2009) es central dentro del canon de la literatura latinoamericana y uruguaya del siglo XX. En Uruguay la tradición fantástica incluye a autores clave como Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, para la primera mitad del siglo; junto a Armonía Sommers, Mario Levrero, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski o Marosa di Giorgio, para la segunda mitad. Si bien la poesía de Benedetti ha sido ampliamente difundida y estudiada, solo parte de su narrativa (es decir, la vertiente realista) ha recibido la misma atención, lo cual ha dejado de lado aquella que tiene claras vinculaciones con el discurso fantástico. En esta línea de desarrollo estético, su tercer libro de cuentos, *La muerte y otras sorpresas* (en adelante LMOS), publicado en 1968 y que recoge textos diversos escritos aproximadamente entre 1950 y 1967 (en publicaciones como *Chasque*, *Marcha*, *La mañana*, vid. Achugar 1969), será clave para comprender los cambios de registro en la narrativa latinoamericana de esos años en los que figuras como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar eran dominantes y referencias claves del género fantástico.

Sobre sus cuentos, el propio autor sostiene que:

En la narrativa, la única influencia nacional o latinoamericana fue Horacio Quiroga, sobre todo en el cuento. La construcción severa la redondez, el cuidado por el efecto final, típicos de sus cuentos, son virtudes de Quiroga que traté de asimilar. Las otras influencias en cuento son extranjeras: Maupassant, que es otro finalista excepcional; Chejov, por la creación de atmósferas que pueden convertirse en el eje del cuento y Hemingway, cuya destreza para construir un cuento a base a puro diálogo... (citado en Tapial, 1992, p. 286).

Se suele dividir las etapas narrativas de Benedetti en tres, tal como lo hace Nelson Marra (1994): (a) una montevideana, que incluye sus dos primeros libros *Esta mañana* y *Montevideanos* (LMOS sería una “transición hacia la siguiente); (b) una segunda vinculada al exilio y la diáspora, que incluye los libros *Con y sin nostalgia*, y *Geografías*; y (c) una tercera de “desexilio” como en *Despistes y franquezas*. De otro lado, hay algunos trabajos previos sobre el ritmo narrativo en Benedetti, como el de Mónica Mansour (1977) que incide en aspectos más retóricos o formales (como el giro al final de cada relato). A nivel temático, Eileen M. Zeitz (1975) sostiene que existen tres temas recurrentes en la narrativa de Benedetti:

- 1) La aparición protagonista del uruguayo mediocre, burgués.
- 2) El aislamiento y la falta de comunicación de los personajes.
- 3) La oposición entre realidad e irrealidad (citado en Viamonte, 1999, p. 113).

La intención política y la oscilación entre lo real y lo irreal también serán enfatizados por Ernesto Viamonte Lucientes. Finalmente, Fernando Burgos (2006) sintetiza la producción benedettiana como “el retrato del personaje de clase media en el escenario urbano de las alienaciones, de las cotidianidades tiernas o deprimentes, de las burocracias devorantes” (p. 541). Sin embargo, es claro que en líneas generales lo fantástico no ha recibido un adecuado tratamiento, y sobre LMOS se deja de lado acaso lo más novedoso de este libro: la presencia de lo fantástico, la referencia y crítica a la cultura de masas (y al cine), y la alegoría política de varios de los textos incluidos.

Hugo Achugar (1969) destaca el interés en LMOS por la representación de una nueva realidad a través de dos mundos: “la realidad convencional y la realidad –ya casi convencional también- del absurdo temporal, del dislate y de la enajenación” (p. 56), siendo la ironía el principal recurso del libro. Para Jesús Tapial Antón (1992), LMOS posee una perspectiva irónica sobre la clase media; además, los temas tratan acerca de “la incapacidad de comunicación, la soledad, el deterioro producto del paso del tiempo, el miedo, la abulia, y la imposibilidad de amar y sobrevivir a la rutina” (p. 311). Ana Belén Caravaca (1999), por su lado, destaca en la presencia de un “yo” que vive un tiempo vacío; y Ernesto Viamonte (1999), el entrecruzamiento de al menos dos planos de realidad.

El ambiente convulsionado de Uruguay hacia fines de los 60 quizás impidió ver las innovaciones formales y temáticas del libro, y su carácter político. Así, el 14 de febrero de 1969, en *Marcha*, se publica una carta abierta a Benedetti (a propósito de un texto suyo sobre el “boom”) que grafica el ambiente politizado del momento. En esta carta anónima firmada por “Uno de esos jóvenes” se le exige a Benedetti una posición clara respecto de la revolución y del imperativo de vivir en Latinoamérica para hablar de ella y sus problemas (y no en Europa, lo que es considerado como evasivo).¹

2. LO FANTÁSTICO EN BENEDETTI. ANTECEDENTES

En su primer libro, titulado *Esta mañana* (1949), Benedetti ya incorpora elementos del cuento extraño en los relatos “Insomnio”, “El huésped” y “Una sección de cine”². Curiosamente, estos textos serán descartados en las ediciones posteriores, quizás porque rompen con la línea realista dominante. Sin embargo, dos de ellos permiten ver cómo el

¹ Benedetti se encontraba en ese momento en Cuba (1968-1971).

² Agradecemos a la “Fundación Mario Benedetti” y a Roberto López Belloso por la gestión para el envío de los textos.

autor se inserta en la modernidad narrativa a través de lo fantástico y de la incorporación del lenguaje del cine.

“El huésped” puede considerarse como una variante del clásico de Alfred Hitchcock *La sombra de una duda* (*Shadow of a doubt*, 1943), protagonizada por Joseph Cotten y Teresa Wright. Recordemos que la película de Hitchcock trata sobre un tío asesino de viudas que huye de la policía y se refugia en casa de su hermana, cuya familia ignora su vida ilegal y delictiva. Teresa Wright es su sobrina preferida y vive “enamorada” de su tío Charlie. Cuando descubre la verdad, la sobrina entra en un dilema moral sobre denunciar a su tío o hacer todo lo posible para que se vaya de casa y evitarle la vergüenza y el dolor a su propia madre. Al final, luego de dos intentos fallidos de asesinato del tío hacia su sobrina, Charlie debe partir en tren, pero en esa acción intenta eliminar por tercera vez a su sobrina, pero la fortuna le niega esa posibilidad y es él quien muere de forma accidental.

En el caso de “El huésped” de Benedetti se trata de un narrador-personaje excéntrico que afirma su rechazo a la escritura por temor a que esta envileciera su pensamiento, es decir, el plano imaginario resulta más libre; por ello, disfruta más del ejercicio de la lectura. Pero el personaje es también un lector moderno, activo, que sabe que debe completar el sentido de los textos. En esa línea, este narrador-personaje-lector está más cerca del concepto “indirecto” de “lector-macho” de Julio Cortázar, que se desprende de su explícito “lector-hembra”³. Asimismo, sugiere en una frase una poética respecto del cuento como aquello que narra lo insólito, hechos fuera de lo común o dignos de ser contados o puestos en papel: “No soy escritor ni quiero serlo. Pero me ha acontecido hoy *algo tan desapegado de los hechos* que comúnmente provoco con mi modo un tanto peculiar de disponer la vida, que decidí anotarlos” (Benedetti, 1949, p. 93; énfasis nuestro). En otras palabras, el cuento trataría acerca de lo singular y de aquello que escapa a la regularidad.

El personaje de “El huésped” se presenta una mañana en la casa de la familia Landon, de buena posición económica, a cuyos miembros no conoce, y se hace pasar como un tío político lejano e incógnito que ha llegado desde el Norte. Allí es recibido con demasiado afecto por su sobrina: “Me recibió la pequeña Tina Landon. Quince años magníficos y disimulados. Delgada, neoformada, ojos ágiles. Verdadero bocado para un

³ En realidad, Cortázar (2019) utiliza el concepto de “lector-hembra” en *Rayuela*, para aludir a un lector-pasivo. El “lector-macho” —del que nunca habló— sería pues un lector cómplice del narrador.

intelectual. Sinceramente lamenté no serlo...” (p. 94). Este interés anómalo por una adolescente (en la línea de *Lolita* de Nabokov, publicado en 1955) estaría justificado por el grado de locura del personaje, quien, por cierto, se describe a sí mismo como alto, moreno y de rostro simpático, es decir, atractivo para las jóvenes de gran imaginación romántica.

Luego de inventar sus viajes hasta llegar a la casa Landon (“modelé cuatro o cinco metáforas aéreas y hablé, hablé tan bien [...] que fui el centro de la sala solemne [...]” (p. 95), dice él, lo que nos habla de cierta artificialidad no solo en referencia al viaje sino de la propia clase social, en el que “hablar bien” supone ya una verdad irrefutable), pasa a pasear por el laberíntico jardín de la familia junto a su sobrina Tina. Es allí cuando ella le besa varias veces sin obtener una reacción afirmativa. Tras regresar a la sala familiar, ella pregunta “¿Te gusta leer?”: “No nunca lo hago –contesté a secas. Ella insistió, casi temblando: “No mientas. Eres un bárbaro lector”. Silencio. “Semipoeiano, ¿verdad?”. No quise responder [...]” (Benedetti, 1949, p. 97). La mención a Edgar Allan Poe retoma temas como lo extraño, fantástico e incluso lo romántico, aspectos relacionados al autor de “El corazón delator”.

A diferencia del personaje de Joseph Cotten en la película de Hitchcock, el de Benedetti rechaza constantemente las muestras de afecto de su sobrina. En un momento ella le confiesa que podría amar su lado bueno, pero “[A] un hombre como tú, en su lado perverso, lo mataría... Con todos mis odios. Y son pocos” (p. 97). Así se construye una nueva tensión entre el falso tío y su sobrina. Cuando ella comprende su lado perverso, él le pregunta lo siguiente: “¿Serías capaz de matarme?” (p. 98). Esta frase será reiterativa hacia el final del cuento.

En la última escena, solo en la pieza, ubicada en el alto de la casa de los Landon, el falso tío escribe este texto. Él debe de darle fin a la farsa que, desde su perspectiva, ha sido solo un capricho, y sobre todo porque el verdadero tío está por arribar al día siguiente. El personaje elucubra sobre la pregunta anterior: “¿Matarme a mí? ¿Sabes, pequeña, que he burlado a hombres y mujeres de verdad, con mayores odios y mejores pasiones en ebullición?” (p. 99). El último fragmento del cuento señala: “Alguien abre mi puerta. Para mi suerte, es ella. Como quieras pequeña. [el beso] Te lo daré esta noche... No sabe que la he visto. Sigo escribiendo para confundirla. ¿Qué llevará en la mano? Tendré que olv” (p. 99)

El final abrupto en el que ni la frase ni palabra logra completarse solo puede orientar al lector a pensar que Tina ha ingresado con un arma y que el narrador-personaje no puede concluir su narración por la sencilla razón de que está –en ese momento- siendo asesinado por su sobrina. En este punto, el cuento es moderno porque exige la colaboración del lector para completar su sentido. De otro lado, los elementos excéntricos de “El huésped” están vinculados a cierta atmósfera del policial (por el misterio del crimen, ya que no está justificado del todo que la sobrina asesine a su falso tío, cuando lo razonable es que denuncie su perversidad, es decir, hay una patología previa en la sobrina). A su vez, en una lectura política del cuento podemos afirmar que la clase acomodada burguesa es cerrada, hermética y endogámica, e impide el ingreso de cualquier advenedizo, así hablen bien o tan bien como ellos.

Como su nombre lo indica, “Una sección de cine”, por su parte, retoma el elemento moderno del séptimo arte, pero esta vez en clave de lo fantástico. La anécdota es la siguiente: un hombre asiste a una función de cine junto a sus amigos Eduardo e Isabel. El narrador se queda dormido y solo logra fijar una escena de la película en la que se ve a un joven bebedor en el interior de un bar. Sobre esta imagen, el narrador sueña otra película: dos mujeres flacas se acercan al joven bebedor, quien duerme, y le ponen veneno a su vaso. El joven bebedor se despierta y pide otro vaso de licor. En el sueño, este pedido se reitera, vale decir, el joven bebe siempre el nuevo vaso dejando de lado el envenenado sobre la mesa.

Cuando el narrador-personaje despierta la imagen en el *écran* remite a la escena inicial, la del joven bebedor en el bar quien, finalmente, bebe el vaso y cae hacia la izquierda, lo que provoca carcajadas en los espectadores, como Isabel, aunque este mismo hecho provoca tristeza en Eduardo. Cuando el narrador indaga sobre la trama a Isabel, descubre que el joven bebedor era más bien un personaje decorativo, figurante de otra historia en la que un predicador diserta acerca de su superioridad moral sobre el borracho. Por el contrario, Eduardo comenta “Hoy vine al cine solo para ver este final. Pero no tuve fuerzas para reírme” (Benedetti, año, p. 141). Y añade:

Hace unos días leí en una revista norteamericana el caso lamentable de Sidney Crain. Hasta aquí había sido simplemente un extra [...]. Tal vez el hombre aspirara a algo mejor. Lo cierto es que eligió un modo espectacular de hacerse conocer. Cuando bebe por última vez y cae de lado, en realidad no dura con vida muchos segundos más, ya que previamente había echado en su vaso cianuro de potasio en cantidad suficiente como para matar a diez pobres diablos como él (p. 141).

Es decir, el extra decide poner fin a su vida inmortalizando su muerte en el celuloide, y traspasando las fronteras entre lo real y lo ficticio, acto que el público -que no conoce el contexto- no reconoce y solo atina a reírse, pues el guion busca justamente ese efecto. Este acto de suicidio ocultado en la película constituye un “dato escondido” del relato de Benedetti, y puede dialogar indirectamente con el aparente suicidio en el set de la popular película *The Wizard of Oz [El mago de Oz]* (1939), que décadas después la factoría Disney borró digitalmente, a pesar de que se trataría de un rumor.

Pero el relato de Benedetti agrega una clave fantástica al relato: el narrador-personaje concluye: “[...] yo sé que no se trata de un suicidio. Yo sé que a Sidney Crain lo envenenaron las dos mujeres flacas, ojerosas, que invadieron mi sueño” (p. 141). Este final genera una ambigüedad, ya que, si bien hay un registro realista en el cuento, esta posible explicación supone una interferencia de lo onírico (del mundo del sueño en la película) en la realidad de la película. En otras palabras, hay tres mundos o planos que convergen: (a) el plano de la realidad en el que se ubica Eduardo, quien conoce los antecedentes reales de la escena del suicidio durante la filmación de esa escena; (b) el plano onírico del narrador que sueña durante la función y ve una fisura: el asesinato –y no suicidio- de Sidney Crain; y (c) el plano de la ficción que es donde se ubica Isabel y los demás espectadores en sus butacas que disfrutaban de la historia. Así, el plano onírico invade el plano de la ficción y esta es transformada y alterada.

Sobre este cuento –y apoyándose en Rosalba Campra- Claudio Paolini (2019) sostiene que lo fantástico radica “en el hecho de que un evento soñado –el vaso con veneno- luego forma parte de un acontecimiento real; o sea, la intersección entre algo no concreto y algo concreto” (p. 202). El cuento de Benedetti mantiene la ambigüedad torodoviana respecto del carácter fantástico del relato orientándose a dos posibles explicaciones: la real, respecto del suicidio en el set de grabación, como lo plantea Eduardo; o el narrador, quien ve (entre sueños) un asesinato, con lo cual se ha podido vislumbrar algo obscuro y que tiene su correspondencia o efecto más allá de su propia imaginación. Queda claro que el tratamiento de lo fantástico en la narrativa de Benedetti aparece en su primer libro y cobrará mayor forma, años después, en *LMOS*.

3. EL DISCURSO FANTÁSTICO EN LMOS (1968)

El libro incluye 19 cuentos. Dejando de lado aquellos que presentan un registro realista, hay tres líneas dominantes con vinculaciones a lo fantástico e incluso a la ciencia

ficción: las alegorías políticas (“Ganas de embromar”, “Muzak”, “El cambiazo” y “Miss amnesia”), los textos grotescos (“La expresión”, “El fin de la disnea” y “La noche de los feos”)⁴ y lo fantástico propiamente (“Los bomberos”, “A imagen y semejanza”, “El otro yo”, “Acaso irreparable”, “Péndulo” y “Cinco años de vida”).

En “Los bomberos” se narra la historia de Olegario, quien tiene el don de la premonición y del presagio, es decir, puede anticipar hechos del futuro inmediato al pronosticar eventos como “Mañana va a llover” o “El martes saldrá el 57 a la cabeza”. Si bien puede haber algún tipo de intuición aceptable o de azar, o de casualidad dentro de los resultados obtenidos, su más famoso acierto es el pronosticar que “[E]s posible que mi casa se esté quemando” (Benedetti, año, p. 45), mientras con un grupo de amigos caminaban por la universidad. ¿Qué posibilidades hay de acertar en un presentimiento de este tipo? Es claro que es poco frecuente o casi imposible, ya que no es un hecho cotidiano o regular que ocurra todos los días.

Así, Olegario y sus amigos toman un taxi que sigue al camión de bomberos. Pero lo extraordinario no es que efectivamente el camión se detenga en la casa de Olegario, sino que esto no cause sorpresa entre ellos y que, más bien, reciba “las felicitaciones y los abrazos de sus buenos amigos” (p. 45). Con esta imagen concluye el relato.

Ahora bien, ¿cómo interpretar esta historia? ¿Es un relato realista o fantástico? Si atendemos que para que lo fantástico irrumpa es necesario un mundo representado regular y cotidiano semejante al del lector extratextual, y en el que lo fantástico vendría a ser una anomalía o un hecho a-normal (en los términos de Ana María Barrenechea [1972]), es claro que “Los bomberos” es un cuento fantástico. Pero, ¿cuál podría ser el subtexto? En varios relatos fantásticos la casa remite a la idea de nación (el cuento más famoso en esa línea de interpretación es “Casa tomada” de Cortázar); entonces, aquí la casa incendiada tiene el mismo sentido, es decir, se trata de un país desgarrado por las pugnas políticas, un país en conflicto, en “llamas”, y los “bomberos” son aquellos que logran apaciguar, calmar, menguar –momentáneamente- la tempestad. Y el hecho que sea su propia casa la que se incendia no es sino una ironía, y que sigue un pasaje de la película *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, en la que el personaje de Montag

⁴ Las alegorías políticas y los textos de carácter grotesco fueron abordados en la conferencia “La muerte y otras sorpresas (1968) de Mario Benedetti: Entre la alegoría política y el discurso fantástico” (vid. Honores, 2021a).

(un bombero que quema libros, ya que, en ese mundo futurista, están prohibidos) va a su propia casa.

Partiendo de la conocida frase bíblica del *Génesis*, el cuento “[A] imagen y semejanza” tiene una anécdota sencilla: la última hormiga de una caravana lucha por llevar un terrón de azúcar, pero cuando está por llegar a la meta es aplastada por un pulgar humano. Contada así, es claro que hay un sentido irónico en el texto y que se trata de un texto realista, pues no hay *a priori* ningún elemento sobrenatural o a-normal. La fantasicidad del relato radica en el giro que va del orden animal hacia el orden humano, como dos líneas de sentido totalmente opuestas. Toda la narración posee un horizonte en el que el mundo animal (y el de los insectos en particular) dominan, salvo las últimas cuatro líneas. En tal espacio de las hormigas trabajadoras, con objetivos colectivos (acaso haya una alusión al régimen comunista), lo humano está excluido; así, el mundo de las hormigas funciona de modo independiente, ajeno a la voluntad humana (que es semejante a la de un Dios o una entidad de gran poder), salvo el paisaje, en el que hay colillas de cigarrillo y rastros de la vida humana, pero conforman dos universos que no se tocan. En su desplazamiento, la hormiga camina sobre un papel cuyas iniciales tienen las letras “N” “A” “D” “A”, con una clara connotación a la filosofía existencialista sartreana de *El ser y la nada*, sintetizada en la popular frase de “El hombre es un ser para la nada”. No obstante, existe la posibilidad de leerlo al revés y se obtiene la palabra “Adán”, que nos remite a la idea del primer hombre sobre la tierra.

El abrupto final del cuento que acaba no solo con la vida de hormiga y sus objetivos o tareas, es una manera que ficcionalmente emplea Benedetti para decirle al lector que la vida humana se asemeja a la de las hormigas que trabajan sin comprender que no hay un sentido de la vida, ya que hay fuerzas superiores (el destino, Dios o los que están tras el poder) que interrumpen la existencia e impiden cualquier tipo de proyecto individual o colectivo. En ese sentido, este cuento tiene conexiones con el clásico del peruano Julio Ramón Ribeyro (2021) llamado “Silvio en el Rosedal” y publicado en 1977; en él se narra la vida de Silvio, un músico frustrado que acaba sus días en una hacienda heredada y a la vez busca el sentido de su existencia sobre la base de misteriosas iniciales en su rosedal que forman la palabra “R” “E” “S” o “S” “E” “R”, según se lea desde la torre de la hacienda. Primero apela al significante en latín RES (cosa) y luego al no encontrar respuesta satisfactoria llega a la palabra SER (que también son las iniciales del cuento “Silvio en el Rosedal”). Incluso este juego se

encuentra en la canción de 1967 “Lucy in the Sky with Diamonds” de los Beatles, que abrevia las iniciales de la sustancia denominada como LSD (Dietilamida de ácido lisérgico).

Al final, queda claro que en el cuento de Ribeyro que no hubo ningún significado trascendental o metafísico detrás de las iniciales, por lo que al igual que en el texto de Benedetti, en el que la hormiga atraviesa la “N” “A” “D” “A” impresa en un papel – como forma de metaforizar el paso de todo ser vivo por el planeta- dialoga con la falta de sentido sobre la vida humana ya presente en el relato del peruano.

De otro lado, esa mirada irónica y moderna del texto de Benedetti puede filiarse a “El sapo encantado” (1971) del peruano José B. Adolph, quien parodia los textos maravillosos. En el cuento de Adolph un príncipe convertido en un sapo encantado le pide a una joven princesa que lo libere de su maleficio: “se requiere que una virgen de sangre noble [...] esté dispuesta a amarme como nunca se amó en el mundo” (p. 26), le informa. Venciendo su repugnancia, la joven accede al insólito encuentro erótico, pero en la última línea, luego de este encuentro, el narrador afirma finalmente que, al lado de la joven Corazón de Oro, “plácidamente dormido, croaba en sueños un gigantesco, repulsivo sapo” (p. 27). Es decir, no se ha cumplido las expectativas del lector y del personaje femenino; así como la hormiga no llega a su meta y el lector ve frustrado su deseo de que la hormiga alcance su finalidad.

En el caso de Adolph hay explicaciones posibles para que no ocurra la metamorfosis del sapo: (a) La muchacha no era virgen; (b) La muchacha no lo amó como era debido; y (c) El sapo la engaño desde el inicio, porque ese no era el modo o no había forma de revertir el hechizo. En el caso de Benedetti, en cambio, la única explicación es lo eventual, el azar o el capricho de esa figura humana semejante al Dios. Este trastocamiento de las dimensiones (lo pequeño en gigante) o el paso de un orden a otro (de lo animal a lo humano) tiene también resonancias con el clásico de Richard Matheson, *The Incredible Shrinking Man* (1957), llevado a la pantalla por Jack Arnold y en el que el personaje, por efectos del contacto con una nube radioactiva, empieza de decrecer, esto es, reducirse de tamaño provocando no solo problemas de orden sexual sino metafísico o filosófico, cuando deba de enfrentar diferentes reinos animales hasta llegar a lo cósmico o a la nada misma.

“El otro yo” se inscribe dentro de la temática del doble, del sujeto escindido, dividido o fragmentado. La principal línea de sentido es el tema de la identidad del sujeto que se ve cuestionada a través de este tópico. Armando es el personaje central y es consciente de que tiene a su “otro yo”, que es su lado radicalmente opuesto. Aquel es vulgar, mientras que su otro yo es melancólico y sensible. Tras el suicidio del “otro yo”, Armando cree que ahora sí podrá mostrar su lado vulgar, pero tras cinco días de luto y al encontrarse con sus amigos, “ellos no notaron su presencia” (Benedetti, 1968, p. 83) porque descubre que Armando había muerto. Hasta aquí vemos que se trata de un cuento de fantasmas en el que el muerto toma conciencia de su nueva condición, aunque se agrega unas líneas más que sostienen que Armando (ya un fantasma) era incapaz de sentir nostalgia, puesto que la auténtica melancolía “se la había llevado el Otro Yo” (p. 84). Entonces, el autor nos habla de un fantasma que no puede recordar, pues todos esos rasgos sensibles se los lleva su otro yo. Así, la memoria es parte sustancial de lo humano, y, por oposición, el olvido es lo in-humano.

“Acaso irreparable” es también otro relato de fantasmas. Trata sobre Sergio Rivera, quien se encuentra varado en un aeropuerto del viejo mundo (un país eslavo) a la espera de que se reanude su vuelo 914 (un viaje de negocios). En esa espera recuerda a su hijo Eduardo, con pocos años de nacido, a través de una fotografía, pero el vuelo se va posponiendo cada día debido a diversos factores que se anuncian por los megáfonos del aeropuerto. Sin embargo, llega un momento en el que el calendario no coincide con las fechas secuenciales en que se encuentra y, a su vez, se olvida poco a poco de los nombres con quienes debía de entablar negociaciones: “En vez de jueves 7, marcaba miércoles 11. Sacó la cuenta con sus dedos, y decidió que esa hoja debía pertenecer a otro mes, o a otro año. En ese momento opinó muy mal de la rutina burocrática en los Estados socialistas” (Benedetti, 1968, p. 112). En ese espacio singular, el tiempo pasa muy rápido o, de otro modo, porque acaso también se esté denunciando su condición de prisión o de cárcel.

Hay pues una pérdida de la memoria y su estancia en este país eslavo es también metáfora del exilio (un tema que tratado en otra parte de la obra benedettiana). Ese estado de espera del 914 se torna cada vez más largo, mientras desayuna gracias a vales y pasa noches en el hotel cercano al aeropuerto que le consigue la línea de aviación. Hacia el final se devela la condición fantástica. Sergio sigue con atención la llegada de un joven sobre el cual “sintió que lo envolvía una sensación de antiguo y conocido

afecto” (p. 113), y a la par que se escucha nuevamente la cancelación hasta el día de mañana del vuelo 914, logra oírse la frase del joven de nombre Eduardo Rivera, quien afirma: “Mi padre murió hace años, ¿sabes?, en un accidente de aviación” (p. 114).

Es aquí cuando se establecen dos planos: de un lado, uno fantástico, una especie de *twilight zone* (o dimensión desconocida) en la que se encuentra Sergio y de la cual no podrá salir jamás, ya que es un fantasma y repite todos los días los mismos actos con la condena de ir olvidando parte de su vida y de su pasado; y, de otro lado, un plano real en el que él ha muerto en un accidente de avión y han pasado ya muchos años en el que su hijo es un joven. No hay posibilidad para leer el cuento como realista y asumir que se trata de un homónimo del hijo o de simple casualidad o algún tipo de visión sobre el futuro por parte de Sergio. El narrador va dando pistas sobre este estado a-normal que vive Sergio en el que a veces no tiene contacto directo con otras personas y parecen simples causalidades. En efecto, se ha producido una dislocación del sujeto, el cual debe asumir su nueva condición fantasmal en esta especie de “dimensión desconocida”. O como sostiene Miguel Herráez (2001): “no es Rivera y el resto de espíritus quienes regresan al mundo de los vivos, sino los vivos quienes se les aparecen a ellos en ese mundo de vivos pero ocupado por los muertos: la terminal del aeropuerto” (s.n.). Este tipo de dislocación y giro final eran muy frecuentes en la serie televisiva de culto creada por Rod Serling, *The Twilight Zone* (1959-1964), así que es clara su conexión. En ambos casos se trata de narrar el acontecimiento fantástico desde el otro lado, no del de los vivos, sino desde el de los fantasmas y los muertos, situación que se revela al final y que provoca la sorpresa. En cuanto al recurso del tiempo, podemos denominarlo como “tiempo elíptico”, entendido como la “yuxtaposición de temporalidades que convergen en un mismo punto de la línea de tiempo” (Honores, 2021b, p. 11), vale decir, en una clara no continuidad lineal.

La fantasmaticidad de “Péndulo” radica también en el tiempo elíptico que usa para construir el relato y romper la linealidad lógica. Se trata de una serie de imágenes y de recuerdos que van siendo hilvanados por el narrador como una secuencia continua, pero en la que hay claros saltos temporales imposibles desde el mundo real (léase este último como continuo y secuencial). A partir de la unión de ciertas frases (próximas y con sentido) las imágenes se van uniendo en las que vemos sus recuerdos de infancia, la doble vida afectiva del personaje central, la tortura que recibe, los negocios turbios en los que participa hasta llegar a la camilla en una sala de emergencia hospitalaria. Así, lo

que se ha puesto en imágenes fue la fase umbral del personaje y en la que a través de breves *flashbacks* se concretó un recuento fugaz de su vida, tras el cual, muere. En este caso, el tiempo elíptico y las temporalidades superpuestas son, más bien, del orden subjetivo (no tanto un choque de dos espacio-temporalidades establecidas y diferentes), y la fantasicidad, por su parte, se obtiene a partir del propio lenguaje que salta y progresa de modo ilógico.

“Péndulo” es un relato experimental que tiene vasos comunicantes con “Carrusel” (1977), escrita por Ribeyro en 1967 y publicada diez años después, pues presenta la misma estructura de pasar por diversas temporalidades y la presencia de personajes a partir de su estructura de “cajas chinas”, por la cual el inicio de una historia se ve interrumpida por el inicio de una nueva voz narrativa, pero cada una de estas no llega a concluirse. En el caso de Ribeyro hay también una progresión en el tiempo, pero cuya última frase, que ocurre muchas décadas atrás, vuelve a la escena inicial del presente del relato, lo que rompe con la temporalidad natural. Consideramos que la estructura es bastante similar (sobre todo en el salto de las temporalidades), razón por la que existirían conexiones entre ambos textos.

Finalmente, “Cinco años de vida” trata también sobre el paso del tiempo, pero con una elipsis sin explicación. Narra la historia de Raúl, un joven escritor que se queda atrapado en la estación de tren Bonne Nouvelle, en París, junto a Mirta, una joven desconocida. Mientras esperan hasta el día siguiente a que se reabra la estación, pasan toda la noche contándose sus propias vidas de latinos en Europa y de sus fracasos. En un momento, Raúl dice:

¿Sabes una cosa? Daría cinco años de mi vida porque todo empezara aquí. Quiero decir: que yo ya estuviera divorciado y mi mujer hubiera aceptado el hecho y no se hubiera matado, y que yo tuviera un buen trabajo en París, y que al abrirse las puertas saliéramos de aquí como lo que ya somos: una pareja” (Benedetti, 1968, p. 130).

Y es aquí cuando, tras reanudarse los primeros movimientos en la estación, salen hacia la calle y son interpelados por una desconocida que los trata como pareja y los lleva a su propio apartamento. Allí descubren que llevan una vida juntos, pero esta vida tampoco es satisfactoria para Raúl, ya que “quedaba muy poco del ingenuo, repentino, prodigioso, invasor enamoramiento de cinco años atrás [...]” (p. 132).

Si bien ha ocurrido un fenómeno imposible, en el que han pasado cinco años en apenas unas horas, parece que uno de los mensajes es “Cuidado con lo que deseas”,

pues esto puede hacerse realidad. Como en las historias fantásticas en la que se cumplen los deseos, aquí el hecho que suceda no genera felicidad o satisfacción; antes bien, no cambia de modo significativo la vida de las personas. Al igual que “Péndulo”, la fantasticidad del tiempo se consigue a partir de estos saltos o progresiones que dejan de ser meramente subjetivas (o por efecto del lenguaje) para convertirse en yuxtaposiciones reales.

Este uso del tiempo elíptico subjetivo ocurre en el cuento “El reloj de arena” (1976) del peruano Juan Rivera Saavedra, incluido en *Cuentos sociales de ciencia ficción*. Este relato está ambientado en el 2030, año en el que el personaje José Oblitas descubre que su compañera María Argentina, quien nació en 1970, se ve muy joven, con apariencia de una mujer de 25 años. Ella le responde: “No te doblo la edad ni soy mayor que tú [...] Tú también tienes sesenta” (Rivera, 1976, p. 26). Ante esta revelación, José comprueba que también nació en 1970, pero se niega a aceptarlo:

-Si tuviéramos esa edad, estaríamos viejos... yo te veo tan joven... tan bella como el primer día [...] ¿qué es lo que nos ha hecho olvidar el tiempo? ¿Qué es lo que nos ha conservado jóvenes y con ansias de vivir? ¿Qué es lo que nos ha tenido tan unidos, lo que nos ha hecho tan comprensibles y justos, sin ser lo uno ni lo otro?

Y la muchacha respondió, simple y llanamente:

-El amor (p. 26).

Aquí se da un giro totalmente distinto al cuento de Benedetti. En este, por ejemplo, el paso del tiempo no resulta satisfactorio y devela la rutina y el horror cotidiano; el texto de Rivera Saavedra, por el contrario, es más optimista, el amor supera a la vejez física y bajo la mirada (y percepción subjetiva) de quien ama, el tiempo no transcurre y puede ver la belleza juvenil de la amada.

4. CONCLUSIONES

LMOS presenta un discurso renovador del relato fantástico a partir de cierta experimentación en el tratamiento del tiempo elíptico, ya sea como yuxtaposición de dos temporalidades o como construcción subjetiva mediante el lenguaje, tal como ocurre en “Acaso irreparable”, “Péndulo” y “Cinco años de vida”. Asimismo, la ironía y lo alegórico le sirven al narrador para dotar a los textos de una dimensión política, lo que se advierte en “Los bomberos” o “A imagen y semejanza”. En cuanto a los tópicos recurrentes, la figura del fantasma es tratada desde una forma moderna al narrar los sucesos “desde el otro lado”, tal como sucede en “El otro Yo” o “Acaso irreparable”. En

cuanto a las relaciones con la cultura de masas, es clara la influencia del cine y la televisión, rasgos que pueden haber pasado desapercibidos por los críticos, ya que estos nuevos fenómenos culturales no formaban parte ni de sus intereses ni de su aparato teórico, o por encontrarse muy cerca del fenómeno en sí mismo (el auge de la imagen y la cultura de masas). Finalmente, resultan relevantes las conexiones temáticas con autores peruanos del periodo como José B. Adolph, Juan Rivera Saavedra y, sobre todo, con Julio Ramón Ribeyro, quien muchas veces narra el fracaso de la clase media, la nostalgia por un pasado mediato o la marginalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, H. (1969). Las sorpresas y otro Benedetti. *Brecha* (2), 56-58.
- ADOLPH, J. (1971). *Hasta que la muerte*. Campodónico.
- BENEDETTI, M. (1949). *Esta mañana*. Montevideo.
- BENEDETTI, M. (1968). *La muerte y otras sorpresas*. Sudamericana.
- BURGOS, F. (2006). Mario Benedetti. En *Antología del cuento hispanoamericano* (pp. 540-541). Porrúa.
- CARAVACA HERNÁNDEZ, A. B. (1999). El yo como imagen desprendida en La muerte y otras sorpresas de Mario Benedetti. En *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 421-427). Editorial Universidad de Alicante.
- CORTÁZAR, J. (2019). *Rayuela*. Barcelona: Alfaguara.
- HERRÁEZ, M. (2001). La inquietud y el fantasma en dos cuentos: uno de Mario Benedetti y otro de Julio Cortázar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/bene_cor.html
- HONORES, E. (2021a). *La muerte y otras sorpresas* (1968) de Mario Benedetti: Entre la alegoría política y el discurso fantástico. [Conferencia Magistral virtual inédita]. En Universidad Autónoma del Estado de México-Benemérita & Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Autónoma de Tlaxcala, *10 Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana*.
- HONORES, E. (2021b). El tiempo elíptico en *Año sabático* (2000) de José Güich. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, (6), 1-12. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.84>
- MANSOUR, M. (1977). Algunos aspectos del cuento en Mario Benedetti. *Texto crítico*, (6), 153-160.

- MARRA, N. (1994). La narrativa breve de Mario Benedetti. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (532), 133-137.
- PAOLINI, C. (2019). *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Banda oriental.
- RIBEYRO, J. R. (2021). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- RIVERA SAAVEDRA, J. (1976). *Cuentos sociales de ciencia ficción*. Horizonte.
- TAPIAL ANTÓN, J. (1992). *Novelas y cuentos de Mario Benedetti*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- UNO DE ESOS JÓVENES (14 de febrero de 1969). Carta abierta a Benedetti. *Marcha*, 3.
- VIAMONTE LUCIENTES, E. (1999). El «desengañador» Benedetti. Tres planos para una misma denuncia (*El país de la cola de paja, Gracias por el fuego, La muerte y otras sorpresas*). En *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 113-121). Editorial Universidad de Alicante.
- ZEITZ, E. M. (1975). Los personajes de Benedetti en busca de identidad y existencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (297), 635-644.

AUDIOVISUALES

- ARNOLD, J. (dir.) (1957). *The Incredible Shrinking Man*. EE.UU. 81 min.
- FLEMING, V. (dir.) (1939). *The Wizard of Oz*. EE.UU. 98 min.
- HITCHCOCK, A. (dir.) (1943). *Shadow of a Doubt*. EE.UU. 108 min.
- SERLING, R. (prod.) (1959-1964). *The Twilight Zone*. EE.UU. Serie de TV.
- TRUFFAUT, F. (dir.) (1966). *Fahrenheit 451*. UK. 108 min.