

De lo raro a lo extraño en la literatura uruguaya: lo *weird* en la novela *Verde* de Ramiro Sanchiz

Juan Pablo CHIAPPARA
Universidade Federal de Viçosa

Resumen

Este artículo analiza la novela *Verde* (Sanchiz, 2016). En primer lugar, nos interrogamos sobre eventuales vínculos con la literatura uruguaya en torno al término “raro” propuesto por Ángel Rama en 1966. En segundo lugar, en diálogo con el ensayo *The Weird and the Eerie* de Mark Fisher, presentamos la manera como lo *extraño* o *weird* componen dicha novela. Las conclusiones muestran una convergencia de elementos narrativos de género que dialogan con la tradición bajo el signo de la parodia al evocar a Lovecraft, Borges, K. Dick. y Ballard, mientras lo realmente abominable se plasma en una problematización de la función del narrador, de la memoria y de las posibilidades de bifurcación de todo relato dentro de lo fantástico y de la ciencia ficción.

Palabras clave: raro, extraño, *weird*, parodia, narrador.

Abstract

This article analyzes the novel *Verde* (Sanchiz, 2016). Firstly, we ponder about possible links with Uruguayan literature around the term “raro” proposed by Ángel Rama in 1966. Secondly, in dialogue with Mark Fisher’s *The Weird and the Eerie*, we present the way in which weird compose the aforementioned novel. The conclusions show a convergence of narrative elements of genre that dialogue with tradition under the brand of parody when evoking Lovecraft, Borges, K. Dick and Ballard, while the truly abominable crystalizes on the problematization of the function of the narrator, as well as memory and the possibilities of bifurcation of any narrative within fantastic and science fiction.

Keywords: strange, uncommon, weird, parody, narrator.

Algo flota en la laguna
Tiene forma indefinida
Y al hombre que pasa cerca
Con su rayo lo enloquece
(Pescado Rabioso, *Desatormentándonos*, 1972)

A la luz de las obras de Ramiro Sanchiz (Montevideo, 1978) se puede constatar que estamos frente a una de las poéticas más conscientes de sí mismas y más singulares de la literatura uruguaya actual. Inserta en un proyecto ficcional coherente que viene

desarrollándose en la veintena de títulos publicados dentro y fuera de su país, lo excepcional de esta poética en el ámbito local encuentra una posible explicación en el hecho de que, desde un punto de vista intertextual e incluso interdiscursivo, no es precisamente en un contexto nacional que ha de considerársela, y ni siquiera latinoamericano, sino en el contexto de la literatura a secas.

Si bien esta prerrogativa podría proponerse como válida al considerar el conjunto de las obras de cualquier escritor, y en particular en la recepción de varios escritores uruguayos del siglo XX que en su momento fueron rotulados como *raros* por Ángel Rama en *Aquí cien años de raros* (1966), juicio que en algún grado determinó hasta el presente la grilla de lectura en la que se los ubicó e incluso la extendió más allá de ellos, lo raro del caso Sanchiz no puede ser concebido en el rastro de esa ‘tradición’, aunque sea posible (y necesario) establecer algún vínculo con ella.

De este modo, no solo se busca en este artículo dejar claro por qué sería un error fundamental leer la obra de Sanchiz en la estela de los *raros*, como se busca, sobre todo, ofrecer una lectura de la novela *Verde* que pone en evidencia elementos de una poética que no solo define este libro, sino que, a su vez, es transversal a la obra ficcional publicada por el autor hasta hoy.

Por fin, cabe precisar en esta breve introducción que, para el desarrollo de lo que proponemos como inherente a dicha poética, lo *extraño*, aludido desde el título de este trabajo, debe ser entendido como una de las posibles traducciones de *weird*. En ese sentido, el punto de partida clave para el análisis propuesto de la obra está en diálogo con lo que desarrolla Mark Fisher en *The Weird and the Eerie*.

Raro hoy en día tiende a ser comprendido y a ser justificado por la crítica dentro de una lógica en la que los raros lo son (o lo habrían sido) menos por su obra objetiva que por la imposibilidad de poder insertarlos en una tradición, en particular local, como cree Norah Giraldi Dei Cas (2010) cuando enfatiza, con razón, el hecho de que Rama escribe y piensa en una época en la que la perspectiva de lo nacional era ineludible para pensar la obra de un autor. Con todo, es justo recordar el ensayo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, de 1973, escrito expresamente por Rama para prologar la edición italiana *Latinoamericana: 75 narratori* (organizada por Franco Mogni) en el que dedica una sección a la contextualización diacrónica y sincrónica de los raros del continente, que en ese ensayo prefiere llamar sobre todo outsiders y vincularlos a las vanguardias literarias de América Latina. (Rama, 1982: 115-141) También es justo recordar que ya en el Prólogo de 1966 Rama evoca posibles vínculos de los raros uruguayos con “los malditos del siglo XIX norteamericano y europeo, sobre todo francés” (Rama, 1966: 9), menciona “la influencia de los argentinos agrupados en *Sur*” (Rama, 1966: 11), así como se refiere a relaciones con la escena literaria internacional:

Esa fecha de 1940 señala una de las irrupciones experimentales más considerables que haya conocido el país, tanto (sobre todo) en poesía como en prosa, la que puede atribuirse a tres factores concurrentes: la incorporación de la lengua española de las grandes creaciones del vanguardismo de entre ambas guerras, de Eliot a Kafka, de Joyce a Faulkner; la actitud de violenta ruptura que adoptan los nuevos escritores con la estética de sus mayores; el retiro de la plena convivencia social que caracteriza a la nueva generación en sus comienzos, su retracción y su desconfianza por

los órdenes oficiales, que la condena a la oposición, a la heterodoxia, al marginalismo también. (Rama, 1966: 11)

Más allá de la justicia o injusticia que se les haya hecho a esos autores, la pregunta que tal vez sería importante responder es si alguno de ellos puede ser considerado actualmente parte de una tradición con influencias concretas en el presente. Como respuesta provisoria, ya que no es el objetivo de este trabajo, podemos conjeturar que entre los raros de Rama la obra de uno de ellos se ha forjado un lugar cada vez más recurrente en la memoria de los lectores y en el mundo editorial, habiendo obtenido una publicación internacional bajo el título *Narrativa reunida*, editado en el sello Alfaguara, en 2015, en una colección que cuenta por ejemplo con los *Cuentos completos* de Roberto Bolaño o de Juan Carlos Onetti o de Fogwill; nos referimos a Felisberto Hernández, quien viene siendo cada vez más leído desde hace algunos años dentro y fuera de Uruguay.

Independientemente de este interés masivo relativamente reciente y puntual por la obra de Felisberto, elogiado ya por Rama en el referido ensayo publicado en Italia en 1973 –“el *outsider* más original, el creador secreto de más interés de este período de los veinte” (Rama, 1982: 139)– ratificando lo que ya había escrito de otro modo en 1966 –“Felisberto Hernández que solo alcanzará la media entera de su insólito talento en la década del 40” (Rama, 1966: 11)–, a lo largo de los más de cincuenta años que nos separan de esa fecha, la idea de raro ha fermentado en Uruguay con un signo ambiguo, marcado desde el principio por el malestar del desvío en relación con lo que se daba como normativo implícita y explícitamente, es decir, el realismo.

Podría verse una contradicción en el hecho de que Rama haya inscripto el término en la estela de lo que para Rubén Darío era un elogio al publicar *Los raros* (1905) e incluir en la nómina a Isidore Ducasse junto con otros dieciocho escritores entre los cuales estaba por ejemplo Edgar Allan Poe. La oposición realismo versus fantástico, que para el caso uruguayo Rama prefiere denominar y considerar como “literatura imaginativa” (Rama, 1966: 9) e “invención fantasmagórica” (Rama, 1966: 11), tenía su equivalente en la oposición que establecía Darío al poner en evidencia el simbolismo, lo que implicaba un contrapunto con el realismo francés del XIX, guante que fue recogido por el ambiente porteño y americano de la época, que tachó a Darío de decadente, como él mismo lo cuenta en el Prólogo a la edición madrileña de *Los raros*, en 1905, texto que evoca el año 1893 en que había empezado a publicar sus semblanzas en el diario La Nación de Argentina. En efecto, la contradicción existe porque la idea de desvío había sido inoculada por el propio Rama en su ensayo de forma clara y cándida cuando afirma que “La constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aún primario realismo” (Rama, 1966: 8); pero la contradicción también se constata, indirectamente, a través del clima de condena que se lee en las líneas y entrelíneas, que remiten a los campos semánticos de las palabras usadas como atributos negativos de los raros: “ajena” (Rama, 1966: 8), “estereotipos fantásticos”, “tendencias evasivas”, “retracción ante una realidad”, (Rama, p. 9), “heterodoxia”, “desconfianza”, “marginalismo” (Rama, 1966: 11), etc., que

contrastan con los campos semánticos que emanan de la forma positiva de referirse al realismo: “racionalismo”, “pragmatismo”, “nacionalismo”, “concepciones democráticas”, “revolución de independencia”, etc. (Rama, 1966: 8).

En los años posteriores a 1966, influenciado por la realidad política de Uruguay y de América Latina, Rama ratifica su postura al orientar la comprensión de lo que Pierre Bourdieu llamó el *campo* literario hacia un orden en que la ficción queda (y debe quedar) subordinada a problemas socioculturales, lo cual indirectamente contribuye para un desarrollo del término raro que ahondará su condición anómala frente al realismo en el contexto de los años previos a la dictadura militar. En la edición de 1972 de *La generación crítica 1939-1969*, al referirse al trabajo realizado por él mismo en el semanario *Marcha*, a partir de 1958 y durante diez años, época en que estuvo al frente de la sección de crítica literaria, Rama explicita el contexto en el que surge y propone el término raro. Un contexto pautado por una relación de compromiso con las demandas sociales y centrado en la comunidad latinoamericana en detrimento de la europea (Rama, 1972).

Lo cierto es que el término raro prende en el imaginario uruguayo y pasa a ser usado como comodín, efecto que explicita Carina Blixen (2010). El texto de Rama publicado en Italia en 1973 no circulará en edición castellana hasta 1982 y lo que hay de positivo en ese ensayo sobre los raros parecería que no llega a cambiar el signo ambiguo con el que quedó cargado el término desde el comienzo y con el que evolucionó. De hecho, ni Norah Giraldi Dei Cas ni Carina Blixen citan, en 2010, este ensayo en sus trabajos sobre los raros.

En el balance general de la visión de Rama en torno a este tema es necesario mencionar que, en su libro más famoso, *La ciudad letrada* (1984), ratifica las restricciones expresadas contra lo que no es el realismo, como sugiere Adela Pineda Franco cuando pregunta y responde:

¿dónde y cómo ubica Ángel Rama a un escritor hoy día canónico dentro del pensamiento latinoamericanista como Rubén Darío, y a un movimiento literario artempurista como el modernismo? En el capítulo “La ciudad modernizada”, Rama precisa la función de la ciudad letrada frente a la modernización de la segunda mitad del siglo XIX reiterando la complicidad de ésta con la política de las naciones-estado en el momento de la subordinación, ahora económica, de América Latina a las metrópolis europeas. (Pineda Franco, 2009: 3-4)

Idea que también puede ser ilustrada tomando las propias palabras del autor en el mismo capítulo que menciona Pineda Franco, donde la forma negativa de referirse a Darío queda en evidencia cuando opone realismo y no realismo, siendo este último aludido a través de otro adjetivo, dado como agravante en ese contexto, con el cual se solía atacar al nicaragüense, *esteta*:

Dada esta tradición urbana, no hubo mayor problema en trasladar la naturaleza a un diagrama simbólico, haciendo de ella un modelo cultural operativo donde leer, más que la naturaleza misma, la sociedad urbana y sus problemas proyectados al nivel de los absolutos. Lo hicieron sagazmente los dos mayores poetas de la modernización, Rubén Darío y José Martí, quienes construyeron estructuras de significación, más engañosamente *estéticas* en el primero y más dramáticamente *realistas* en el segundo. (Rama, 1998: 70, énfasis nuestro)

Así, raro es dado a leer en un contexto donde predominan las connotaciones de desvío, en particular en Uruguay, y más en particular en la lectura que pudiese ser hecha en el contexto de la salida de la dictadura militar, en 1984, cuando se publica *La ciudad letrada*. Al fin de cuentas, lo que Rama hace en el fragmento citado es ratificar dieciocho años después lo que había expresado en 1966 con relación a los modernistas, acusándolos, podría decirse, de un rechazo agresivo a la sociedad que, según él, deslizaba hacia lo simplemente decorativo (Rama, 1966: 10).

Tratar de mostrar por qué la obra de Sanchiz no estaría vinculada a lo que recubre el término raro obliga, además, a ampliar la perspectiva y mencionar que esta relación de ruptura con el pasado se inserta de forma más general en el hecho de que la tradición en Uruguay siempre fue más bien una figura vacía.

En el plano del imaginario nacional cultural, la sociedad uruguaya ha pasado buena parte de su historia bicentennial tratando de asentar un relato fundador de su identidad, algo difícil de establecer en ese enclave de la pampa que comparte una historia política, económica, social y cultural en una región ocupada por tres estados soberanos, ya que se explaya hacia Río Grande del Sur, al norte, y hacia las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, al oeste, si nos limitamos a las fronteras actuales de Uruguay. El tema de la tradición, pues, en este país, es en sí un dilema porque los elementos que podrían (y que son) considerados como parte de la especificidad de un pueblo no son en verdad específicos sino compartidos, lo que los vuelve esquivos y difusos.

Pero este contexto macro tan importante en el imaginario uruguayo es tan solo un telón de fondo en el contexto más reciente que supuso el sismo cultural que representó la Dictadura Militar entre 1972 y 1984, la cual alteró, frenó, distorsionó, retardó y amputó procesos que estaban en formación en los años 1960, fenómeno que contaminó la literatura y todos los aspectos de la cultura. Uruguay, en este proceso, alejado, pero no ajeno a los grandes cambios geopolíticos que provocó 1989, en los años posteriores al régimen y a su salida relativamente lenta, también fue tocado y se sintió atraído por las consecuencias de la caída del Muro de Berlín y sus desdoblamientos post nacionales, ya que muchos vieron en ese nuevo horizonte una forma de poder liberarse de las preguntas que remitían al sentido de lo nacional, o incluso vieron la posibilidad de enfrentarlo para debilitarlo y hasta negarlo.

1989, es decir la estocada que la nueva geopolítica y el reordenamiento ideológico del capital producen a partir de esa fecha contra el imaginario de las naciones, caló hondo en Uruguay en función de un pasado nacional frágil también en lo político debido a la fundación de la república en el siglo XIX en condiciones que la historiografía decide revisar más de cerca a partir de 1985, cuando empieza a ceder el monolítico relato heroico de la independencia y se da paso a las tesis del estado tapón surgido a instancias de intereses inscriptos ya en el capitalismo de principios del XIX, comandados por Inglaterra en acuerdos diplomáticos con el Imperio del Brasil, que desembocan en la firma de un tratado de paz con Las Provincias Unidas del Río de la Plata, en 1828, cuyo desenlace es la fundación de la República Oriental del Uruguay.

De este modo, en los años posteriores al régimen dictatorial cristalizan debates sobre lo nacional incubados a lo largo de más de ciento cincuenta años que también en

lo literario tendrán consecuencias y orientarán parte de sus actores hacia lo post nacional, paradigma donde deben ser buscadas las raíces de la obra de Sanchiz y no en los fenómenos culturales previos a la dictadura.

Por ejemplo, en la novela *La vista desde el puente* (Sanchiz, 2011) hay sin lugar a duda motivos claros para pensar en lo post nacional; en esta ucronía con fondo de novela policial, Uruguay forma parte de una república extendida hacia parte del territorio argentino actual y el prócer nacional José Gervasio Artigas no corresponde al héroe de bronce omnipresente en el país, ni al imaginario simbólico de lo uruguayo que todavía hoy en día lo toma como referencia ineludible. Los motivos de lo post nacional de esta novela son de orden cultural, social y político y han sido analizados por Jesús Montoya Juárez (2013).

Pero si nos atenemos a los motivos de orden literario, el gesto más sintomático de lo post nacional se da (o puede ser leído) en la novela *La historia de la ciencia ficción uruguaya* (Sanchiz, 2013). Bajo el halo de una ficción, la obra evoca episodios autobiográficos e históricos de parte de una formación personal del escritor en el contexto macilento de una proto ciencia ficción uruguaya, que amagó a ser fundada en el país hacia fines del siglo XX y en la que Sanchiz participó como integrante de ese grupo casi secreto, casi invisible, casi perdido, y casi rescatado por esta novela. Casi, porque él mismo ha sentido la necesidad de tejer suplementos del rescate en ensayos críticos, los que se eximen de la línea irónica y lúdica que caracterizan dicha novela, con personajes y situaciones rutilantes a la Pynchon. Nos referimos, por ejemplo, al texto “La fundación de una ciencia ficción uruguaya (y todo lo que pasó después)” (Sanchiz, s/f), como también al importante Prólogo de la *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*, que organizó para la editorial Casa de las Américas (Sanchiz, 2015a), donde, además de explayarse de forma minuciosa sobre las diferentes tendencias, obras y autores contemporáneos de su país, evoca una nómina de autores vinculados a la ciencia ficción en el Uruguay del siglo XX y del XXI, y propone una organización temporal y espacial en la cual se mueven personajes/personas que fueron parte de un proyecto que cobra realidad histórica.

Lo que estos textos ayudan a establecer es un orden que, sea desde la ficción, sea desde el ensayo, acaba forjando un ambiente en el ámbito local para que el lector (enfrentado a la excepcionalidad de la obra en la escena local) pueda asentarla en un contexto algo familiar. Por parte de Sanchiz, el esfuerzo parece consistir en establecer una tradición, lo que resulta difícil ante los limitados hechos atestados, motivo que parecería llevarlo a proponer una novela para tratar del tema. No obstante, estos relatos pueden acabar comprobando, en realidad, el carácter *exterior* de su obra (no *extranjero*), tal como se usa el término *exterior* en la película *Alphaville* para designar todo lo que ella no es.

No obstante, al menos un punto de contacto rastreable (o dos) de la producción de Sanchiz con el pasado uruguayo, en particular si de *weird* se trata, sería una relación con la obra de Mario Levrero, de quien puede decirse que fue tocado por fragmentos de la onda expansiva de los *raros* de Rama (Blixen, 2010; Ulla, 2014). El propio Levrero

abordará el tema irónicamente en su ya en sí irónica “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”:

– Bueno... hay tres clases de entrevistadores: los del tipo periodístico, los del tipo académico, y los de un tipo que mezcla los dos anteriores. [...] Estos son los que más insisten en el tema de ‘los raros’ en literatura: por qué alguna vez la crítica me consideró un escritor ‘raro’, etcétera. (Levrero, 2012: 311)

Sanchiz es y ha sido un lector atento de este escritor uruguayo e incluso ha escrito algunos ensayos e impartido algunos cursos sobre su obra¹. Pero no sería el caso de pretender inscribirlo en algo que sería (que fuese) una tradición levreriana, a veces evocada en la escena literaria uruguaya, lo que todavía suele verse muchas veces como una pose (cuando asumida) o como una etiqueta peyorativa (cuando adjudicada por ciertos terceros) y sobre todo como una suerte de antecedente colectivo a la literatura que se inscribe abiertamente en el escurridizo concepto autoficción. Pero que Levrero ha tocado la prosa de Sanchiz es un hecho y en varios de sus libros se lo encuentra bajo el nombre de Varlotta, apellido paterno de Levrero (quien autoralmente ha usado siempre el materno) o bajo el seudónimo del detective Emilio Scarone, un guiño con relación al gusto declarado por Levrero de novelas policiales. Pero es además un hecho comprobable su influencia en Sanchiz en particular hacia el final de la novela *Verde* cuando el personaje central se mueve por un espacio cuyas características no pueden dejar de evocar la novela *El lugar*, que Levrero publica por primera vez en 1982 y que terminará por componer una trilogía con *París* y *La ciudad*.

Yendo un poco más allá, en el enfoque de corte temporal propuesto desde el título, que abarca de lo raro a lo extraño, Levrero puede ser tomado no solo como una influencia, sino como el extremo final de un arco que Sanchiz dobla para dibujar los contornos de lo que parece querer establecer como su propio substrato, por no decir tradición, dentro de la literatura nacional. De hecho, no es fruto del azar ni mera coincidencia la temprana *Antología* de Julio Herrera y Reissig (2010), organizada y prologada por Sanchiz, temprana en términos biográficos absolutos, pero sobre todo en relación con el inicio de su carrera de escritor, alrededor del año 2007 o 2008. Levrero y Herrera pueden ser propuestos como los puntos de contacto de Sanchiz con el debate de los raros en Uruguay. En ese sentido, en la dicotomía establecida entre realismo y fantástico, elige claramente su lado en la disputa, como queda insinuado en este breve fragmento del citado Prólogo:

quizá, entonces, valga la pena incorporar a Herrera a cierta línea de creadores uruguayos (los ‘raros’, los ‘inclasificables’) que, comenzando con Lautréamont y alcanzando al Mario Levrero de *París*, jugaron en los límites móviles de la literatura, de lo legible, de la interpretación. (Herrera y Reissig, 2010: 7)

¹ Vale la pena consultar el artículo que publicó Sanchiz en Academia.edu “Mario Levrero: el lugar de la fantasía”, pero el lector encontrará otros textos sobre Levrero disponibles en internet.

A pesar de esta tenue inserción en lo nacional, por un lado a través de un saludo a cierta actitud modernista que entronca con el decadentismo esteta de Darío al antologar a Julio Herrera y Reissig, y por otro lado a través del reconocimiento de una influencia que se vuelve homenaje con el personaje Varlotta y se hace temática y formal en *Verde* cuando el lector rememora *El lugar* de Levrero, no hay duda, en realidad, de que la poética de Sanchiz se inscribe en el ámbito de lo que recubren en la historia de la literatura lo fantástico y la ciencia ficción, bajo sus formas de ucronía, fantasía, *steampunk*, etc., revisitados desde una perspectiva en la que lo más característico es su libertad creativa en relación a lo que estos dos grandes géneros han posibilitado desde el XIX hasta hoy, aliada a guiños intertextuales entre los cuales se destacan algunos como Ballard, K. Dick, Lovecraft, Borges.

En esta dinámica de remisión intertextual y de fabricación de una poética sin precedentes para las letras uruguayas es que aparece lo *weird* en Sanchiz, casi como resultado de un ejercicio casuístico en el marco de sus varias novelas y colecciones de cuentos.

Verde cuenta la historia de dos niños amigos que encuentran en una laguna un objeto o cuerpo, una criatura, se dice (Sanchiz, 2016: 5), que condicionará la vida del personaje narrador Federico de tal modo que, evocando el pasado al contar esta historia, no acierta a saber (y no puede decidir en función de su memoria), si dicha experiencia ha o no ha condicionado la vida de su amigo Marcos, quien tal vez haya pasado a sufrir de disturbios físicos y mentales inmediatamente después de la experiencia de la criatura en la laguna, disturbios que lo acompañarán por el resto de su vida, según una de las *líneas de memoria* del narrador de la novela.

El lugar donde está ambientado este central episodio, Pinamar, corresponde a un local muy conocido por una amplísima mayoría en Uruguay, y está situado en la Costa de Oro, extrarradio de la capital Montevideo, zona que más ha crecido urbanística y demográficamente después de la Dictadura militar. Este fenómeno, todavía en proceso de desarrollo, ha convertido progresivamente en algunas décadas dicha localidad cada vez más en un barrio, haciéndole perder en parte su carácter de ciudad de playa, proceso que para la construcción de la trama resulta una clave implícita importante como efecto de lectura desde el presente. Esto nos interesa en particular para la discusión en torno a la inserción de Sanchiz en una literatura que calificamos como post nacional².

² En el contexto del enfoque establecido en este trabajo que pone en perspectiva la producción ficcional de Sanchiz en relación con el fenómeno de los raros en la literatura uruguaya, vale la pena reflexionar sobre el trabajo de aclimatación de la ciencia ficción al medio local y considerarlo en una perspectiva temporal aún más larga que abarque todo el período nacional desde la época de la independencia en el siglo XIX; al hacerlo, es posible concluir que el gesto de aclimatar las obras a contextos reconocibles por una comunidad lectora local ha sido una constante en América en el ámbito de la literatura, proceso del cual tan solo cabría excluir al género gauchesco, en el caso de Uruguay, a pesar de que es imposible concebirlo fuera del octosílabo de origen español, que hunde sus raíces en la formación del castellano, lo que también significa una aclimatación, formal, en este caso. El proceso de transposición y ambientación al medio local de géneros, modos y debates presentes dentro de la literatura americana estuvo en pauta a lo largo del XIX y del XX, inclusive entre los escritores y críticos del boom. Y este proceso continúa en América, tal como lo prueba, por ejemplo, el trabajo de la argentina Mariana Enríquez, que se inscribe en

El carácter *exterior* de su obra (que opusimos y matizamos con relación al término *extranjero*) creemos que es contrarrestado por un deseo (que forma parte de un proyecto visible en toda la obra publicada de este escritor) de aclimatar al Uruguay una literatura, esa sí, de origen extranjero, lo que acaba por ratificar, precisamente, el trabajo de aspirar a fundarla en lo local, gesto no acometido antes por ningún escritor uruguayo de género de forma tan sistemática, sin perjuicio de que Sanchiz esté inserto, en la actualidad, en un contexto en el que la literatura fantástica y de ciencia ficción ha conocido un desarrollo que no había tenido nunca en su país, como lo atestan sus propios textos sobre este punto (la novela, el ensayo y el Prólogo) ya citados más arriba.

En ese sentido, no podemos dejar de mencionar el papel que cumple un lugar imaginario recurrente en el proyecto literario de este escritor y en particular en *Verde*: Punta de Piedra. Locación ficticia, Punta de Piedra es un pueblo con playa situado en el Atlántico sur, en Uruguay, que condensa características de varios pueblos con playa de la región próxima a la frontera con Brasil, y que ha sido explorado por Sanchiz como lugar de lo posible, una especie de País de Nunca Jamás, antes que una Santa María, una Comala o una Macondo. De hecho, si bien es necesario entender que Punta de Piedra tiene un carácter utópico, lo que se puede justificar por el ambiente que sobrevuela todas las acciones narrativas que allí suceden o que de allí emanan a lo largo de las novelas y cuentos ya publicados por Sanchiz, es necesario entender que dicho carácter no se alimenta solo de fantasía, sino también de historia. Efectivamente, Punta de Piedra, de forma sutil, parece evocar no solo los mencionados pueblos oceánicos cercanos a la frontera de Brasil, sino también una ciudad de playa uruguaya muy específica: Piriápolis. En Punta de Piedra suele aparecer un gran hotel, construcción impensable en los poblados chatos con playa como podrían ser La Pedrera o Punta del Diablo. Al transportar esa mole a su poblado imaginario, Sanchiz echa mano metonímicamente de la fama mística, alquimista y esotérica de esta ciudad idealizada y fundada por Francisco Piria a partir de fines del siglo XIX³. Descendiente de italianos, nacido en Montevideo e instruido en Italia, Piria puede ser considerado, además, el autor de la primera novela de ciencia ficción en el Uruguay, a fines del siglo XIX, a saber, *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años*⁴. Estas referencias asociadas a Punta de Piedra contribuyen con el carácter de ciudad imaginaria que es clave en la construcción de la

los géneros de terror, horror y *weird* en cuentos como “El chico sucio”, “La casa de Adela”, “El patio del vecino”, “La hostería”, “Los años intoxicados”, todos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (Enríquez, 2016), claramente ambientados en Buenos Aires y otras regiones de Argentina, y con centros de interés temáticos que responden a la cultura y a la tradición argentina, lo que también ocurre, por ejemplo, en relatos de la boliviana Liliana Colanzi como “El ojo” o “Meteorito”, del libro *La ola* (Colanzi, 2014), que también incurre en lo *weird* dentro de un contexto cultural de su país de origen.

³ Este hotel de Punta de Piedra puede remitir en el imaginario uruguayo al hoy llamado Argentino Hotel Casino & Resort de Piriápolis, fundado en 1904 bajo el nombre de Gran Hotel Piriápolis, con ecos de hoteles como los que se construyeron en Biarritz contemporáneamente, como es el caso del actualmente llamado Le Regina Biarritz Hotel & Spa, fundado en 1908.

⁴ Sobre la historia de la ciencia ficción en Uruguay y en particular sobre la novela de Piria se puede consultar lo que propone Pablo Dobrinin en la *Revista Axxón*, accesible en <http://axxon.com.ar/rev/164/c-164ensayo1.htm>.

poética de Sanchiz a partir de un espacio del que suelen fluir las historias y en el que suelen convergir.

A lo largo de *Verde*, Pinamar y Punta de Piedra pautan una alternancia que es significativa en el juego de espejos que distorsionan en esta novela espacio, tiempo, memoria e identidad en la intersección que se genera por la dialéctica que alternan una y otra localidad, la ubicable en la geografía uruguaya y la ubicable en el universo ficcional del proyecto narrativo del escritor.

Si nos atenemos a lo que concierne a los elementos de género en la novela, la criatura hallada en la laguna y el relato de su hallazgo por Federico y Marcos evocan de forma indirecta una intertextualidad con la narrativa de Lovecraft, por ejemplo al incluir la dimensión de perturbación y locura en el personaje Marcos, primero, y en el propio personaje Federico después, pero también la evocan directamente al citar a dicho autor en la página 36, antes de mencionar el posible origen extraterrestre de la criatura y, sobre todo, el color verde de la laguna que irá creciendo en complejidad.

Además, confluyen otras posibles intertextualidades; en torno a las páginas 18 y 19, cuando Federico y Marcos razonan sobre el origen de la criatura encontrada en la laguna en descomposición avanzada, el lector puede asociar sus especulaciones a la manera de construir universos ficticios como lo han hecho Tolkien o Úrsula K. Le Guin. También Ballard, en la página 7, puede aparecer en la memoria cuando, para componer la escena, se nos habla de aviones abandonados que pertenecerían a una historia diferente de la aviación. Una última evocación (en este texto, no en la novela, donde por cierto otras podrán ser evocadas por diferentes lectores) echa raíces en la tradición gótica, pasada por el filtro de Edgar Allan Poe, cuando la trama va enredándose con lo onírico al reconstruir los hechos ya desde la edad adulta del narrador, y al hacerse referencia a una mansión abandonada (que cobrará importancia más adelante en la trama), tópico más que recurrente en esta tradición que Poe inicia y recupera del siglo XVIII⁵.

Asentada en este fértil suelo narrativo incrustado en cierta tradición, *Verde* genera desde las primeras páginas lo *weird* en esas evocaciones, así como en las imágenes que produce en torno de lo extraño a lo largo de toda la novela.

En este *paper*, no obstante, nuestro objetivo es llamar la atención para otra forma de construir un ambiente *weird* que nos parece deliberada en la novela y se da a través de un trabajo consciente de la función narrativa que se hace cargo de un relato empeñado en poner en el centro de sus preocupaciones las posibilidades de la memoria y la construcción de identidades caleidoscópicas de los personajes y del propio narrador.

Al principio de *Verde* hay una escena que consideramos fundadora, un elemento central en varias de las novelas de este autor, presente por ejemplo en las primeras líneas

⁵ Ya en la introducción de *El horror sobrenatural en la literatura* Lovecraft, al proponer los orígenes de lo fantástico en la tradición, menciona al sueño: “Del mismo modo, el fenómeno de los sueños contribuyó a elaborar la noción de un mundo irreal y espiritual, y en general todas las condiciones de la vida salvaje en la alborada de la humanidad condujeron hacia el sentimiento de lo sobrenatural de una manera tan poderosa, que no podemos asombrarnos al considerar cuán profundamente la especie humana está saturada del antiguo legado de religiosidad y superstición” (Lovecraft, 2010).

de *El orden del mundo* (Sanchiz, 2017). Nos referimos a la mención de unos fascículos de obras de Jacques Cousteau que el narrador personaje recibe de sus padres en su infancia. La reiteración de este episodio que aceptamos como biográfico (y que probablemente lo sea), creemos que debe ser entendida como parte de los cimientos en la fundación imaginaria de la identidad de Sanchiz como escritor, algo que intentamos demostrar en nuestro análisis de *El orden del mundo* (Chiappara, 2019). Además, este *ur*-texto tiene la capacidad plástica de funcionar como piedra de toque y disparador de varios haces narrativos que vienen a asentarse en historias que transitan por el amplio espectro que abarcan lo fantástico y la ciencia ficción. De este modo, la anécdota de los fascículos de Cousteau leídos en la infancia del narrador (y asumimos que del escritor) acaba por cristalizar en un universo *weird*, dimensión que tampoco está ausente en *El orden del mundo*, si bien a medida que esta novela avanza, la trama se decanta por una variante de lo fantástico que podría encajar en lo que Lovecraft (2010) llamaba cósmico, aunque no con elementos de horror en este caso.

Con todo, si consideramos la forma amplia de entender lo *weird* que propone Mark Fisher se podría concluir que el carácter ominoso de la isla de basura del Atlántico norte en la que se desarrolla el grueso de la novela *El orden del mundo* puede producir en el lector una buena dosis de desasosiego, sobre todo si llevamos en consideración los estados alterados de conciencia y las contorsiones en la estructura del tiempo que menciona Fisher:

Con i suoi racconti pubblicati sulle riviste pulp Lovecraft ha praticamente inventato la *weird tale*, sviluppando una formula che è possibile distinguere sia dalla narrativa fantastica che da quella dell'orrore. Le storie di Lovecraft si concentrano in maniera ossessiva su ciò che sta al di là: un esterno che irrompe per mezzo d'incontri con entità anomale provenienti dal remoto passato, stati alterati di coscienza, bizzarri contorcimenti nella struttura del tempo. (Fisher, 2018)

La escena original y fundadora mencionada de la novela *Verde* se presenta así:

Hace muchos años, en un mundo muy lejano, mis padres me compraron los primeros fascículos de *Los viajes* y la *Enciclopedia del mar*, de Jacques Cousteau [...]. Uno de ellos era *Consteau en el Amazonas*. [...] pronto ese nombre, como si guardase un potencial de liberar un mundo apenas puesto en contacto con calor, agua y sustento, se desplegó en una multitud: la selva, la diversidad de criaturas [...]. (Sanchiz, 2016: 5)

Formulada de este modo, dicha escena evoca otra característica destacada por Fisher al teorizar lo *weird* y analizar el relato “La puerta en el muro” de Wells: “La centralità di porte, soglie e portali significa che l'idea dell'*in mezzo* risulta cruciale per il weird. [...] il weird de-naturalizza tutti i mondi, mettendo in mostra la loro instabilità, la loro apertura verso l'esterno” (Fisher, 2018). No parece haber duda de que esa mención a los fascículos de Cousteau puede cumplir bien esta función del *in mezzo* porque se vincula un mundo natural con una deriva hacia lo extraño, que en la novela se relaciona con *otra* naturaleza posible que desnaturaliza lo natural, sea desde la perspectiva que le impone el filtro de lo cultural, sea desde la oposición naturaleza/tecnología, sea desde el ángulo que supone depararse en la propia naturaleza con fenómenos contraintuitivos

a partir de conocimientos que la ciencia revela o podría revelar en el futuro, sea desde la invención literaria; todo esto suscita una sistemática especulación en los narradores de Sanchiz en general, y en particular en el narrador de *Verde*, cuyo fundamento es interrogarse sobre la condición de *ser*, emparentable en el plano filosófico, si se quiere, con lo que propone un escritor como Juan José Saer (2000) en la novela *El entonado* cuando imagina que el lenguaje de los indios colastinés –quienes acogen al naufrago español de principios del siglo XVI que narra su historia más de cincuenta años después– carece de los verbos *ser* y *estar*, y el más cercano que su lengua posee para representar es algo semejante a *parecer*, aunque en realidad también *parecer*, para ellos, suponga una cadena semántica mucho más ambigua y múltiple de lo que supone en español, con lo cual la representación de lo real y la imaginación de lo posible en esa cultura circulan por otros carriles. Este uso de la categoría de lo *intermediario* (*in mezzo*), vinculado metafóricamente a puertas que dividen espacios cuya comunicación produce lo extraño, está también presente, por ejemplo, en dos buenos relatos de Sanchiz que se insertan en la lectura de *weird* propuesta, “Árboles en la noche” (Sanchiz, 2018) y “El pozo con zombis” (Sanchiz, 2015), rigurosamente una parodia de la famosa *nouvelle* de Juan Carlos Onetti.

También es necesario reflexionar sobre el hecho de que los libros mencionados en el fragmento citado de *Verde* son sin duda reales en la diégesis, así como lo deben de haber sido en la biografía del escritor. Pero ocurre que fuera de esta diégesis, o sea al leer comparativamente cada una de las novelas donde aparecen dichos libros, los mismos pierden consistencia ontológica en la medida en que cada una los reinventa y el lector es ‘invitado’ a volver a atribuirles un sentido que los desrealiza como libros rastreables. Es decir, cada vez que se los menciona se los resignifica en el contexto de la novela en que aparecen y de la cual pasan a formar parte como siendo *otros* libros.

Razonando de este modo, la mención a estos fascículos puede revelar también un sentido importante en la construcción del universo ficcional de Sanchiz si se los piensa comparativamente con lo que propone Fisher cuando sugiere de qué manera se debe entender la presencia del *Necronomicon* en la obra de Lovecraft:

Lovecraft esemplifica ciò che Borges se limita ad ‘affabulare’: nessuno pottebere mai credere che la versione del Don Chisciotte di Pierre Menard esista davvero al di fuori del racconto di Borges, mentre più di un lettore ha contattato la British Library richiedendo una copia del *Necronomicon*, il testo fittizio di antiche dottrine cui molti racconti di Lovrecraft fanno riferimento. Lovecraft genera un ‘effetto di realtà’ limitandosi a mostrare pocchi frammenti del *Necronomicon*. E proprio la qualità del tutto frammentaria delle sue citazioni del terribile testo induce il lettore a crederlo un oggetto reale. (Fisher, 2018)

Trazando un paralelismo con lo que pasa en *Verde*, la referencia recurrente y fundadora a los fascículos de Cousteau –asociada a un pasado que, según información dada tanto en esa novela como en *El orden del mundo* corresponde a los 7 u 8 años de edad– adquiere el carácter de portal, pues dichos fascículos y su lectura son dados como el origen de algo que ha crecido a lo largo de muchos años y viene ahora a plasmar relatos que estarán bajo la égida de lo *weird* en *Verde*, funcionando del modo como

sugiere Fisher que ocurre en Lovecraft cuando escribe que “Il weird, per contrasto, è notevole per il fatto che apre un *passaggio* da questo mondo verso altri” (Fisher, 2018, énfasis del autor).

Se puede decir que el procedimiento en Sanchiz es el mismo, pero invertido, pues pasado por la experiencia de la lectura de Jorge Luis Borges: los fascículos son libros reales (no ficticios como el *Necronomicon*) que, imaginados o recordados a la distancia, se vuelven *otros libros*, mecanismo y centro del relato que Sanchiz explora, por ejemplo, en el excelente cuento “Los otros libros” (Sanchiz, 2012) donde lo *weird* también se da cita de forma magistral en su dimensión fantástica.

Memoria e identidad son, pues, dos vectores clave en la construcción de la novela *Verde* que el lector no debería pasar por alto porque de algún modo, si lo hiciese, nadaría en la espuma que impide ver el fondo. En la práctica, al final del capítulo 2, memoria e identidad conducen a una bifurcación que, para el caso, es también una convergencia: bifurcación, por un lado, porque, así como como le ocurre al narrador de Sanchiz en otros volúmenes, los haces narrativos que se le prefiguran como posibles desenlaces para una idea original aparecen someramente evocados y le revelan al lector el cableado por detrás del proceso de escritura al compartir con él las posibilidades que podrían haber sido emprendidas narrativamente, volviendo evidente uno de los fundamentos de lo que sustenta la *visión de mundo* de este escritor, es decir, la convicción de la absoluta relatividad de cualquier desenlace y aún más de cualquier recorrido narrativo, como si el trabajo del escritor fuese saber tejer de la mejor forma posible con una de las muchas hebras que tiene a mano en un repertorio de acontecimientos que la escritura urde al advenir (varios con ecos en otras novelas o relatos del autor, que el lector asiduo rememora); convergencia, a su vez, porque, de esa bifurcación, el narrador hace surgir una síntesis que converge en imágenes pautadas en la tradición de los géneros o subgéneros narrativos en los cuales se inscribe. Bifurcación y convergencia, armadas como una cinta de Moebius desaguan en las dos formas de la tradición que predominan en esta novela: lo *weird* y lo fantástico. El siguiente pasaje pone en evidencia el mecanismo descripto:

Hay entonces dos vidas, dos historias que conviven en mí como lo han hecho el apartamento de mis padres y la casa de mis abuelos maternos, o Punta de Piedra y Pinamar, cada una convocando su propio universo, su propio sistema de cosas. Podrían pensarse como relatos paralelos, que postulan un sujeto ligeramente distinto, que disponen una relación diferente con mis padres, mis abuelos y mis amigos. Así, tengo a un lado una historia de mi vida en la que en 1989 encontré el cuerpo de un alien y, al otro, una vida en la que la misteriosa enfermedad de un amigo se unió a ciertos sueños y fantasías para proyectar o postular, en capas profundas de mi memoria, el relato –mejor: muchos relatos mutuamente excluyentes– del hallazgo en la laguna. (Sanchiz, 2016: 42)

Nos interesa pensar, por lo tanto, que lo extraño, bizarro, insólito o *weird*, trabajado en *Verde* como un caso dentro del contexto de las muchas declinaciones de lo fantástico y de la ciencia ficción que componen lo publicado por Sanchiz hasta el momento, está dado precisamente en diálogo intertextual con la tradición por los elementos de género, pero está dado, en particular, por el trabajo que se realiza con y en la escritura, motivada por la búsqueda de un orden por medio del relato, que organiza

tanto el mundo cuanto al yo. Si los elementos clásicos de género son clave para entender la poética de Sanchiz, no menos clave lo son estos elementos propios de la función narrativa y los mecanismos que agencian el conjunto.

Si el final del capítulo 2 que acabamos de citar permite comprender dicho mecanismo, el inicio del capítulo 3 lo ratifica:

Es posible que en algunas zonas las dos se confundan, pero está claro que la segunda historia, que acaso pueda llamar la principal de mi vida, es la que incluye mis primeros intentos de escritura, mis años de liceo y la facultad, mi esposa, mi hija y, especialmente, una sensación definida de identidad, de quién [sic] soy, quién [sic] es Federico Stahl. Esa historia proyecta un yo, un hombre más entero, definido y legible que el Federico que se me aparece como protagonista en la otra. (Sanchiz, 2016: 43)

El balance entre los dos modos de producción de lo *weird* arroja, en nuestra lectura, que en lo que a elementos de género propiamente se refiere su presencia puede ser descrita como paródica, entendiendo la parodia como uno de los mecanismos centrales de la literatura del último siglo. Los elementos de género corresponderían a lo que podría ser pensado como el lado B de un LP. En contraste, el lado A presentaría el tratamiento del desarrollo de la problemática en torno de la elaboración de la memoria por medio de un relato y la construcción de un yo que narra. Ambos forman una unidad conceptual a la manera que solían hacerlo los LP. Esta relación de dependencia establece a su vez una jerarquía en la que la *criatura* (lado B) es función de lo *realmente extraño* (lado A), como queda explicitado aquí:

cualquier atisbo o intuición de una realidad extraña, realmente extraña, digamos, no el calamar-dragón lovecraftiano o los sauces de Algernon Blackwood, ambos armados de cosas a su manera consabidas, debía implicar un contacto *real*, una base conocida, por decirlo de alguna manera. (Sanchiz, 2016: 57-58, énfasis del autor)

Por su parte, Mark Fisher plantea la convergencia y la divergencia de los términos *weird* y *erie*:

La sensazione dell'erie è molto diversa da quella del weird. Il modo più semplice per cogliere questa differenza è pensare alla contrapposizione (pesantemente condizionata in senso metafisico) che è forse la più fondamentale di tutte: tra presenza e assenza. Come abbiamo visto, il weird è costituito da una presenza –la presenza di *qualcosa che non è al suo posto*. In alcuni esempi di weird (quelli da cui Lovecraft era ossessionato), esso è marcato da una presenza eccessiva, da un brulicare que supera la nostra capacità di rappresentarlo. L'erie, per contrasto, è costituito da un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*. La sensazione di erie si verifica quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa. (Fisher, 2018, énfasis del autor)

Es en esta disyuntiva planteada por Fisher que se puede entender algo fundamental de la poética de Sanchiz donde lo extraño o *weird* en cuanto figura extraída de la tradición literaria circula sobre todo de un modo paródico, y se expande, en realidad, en los principios mismos que motivan al narrador a contar la historia que cuenta. Efectivamente, si analizamos las dos últimas citas destacadas, la de Fisher y la

de Sanchiz, estamos invitados a entender que lo *weird* en sí en Sanchiz puede ser pensado como resultado de una panoplia (*brulicare*) de posibilidades que se le presentan al narrador como bifurcaciones de narrativas que lo asedian. Esto, a su vez, sería consecuencia de lo *eerie*, que impulsa el mismo relato delante de la constatación de un vacío esencial, el cual se podría considerar que, en la tradición literaria, trata de ser compensado por la idea del *libro total*, artefacto tecnológico quimérico que vuelve evidente la falta de *un* orden que esté por detrás de todo y pueda ser hallado para colmatar los huecos dejados por las muchas posibilidades de bifurcación de un relato.

La toma de conciencia de la inexistencia de un orden (algo que Sanchiz evoca y cuyo concepto trabaja, por ejemplo, en *El orden del mundo*) que sobrevuele y contenga en potencia y en esencia un relato definitivo que establezca *la* verdad, los hechos, es lo que genera la verdadera angustia, el desasosiego, un sentimiento *abominable* directamente relacionado al efecto de narrar, al oficio de narrar, a la fatalidad de verse impelido a narrar para buscar dicho orden, el cual se sabe de antemano arbitrario, parcial, provisorio. En ese sentido, la impronta borgeana nos parece central en Sanchiz, como también la de Philip K. Dick. Ecos de “El libro de arena” y de “Equipo de ajuste” pueden ser escuchados en las entrelíneas de *Verde*. Pero escribir es un destino trazado desde la infancia, probablemente rastreable hasta el regalo de los fascículos de Cousteau. Desde el principio, se nos dice que Federico y Marcos, luego de descartar varios futuros posibles para sí mismos, deciden que serán escritores (Sanchiz, 2016: 8). El siguiente pasaje puede ratificar ante el lector la lectura que proponemos:

Esas ideas o esos cuerpos se incorporaban a la intuición de un vasto sistema u orden del mundo, por decirlo de alguna manera, desde la que yo daba por sentada una serie de relaciones desconocidas entre las cosas, relaciones que postulaban entidades nuevas y complejas. Una realidad, es decir, que se superponía a la de todos los días, habitada por entidades que no podía nombrar ni equiparar, así fuese remotamente, a nada conocido. (Sanchiz, 2016: 50)

Creemos plausible proponer, por tanto, que lo propiamente abominable en *Verde* no es la criatura hallada en la laguna, la cual incluso será descripta más adelante en la novela con fascinación romántica. Lo abominable es tener que elegir cómo contar la historia, y el interés por la función del narrador y su problematización se hacen explícitas sesenta páginas más adelante:

La escritura, sin embargo, no exorcizó peste alguna. En lo inmediato, el estado de desasosiego e inquietud que padecía se vio incrementado [...] como el trabajo de sobre una novela especialmente oscura e inquietante que termina por alterar severamente el bienestar mental o anímico del escritor. (Sanchiz, 2016: 108)

Desasosiego que se magnifica en las siguientes preguntas: “Tengo en mi memoria los hechos y los relatos de esos hechos, y los relatos de haber recordado y de haber

buscado la verdad detrás de los recuerdos. ¿Quién narra, entonces? ¿Quién narró?” (Sanchiz, 2016: 112-113)⁶.

Nuestro presente trabajo, como fue dicho, no tiene la ambición de agotar las posibilidades de lectura de lo *weird* en las imágenes creadas en *Verde* en conformidad con la tradición, y está lejos de explorar todos los ejemplos en los que se vuelve evidente cómo es central para lo *weird* en esta novela el ejercicio de la memoria y de la escritura que fija una experiencia e identifica a su narrador dándole elementos que lo componen como un yo. Si bien la lectura de la novela es ineludible para hacerse una idea cabal de la misma, allende la experiencia estética, tal vez un par de remisiones más al texto puedan convencer al lector de los argumentos presentados hasta aquí; para ello citamos un primer pasaje en el cual Federico ya adulto, en Belém, capital del estado brasileño de Pará, participa de una ceremonia en la que bebe ayahuasca; y citamos un segundo pasaje en el que se desdoblán las consecuencias de esa experiencia. Lo que nos interesa enfocar es el desasosiego posterior de la inquietud que supone el saber/no saber, poder narrar/no narrar lo que la memoria ha guardado más que parcialmente, vacío en el que el yo se ve amenazado de dejar parte de sí en un limbo para el olvido:

Desde hace mucho tiempo que los preparativos y buena parte de la ceremonia (así como su final y mi posterior internación en un hospital de Belem) se borraron de mi memoria casi por completo. Pero además de lo que registró mi memoria compulsiva –que tuvo poco que ver con cosas de esa realidad [...]. (Sanchiz, 2016: 65)

No voy a consignar todo lo que pensé, pero sí el final de ese desplazamiento. Entendí, entonces, que si yo había sentido la presencia de *dos* o incluso de *tres* líneas o zonas en mi memoria, esa

⁶ La preocupación expresada en estas preguntas no es nueva en la literatura hispanoamericana. En efecto, se puede evocar la análoga preocupación de los escritores del boom para los que investigar modos de la narración y del narrador fue sin duda fundamental. El relato “Las babas del diablo” de Julio Cortázar tal vez pueda ser propuesto como uno de los que en aquel contexto intenta llevar esta problemática más lejos de forma experimental, en un cuento que bien podría ser evaluado a la distancia bajo la propuesta teórica de Fisher como un buen ejemplo de *weird/erie*, cuyo efecto está dado precisamente por la problemática desarrollada en torno a la pregunta quién narra, que no admite una respuesta definitiva en dicho cuento. De otro modo, la problematización del narrador ya estaba presente también en *El pozo*, de 1939, señalado por la crítica como un punto de inflexión en la narrativa de lengua española en América y como antecedente inmediato del boom. Resulta curioso, en el contexto de este trabajo, e incluso más allá, que Ángel Rama, al escribir sobre *El pozo* en el ensayo “Origen de un novelista y de una generación literaria”, firmado en el mes de mayo de 1965, demuestre no haber entendido el problema central del narrador que creemos que Onetti propone en esa *nouvelle*. Escribe Rama: “La vida que evoca E.L. se abre con la primera imagen correspondiente a sus quince años en Capurro y concluye a los cuarenta que cumple mientras escribe. Voluntariamente elimina los años de infancia [...] para arrancar desde el punto en que ya es y no podrá variar” (Rama, 1994: 61). Esta lectura, que ha contaminado la recepción de *El pozo* de muchos, e incluso de la mayoría, desde nuestro punto de vista no se sostiene al leer las tres primeras páginas del texto de Onetti con atención. Al contrario de lo que propone Rama, nos parece claro que el *gap* que desconcierta al lector que inicia la lectura de *El pozo* no es otra cosa que la consecuencia de la forma como Onetti le comunica la sobreposición de dos narradores, uno de 40 y otro de 55 o 56 años, que se confunden y se diferencian, efecto que resulta fundamental para una recepción de esa novela corta que recalibre su aparente (o exclusivo) realismo. Puede consultarse un detallado análisis de este procedimiento en “Onetti precursor de Borges. De *El pozo* a *Ficciones*: un eslabón perdido de lo fantástico” (Chiappara, 2016).

constatación implicaba diferentes Federicos que reconocían diferentes mundos. Cada memoria concebible (en tanto conjunto articulado de recuerdos), después de todo, atribulaba una *identidad* diferente, y así yo era o debía ser dos o tres personas, a las que se sumaba esa curiosa ‘persona extra’ en que se erigía quien rememoraba y reconstruía estos procesos. (Sanchiz, 2016: 111)

Hay un elemento clave de la relación entre esas dos dimensiones que se complementan como los dos lados de una medalla, a saber, que la memoria en la obra de Sanchiz es una memoria que funde experiencia y lectura de la tradición (lectura como experiencia) en un entramado muy denso que alimenta las fauces de un narrador empedernido e incluso lovecrafteanamente abominable.

Por último, pero no menos importante, el color verde. No sería posible concluir sin afirmar que el color verde presente desde el título parece ser una metáfora bien lograda para representar los estados de *in mezzo* de los cuales habla Fisher para señalar lo fundamental en la recepción de imágenes *weird*. Si por un lado el verde es una remisión explícita a “El color que cayó del cielo” de Lovecraft (Sanchiz, 2016: 36), y por lo tanto un ejemplo más del trabajo sobre la parodia de la tradición para construir lo extraño, también funcionará como imagen que sintetiza una obsesión de la memoria del narrador, que a lo largo de la novela intenta recuperar la experiencia de infancia del avistamiento de la criatura de la laguna (¿un *alien*?). El verde allí visto reaparecerá en otras situaciones muchos años después, tanto en Montevideo como en su periplo por Brasil, color que no corresponde a ninguna de las tonalidades conocidas de verde y que va tiñendo toda la novela, como se puede constatar en los siguientes pasajes:

pero debería hablar de ese tono único de verde [...] de sus reflejos amarillentos allí y metalizados más allá, de la dispersión de su tonalidad desde un centro más azulado [...]. (Sanchiz, 2016: 21)

ni chartreuse ni Kelly ni esmeralda ni verde agua ni aguamarina ni xanadu ni jade ni veronés ni espárrago ni oliva ni manzana ni bambú. (Sanchiz, 2016: 60)

En este recuerdo –más intenso, más cercano– me siento feliz de que todo haya sido dominado por el verde, por ese verde que persiste, me ata mis recuerdos de la laguna a mis sueños [...]. (Sanchiz, 2016: 123)

Verde que se materializa en una escena que cumple con la función paródica de lo *weird* y en la cual es posible leer una alusión a Moby Dick, inclusive en oposición y contraste con lo que podría ser, pero no es, una alusión al relato “Dagon” o a “La llamada de Cthulhu”, de Lovecraft, que acaba constituyendo una referencia al género de aventura decimonónico (y no al género de terror), entroncando, así, con otra tradición que desde siempre también dialogó con lo fantástico:

Tiene alas y aletas, cuerpo de serpiente, de máquina, de raíz, de árbol, de calamar gigante, de escorpión, de galaxia de vórtice, de trono. Entiendo que me sigue desde hace décadas. En sus ojos o ranuras o pantallas o estigmas está la fuente del verde (el verde no es nada más que la sombra de su sombra) y de todos mis sueños. Alargo mis manos. Ahí, siento, están las respuestas. Puedo verme en el recuerdo alargando mis manos, doblando mi cuerpo, estirándome, alcanzándola. Soy yo, no soy yo, es Marcos, soy Marcos. Y ahí está la caída y el entrar al agua tibia y espesa. El choque lento, incesante. La caricia, la destrucción. (Sanchiz, 2016: 124)

Pero lo que podría ser un *happy end* no es ni siquiera un final y confirma la hipótesis de que los elementos de género como parodia de cierta tradición pueden ser leídos como el placer y la fascinación por lo abominable, mientras que lo angustiante y asustador sigue durante cuarenta páginas más en lo que constituye una segunda parte de la novela.

La visión y descripción de la criatura queda como suspendida en el aire de la diégesis, pero la duda sobre la concreción de esa visión, a los efectos de la trama, queda en entredicho porque la veracidad del relato de lo ocurrido no es atestada por el propio narrador, quien sigue dudando de la construcción que la memoria es capaz de hacer, lo que resalta la dimensión ficticia de la información que la misma entrega.

El segundo final es todavía más ambiguo y enigmático, y está cargado por el peso del desasosiego y la angustia que, en la tradición del terror, del horror, del fantástico y del *weird* se le contagia al lector, quien no alcanza a saber si Federico y Marcos se reencuentran, si son dos o dos caras de uno mismo. También acá podemos escuchar a K. Dick, al de *Una mirada a la oscuridad*, y al Borges de “El otro”, y a toda una tradición del doble en la literatura con la cual se entronca en este final donde lo *intermediario* juega un papel clave al darle más visibilidad a la construcción y deconstrucción de las identidades de Federico y Marcos que se venía tejiendo a lo largo de la novela. El velo parece levantarse en una vuelta de tuerca más bien sugerida que explicitada:

El emperador me reconoció y yo también lo reconocí. [...] Fue el primero en hablar. Dijo mi nombre y solo un rato después, como si sacara mi cabeza de la sustancia densa de un sueño, dije yo el suyo, en una maraña de ecos. [...] No recordaba lo mucho que nos parecíamos; éramos casi iguales, debería decir. [...] Ahora por fin lo había entendido. Miré hacia la sala desde el trono mientras nuestras palabras reverberaban en la trama de las voces. (Sanchiz, 2016: 161-162)

BIBLIOGRAFÍA

- BLIXEN, Carina (2010): “Variaciones sobre lo raro”, *Cuadernos Lirico*, 5, pp. 55-72.
- CHIAPPARA, Juan Pablo (2016): “Onetti precursor de Borges. De *El pozo* a *Ficciones*: un eslabón perdido de lo fantástico”, en Monte Alto, Romulo; Ravetti, Graciela (orgs.): *Literaturas modernas e contemporâneas: reflexões críticas entre Belo Horizonte e La Plata*, Rio de Janeiro: Jaguatirica, pp. 61-88.
- CHIAPPARA, Juan Pablo (2019): “Autoficción en la novela *El orden del mundo*”, *Caracol*, 17, pp. 372-397.
- COLANZI, Liliana (2014): *La ola*, Santiago de Chile: Matacerdos Ediciones.
- DARÍO, Rubén (1905): *Los raros*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid: Mundo Latino [e-pub].
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Anagrama.
- FISHER, Mark (2018): *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma: Minimum Fax [e-pub].
- GIRALDI DEI CAS, Norah (2010): “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Cuadernos LIRICO*, 5, pp. 29-53.
- HERRERA Y REISSIG, Julio (2010): *Antología*, Montevideo: Estuario.
- LEVRERO, Mario (2012): *Nuestro iglú en el ártico*, Montevideo: Criatura.
- LOVECRAFT, H.P. (2010): *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid: Valdemar & Gótica [e-pub].
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de *La vista desde el puente*, de Ramiro Sanchiz”, *Cuadernos LIRICO*, 8.
- PINEDA FRANCO, Adela (2009): “Entre la ciudad real y la ciudad letrada: Rubén Darío y el modernismo en la visión culturalista de Ángela Rama”, *Cilba*, 10, 11, pp. 119-127.
- RAMA, Ángel (1966) *Aquí cien años de raros*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1972): *La generación crítica. 1939-1969*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1982): *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- RAMA, Ángel (1994): “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Onetti, Juan Carlos: *El pozo*, 1994, Montevideo: Arca, pp. 37-88.
- RAMA, Ángel (1998): *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- SAER, Juan José (2000): *El entenado*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SANCHIZ, Ramiro (s/f): “La fundación de una ciencia ficción uruguaya (y todo lo que pasó después)”, https://www.academia.edu/26633076/La_fundacion_de_una_ciencia_ficcion_uruguaya.
- SANCHIZ, Ramiro (2011): *La vista desde el puente*, Montevideo: Estuario.
- SANCHIZ, Ramiro (2012): *Los otros libros*, Montevideo: Editorial La Propia Cartonera.
- SANCHIZ, Ramiro (2013): *La historia de la ciencia ficción uruguaya*, Córdoba: Llantodemudo.
- SANCHIZ, Ramiro (2015a): *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- SANCHIZ, Ramiro (2015b): “El pozo (con zombis)”, *Lento*, II, 23, pp. 61-64.

SANCHIZ, Ramiro (2016): *Verde*, Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

SANCHIZ, Ramiro (2017): *El orden del mundo*, Montevideo: Editorial Fin de Silgo.

SANCHIZ, Ramiro (2018): “Árboles en la noche”, *Axxón*, 284.

ULLA, Noemí (2014): “‘Raros’ de las orillas del Plata”, *A contra corriente*, 11, 2, pp. 323-331.