

Lo humano es lo otro: la alteridad en los cuentos “La leche de la arpía”, “El hombre mariposa”, “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”, de Andrés García Londoño*

Daniel Castro Cano**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch7> ○●

Introducción

La alteridad en general, y la alteridad concerniente a lo sobrenatural en particular, son los ejes temáticos del presente ensayo. Específicamente, se considera la relación mismidad/alteridad¹ y su singular representación en los cuentos “La leche de la arpía”, “El hombre mariposa”, “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”, contenidos en la colección *Relatos híbridos* del autor Andrés García Londoño (2009).² Motiva el desarrollo de este texto la necesidad de verificar

* Este ensayo es el resultado del Seminario de Trabajo de Grado de la maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT, en el primer semestre de 2016.

** Comunicador en Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín, magister en Hermenéutica Literaria y estudiante del doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: danielcastrocano@gmail.com.

¹ Ambos conceptos se plantean atendiendo a la oposición propuesta por Paul Ricœur, cuando señala la sinonimia entre mismidad e identidad y le contrapone otros términos, a saber: “otro, distinto, diverso, desigual, inverso” (1996: XIII) y, claro está, “alteridad” (1996: XIV).

² Nació en Caracas en 1973. Vivió en Medellín hasta el año 2015, cuando viajó a Estados Unidos para adelantar sus estudios de doctorado en Literatura. Ha publicado tres libros: *Los exiliados de la arena* (2001), una colección de relatos de corte fantástico y de ciencia ficción; el ensayo sobre literatura *El caballo de Ulises* (2007), y *Relatos híbridos* (2009). Habitualmente publica ensayos, cuentos y reseñas en diversas publicaciones colombianas como la *Revista Universidad de Antioquia*, el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República y la revista *El Malpensante*, entre otras.

cómo el autor propone un abordaje literario peculiar de la relación fundamental entre lo humano y la alteridad. Esta particularidad radica en que en los cuentos mencionados el ser humano y su condición son *lo otro*; un intercambio de papeles que se resalta con el uso de mecanismos y atributos de los géneros que tienen a lo sobrenatural como núcleo,³ y que se despliega en dos niveles: por un lado, uno netamente formal, donde el ser humano, como individuo o en sociedad, es, en el marco del modelo actancial propuesto por A. J. Greimas, el oponente o el objeto de deseo; y, por otro lado, un nivel de identificación entre el lector ideal y el personaje principal narrador, donde se propicia la ubicación del lector real en situaciones de extrema alteridad, en cuanto adquiere la visión del monstruo y participa así de algunas de las experiencias límite de lo humano, tales como el odio, la muerte, la soledad, la violencia y la deformidad, entre otras.

Cabe resaltar que Andrés García Londoño asume, en su narrativa, el reto de escribir ficción fantástica en un país como Colombia, que vivió su mayor auge literario en una aproximación cercana a lo fantástico, pero donde el desarrollo del realismo mágico no ha favorecido que los escritores nuevos cultiven con éxito y reconocimiento el género.⁴ Esta consideración sobre la ubicación del autor en el panorama de la literatura nacional⁵ es una de las razones por las que es pertinente, o por lo menos sugestiva, su selección para la elaboración de un estudio literario.

La alteridad en la literatura

Para comenzar a esclarecer el carácter de la relación dialéctica (humanidad/otredad) que se pretende definir al interior de los cuentos seleccionados, es útil constatar, inicialmente y de manera sumaria, algunos presupuestos sobre el

³ Lo maravilloso, lo fantástico-maravilloso, lo fantástico, lo fantástico-extraño y lo extraño (Todorov, 1972: 57). En términos de la dialéctica entre mismidad y alteridad, entre lo humano y lo otro, se crea, gracias a la elección de cualquiera de estos géneros, un efecto de énfasis.

⁴ En su artículo "Veinte años en la literatura fantástica colombiana: 1990-2010", Burgos López señala, de manera optimista, que "la literatura fantástica colombiana es un país subterráneo que cada jornada se agranda más y más bajo la tierra [...]" (2011: 148). Cabe anotar que, en ese mismo texto, menciona a reconocidos autores nacionales –Gabriel García Márquez, Germán Espinosa y Pedro Gómez Valderrama– como representantes de algunas vertientes de lo fantástico (2011: 136-137).

⁵ Al respecto, Pablo Montoya, en el prólogo de *Relatos híbridos*, califica la obra como un libro "que se ubica desde ya, por su anómala extrañeza, solitario y fantástico en el panorama del cuento colombiano" (García, 2009: 10).

fenómeno artístico y, más específicamente, sobre el literario. En primer lugar, se reconoce la cualidad reflexiva que ostenta el arte, a veces directa, explícita, e incluso hiperbólicamente; y otras de manera soterrada, implícita y oblicua. Ciertamente, diversidad de artistas asumen en su obra la responsabilidad o el placer de meditar sobre cualquier clase de temas que, en su variedad, no dejan de girar en torno a un mismo fenómeno: la condición humana, “lo que el conocido teólogo alemán Rudolf Bultmann [denominó] existenciales de la vida humana: culpa, muerte, autenticidad, justicia, amor al prójimo, etcétera” (De Wit, 2010: 45). La literatura no es ajena a esta situación. Más allá de los géneros, más allá de los temas, la reflexión sobre lo humano configura el núcleo de buena parte de la producción literaria. En general, suele configurar el de la producción más destacada.⁶

Ahora, si bien se dice que la condición humana está en la médula del trabajo literario, es necesario resaltar que la condición humana se construye, necesariamente, en una dialéctica de lo propio y lo otro, de la mismidad y la alteridad. Ambas esferas son caras de una misma moneda y condicionan entre sí sus respectivas existencias; como lo señala Lévinas para el caso de la alteridad, ella “sólo es posible a partir del Yo” (1995: 63).

La relación entre mismidad y alteridad puede disponerse en un rango que abarca desde lo individual hasta el amplio círculo de lo atinente a la especie humana. En el ámbito de lo individual, lo otro se manifiesta en aquello que no es el individuo (otros individuos) ni hace parte de su conciencia ni de la representación consciente de sí mismo (lo subconsciente, lo instintivo) y, finalmente, en aquello que no hace parte de su entorno social (este tipo de otredad se evidencia no solamente en el nivel individual, sino también en el comunitario, entre familias, colectivos, clases sociales, etcétera). En términos de la especie, lo otro aparece, por un lado, como aquello en la naturaleza que es distinto de lo humano (otras especies animales o vegetales, fenómenos naturales), y, por otro lado, como aquello que no hace parte de la realidad perceptible por los

⁶ George Steiner apunta a este sentido cuando afirma que: “La literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana” (1994: 24), y más adelante, en el mismo texto, critica algunas obras con el siguiente comentario a propósito de lo que califica como debilidad de la ficción contemporánea con respecto a las ficciones de otras épocas: “Una novela de Butor y *El almuerzo desnudo* son evasiones. El soslayar la gran nota humana, o la irrisión de esta nota mediante la fantasía erótica o sádica, apuntan al mismo fracaso creador” (1994: 28).

sentidos ni es medible con instrumentos técnicos (lo sobrenatural, los dioses, los demonios, los fantasmas).

En su emergencia súbita dentro del panorama de lo propio, o en su permanencia constante, a veces silenciosa o negada, lo otro suele generar diferentes tipos de conflictos, que se pueden zanjar por la destrucción, por la asimilación o por la justicia.⁷ En este sentido, señala Víctor Bravo: “El drama de toda cultura [...] es el intento de reducir lo irreductible, la alteridad, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad” (1987: 16). Este drama, que termina proyectándose en la producción literaria de una época o de un país, puede asumir diversas formas, de acuerdo con la tipología del conflicto literario propuesta por José Luis Alonso de Santos (1998: 110-112), a saber: “conflicto interno” (la duda, el inconsciente, el instinto, la enfermedad mental), “conflicto de relación” (otros humanos, relación protagonista/antagonista), “conflicto de situación” (condiciones heredadas, lucha contra el entorno físico), “conflicto social” (leyes, otras comunidades, razas, credos, géneros, etcétera), y “conflicto sobrenatural” (fenómenos sobrenaturales, dioses, demonios, seres fantásticos).

Lo anterior permite afirmar que la alteridad será siempre combustible de la literatura, en cuanto mueve y conmueve la humanidad del autor, la del lector, y la representada en la obra misma. De esta manera, si bien nunca deja de ser lo humano el asunto de la reflexión literaria, se evidencia que la necesidad de acción, la necesidad de movilizar las tramas o las reflexiones propiamente dichas, instituye el relieve de lo humano en conflicto o relación.⁸ Ricœur va al núcleo de esta situación al nombrar el acto narrativo como una “convergencia divergente” (1996: 147), oxímoron que implica una relación conflictiva en el núcleo mismo de las tramas, propiciada por una pugna entre unos personajes que intentan mantener una misma identidad, o un mismo proyecto de identidad –a lo largo de una obra (lo propio)–, y un conjunto de fenómenos episódicos, a veces personificados, de emergencia azarosa (lo otro).

⁷ Lévinas (1995: 69) define la justicia como la posibilidad de mantener la naturaleza del Otro, su dignidad, sin reducirlo a lo propio.

⁸ La acción se convierte necesariamente en una dialéctica, tal como lo señala Ricœur al declarar que “la acción es interacción, y la interacción competición entre dos proyectos alternativamente rivales y convergentes” (1996: 145).

La alteridad y lo sobrenatural en los relatos de García Londoño

En los cuentos seleccionados, una serie de personajes no humanos informan al lector sobre los pormenores de su existencia. En todos los casos, los narradores son monstruos en el sentido literal de la palabra,⁹ las situaciones narradas se desarrollan en el devenir de sus vidas particulares, y la mirada que se proyecta sobre lo humano va de la mismidad de lo anormal (la condición monstruosa) hacia lo que, necesariamente, se constituye en su otredad, lo normal (la condición humana). Lo sobrenatural, cuyo núcleo son los miedos primigenios del hombre al estar más allá de su existencia y cotidianidad como especie,¹⁰ adquiere pues un carácter diferente cuando la idea de cotidianidad se remite a la de la cotidianidad del monstruo, lo que no deja de producir en el lector una mirada extrañada de lo humano. De esta manera, García Londoño logra actualizar una relación conflictual cuyas coordenadas han cambiado a lo largo de los siglos.¹¹

Una de las expresiones habituales de lo sobrenatural, tanto en la Antigüedad cuanto en la era contemporánea, y que marca de una forma especial esa íntima y contradictoria relación entre lo humano y lo otro, especialmente en términos de conflicto entre lo humano y las otras especies, tiene que ver con la humanización; en otras palabras, con la aparición de un ser que, sin ser humano,

⁹ Según el Diccionario de la Real Academia Española (2019), *monstruo* es tanto un “ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie”, cuanto un “ser fantástico que causa espanto”.

¹⁰ En este sentido, cabe resaltar que las primeras narraciones, orales y posteriormente escritas, surgen como descripción y mediación: lo sobrenatural, que muchas veces fue lo natural desconocido o incomprendido, se humaniza, lo que propicia el nacimiento de dioses y demonios con caracteres humanos y con intenciones inteligibles. Según Jorge Olvera Vázquez: “En el principio fue el miedo y el miedo fue escrito. Porque los temores ancestrales del hombre debieron ser plasmados de algún modo: primero mediante la oralidad –así quedaron *inscritos* en forma de recuerdos generacionales–; y luego, cuando las condiciones objetivas del conocimiento lo permitieron, se hicieron patentes en forma de escritura” (2013: 1).

¹¹ Otras épocas y otras civilizaciones, anteriores a la Modernidad, abrazaron lo que consideraron sobrenatural integrándolo sin mayores sobresaltos en sus cosmogonías, religiones y tradiciones. Hoy lo sobrenatural se categoriza en su relación antagónica con una noción de realidad que, forjada desde el Renacimiento, “tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad” (Bravo, 1987: 47). De ahí que lo sobrenatural termine ubicándose, principalmente, en la producción artística de temática fantástica; temática que, en la literatura particularmente, se constituyó como género con el advenimiento del movimiento romántico en el siglo XIX (1987: 32). Mientras el mito, la fábula, la leyenda, el romance caballeresco y la alegoría aceptan lo sobrenatural dentro del marco de la experiencia humana, estableciendo un pacto ficcional donde lo maravilloso se vuelve familiar, el género fantástico tiene como núcleo la duda entre lo real y lo irreal, lo que Todorov denomina la “vacilación” (1972: 34).

posee rasgos de humanidad (mecanismo habitual en las narraciones de corte alegórico, como las fábulas moralistas). En un sentido contrario, y quizás más inquietante, podríamos hablar también de la deshumanización o del proceso mediante el que un humano adquiere características no humanas propias de otros seres, reales o imaginarios (procedimiento habitual en las historias de superhéroes, en las que los personajes suelen poseer características animales, como la capacidad de volar, o de correr más rápido, o la fuerza descomunal). Esta noción de humanización/deshumanización es clave en la caracterización de lo sobrenatural en la narrativa de García Londoño, y lo es también para el estudio de los cuentos desde la propuesta interpretativa de lo humano que aparece transformado en lo otro.

En todos los relatos seleccionados el centro de la acción y de la reflexión es el personaje sobrenatural, humanizado por el efecto de la narración autodiegética¹² y deshumanizado a causa de su condición aberrante. En “La leche de la arpía” (García, 2009: 13-28), cuento con el que se abre la colección, la protagonista es una arpía (ser mitológico, alado y grotesco, parte mujer, parte ave de rapiña). Se trata de un monstruo humanizado –o de un humano deshumanizado, como se quiera ver– que describe las características de una vida, la suya propia, dedicada a torturar a las almas condenadas al infierno, y narra, así mismo, su encuentro con un ser humano, un soldado, del que se enamora y al que salva de una eternidad de sufrimiento desintegrándolo al brindarle la leche que brota de su seno.

En otro de los cuentos, “El hombre mariposa” (2009: 40-59), el narrador es un humano con una vida fuera de lo común, quien, en el transcurso de uno de sus extraños, aunque monótonos días, narra cómo en su adolescencia descubrió, para el asombro y posterior pavor de su familia y en general del resto del mundo, que era incapaz de morir definitivamente. Es un inmortal, no porque no pueda morir, sino porque muere cada día para resucitar al siguiente. Su condición, radicalmente sobrenatural y deshumanizada, sobre la que ni él ni el lector conocen el por qué, lo convierte, muy a su pesar, en un fenómeno y en un dios para los demás seres humanos (el humano se deshumaniza al convertirse en un resucitado, o el dios se humaniza al tomar la forma de un hombre común).

En “Los ojos de la noche” (2009: 100-113), el protagonista y narrador es un vampiro; un humano animalizado (o deshumanizado) en cuanto es, final-

¹² Aquella donde el narrador es también personaje y, además, “protagonista de su relato” (Genette, 1989: 300).

mente, y más allá de las leyendas o de las típicas connotaciones religiosas de su condición, un depredador con capacidades sobrenaturales (animales), cuyo único interés en la vida es obtener de sus presas humanas el único alimento que puede consumir y cuyo consumo es su particular fuente de placer: la sangre. Nuevamente, el protagonista describe los pormenores de su vida y narra la manera en la que ha llegado a convertirse en lo que es, y el transcurso de una de sus noches cotidianas como dependiente de una farmacia en un barrio de mala muerte.

Finalmente, tenemos al protagonista y narrador del cuento “La cabeza del mundo” (2009: 114-125); una anomalía fisiológica, un ser humano deshumanizado que ostenta la deformidad imposible de carecer de cabeza y tener los ojos, la nariz, la boca y el cerebro en la zona torácica y abdominal,¹³ y que, además, es un psicópata de inteligencia superior. Blemio, como dice que alguna vez lo llamaron, narra los pormenores de un día habitual en su ocupada agenda; pormenores que incluyen abuso sexual, planeación y ejecución de desastres económicos y políticos a escala internacional, atentados contra su persona, y emisión de órdenes de tortura y asesinato.¹⁴

Se evidencia entonces que la selección de los cuentos obedece a una razón muy específica que supera el mero gusto personal, a saber: el hecho de que los cuatro cuentos seleccionados (de una colección de nueve) estén narrados en primera persona por un grupo de seres sobrenaturales. De esta manera, se establece como núcleo común, más allá de lo meramente sobrenatural, la alteridad en una manifestación extrema.

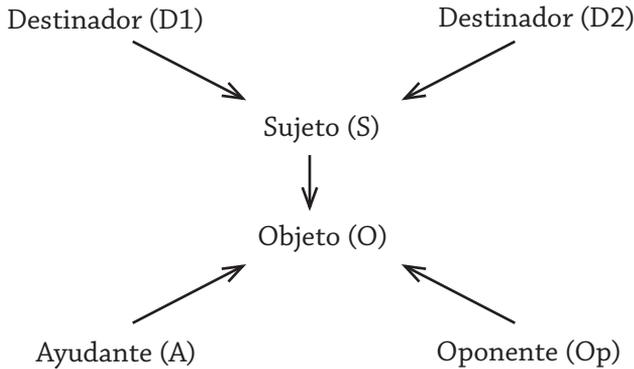
¹³ Tal ser sobrenatural es lo que, en algunas geografías de la Antigüedad, y en los bestiarios de la Edad Media, se conocía como *blemio*.

¹⁴ Cada uno de estos relatos se puede ubicar en el rango propuesto por Todorov (1972: 57) para definir las formas (los géneros) de lo sobrenatural en la literatura. En el extremo de lo maravilloso, cuando lo sobrenatural se acepta como naturaleza propia del contexto y de los personajes de la narración (1972: 54), se encuentra “La leche de la arpia”; en la categoría de lo fantástico, cuando los acontecimientos sobrenaturales no reciben explicación alguna y se mantiene la vacilación del lector entre lo natural posible y lo sobrenatural maravilloso (1972: 52), se ubica “El hombre mariposa”; y, por último, en la categoría de lo fantástico-maravilloso (maravilloso-científico específicamente), cuando la explicación de lo sobrenatural se decanta por una aparente racionalidad que acepta lo maravilloso apelando a fenómenos de la naturaleza aun no descubiertos ni explicados por la ciencia (1972: 69), se encuentran “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”.

Descripción de las relaciones entre personajes en los cuentos seleccionados

Una aproximación desde el modelo actancial¹⁵ (imagen 1) es apropiada para evidenciar las relaciones entre mismidad y alteridad en los relatos a estudiar, por cuanto permite evidenciar la posición del otro sobrenatural en sus deseos y en su comunicación con lo humano.

Imagen 1. Modelo actancial de A. J. Greimas



Fuente: Anne Ubersfeld (1993: 49).

En otras palabras, esta aproximación relacional permite dar forma a la identidad del personaje principal por medio de los elementos que hacen parte del modelo actancial y que configuran el entorno y las diferentes dinámicas conflictivas dentro del relato. Ricoeur enuncia las posibilidades descriptivas del modelo de Greimas cuando señala que:

La lista empírica de los personajes del cuento ruso según Propp es sustituida por un modelo establecido sobre la base de tres categorías: de deseo (principio de la búsqueda de un objeto, de una persona, de un valor), de comunicación (principio de cualquier relación de remitente a destinatario), de acción propiamente dicha (principio de toda oposición entre adyuvantes y oponentes) (1996: 144).

¹⁵ Anne Ubersfeld (1993) describe el modelo de A. J. Greimas de la siguiente manera: "Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op." (1993: 49).

La idea es, entonces, proponer como sujeto de la acción al personaje narrador y, además, señalar cuál es la relación específica entre lo humano y lo sobrenatural representado en el personaje principal. Cabe aclarar que para el caso de este ensayo se identificará lo propio (en oposición a lo otro) con el sujeto y con su naturaleza sobrenatural (ayudantes u oponentes a su vez sobrenaturales). Esto es así teniendo en cuenta que en el momento de seleccionar los componentes del centro del modelo actancial –modelo que parte de la analogía entre los elementos del relato y las funciones sintácticas de la oración gramatical (Ubersfeld, 1993: 48-49)– el sujeto es el que adquiere predominancia y el que se constituye como punto de partida para las demás elecciones.

“La leche de la arpía”

En el caso de este cuento lo otro humano (el soldado) se presenta como objeto del deseo erótico de lo propio sobrenatural (el sujeto arpía), representado en un ser cuya vida aparece signada por el odio y el deseo de venganza. Sentimientos que tienen su origen en el rapto sufrido, en una infancia muy lejana, por parte de los titanes, en el que estos: “[...] nos arrancaron las plumas [...] nos violaron y luego arrancaron la lengua” (García, 2009: 14). Tal rapto define la relación de la arpía con sus víctimas: “Yo no me quejo: yo simplemente odio. Y por eso ninguna excusa libraré nunca a alguien del filo de mis garras” (2009: 17). Así pues, se evidencia que la atracción que surge desde el momento en que el soldado y la arpía se conocen en las peores condiciones posibles (las cámaras de tortura del infierno), en cuanto cualidad de lo otro (lo erótico, propio de la experiencia humana), esta irrumpe en la cotidianidad de los seres sobrenaturales (los dioses, la arpía y sus hermanas, oponentes aquellos y ayudantes estas últimas) como una potencia transformadora, capaz de conmover y movilizar a un ser de naturaleza malvada desde algo nuevo y opuesto a la maldad, el amor (destinador). Al respecto, señala la misma arpía: “[...] el amor es el único pecado sin cabida en el infierno” (2009: 24), y es así en cuanto los dioses, y el propio entorno, se oponen a él.

El amor es entonces aquel sentimiento extraño, externo, que toma posesión del monstruo; al principio en medio de la incredulidad y la rabia –como lo evidencia la reacción de la arpía ante las palabras amorosas del soldado: “Me sentí confundida. Y lo que hizo aquel hombre no consiguió sino completar esa sensación [...] No supe qué hacer [...] sentí una enorme rabia” (García, 2009: 22)–, y luego con una fuerza incontenible, suficiente para transformar las convicciones forjadas en una existencia que se remonta al principio de los tiempos. Con

respecto a tal transformación, la arpía declara: “No puedo tampoco volver a ser una buena torturadora... ¿Quién, que sepa lo que es realmente amar un cuerpo, podría despedazar otro?” (2009: 27).

Podríamos categorizar la irrupción mencionada como lo humano-liberador; para el caso de este análisis lo otro-liberador, que es capaz de propiciar un movimiento radical que va del pasado y sus lacras hacia un horizonte nuevo (un destinatario que es la misma arpía, ya transformada por el amor). Las aspiraciones que expresa la arpía al final del relato son una muestra del cambio en su carácter:

Lo que siento, lo que pienso, es que llegará el día en que un nuevo combate entre los todopoderosos estruje el cosmos [...] Y lo que intuyo, lo que espero incluso sin fundamento, es que para ese entonces habré logrado recordarlo [al soldado] de forma tan perfecta que él volverá a mí y me poseerá por completo (García, 2009: 28).

“El hombre mariposa”

La situación de el hombre mariposa es un tanto diferente a la de la arpía del cuento anterior. Este, a diferencia de ella, se encuentra trágicamente solo. Es una anomalía total introducida en el mundo de lo humano. En este caso entonces, el ser sobrenatural, lo suyo propio, aparece completamente rodeado de su otredad y, en consecuencia, todas sus relaciones, tanto las de signo positivo (objeto, ayudantes), cuanto las de negativo (oponentes), son relaciones con lo humano.

El hombre mariposa (sujeto) desea disfrutar, nuevamente o por primera vez, de algunas de las características primordiales de la condición humana (deseo destinador); características que, en cierto momento de su vida, se alejaron de su cotidianidad, se le hicieron ajenas. Tales características (objetos) tienen que ver con el ámbito de la intimidad en diferentes sentidos. Por un lado, el hombre mariposa desea restablecer su derecho a la soledad, derecho que perdió en el momento en que el mundo se enteró de su extraordinaria condición y comenzó a seguirlo incansablemente, adoptándolo, en primer lugar, como rareza científica, luego como personaje de la farándula mundial, y, finalmente, como centro de un culto religioso.

También quisiera, el inopinado inmortal, tener relaciones sexuales normales, como las de un humano cualquiera; experiencia a la que nunca ha podido acceder ya que su condición de perenne resucitado comenzó en la adolescencia, cuando aún era virgen, y porque de esa condición brota un hálito de muerte y

melancolía que, como una “materia oscura” (García, 2009: 54), mantiene alejadas a las personas que quieren entrar en su círculo más íntimo:

[...] esa carga negativa que se ha instalado en mí por el contacto cotidiano con la muerte y que todos los demás perciben apenas me tienen cerca [...] Por eso no pueden soportar mi contacto por mucho tiempo... ¿Qué les recuerdo de sí mismos? ¿La certeza de que un día morirán? ¿El peso insoportable del valor de la vida y como lo desperdician cada día?... No lo sé (2009: 54-55).

En todo caso, lo que más desea el hombre mariposa, y que podríamos considerar también dentro del ámbito de lo íntimo, es morir definitivamente, liberarse de la pesadilla que supone el vivir aislado y el sufrir todas las noches la agonía del moribundo:

Yo no puedo suicidarme. Y sé muy bien ahora, cuando soy el único que puede opinar al respecto desde la práctica y no sólo desde la teoría, que todo hombre debe tener al menos la posibilidad de elegir morir. Esa elección, así no la usemos, nos garantiza poder conservar al menos una dignidad mínima en condiciones imposibles. Yo no la tengo... Soy menos que todos (García, 2009: 56-57).

Y agrega después: “La muerte es la amante última. Cada noche sueño con que ella me abrace por más de unas horas. Y cada día despierto para descubrir que ha vuelto a rechazarme” (2009: 59). Cabe señalar que, en síntesis, lo que quiere El hombre mariposa es ser un humano normal (él mismo, como humano común, sería el destinatario de su búsqueda), y así lo enuncia: “Hasta cierto punto entiendo las torturas por las que me hicieron pasar: mi cuerpo es único, aunque yo lo daría todo por ser común” (2009: 47).

A la materialización de estos deseos, motores de las acciones del personaje, se opone, en un sentido definitivo, su propia condición sobrenatural. Además, se le oponen también la curiosidad morbosa connatural a la raza humana (representada en los medios de comunicación), la intensa y recurrente necesidad de creer y vivir lo extraordinario (representada por los miembros del culto religioso creado en su nombre), y el permanente interés humano por descubrir, para beneficio propio, los secretos que se ocultan detrás de lo inexplicable (representado en los científicos). Sin embargo, también son humanos aquellos que ayudan a El hombre mariposa en la consecución de su objetivo. Por un lado, su padre, que protegió la intimidad del hogar del escrutinio público mientras estuvo vivo y pudo mantener alejados a todos los inoportunos, y por otro lado, luego de la muerte del padre, los líderes de la Iglesia de la Mariposa, quienes acceden a las

peticiones de el hombre mariposa a cambio de mantener las jugosas ganancias que obtienen de su negocio religioso.

Se advierte entonces que la relación entre alteridad y mismidad representada en este cuento aparece de una manera ambigua. Lo otro, lo humano, se presenta, en su forma negativa, como lo humano-intruso (el acoso, el irrespeto por el individuo, la invasión a la intimidad), y a la vez, en su forma positiva, como lo humano-protector. Esta división en el seno de lo otro genera necesariamente una serie de sentimientos encontrados en el protagonista. Por una parte, recuerda con especial cariño a su padre: “Él era toda mi familia” (García, 2009: 44) dice, y luego agrega: “[...] la mejor manera de describir a mi padre sería como un hombre frustrado y sensible. Pero sacó lo mejor de sí para defenderme cuando el mundo nos invadió y quiso descuartizarme” (2009: 45); además, quiere recuperar desesperadamente su humanidad y soporta a los adeptos de su religión porque son su única compañía: “Ellos no me acompañan, pero al menos pueden soportar mi compañía, pues no me ven como hombre sino como dios” (2009: 49-50). Y, por otro lado, sin embargo, desprecia a todos aquellos que lo observan y tratan como a un dios o como a un objeto: “Sí, lo confieso: me producen un asco que solo la fuerza de la costumbre hace soportable” (2009: 40).

“Los ojos de la noche”

El personaje del vampiro (sujeto) es el más solitario de todos los protagonistas de los cuentos seleccionados, en una colección que tiene como uno de sus temas predominantes la soledad. Tal como él mismo lo señala: “Pienso que si la soledad nace del miedo al otro, mi relación con la humanidad es una relación de soledad perfecta, donde ambos sabemos que no tenemos la menor razón para confiar en el otro” (García, 2009: 105). Nadie lo apoya en la consecución de sus objetivos, nadie lo protege ni lo comprende; y aunque sabe que probablemente existan otros en su misma condición, no tiene la más mínima intención de ir a buscarlos ni tampoco la de crear otros vampiros como él (cosa que puede hacer en una especie de transmisión viral con su mordida, cuando esta no resulta fatal).

Los humanos, los otros, lo rodean, pero su relación con ellos es la de un depredador con sus presas (objetos):

Los humanos presienten el peligro en mí sin que yo tenga que hacer siquiera la menor demostración de fuerza. Hay un aire de amenaza a mi alrededor que la decadencia de mi físico apenas disimula; ellos reconocen

intuitivamente a su predador natural, imagino. Y, sin sorpresas, su predador es apenas una mutación de ellos mismos (García, 2009: 103).

En tal sentido, el ámbito de lo suyo, de lo propio, es el de la supervivencia como depredador (su propia naturaleza, que sería así destinador y destinatario simultáneamente); supervivencia que se cifra, como la de otros depredadores, en su capacidad de cazar y de pasar desapercibido o camuflarse. Al respecto señala el vampiro: “Y si supieran quien soy, me cazarían. Por eso me tomo tantos esfuerzos en encajar y disfrazarme; en tener un trabajo, pagar mis cuentas y aburrirme...” (2009: 105).

Si bien el vampiro sabe que, como depredador, es superior al individuo humano, reconoce que los humanos, como especie, son a su vez depredadores de cuidado (oponentes). La relación entre ambos es de miedo recíproco:

Sí, miedo. Eso es todo lo que produzco cuando me ven. ¿Qué les advierte? ¿Mis ojos? ¿Mi olor, quizá, incluso sin que sean conscientes de ello? ¿La forma de moverme? No estoy del todo seguro, pero me sienten y me temen... Y la emoción es correspondida. Puedo no tenerle miedo a ninguno de ellos en particular, pero como especie me superan seis mil millones a uno (García, 2009: 105).

Sabe el narrador que un descuido puede convertirlo en presa y por esta razón no solo se cuida del escrutinio humano, sino también de su propia hambre, de esa insaciabilidad que siempre parece estar a punto de traicionarlo (se oponen así a la consecución de su meta, los mismos humanos y su propia glotonería).

La relación en este caso funciona en los siguientes sentidos complementarios: el vampiro se sabe superior y percibe lo humano como lo vulnerable, lo débil; es consciente de la fragilidad del individuo (lo humano-víctima). Pero, por otro lado, comprende la amenaza que representa la especie humana, el humano como manada depredadora (lo humano-victimario). El vampiro lo señala de una manera particular:

[...] trato de no ser abusivo, aunque sea uno de sus depredadores, ellos son muchos más. Después de todo, también los lobos, los tigres y los tiburones son, uno a uno, mucho más fuertes que los humanos, pero todas son especies en peligro de extinción... Como los vampiros, supongo [...] (García, 2009: 104-105).

“La cabeza del mundo”

Blemy (sujeto), el blemio protagonista de este relato, no es solamente una anomalía biológica, un mutante, sino que es, además, un ser carente de escrúpulos que no siente simpatía por nadie y que usa su inteligencia superior para lograr propósitos netamente egoístas en torno al poder y al éxito. Dicha inteligencia resulta del hecho de que el personaje tiene un cerebro más grande de lo normal, como él mismo lo señala: “Según las radiografías, debe tener un tamaño superior a los 4000 cc. Es decir, el doble de lo normal” (García, 2009: 122).

A pesar de su repelente condición, lo suyo propio, y de una autosuficiencia expresada de diversas formas, se hace evidente que, aunque parezca no reconocerlo, Blemy busca algún tipo de aceptación social (destinador), que cree poder lograr con el éxito en su trabajo y al obtener dinero y ofrecer sus capacidades especiales a los mejores postores, los poderosos. De esta manera, el éxito se convierte en el objeto de su deseo (éxito materializado en dinero y fama), y él, convertido en uno de los más exitosos y poderosos, se convierte entonces en destinatario. Precisamente, sobre el éxito señala este monstruo que:

Y el éxito me gusta porque es mejor que el fracaso. ¿Por qué, me pregunto? ¿Por qué el éxito es mejor que el fracaso? Si lo pienso, debo admitir que no lo sé bien, pero es parte de las concepciones a que me he apegado [...] quizá simplemente “éxito” suena mejor que “fracaso”... Y si esa es mi meta, no puedo quejarme, pues debo ser uno de los hombres con mayor éxito en el mundo, si el éxito se mide por la capacidad de hacer lo que se desee sin que nadie te frene, así como por la capacidad de obtener aquello que quieres [...] Que yo no desee nada o lo desee sólo para deslumbrar a mis no-semejantes, o para mantenerlos a distancia, es otra cosa (García, 2009: 118).

Este personaje, totalmente cínico, declara no sentir nada especial por nadie, y no obstante señala, en otro sentido, que conoce muy bien a la masa humana:

Mis estudios me han demostrado que con ellas [las emociones de temor y rabia] se puede entender el comportamiento de toda masa humana. Un individuo puede ser mucho más complejo –de hecho, generalmente los seres humanos individuales me desconciertan y quizá por eso no tengo ningún tipo de relación permanente con nadie [...] (García, 2009: 122).

Solamente reconoce en sí dos emociones, “las más primitivas; aquellas que mis no-semejantes y yo compartimos con los cocodrilos: el temor y la rabia” (2009: 122). Los otros, las personas, los “no-semejantes”, están para él en una escala menor de la evolución:

Me veo como una evolución: el último hijo de la Era de la Razón. En mí, como está sucediendo con los meñiques de los pies, el apéndice o las muelas del juicio, la naturaleza ha prescindido de lo que sobraba, de lo que le estorbaba a la especie para garantizar su supervivencia. Por eso soy tan útil. Por eso soy famoso (García, 2009: 116).

E insiste luego:

Sin embargo, prefiero considerarme, como ya dije, una evolución necesaria. El único modo de que la Razón se imponga al fin sobre los restos de la condición animal de la humanidad [...] Es inevitable que la humanidad dé el salto. Yo simplemente soy el primero [...] (García, 2009: 116-117).

De esta forma, los demás se convierten en extraños susceptibles de ser utilizados y desechados sin miramientos.

Los humanos, sobre todo los poderosos, perciben al blemio como una herramienta, como un súper cerebro organizador y planificador que les facilita el torcer leyes y convenciones sociales, económicas o políticas, para satisfacción de su permanente ambición (se convierten así en ayudantes). Sin embargo, estos mismos poderosos saben que este mutante súper inteligente puede terminar siendo una amenaza (a la vez son oponentes) por su conocimiento experto de las truculencias geopolíticas y su absoluta falta de empatía. Por su lado los pobres, las víctimas de las políticas y acciones que propone Blemy a los poderosos, y también las víctimas directas de su psicopatía, llegan a odiarlo cuando lo conocen (opponentes), de hecho, con un odio que puede llegar, como se lee al final del relato, hasta el intento de asesinato: “[...] no deja de tener su gracia que, con todo lo que le he hecho a naciones enteras, vuelva a ser un individuo el que intente matarme por conflictos personales” (García, 2009: 124).

Lo humano se presenta en esta ocasión dentro de las categorías de lo humano-opresor, determinado por la falta de escrúpulos y la disposición recurrente para transar con asesinos, monstruos y psicópatas, y para manipular situaciones y personas con el fin de alcanzar a toda costa sus objetivos; y lo humano-oprimido, a su vez, en el carácter de aquellos manipulados y vapuleados, propensos a la furia rebelde, pero casi siempre dominados por las circunstancias y por la mano implacable del tirano.

Conclusiones

El ejercicio que emprende Andrés García Londoño al elegir como narradores de algunos de sus cuentos a seres sobrenaturales, y al confrontarlos con la humanidad de los demás personajes, realiza, de una manera sugestiva, una de las más importantes funciones de lo fantástico: la de poner en escena, disruptiva y poderosamente, la relación con la alteridad tan fundamental para la construcción de lo humano. Estas decisiones estilísticas y estructurales, que constituyen un rasgo diferenciador en la narrativa del autor, generan un interesante efecto de identificación entre la alteridad y lo humano, y trastocan las configuraciones narrativas típicas sobre las que se han constituido los géneros de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño.

La narración autodiegética en estos cuentos evidencia procesos de creación de identidades narrativas (Ricœur, 1996: 138). Cada uno de los personajes “saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro” (1996: 147). En este sentido, el desarrollo de las tramas permite apreciar cómo estos monstruos protagonistas reconstruyen lo que son, mediante una revisión de su temporalidad; una temporalidad identificativa en la que intentan integrar diversos episodios divergentes, protagonizados generalmente por seres humanos. Se evidencia, y nuevamente en términos de Ricœur, cómo “esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.)” (1996: 147). De esta manera, lo humano se le representa al lector como lo otro, en cuanto aparece en los relatos asumiendo el rol de lo contingente, de lo imprevisible que se atraviesa en la construcción de identidad de los personajes principales, y en lo inesperado que el monstruo se ve obligado a integrar por la violencia, el amor o la costumbre, al desarrollo de su cotidianidad.

Si la permanencia en el tiempo es una de las cualidades de la mismidad, y la alteridad suele presentarse como una sustancia cambiante y variable (Ricœur, 1996: XIII), los seres humanos en los cuentos de García Londoño se presentan entonces como personajes cambiantes, a veces aliados, a veces oponentes; en tanto que los personajes sobrenaturales, sus voces, permanecen constantes a lo largo del relato. En este sentido, los modelos actanciales evidencian esa otredad que irrumpe como una suerte de caos divergente sobre el que el monstruo reacciona, afirmando su diferencia. La identidad del monstruo, punto central de este conjunto de cuentos, se erige entonces sobre una dialéctica de la acción,

representada por las relaciones evidenciadas en los modelos actanciales descritos; y sobre un personaje que se construye a sí mismo dentro de una narración autodiegética.

Ahora bien, dicha narración autodiegética le permite al autor proponerle al lector (ideal y necesariamente humano) participar en un juego en el que este debe asumir –o por lo menos observar muy de cerca– la otredad sobrenatural, aceptándola como verosímil y, en casos extremos de identificación, como propia. La elección de la voz por parte del autor es una invitación clara al lector para que integre, durante el tiempo de la lectura, una instancia radicalmente distinta a su mismidad. El humano lector se convierte en un monstruo (o por lo menos se introduce en la mente de uno) que, en el transcurso de la acción narrada, se relaciona con una otredad humana, lo que configura un juego de miradas en el que lo humano es lo otro en diversos niveles.

Esta alteridad en diversos niveles es, en otro sentido, una mismidad en situaciones límite de lo humano; por ejemplo, cuando se describen, a lo largo de los relatos, situaciones tales como el gesto de amor extremo del enamorado de la arpía (torturado que se enamora de su torturadora), la veneración enfermiza y abusiva de los adeptos de la religión de el hombre mariposa (fanatismo servil), la vulnerabilidad animal de las posibles presas que desfilan ante los ojos del vampiro (humanidad que desciende en la pirámide alimentaria), y las singulares relaciones de necesidad y odio que entablan los seres humanos normales con el frío y maquiavélico blemio (pactos inmorales con asesinos y delincuentes y, en sentido contrario, enfrentamiento mortal contra estos).

Otras situaciones límite se desarrollan también cuando los monstruos proyectan su propia y humanizada luz en un espectro que va desde el odio que se cultiva a lo largo de innumerables años de maltrato –y que se descarga con sevicia sobre los condenados al infierno, como es el caso de la arpía– hasta un resentimiento frío, pero activo, que se mezcla con un abrumador deseo de encajar, del que hace gala el blemio; pasando por la necesidad agobiante, y nunca satisfecha, de intimidad (que se expresa en el mayor gesto íntimo, el de la muerte) de El hombre mariposa, y la particular cautela, no exenta de un aire de justificada superioridad, del que se sabe victimario y a la vez víctima, tal como sucede con el vampiro.

Los humanos y el monstruo en los cuentos seleccionados son, simultáneamente, aquello otro que jamás termina de ingresar a la esfera de lo propio, el monstruo exterior, y aquello propio que pervive en los límites de lo otro, el monstruo interior. Al lector se le ofrece entonces la oportunidad de transitar

dos puentes: uno entre su mismidad humana y la alteridad de los personajes sobrenaturales; y otro que se construye y se destruye al interior de una serie de tramas de encuentros y desencuentros, entre la otredad humana y la mismidad monstruosa. Este es el juego propuesto; ser, en la expresión de Emanuel Lévinas, “el Mismo y el Otro” (1965: 63).

De este modo, estos cuentos se convierten en espejos únicos, extraños y familiares a la vez, que le permiten al lector mirarse y preguntarse quién es, o mejor aún “¿es esto (y *eso*) lo que soy?”. En síntesis, son un variopinto recordatorio de que en este universo de incontables conexiones y relaciones complejas lo otro se puede confundir fácilmente con lo propio, en una danza de formas a veces macabras, pero otras tantas también conmovedoras.

Referencias

- Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1998.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- Burgos López, Campo Ricardo. “Veinte años en la literatura fantástica colombiana: 1990-2010”. *Estudios de Literatura Colombiana* 28 (2011).
- De Wit, Hans. ‘-¡Dios mío -dijo- qué loca soy en los buques!’: Alteridad e infinitud en perspectiva hermenéutica”. *Acta Poética* 31.2 (2010).
- García Londoño, Andrés. *Relatos híbridos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1995.
- Olvera Vázquez, Jorge. “Las formas de lo fantástico”. *Fronteras de Tinta* 3 (2013).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2019.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*, México: Siglo XXI, 1996.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio: Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.