

ÁLVARO MUTIS
PARODIA Y AUTO-PARODIA EN
« LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA »

Mefistófeles: También al diablo le encandila la cultura que a todo el mundo emboba; ya no se ve por parte alguna al fantasma hiperbóreo. ¿En dónde ves tú cuernos, rabos ni garras? y por lo que hace a la pezuña, de que no puedo prescindir, me perjudicaría delante de la gente; por eso hace ya muchos años que, imitando a más de un joven, gasto pantorrilla postiza.

GOETHE, *Fausto*, Historia Universal: Historia del Mal, CIORAN, *Breviario de podredumbre*.

La lectura paródica de *La mansión de Araucaíma* está condicionada desde su mismo subtítulo: *relato gótico de tierra caliente*, así como también por el epígrafe que la precede: « Viens à ma volonté et je te donnerai tout ce que tu voudras excepté mon âme et l'abreviation de ma vie » (*Carta de Gilles de Rais al diablo*), recursos ambos que ilustran ejemplarmente lo que es para Genette el *paratexto* y cuya explícita intencionalidad reclama inmediatamente la atención del lector. En palabras de MORENO DURÁN: “Arriesgada utopía la del texto que a medida que se escribe formula y vive su propia preceptiva, sin traicionar los motivos dilectos del autor: la tierra caliente del trópico y la presencia torrencial de la mujer” (1990:44).

En una entrevista concedida hace pocos años, MUTIS cuenta que la génesis de *La mansión* tuvo lugar durante una conversación con Luis Buñuel, donde se produjo una discusión sobre la posibilidad de escribir una novela gótica en la actualidad y dentro de otro contexto que no fuera el original. Ante las dudas de Buñuel, Mutis se propone un reto:

“Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico”[...]. Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico. Para mí el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto[...]. Entonces, esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí (1989:6).

Tenemos, pues, dos pistas muy puntuales para abordar el texto, y ambas nos remiten directamente al ejercicio de la *parodia*, género cuya práctica se remonta a la antigüedad clásica y etimológicamente está ligado a ‘cantar en otra voz’, ‘al lado’; a la transformación y a la deformación (GENETTE, 1989:20, 118). En este caso su significancia se duplica por hacerse explícita la fuente que se intenta recrear, “poniendo al desnudo el recurso”, como diría Shklovky, y por ende declarándose como parodia auto-consciente (WAUGH, 1990:65-66) que reconoce su propia naturaleza (HUTCHEON, 1991:27): dinámica de fundamental importancia, como se verá más adelante.

En un llamativo repunte desde mediados de siglo, la parodia sigue siendo objeto de gran atención por la crítica desde un oscilante movimiento que intenta ampliar su rango para adaptarlo a los usos de la contemporaneidad, frente a otras posiciones que — ante el peligro del desdibujamiento de sus fronteras — insisten en restringir acepciones con el objeto de mantener su operatividad. Así, dentro de una muy extensa bibliografía, hay una serie de argumentos que interesa rescatar para nuestros propósitos como paso preliminar antes de adentrarnos en el análisis. GENETTE, por ejemplo, construye un muy preciso aparato conceptual y terminológico dentro de lo que él denomina *palimpsestos* — los diversos fenómenos de la *transtextualidad* —, en el que la parodia sería una figura retórica que nace de la necesidad de dar nuevos significados a viejos temas y materiales, e implica la *inversión*, pues, al menos en principio, convertía lo trágico en cómico (1989:23, 25). Dicha inversión puede ser seria o burlesca pero siempre obedece a una distancia irónica entre el hipotexto y el hipertexto. Sin embargo, el afán del autor por diferenciar variantes hace que se sumerja en infinitos matices restrictivos que convierten la posible aproximación crítica al fenómeno en un ejercicio intelectual tan exquisito que termina

siendo un fin en sí mismo, sin mencionar las dificultades inherentes a las combinatorias que presenta siempre cada texto en particular.

Frente a ello, la elaboración de Bajtín ofrece toda una otra dimensión del concepto. Mientras según el investigador francés solo se puede llamar parodia a una relación particular entre un texto — corto y muy conocido: *hipotexto*— con otro que lo actualiza — *hipertexto*—, para el teórico ruso conforma una manifestación de raíces mucho más amplias que se articulan con el origen mismo de la palabra novelesca en su incorporación del *lenguaje concepción ajeno*: al insertar en su interior los *géneros directos* — drama, lírica, épica—, la parodia sería una de las formas más antiguas de representación de la *palabra ajena*, esencia de ese *género indirecto* que es la novela, forma posterior plurilingüe y dialogística en la que las funciones directas del lenguaje se convierten en imagen del lenguaje (BAJTÍN, 1989:419, 127). Al igual que Genette, Bajtín destaca la cualidad irónica que en la parodia sustenta la intención de crear un correctivo cómico y crítico, obligando a ver una realidad contradictoria (pluralidad) que señala el envejecimiento de la palabra, y proponiendo una *renovación* que enfatiza la distancia indispensable entre la realidad y la palabra, entre unos y otros códigos para nombrarla. Así, define la parodia como un género intencionado que pone a dialogar dos puntos de vista concreto-lingüísticos: un *híbrido intencionado dialogizado* (1989:428, 442). Para Bajtín, la parodia llega a su máximo esplendor durante el medioevo, momento culminante en el ejercicio de su ya famosa noción de *carnavalización*: juego desjerarquizador de la vida misma en el que la liberación temporal opera todo tipo de inversiones (*mundo al revés*), derrocamientos bufonescos y transgresiones grotescas donde triunfa la periferia a través de la máscara y la negación de la identidad y del sentido único. Según su hipótesis, la parodia se habría marchitado en la actualidad (tomar en cuenta que escribe en 1940), principalmente porque ha perdido la cualidad transformadora que la caracterizó para anclarse en una degradación exclusivamente negativa, carente de ambivalencia regeneradora (1971:26).

Proposiciones más recientes, sin embargo, como las de Linda Hutcheon — a pesar de estar de acuerdo, al igual que Kristeva, con la pulsión fundamentalmente negativa de la actual parodia (1991:73-

74)—, defienden la presencia del fenómeno como parte esencial de la estética de fin de siglo. Según la hipótesis de Hutcheon, la intertextualidad y la auto-representación dominan no solo el espacio creativo sino la atención crítica desde hace algún tiempo, y los sistemas posmodernos parecen tender cada vez más a desinteresarse de validaciones externas para preferir remitirse a sí mismos en *performances* espejeantes de sus propios procesos, por lo que la parodia sería el mecanismo por excelencia de un afán autorreferencial que incluso desemboca en la metaficcionalidad pues crea formas a partir del cuestionamiento del mismo acto de producción estética (1991:2, 10, 77, 108).

Para desarrollar tal hipótesis —y en términos marcadamente útiles para el abordaje de *La mansión de Araucaíma*—, la autora amplía sustancialmente la noción de parodia abriendo la posibilidad de que cubra todos los campos del arte, es decir, propone un concepto que responda adecuadamente a las necesidades del siglo y sus específicas formas de apropiación textual, movimiento que redimensionará la creatividad original del autor para entronizar la ‘equivalencia’ con el receptor y relevar la finisecular pérdida de fe en una noción de la historia y de la cultura como ‘progreso’. La define como una repetición que marca más las diferencias que las similitudes, no solo de un texto a otro sino de las convenciones de género; que se apoya en la imitación irónica como estrategia discursiva y en la distancia crítica como perspectiva, y que puede ir de lo lúdico a lo degradante, desde el homenaje —que valida y autoriza— hasta la ridiculización total (1991:5, 11, 75-77); es autorreferencial pero a la vez mantiene el contacto con ‘el mundo’ a través de la indispensable complicidad con el lector que involucra simultáneamente enunciación y enunciado, codificación y decodificación en el eterno cruce de referentes culturales. Por lo tanto, defiende su valor como determinante en la evolución de las formas estéticas y en la dinámica de continuidad y cambio. De hecho, dice, si su referencia es con otros textos, la noción de referencialidad como tal tiene que ser re-examinada (1991:102, 103, 108): de allí sus profundas relaciones con la metaficción, como también desarrolla PATRICIA WAUGH (1990:63-86).

Dentro de líneas e intereses parcialmente similares, Margaret Rose —en un sistemático cuestionamiento de nociones y usos del concepto— se detiene en un rastreo que ubica la etimología del término desde la interpretación de las definiciones de Aristóteles y sus secuelas: la parodia como género poco serio y no digno de ser tomado demasiado en cuenta, óptica que, según la autora, se mantiene hasta los trabajos de los formalistas rusos en las primeras décadas del siglo. Las formulaciones posteriores de los teóricos de la recepción, y las elaboraciones sobre la intertextualidad por parte de estructuralistas y post-estructuralistas, habrían abierto todo un nuevo campo de perspectivas que permite precisar sus complejos modos y significaciones en la práctica discursiva de la posmodernidad. Al igual que Hutcheon, Rose articula inextricablemente la parodia a la proposición metaficcional, aunque difiere de ella, y de otros teóricos, al sustentar que lo paródico, para constituirse como tal, tiene que venir acompañado por una intención de comicidad. De hecho, y dentro de una hipótesis restrictiva que contradice la apertura de su aproximación al fenómeno, defiende que lo que distingue —indispensablemente— la parodia posmoderna de la de otras épocas es justamente la deliberada combinatoria de lo cómico y lo metaficcional, esto último por ser una forma de autorreflexividad y auto-crítica del género sobre sí mismo. La parodia metaficcional sería, entonces, aquella que muestra no solamente el *qué* sino el *cómo* (1993:210, 240) y cuya naturaleza intrínseca es la subversión transformadora de lo cómico:

Despite the fact that all meta-fictional parody will be comic if it is truly parodic, many recent discussions of parody as meta-fiction have run the dual risks of reducing parody to meta-fiction at the expense of acknowledging the other traditionally defining characteristics of parody such as its comic structure and effect, and (after having eliminated the comic from parody) of even suggesting that all meta-fiction is parody (1993:92).

A partir de este somero recorrido podemos aventurar una 'síntesis de definiciones', operativa para nuestro actual propósito, según la cual entenderíamos la parodia como la relación de un hipertexto con un hipotexto (en una acepción ampliada que incluiría las convenciones de género), dentro de la que se realiza una transformación intencional de los materiales de referencia que, en este caso, vienen mediatizados por textos anteriores. Dicha trans-

formación puede ser lúdica o seria y tiene como uno de sus objetivos principales la búsqueda de nuevos significados; se sustenta inevitablemente sobre el juego metaficcional en su cualidad de reescritura (que es siempre un comentario explícito o tácito sobre sí misma), e implica la utilización de ciertos recursos de base como la distancia irónica y la inversión ambigua y proliferante a la vez que requiere, para completarse, la cooperación del lector.

Vale destacar que la ironía, 'modo' tan antiguo como la parodia y con espacio operacional equivalente y autónomo, ofrece, en sus caracteres esenciales, similitudes que justifican una fusión potenciadora de efectos como la distancia y la inversión múltiple generadoras de ambigüedad y pluralización de significantes. En el caso de *La mansión*, su acción mutua ejerce como movilizadora de líneas inter e intratextuales, ilustrando una de las definiciones de Rose:

Both irony and parody may be said to confuse the normal processes of communication by offering more than one message to be decoded by the reader and this duplication of messages can be used, in either case, to conceal the author's intended meaning from immediate interpretation. [...] In the parody the complex function of the dual meaning of the irony is matched by that of the dual text or code when the parodied text is used as a 'word mask' or 'decoy code' to conceal or complicate the message of parodist (1993:87).

La parodia y la ironía se ofrecen entonces, no solo como valor immanente que permite al crítico el desmonte técnico de variantes discursivas, sino como el campo por excelencia de la *literariedad*: esas variantes discursivas conforman un diálogo en el tiempo, y, a la vez que son testigos de época en su dimensión de productividad, validan la realidad de lo imaginario en su autorreflexividad transtextual.

Tomando en cuenta, pues, que *La mansión de Araucaíma* remite explícitamente (referente) a la novela gótica (en su convención genérica), se hace necesario traer a colación sus rasgos principales. De origen que se remonta al muy racionalista siglo XVIII en Inglaterra —aunque con antecedentes que se remontan al XVII—, tiene diversas manifestaciones en el curso del XIX, de las cuales quizás las más conocidas en nuestro medio sean *Frankenstein* —de arrasante éxito en su momento (1818)—, de Mary Wollstonecraft Shelley, y muchos de los célebres cuentos de Edgar Allan Poe,

relatos que enfatizan el horror, lo grotesco y sangriento dentro del ambiente de embrujadas ruinas de viejo castillos donde se experimenta una dimensión espacio-temporal suspendida o congelada; en ellos se plantean hechos misteriosos sin el objetivo de resolverlos sino con la intención de asustar o desconcertar al lector; se retoman elementos del medioevo como el antirracionalismo y lo sobrenatural; se tematiza lo siniestro, lo satánico y lo macabro:

Lo gótico nació bajo tres padrinos: un decorado medieval, con ingredientes sobrenaturales (“atmósfera opresiva, inexplicable miedo de lo inexplicable de las fuerzas de lo desconocido”, apunta Lovecraft), un entramado de ciegas pasiones, y una buena dosis de muy británica hipocresía, que permitía en ocasiones dar toda suerte de dementes explicaciones racionales a la imágenaría ultratúmbica (GARRIDO, 1982:35).

En síntesis, el relato gótico pone en escena un enfrentamiento con el mal a través de presencias malignas inexplicables de las que los personajes pueden ser agentes o pacientes — fatales víctimas de un destino irremediable —, pero, incluso cuando son agentes, suelen ser sólo intermediarios del mal y casi nunca siguen un causalismo o una lógica pues la fuerza del mal libera la racionalidad.

Interesante es destacar que la misma denominación ‘gótico’ remite ya a una pulsión intertextual. Se desprenden del subtítulo de la novela de su iniciador ‘oficial’, Horace Walpole: *The Castle of Otranto, A Gothic Story* (1764), y responde, efectivamente, a una intencionalidad que pretendía re-insertar la *imaginación* y la *improbabilidad* — como inherentes al espíritu poético — en el *racionalismo* y *naturalismo* de la narrativa de la época de la Ilustración, para la que el término *gótico* implicaba peyorativamente barbarie, medievalismo y superstición. Paradójicamente, entonces, y bajo la sombra volteriana — en un momento en que la razón triunfaba, en teoría, y la locura reinaba en la práctica — los escritores del gótico imponían una nueva forma de hipocresía: “in the name of optimism, they exploited melancholy; in the name of light, they paid tribute to darkness; in the name of history, they yielded themselves up to fancy” (FIEDLER, 1992:137). En nombre de un presente asertivo, podría añadirse, se refugiaban en el imaginario de los misterios del pasado ¹.

¹ Según BARTIN, la temática del castillo en la novela gótica es lo que permite instalar el lugar del tiempo, del pasado histórico: “los siglos y las generaciones han dejado impor-

De hecho, según el investigador Victor Sage, en *The Gothik Novel*², el género todo ha sido formulado como un *pastiche*, como una interminable reescritura de grandes escenas y efectos de la tradición literaria; un híbrido deliberado de lo antiguo y lo moderno, de la historia y la ficción (1992:9, 25) (afán que, por otra parte, se inserta muy coherentemente con el entramado propio de la poética de Mutis y sus recreaciones históricas dentro de peculiares universos ficcionales).

Como desarrolla Eric Rabkin en su indagación sobre lo fantástico en la literatura, la misma evolución del género — y las variantes que ha producido — muestran el predominio de diversas líneas paródicas que configuran una pervivencia intertextual hasta nuestros días (1977:182-189), a pesar de una aparente dilución de su importancia en el curso del mismo siglo XIX, dinámica que, según Sage, sirvió solo para dar paso a la transformación de una específica forma literaria en favor de un *modo de sensibilidad* (1992:22). Un ejemplo de ello serían las inacabables recreaciones de Drácula o la figura del científico cuyos conocimientos han escapado a su control (por el estilo de Frankenstein), donde “la figura del monstruo con un *pathos* ya asumido sustituye al impreciso muerto gótico” (GARRIDO, 1982:39). No es de extrañar, pues, que haya habido también un resurgimiento del interés crítico en el fenómeno (SAGE, 1992:8), en lo cual tuvieron determinante importancia las elaboraciones de Freud sobre *lo siniestro* como pulsión instintiva del inconsciente que se proyecta en la *repetición-compulsión* del relato de horror, al igual que las apasionadas declaraciones de Breton respecto al gótico como campo ideal de lo fantástico para expresar las más profundas emociones individuales³. Aunque, no puede dejar de anotarse, nada

cantes huellas en diversas partes del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retratos de los antepasados, en los archivos familiares [...] Finalmente, las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores. [...] El castillo procede de los siglos pasados, y tiene vuelta a cara hacia el pasado. En *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*” (1989:396).

² Antología y estudio crítico que recoge las más importantes aproximaciones al fenómeno desde el siglo XVIII.

³ Comentario de SAGE (págs. 22-23) que remite a las elaboraciones de FREUD en *The Uncanny* (1919, traducido en español por *Lo siniestro*), segmentos del cual están incorporados a su antología (págs. 76-87); y a las de BRETON en *English 'Roman Noirs' and Surrealism* (1937), págs. 112-115.

más lejos del automatismo surrealista que la lucidez implacable que preside la prosa de *La mansión* desde la ajenidad de la voz narrativa, como se verá más adelante.

Según todo ello, el 'relato gótico' de Mutis respondería a lo que Genette define como el *mimotexto*: imitación que consiste en un ejercicio de *traducción inversa*, traslación de un escrito de *estilo familiar* a un *estilo extranjero*. A diferencia de la parodia —que se ocupa de un texto específico, insiste el autor— el mimotexto remite esencialmente a un género o estilo, y accesoriamente a un texto. Lo cual implica "la constitución previa (sea o no consciente o voluntaria...) [...] de un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una *performance* singular". Hay siempre, pues, entre el corpus imitado y el imitador, una matriz o idiolecto a partir de la generalización de los rasgos de estilo que conforman el *código* del género (1989:99-103) (código ampliamente establecido por la crítica en este caso, tal y como se configura en la revisión precedente sobre las variantes del *gótico*). Sin embargo, y aun conservando la noción de matriz o modelo —que consideramos fundamental—, así como la de *traducción* a otro código, el fenómeno del mimotexto, en la práctica, participa con alta frecuencia de las características de la parodia en la inversión y resemantización del modelo y en muchos otros mecanismos —como puede demostrarse aquí— a través de los diversos elementos que lo conforman, por lo que es lícito la utilización ampliada de los conceptos de Genette.

En su inversión del modelo, *La mansión de Araucaíma* desecha elementos importantes del código en una exhibición de marcas diferenciales: no hay aquí mazamoras medievales, monstruos satánicos, muertos acechantes ni sospechas de cadenas ultratúmbicas u otros signos fáciles del *horror*. Pero efectivamente, sin embargo, el relato ofrece una serie de rasgos que responden al modelo genérico de la novela gótica: la desmantelada hacienda donde transcurre la acción es la versión tropical de un viejo castillo arruinado y —según palabras del mismo Mutis— en sus paredes parece residir el mal, tal como sucede con el castillo de *El hundimiento de la casa de Usher*, de Poe, texto que se presta para una serie de comparaciones de *código* y de *traducción*. Los personajes son despojos, partícipes del mal sin enfrentarlo y víctimas de un destino

inescapable que se refuerza y metafORIZA en los sueños de algunos de ellos, obvia interferencia del inconsciente — y clásico recurso, también, del gótico (FIEDLER, 1992:139)— que traduce los miedos, represiones y culpas que los motivan, invisibles bajo el movimiento diurno: la Machiche — en un tiempo verbal en pasado que desdibuja las fronteras con la realidad — se aboca a una tarea estéril en la que su esfuerzo se anula por la persistencia de fuerzas superiores ella: la trampa de una vegetación que se multiplica tras su paso: “Advirtió que nadie supervisaba su tarea por la sencilla razón de que era una labor imposible”, como también es inútil cualquier intento de conocerse a sí misma y averiguar el sentido de lo que está sucediendo, pues el espejo “a medida que sus brazos se movían arreglando el pelo, se desplazaba de manera que le era muy difícil mirarse en él” (págs. 52-53) ⁴; el Fraile — con equívoca conciencia de estar soñando — transita por corredores que se refractan sin conducir a ninguna parte: “Pensaba que el corredor anterior lo había soñado y que éste sí era real”. Sigue caminando “y entonces pensaba que aquél también era soñado y éste era real” (pág. 56) en una repetición infinita e irremediable; la muchacha, irónica encarnación de *Alicia en el país de las Maravillas*, piensa que puede lograr en el sueño lo que es imposible en la realidad, sin aprehender el mensaje que la condena.

A través de la morfología de tales personajes, y del discurso que los configura (aunque ellos mismos no muestran darse cuenta), el lector ‘sabe’ — precisamente desde ese excedente de significación, como diría Bajtín, inducido por el paratexto — que no hay salida. Que están predestinados y no hay nada que puedan hacer para evitar el camino que deben recorrer. De hecho, la descripción que los introduce al lector, y los movimientos aparentemente mecánicos que los marcan — prefiguración fatalista — según el ‘rol’ asignado a cada uno de ellos, remiten a las consideraciones de Freud (citando a Jentsch) sobre lo siniestro:

Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro consiste en dejar que el lector dude si determinada figura o persona que se le presenta, es un ser viviente o un autómatas. Esto debe hacerse de

⁴ Todas las citas de la obra serán de la edición del Fondo de Cultura Económica (1988): *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos.*

manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial (1973:2488-89).

Por otra parte, el ambiente del mundo representado está cargado de una suerte de atmósfera embrujada que permite entrever fuerzas malignas y significados ocultos tras cada movimiento, tras cada rincón de la casa, tras las crípticas máximas de Don Graci o las oraciones del Fraile:

Mirar es un pecado de tres caras, como los espejos de las ramerías. En una aparece la verdad, en otra la duda y en la tercera la certidumbre de haber errado. / Todo deseo es la suma de los vacíos por donde se nos escapa el alma hacia los grandes espacios exteriores. Consúmeme en ti mismo (*El Dueño*, págs. 46, 47).

Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! la clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia. / Tú conoces, Señor, mejor que nadie, la inutilidad de mis pasos sobre la tierra (*El Fraile*, pág. 54).

Sin embargo, como se anotaba anteriormente, en ningún momento se observa la intervención de elementos abiertamente sobrenaturales. Los habitantes de ese mundo son un grupo de marginales —una prostituta, un homosexual, un cura excomulgado, un abúllico ‘perdedor’, un sirviente negro y un mercenario— que por razones varias han venido a dar con su vida a una mansión apartada de la sociedad que los margina, automarginándose en una especie de secta cerrada que, al decir de Don Graci, ya no admite nuevas incorporaciones. Es un grupo que tiene sus propias leyes: “Si entras en esta casa no salgas. Si sales de esta casa no vuelvas. Si pasas por esta casa no pienses. Si moras en esta casa no plantes plegarias” reza una de las máximas del Dueño. Como dice Moreno Durán en un análisis que se centra en las articulaciones de lo gótico con la tendencia de Mutis por universos falansteriales: “un reducto cerrado, alejado de la ciudad y de los demás hombres, donde impera una serie de códigos de comportamiento” que privilegian —al menos aparentemente— el goce y la transgresión (1991:17-19, 21). Como ‘individuos’, estos seres funcionan dentro de un ritmo sugerentemente peculiar pero no fantástico: son ‘personas’ con una historia

propia y una morfología que los justifica. Sin embargo, su cualidad de 'personajes' ⁵ se potencia por la arbitrariedad que determina todos sus actos, sus movimientos y su interrelación como grupo, incluso por el respeto mutuo que se profesan en sus diversas desviaciones.

La dimensión temporal que acoge a estos personajes es de tiempo detenido ("esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí" dice Mutis), en oposición al tiempo cronológico que existe fuera de las fronteras de la casa —automóviles, películas, hoteles—, tiempo espejo de la realidad referencial (del lector) que queda anulado por la atemporalidad de la hacienda: los ojos de Don Graci "producían el miedo de asistir a una abusiva y en cierto sentido enferma suspensión del tiempo" (pág. 47). E igual sucede con el espacio, donde quedan claramente demarcadas las fronteras entre ese ámbito autorreferencial —cuyo único contacto con el afuera es la venta de naranjas que permite la subsistencia de los personajes— y el mundo externo.

Tal universo —dentro de sus 'leyes' explícitas o tácitas— parecería funcionar en un perfecto equilibrio inestable de relaciones, equilibrio que se rompe con la llegada de la 'muchacha' que provoca el desafuero de los instintos y la tragedia final. Lo cual remite, de nuevo, a las teorizaciones de Freud sobre *lo siniestro*, en el sentido de que la ruptura se produce por la irrupción de pasiones que develan "algo que siempre fue familiar en la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión [...] lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado" (1973:2498). Es decir, la competencia, el afán de poder, la envidia, la debilidad y la traición (facetas inherentes a la naturaleza de los personajes, según sus antecedentes) —como fuerzas del mal— estaban simplemente disfrazados bajo las normas falansteriales de la convivencia.

Todo ello contiene, además, dos sugerentes formas de inversión, pues dentro del código gótico siempre había una doncella inocente que huía del mal, mientras que aquí, la joven —delibera-

⁵ En posición a la cualidad de *persona*, problemática que desarrollo en *De la persona al personaje*, dentro del contexto de la narrativa latinoamericana contemporánea.

damente ajena a las perversiones de la mansión —, empeñosamente se queda para sumergirse en él: irónicamente, se llama *Ángela*. Por otra parte, en el diseño original del género se planteaba con harta frecuencia la sustitución, y eventual superación, del terror por el amor (FIEDLER, 1992: 134). En *La mansión* no existe ningún sentimiento amoroso y quizás, podría aventurarse, en ese *desamor* (¿o en la represión del amor y de la necesidad del *otro*?) reside gran parte de la fuerza del mal.

Lo que explota entonces es la lucha del orden contra el caos — verdadero principio organizador de la acción y auténtica encarnación de la ‘presencia maligna’ metaforizada en las paredes de la mansión —, lucha que va mucho más allá de la fábula contada — en un enfrentamiento de pasiones que refracta, en sí mismo, el motivo de las pasiones desbordadas, del exceso más allá de todo límite del romance gótico (GARRIDO, 1982:35,39; FIEDLER, 1992:135) —, para constituirse en eje sustentador del relato en su producción significativa. Al respecto, el narrador y la estructura ofrecen interesantes claves.

En primer lugar, se observa que la estructura del relato sigue el diseño de un guión cinematográfico (a pesar del equívoco uso de los tiempos verbales): una sinopsis para desarrollar (¿será casual que la *tradición gótica* perviva fundamentalmente, en la actualidad, a través de series televisivas y re-elaboraciones cinemáticas?), con frases tales como (respecto a la consciente participación del piloto en la tragedia): “por razones que ya se verán o que *habrán de adivinarse*” (subrayado mío). Los personajes van siendo introducidos uno a uno dentro de una descriptividad — dos o tres detalles precisos — que apela a la captación sensorial:

El Guardián: “Le faltaba un brazo y hablaba correctamente cinco idiomas. Olfía a esas plantas dulceamargas de la selva...” (pág. 45).

El Dueño: “Era más bien colosal, había en él algo flojo y al mismo tiempo blando sin ser grasoso...” (pág. 46).

El Piloto: “... fino bigotito oscuro que lucía sobre una boca carnosa y bien dibujada de hombre débil. Tenía la frente estrecha; el pelo oscuro, recio y abundante, le prestaba un aire de virilidad que bien pronto se supo por entero engañoso” (pág. 48).

La Machiche: “Hembra madura y frutal, la Machiche. Mujer de piel blanca, amplios senos caídos, vastas caderas y grandes nalgas, y uno de esos rostros de quijada recia, pómulos anchos y ávida boca...” (pág. 50).

El Fraile: "Era hermoso y se mantenía en esa zona de la edad que fluctúa entre los cuarenta y cinco y los sesenta años..." (pág. 54).

La Muchacha: "Rubia, alta, bien formada, con largas piernas elásticas, talle estrecho y nalgas breves y atléticas. Los pechos firmes y el cuello largo..." (pág. 57).

El Sirviente: "Cristóbal, un haitiano gigantesco que hablaba torpemente y se movía por todas partes con un elástico y silencioso paso de primate [...] Era Zurdo" (págs. 60-61).

Ello precede la prolija descripción de la mansión —planta física, distribución de usos, dimensiones y atmósfera— para dar paso a la síntesis de las acciones y al desenlace, el cual ha ido siendo preparado sistemáticamente a través de indicios y sugerencias sobre la inminente tragedia —hasta el punto de hacerla inmanente al tiempo textual—, que remiten a las indicaciones dirigidas a la puesta en escena de imágenes claves que deben servir de premonición para el receptor o espectador.

Dichas presentaciones siguen un enfático orden que va configurando la geometría del mundo ficticio: los personajes se diseñan a través de antecedentes (explicativos de su procedencia), aspecto físico, grado de participación en los hechos y circunstancias de su llegada a la mansión. Esto último a excepción de la Machiche y el Fraile, hecho que no parece casual, sino, por el contrario, oblicua sugerencia de la potenciación de una predeterminación siniestra: ellos representan los dos polos simbólicos del orden y el caos —libertinaje y represión— y ocupan el centro mismo de los segmentos dedicados a los personajes (junto con sus respectivos sueños, los capítulos cuatro y cinco, seis y siete de un total de diez).

La voz narrativa, por su parte, plantea una caracterización equívoca. En ocasiones da la impresión de ser la de un cronista que reconstruye hechos pasados: "el negro recitaba una larga salmodia de la cual se conservan algunos apartes" (pág. 61); "No es fácil reconstruir paso a paso los hechos ni evocar los días que la muchacha vivió en la mansión" (págs. 64-65). Sin embargo, la marcada estructura de guión sugiere otro juego en el cual el tono de tales aseveraciones es un recurso más para reforzar la explícita omnisciencia de una mirada que 'sabe más': "Más adelante se sabrá más sobre este asunto pero ya no con iguales palabras, ni desde el mismo punto de vista" (pág. 47); la participación del piloto en la

tragedia fue primordial “por razones que ya se verán o habrán de adivinarse” (pág. 48); la muchacha se refugió en las habitaciones del primer patio “en condiciones que ya se sabrán” (pág. 62). Cronista o guionista, es ese tono el que despoja a la acción de todo misterio, en oposición al suspenso que sería de esperarse en un relato de esta naturaleza, e implanta la perspectiva distanciada — francamente irónica— entre el narrar y lo narrado: entre el desafuero de las pasiones y una voz que en ningún momento se involucra con lo que cuenta. Muy al contrario del narrador-personaje de *El hundimiento de la Casa de Usher*, por ejemplo —si interesara la comparación con uno de tantos hipotextos posibles—, desgarrado desde el primer momento en su identificación con la atmósfera siniestra del castillo y con los enigmas que la personalidad de su amigo le ofrece.

Si a esto añadimos el desenvolvimiento implacablemente ‘lógico’ de las acciones —desde la lucidez de la voz narrativa—, según el cual la combinatoria de personajes de naturaleza como la descrita, más la progresiva complicación aportada por la muchacha, ‘tiene’ que producir resultados explosivos (de nuevo, en oposición al cuento de Poe donde nada de lo que sucede tiene explicación causal), la lectura genera simultáneamente el misterio y su anulación; la irracionalidad (de los personajes) y el proceso perfectamente racional del recuento de los hechos por parte del narrador; el orden y el caos: imanes cuya presencia sólo parecería vislumbrar el Fraile al alejar de su cama a Ángela: “por cierto secreto sentido del orden, por una determinada intuición de equilibrio que lo llevaba a colocarse al margen de un caos que anunciaba la aniquilación y la muerte” (pág. 65). En términos de BOOTH (1986:13), la dinámica entre afirmación y negación, sustento de la visión irónica. Es decir, las oposiciones que sustentaban el código modélico al interior de la ficción —bien / mal, racionalidad / irracionalidad, inocentes / culpables, víctimas / victimarios— se dan aquí en la misma articulación entre el enunciado y la perspectiva de enunciación: en el contraste entre historia y discurso. En síntesis, una inversión total del horizonte de expectativas al que remite el subtítulo gótico incluso en su re-elaboraciones contemporáneas, donde se privilegian efectismos de sombras, persecuciones, ambientes siniestros,

terror explícito e incluso música condicionadora, si de versiones cinematográficas se trata. Y, a la vez, esa lógica contrasta con el insistente destinismo que permea todo el relato: la muchacha se integra a la mansión “con la inconsciencia de quien se sabe parte de un complicado y ciego mecanismo que gobierna cada hora de la vida” (pág. 65).

A partir de esa primera inversión, proliferan otras. *La mansión de Araucaíma* —desde su mismo *paratexto*, como se comentaba inicialmente— remite indudablemente a la parodia de un género codificado. Ahora bien, tenemos además las declaraciones de Mutis según las cuales lo que realmente le interesaba del género era la presencia del *mal*: demostrar que en nuestra muy tecnicada y racional época el mal sigue existiendo. Y, efectivamente, en una primera lectura no es difícil detectarlo en personajes cuyas acciones están guiadas por un instinto y una búsqueda del placer de contornos satánicos: la mejor ilustración la constituye, indudablemente, la Machiche, combinación arcaica (incluso en sus rasgos físicos) de Demeter y Hécate —vientre oscuro y encantatorio que congrega alrededor de sí todas las fuerzas— y que responde a la visión del autor sobre la mujer (y sobre la Machiche concretamente) como sabiduría instintiva, como ser ‘superior’ que “tiene un contacto con las grandes energías genésicas de la tierra” (1986:6). Evidente perspectiva arquetipal no ajena a ciertas aproximaciones a la estética del gótico como la de Mario Pratz (en SAGE 1992:25), o a aquellas que lo ‘leen’ como la nunca superada irrupción de la demencia y la desintegración en la tranquilizadora unidad del ser humano (preocupación, por cierto, particularmente presente en las reflexiones sobre la posmodernidad y abrumadoramente insistente en las representaciones del imaginario finisecular): “to play with horror, no matter what one’s declared intent, is to pander to the lowest, darkest impulses of the mind” (FIEDLER, 1992:132, 138).

Pero el mal se sugiere sobre todo en ese espacio tropical que diseña *La mansión*, sutilmente potenciador de lo demoníaco y lo oscuro y que convierte la hacienda en un sitio *extraño*, ese rasgo clave —conversión de lo familiar en misterioso—, según FREUD y otros, para el efecto de lo siniestro (1973:2484):

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento

se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo. [...]

La mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada... (págs. 62-63) ⁶.

Por otra parte, la misma marginalidad de los personajes respecto a las normas sancionadas por la sociedad, y su aislamiento transgresor de toda dependencia de esa misma sociedad, parecerían invocar el reino del mal. Puede pensarse, incluso, que tal situación de alguna manera oficializa lo maligno, lo periférico, la perversión (como, también, el clásico relato de horror implicaba, tácitamente, la intención de *épater la bourgeoisie* — FIEDLER, 1992:135—), intención que es simultáneamente, siempre, violación y ratificación de la norma: “En un mundo dominado por poderes diabólicos, en un mundo de transgresión continua, ya nada es cómico o carnavalesco, ya nada puede convertirse en objeto de parodia, más que la transgresión en sí” (ECO, 1989:17). El resultado es que ese mismo aislamiento en que viven los personajes elimina su posible poder subversivo: al ser autosuficientes, se anula automáticamente la presencia de *lo otro*: la convención social queda fuera de los límites autorreferenciales de la mansión y por ende no existe, ni ellos existen tampoco para ese otro ‘orden de cosas’.

El único ser que traspasa las fronteras, e irrumpe sin aparente derecho, es la muchacha, quien “A primera vista parecía una belleza convencional del cine”, cuyos ademanes se ajustaban perfectamente a la imagen de su papel en la película que estaba rodando, pero cuyos “ojos, la mirada, no se avenían al conjunto. Tenían una expresión de cansancio felino y siempre en guardia, algo levemente enfermizo y vagamente trágico”. De hecho se instala en la mansión, a pesar de las estrictas órdenes del Dueño, porque “el agudo instinto natural del Guardián, y ...su familiaridad con la muerte y la violen-

⁶ Curiosamente, Ricardo Piglia, en *Quiroga y el horror*, destaca la opinión de Leslie Fiedler, según el cual “... la selva es el lugar por excelencia de la novela gótica en América”, pues en el continente de lo nuevo, la selva sería lo “único antiguo” y, así, como la burguesía emergente buscaba en los castillos arruinados las fuentes de lo lúgubre, la novela gótica del Nuevo Mundo deberá “... encontrar sus imágenes terroríficas en la selva y sus habitantes” (1993:65).

cia” (pág. 58) lo lleva a “la certera intuición del verdadero carácter de aquella” (pág. 60), rompiendo un “equilibrio [que] ... fue tal vez la causa última y secreta de todas las desgracias que se precipitaron sobre la mansión en breve tiempo” (pág. 58). La intervención de Ángela es tan decisiva que podría llegar a decirse que es una especie de representación metafórica del desestabilizador efecto mariposa del que tanto habla la física contemporánea como generador imponderable del caos (GLEICK, 1991:8, 23-26).

Es decir, que el equilibrio del que hablábamos antes se hace explícito en la presentación del cuadro que antecede a la tragedia. Y es en la ruptura de ese equilibrio donde reside el mal, no en la malignidad intrínseca a la mansión o a los personajes, a pesar de que indudablemente las figuras femeninas son los agentes de esa ruptura, en una actualización de la visión judeo-cristiana según la cual lo femenino, la mujer, estaba en conexión con lo diabólico: es la Machiche la que maneja, desde su erotismo y su ‘sabiduría’, los movimientos de acercamiento y distanciamiento de los otros personajes entre sí, aunque carece de la autoridad del Dueño o del fuerza física del Guardián. Y es ella la que motoriza la tragedia, precisamente a través de las artes de su sexo, manipulando a esa combinación de Kore / Hécate que es la muchacha, responsable a su vez del desorden de los instintos que se desata en la mansión y esclava ella misma del descontrol de sus propias pasiones, el cual la lleva al suicidio convirtiéndola, junto a la Machiche, en una paródica — también — versión de constelaciones arquetípales ⁷. Entre ambas ‘dejan entrar’ el mal, agazapado hasta el momento tras el equilibrio de fuerzas que soslayaba el caos; envuelto —recubierto— en ese desgarramiento de fuerzas entre Eros y Tánatos, desgarramiento exacerbado y anulado a la vez por el desamor de los personajes y la fría ajenidad de la voz narrativa que quizás, en su asepsia, podría ilustrar una frase de Cioran:

Si se pusiera en un platillo de la balanza el mal que los ‘puros’ han derramado sobre el mundo y en el otro el mal proveniente de los hombres sin principios y sin escrúpulos, es el primer platillo el que inclinaría la balanza (1992: 109).

⁷ Según desarrolla RIsquez en *Aproximación a la feminidad*.

Es la ausencia de amor lo que impide toda posible salvación, lo que separa —en su irremediable soledad— a estos personajes, y a la voz que los construye, de toda posible purificación: aquella que permite al *Estratega* asumir el tormento de sus dudas y vislumbrar la trascendencia del diálogo amoroso:

La armonía perdurable de un cuerpo y, a través de ella, el solitario grito de otro ser que ha buscado comunicarse con quien ama y lo ha logrado, así sea imperfecta y vagamente, le bastaron para entrar en la muerte con una gran dicha que se confundía con la sangre manando a borbotones. Un último flechazo lo clavó en la tierra atravesándole el corazón. Para entonces, ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte (MUTIS, 1988:68).

Por el contrario, triunfan las fuerzas demoníacas (no ajenas a ciertas interpretaciones de la parodia que pueden encontrarse en las elaboraciones de FRYE, 1991: 195-200), incluso en una inversión de ciertos ritos sacrificiales —asunto complejo imposible de abarcar aquí pero que reafirma los indicios de una visión arquetipal subyacente en varias de las dimensiones textuales (y connatural a la esencia de la parodia, según WAUGH, 1990:81)— como los que desarrolla Jung a partir de las visiones de Zósimo: las abluciones comandadas por don Graci se corresponderían a la ‘pila bautismal’ que inicia al sujeto, pero no en lo místico sino en la perversión; el nombre mismo de la joven remitiría a interpretaciones altamente sugerentes:

Si en realidad los ángeles son algo, son transmisores personificados de contenidos inconscientes que quieren expresarse. Pero si en la conciencia no existe una disposición a admitir los contenidos inconscientes, la energía de éstos afluye al sector de la afectividad, o sea a la esfera de los instintos. De allí surgen los arrebatos pasionales, la irritabilidad, las “lunas” y la excitación sexual, todo lo cual tiene corrientemente como efecto que la conciencia se desorienta hasta lo más profundo (JUNG, 1989:27).

Desorientación que, a su vez, y trasladándonos a la óptica freudiana, permite la instalación de lo siniestro (FREUD, 1973:2484).

A ello nos ha venido preparando el narrador, para quien, desde el primer momento —y en formulaciones verbales altamente significativas—, la muchacha es la víctima y los hechos conducen todos hacia su inmolación: “La participación de Don Graci en los hechos fue capital. Él ideó el sacrificio y a él se debieron los detalles

ceremoniales que lo antecedieron y precedieron” (pág. 46); la explosión erótica que experimenta Ángela en su contacto con el sirviente “fue la inicial premonición de su posterior sacrificio” (pág. 61); al llegar a la casa, acepta quedarse “con esa ligereza de quien se entrega al destino con la ciega confianza de un animal sagrado” (pág. 64).

El desenlace entonces se deja invadir por lo siniestro, clausurando el universo ficticio: “La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios” (pág. 70).

Mutis cumple con ello su declarado propósito: la exposición del “tránsito de los personajes por el mal absoluto” (el caos, aquí), y con ello la resemantización de fuerzas oscuras e inexplicables que han obsesionado al hombre de todos los tiempos, como ilustra la citada obra de Cioran. Sin embargo, hay otra inversión perversa que incuba en el juego verbal, ése que recubre la voz narrativa de distancia y de lógica en un —aparentemente— contradictorio tratamiento de lo satánico e irracional, anulando el misterio y el suspenso. Pues *La mansión de Araucaíma*, más allá de ser una parodia del relato gótico, es en primer lugar una parodia de sí misma como tal. Lo que cuestiona —lo que parodia— fundamentalmente es su propio medio, en un movimiento autorreflexivo que en primer lugar no remite a la ‘realidad’ sino a elaboraciones estéticas sobre la misma, a formas ya mediatizadas por la creación y por la crítica desde un código modélico que es el verdadero referente, como comentábamos inicialmente.

Pero, además, si asumimos que la estructura de la obra parodia a su vez la de una sinopsis cinematográfica (recordar el reto con Buñuel) en la que, tal como elabora Bajtín, se pone a dialogar ‘las funciones directas del lenguaje’ para convertirlas en ‘imagen del lenguaje’, encontramos que el relato es realmente el ‘ensayo’ de una versión a ser desarrollada posteriormente: escritura de su propia escritura, enfrentada consigo misma en el juego de enmascaramiento / des-enmascaramiento de sus artificios; exhibición de una reescritura para ser reescrita, que, a la vez que multiplica y tacha simultáneamente cualquier relación directa con la realidad, opera un efecto metaficcional no sólo sobre el género sino “on the

composition and audience of the parody work itself" (ROSE, 1993:91): no se trata tanto de *qué* se parodia sino, sobre todo, de las estrategias del *cómo* se parodia. Porque ya, como dice SAGE, "the literary cult of terror and the sublime has a touch of the *grand guignol* about it" (1992:19). Es decir, el efecto de lo cómico, aparentemente ausente, subyace justamente en la auto-ironía y en la auto-conciencia que a la vez juega con el lector y sus convenciones.

Se hace pues evidente la auto-parodia metaficcional, según la entiende ROSE (1993:91), aunque no se maneje abiertamente el efecto de lo cómico sino del humor, si nos acogemos a las acepciones de ECO que nos remiten, de nuevo, a la distancia entre el narrador y lo narrado: "Hablando simióticamente, si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva" (1989:19). *La mansión* es una auto-parodia en el sentido de que el reflejo se ejerce no sólo sobre el modelo sino sobre la propia ironía de la escritura que el lector deberá descodificar desde su cómoda perspectiva de 'espectador', enterado de los trucos que matizan un elusivo terror que niega y afirma, simultáneamente, el obsesivo fantasma del mal. Al igual que el recurso de lo sobrenatural en el relato gótico juega con un público que sabe esperar la llegada de la claridad diurna que disipará las brumas de sus pesadillas (FIEDLER, 1992: 138).

Así, más allá del propósito explícito de Mutis, *La mansión* cumple también con unos de los rasgos más consubstanciales a la parodia: propuesta conjunta de ratificación y desmitificación. No sólo de un género sino del poder mismo de la palabra en su capacidad semiótica de mentir — cualidad de la que parecería estar consciente el Fraile: "Mis palabras necesitan ser escritas —dijo— porque son la mentira y solo escrita es esta valedera como verdad" (pág. 55)—; de construir artificios que producen efectos sobre el lector o de ridiculizarlos —exponiéndolos aunque sea oblicuamente— para afianzar aún más su poder y relativizar y multiplicar significantes. Versión particular de la metaficción —ya mencionada por Hutcheon en su proposición tipológica de la narrativa narcisista (1984:7)— que no se declara como tal sino que se cuela en la propia textura lingüística del mundo representado. E

ilustración ideal, también, de esa indeterminación proliferante del lenguaje que es, según PETER STOICHEFF, el generador de significancia que marca el 'caos' de la novela autorreflexiva al cesar de transmitir el mundo externo para centrarse en el cuestionamiento de sí misma como medio de transmisión (1991:86-87). Cuestionamiento que, en este caso, sincroniza el desorden del universo representado con la ambigüedad de la palabra que lo formula.

Ello enmarca este relato de Mutis dentro de las inquietudes más urgentes de la estética finisecular, y que, con variantes, se reproduce en obras de similar intención y género como *The Buenos Aires affair*, de PUIG, *Como agua para chocolate*, de ESQUIVEL, *La ciudad ausente*, de PIGLIA —ejemplos representativos—, empezando por ese escepticismo que le hace actualizar la presencia del mal en negación a toda posible fe en la evolución de una Historia y un ser humano encaminados hacia la perfección, lo cual parece anclarse en los mismos orígenes de la percepción del autor sobre la realidad:

Desde las primeras páginas de poesía que escribí [...] sentí que mi poesía tenía un tono de desesperanza, un tono de destrucción, de deterioro en las cosas, en los personajes y en los sentimientos que no correspondía a mi edad [...] tal distancia de toda ilusión de creer en el sentido de cualquiera de las acciones del hombre y sus episodios sobre la Tierra (MUTIS 1993: 43).

La parodia tenía entonces que resultar un vehículo ideal, sobre todo en esa acepción posmoderna que le permite ser a la vez validación y transgresión del modelo, irónica y pluralista en una apropiación del pasado que va más allá de la introversión textual y el narcisismo estético, para remitir a la ubicación del texto en el mundo a través de la actualización de estructuras arquetipales que se desgranar en la contemplación del verbo sobre sí mismo.

CARMEN BUSTILLO

Universidad Simón Bolívar.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAIL (1989), *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* [1938]; *De la prehistoria de la palabra novelesca* [1940], en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAJTÍN, MIJAIL (1971), *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- BUSTILLO, CARMEN (1994), *De la persona al personaje*, en *Estudios*, Año 2, núm. 3.
- BOOTH, WAYNE (1986), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- CIORAN, E.M. (1992), *Breviario de podredumbre*, Madrid, Taurus.
- ECO, UMBERTO (1989), *Los marcos de la 'libertad' cómica*, en *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FIEDLER, LESLIE (1960), *The Substitution of Terror for Love*, en *The Gothik Novel* (1992, ed. by VICTOR SAGE), London, The Macmillan Press.
- FREUD, SIGMUND (1973), *Lo siniestro* [1919], en *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FRYE, NORTHROP (1991), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- GARRIDO, CARLOS (1982), *El nacimiento de la novela gótica*, en *Quimera*, núm. 18 (abril).
- GENETTE, GERARD (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- GLEICK, JAMES (1991), *Chaos: Making a New Science*, New York, Penguin Books.
- HUTCHEON, LINDA (1984), *Narcissistic Narrative: The metafictional Paradox*, London, Methuen.
- HUTCHEON, LINDA (1991), *A Theory of Parody*, New York, Routledge.
- JUNG, CARL GUSTAV (1989), *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós.
- MORENO DURÁN, RAFAEL H. (1990), *Álvaro Mutis: el falansterio violado*, en *Quimera*, núm. 3 (marzo-abril).
- MORENO DURÁN, RAFAEL H. (1991), *La flora de la donna tórrida*, en *Álvaro Mutis y su obra*, Bogotá, Norma.

- MUTIS, ÁLVARO (1988), *La mansión de Araucaíma y La muerte del estratega*, en el volumen *La muerte del estratega: narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MUTIS, ÁLVARO (1989), *La irresponsabilidad del viajero*, en *El Papel Literario de El Nacional*, Caracas, diciembre 24.
- MUTIS, ÁLVARO (1993), *El testimonio de los sentidos*, en *Universidad de México*, núm. 509 (junio).
- PIGLIA, RICARDO (1993), *Quiroga y el horror*, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- RABKIN, ERIC S. (1977), *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- RÍSQUEZ, FERNANDO (1985), *Aproximación a la feminidad*, Caracas, Arte.
- ROSE, MARGARET (1993), *Parody: Ancient, Modern, an Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SAGE, VÍCTOR (1992), *Introduction a The Gothik Novel*, London, The Macmillan Press.
- STOICHEFF, PETER (1991), *The Chaos of Metafiction*, en KATHERINE HAULES, ed., *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, The University of Chicago Press.
- VATTIMO, GIANNI (1990), *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la sociedad posmoderna*, Barcelona, Gedisa
- WAUGH, PATRICIA (1990), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge.