

Mauricio Chaves Fernández

**El sueño y la construcción del espacio en la narrativa breve de Fernando Contreras Castro:
representaciones del gran Otro en la era del antropoceno**

Universidad de Costa Rica

roy.chaves@ucr.ac.cr

**Preámbulo: el espacio urbano y el espacio onírico en las literaturas
hispanoamericanas y centroamericanas**

Como comprueba el *Libro de sueños* de Jorge Luis Borges, el paisaje onírico ha sido motivo de incontables narraciones desde la Antigüedad y ha permanecido en la literatura hasta el presente. Durante las primeras décadas del siglo XX, a raíz de la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900) de Freud, el tema de los sueños le dio una enorme vitalidad a los movimientos artísticos de vanguardia –muy especialmente al surrealismo– tanto en Europa como en América Latina, los cuales lo utilizaron, entre otras posibilidades, como una base para la experimentación y el conocimiento de las zonas ocultas de la subjetividad. Lo anterior coincidió, por otra parte, con procesos de modernización y urbanización a nivel mundial que le otorgaron un rol cada vez más importante al espacio en las representaciones artísticas.

En América Latina, estos procesos generaron una tensión entre el espacio rural y el espacio urbano que dio como resultado la emergencia tanto del regionalismo como de las vanguardias, tendencias que se produjeron desde el imaginario de las élites letradas de las grandes ciudades latinoamericanas (ver Herrera 23). No obstante, fueron los múltiples recursos estéticos de las vanguardias los que conformaron una modernidad literaria en Hispanoamérica, cuya producción se consolida ya en la obra de autores como el propio Jorge

Luis Borges o Roberto Arlt. A diferencia de lo que ocurrió con mayor fuerza en el Cono Sur y México, las vanguardias centroamericanas no tuvieron el mismo interés en el espacio de la ciudad, todavía muy incipiente en la región a inicios del siglo XX, sino que asumieron temáticas locales enfocadas en las figuras marginadas de los obreros, indígenas y campesinos, a menudo ligados al espacio rural pero representados con recursos expresionistas y surrealistas, como en los casos paradigmáticos de Miguel Ángel Asturias o Max Jiménez. Este fenómeno contribuye a explicar no solamente la debilidad del movimiento regionalista en Centroamérica, como señala Herrera, sino también el dominio de las temáticas urbanas en la actualidad, las cuales se han mantenido vigentes en vista de la ausencia manifestada en las producciones de las vanguardias centroamericanas, así como del rol protagónico que posteriormente ejercieron en ellas las tendencias realistas y testimoniales.

En la actualidad, las representaciones del espacio forman parte de un conjunto más amplio de representaciones que han venido diversificando el panorama literario centroamericano desde los años noventa. El crítico literario Héctor Leyva ha dilucidado algunos elementos importantes sobre estas narrativas recientes: la ruptura del contrato testimonial en favor de otras formas de enunciación y documentalidad, el debilitamiento de la conciencia nacional, un afán experimental similar al de las vanguardias y la confrontación con los poderes ante una perspectiva social decadente (ver Leyva s.p.). Estos factores forman parte de lo que ha sido analizado por Alexandra Ortiz como un retorno de la narrativa centroamericana al “arte de ficcionar”, pues se trata de textualidades que rompen el vínculo con la realidad extratextual privilegiado por las narrativas testimoniales. Algunos investigadores se han ocupado ya de indagar estas producciones desde diferentes categorías: literaturas de posguerra, literaturas posnacionales, estética del cinismo, neorrealismo, literaturas forenses, literaturas posmodernas, literaturas de la memoria, entre otras (ver Mackenbach).

En medio de este panorama, las narrativas contemporáneas en Centroamérica han encontrado en las vanguardias hispanoamericanas y centroamericanas un acervo de recursos disponibles que se mezclan actualmente con influjos de tradiciones literarias de todo el mundo y que contribuyen a generar un panorama literario transnacional dentro de la región.

Así enmarcados, los espacios de la ciudad y del sueño –vinculado también con el cuerpo y la sexualidad, otros dos elementos dominantes en las literaturas centroamericanas contemporáneas– han tomado una importancia creciente, sirviendo como base para la narración de las sociabilidades y las formas de vida en las zonas urbanas e insertando a la narrativa centroamericana tanto en procesos de transformación local como de crisis global.

De este modo, uno de los aspectos de interés de las narrativas actuales en Centroamérica es el impacto que ha generado la vida urbana sobre otros espacios periféricos como el campo o las zonas rurales, así como los espacios naturales que funcionan como moneda de cambio para el desarrollo. En el caso que nos ocupa, la tematización de la crisis moral, económica y ecológica de orden global que abarca el término antropoceno surge del cruce de caminos entre la modernización y la reflexión sobre temas oníricos. En dicho movimiento se ha situado a la ciudad y el sueño en un mismo nivel, como metáforas recíprocas e inseparables, para cuya profundización es necesario analizar, entre otros aspectos, la relación que mantienen el espacio físico y el espacio de la consciencia en sus múltiples proyecciones y reflejos.

En este mismo sentido, cabe destacar algunos estudios dedicados a analizar y teorizar las representaciones y funciones del espacio en la literatura, entre los cuales se pueden citar los de Fernando Aínsa, Elizabeth Bronfen, Ottmar Ette y Michel de Certeau. En términos generales, estos trabajos se ocupan del espacio como una configuración textual que se produce a partir del movimiento, no solamente de personajes y objetos sino también de saberes y sentidos que se entrecruzan. En términos de De Certeau:

El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (129).

Por tanto, el espacio no se limita únicamente a su dimensión material sino que también se puede estudiar en sus formas metafóricas. Su característica fundamental sería la de establecer tensiones o proximidades que se articulan y dimensionan en él a partir de relaciones imaginarias, temporales, simbólicas o semánticas. Esta particularidad del espacio

es la que permite abordar en este trabajo de manera paralela el espacio urbano y el espacio onírico, considerándolos como elementos continuos que generan significados en la medida en que establecen tensiones y desplazamientos entre sí.

La narrativa breve de Fernando Contreras Castro, compuesta por las colecciones de relatos y microrrelatos *Urbanoscopia* (1998), *Sonambulario* (2005) y *Fragmentos de la tierra prometida* (2013), articula la representación de espacios con temas oníricos para producir una suerte de hipnografía literaria desde la fisura entre el sueño y la vigilia. El sociólogo Sergio Villena, en el texto que introduce la reedición conjunta de los dos primeros libros mencionados, titulada *Relatos* (2013), utiliza como eje de lectura la conocida separación entre el sueño diurno y el nocturno, también propuesta ya por Borges (7): “aquellos [los cuentos] que se originan en sueños diurnos forman *Urbanoscopia*; los que nacen de fantasías nocturnas componen *Sonambulario*” (Contreras, *Relatos* 7). En el prólogo a su libro, Borges recurre a la metáfora del sueño como teatro propuesta por Joseph Addison, quien declaró que, en el sueño, el alma humana funciona, al mismo tiempo, como teatro, auditorio, actores y –agrega el argentino– autora de la fábula (ver Borges 7). De forma similar, Villena señala un ciclo entre sueños y relatos, como si se tratara de realidades interconectadas, continuas, y esto lo asocia con la posibilidad de la utopía: quien tiene el coraje de ingresar en el mundo del sueño se convierte en un renovador del deseo utópico, que solo es posible a partir de la ensoñación colectiva. En *Fragmentos de la tierra prometida* se vislumbra más bien un futuro distópico, tal como plantea en su artículo Dorde Cuvardic (ver 117), un futuro en el cual la realidad ya ha vencido al sueño y disuelto la posibilidad de la ensoñación utópica.

Efectivamente, el sueño se estructura siempre como un relato, y la producción de su sentido aparentemente caótico requiere de una reconstrucción consciente del deseo, ya sea este subjetivo o colectivo. Así, el presente trabajo tiene el propósito de analizar la función del sueño en las representaciones espaciales de la narrativa breve de Fernando Contreras Castro, autor centroamericano que ha sido más estudiado en su faceta de novelista que de cuentista, y relacionarla con la problemática actual del antropoceno, ligado especialmente al problema de la caracterización de la naturaleza humana y no-humana, así como el cuestionamiento y la (im)posibilidad de deconstrucción de esta diferencia.

Se ha dicho ya que el sueño posee un vínculo indisoluble con el deseo y que, al igual que la historia, ese otro doble del sueño, se estructura como un relato a través de su dimensión retórica y poética. Freud (ver 350), retomando el libro *Griechische Mythologie* (1906) de Otto Gruppe, se refiere a dos categorías distintas de sueños conocidas desde la Antigüedad: *insomnia*, las representaciones oníricas de realidades físicas o impulsos corporales inmediatos como el hambre o su satisfacción, y *phantasmata*, las elaboraciones proyectadas hacia el futuro como oráculos, visiones y sueños simbólicos. En términos temporales, las representaciones denominadas *insomnia* son articulaciones oníricas del presente, mientras que aquellas designadas como *phantasmata* se vinculan con el futuro. Ambas establecen una estrecha relación entre el cuerpo y la temporalidad, tanto subjetiva como transubjetiva o histórica a través del espacio como puente entre la historia personal y la historia colectiva. De esta manera, el sueño queda irremediamente atado a la vida despierta, al cuerpo y al espacio como fuentes de estímulo para las reconstrucciones del pasado, el presente y del futuro que realizan los textos.

Insomnia: la nostalgia y estetización del gran Otro en el espacio urbano

La primera versión onírica del espacio que interesa interrogar es la de las ensoñaciones diurnas o *insomnia* de *Urbanoscopio*. Se pueden señalar diversas relaciones elaboradas en este libro que lo emparentan con el sueño: por medio de su mirada caleidoscópica, no solamente comparte con este la constante fragmentación, condensación y deformación de las imágenes urbanas sino también la construcción de símbolos y reflexiones dentro y fuera de la subjetividad. Sin embargo, como su título indica, esta mirada caleidoscópica se dirige a la ciudad, por lo cual las ensoñaciones diurnas la van a colocar en un primer plano y a problematizarla como presente en sus diferentes dimensiones. Este mismo recurso se utiliza en *Fragmentos de la tierra prometida*, texto que lo intensifica a nivel estructural y narrativo.

Un símbolo onírico que abre los primeros dos libros es el heliotropo o girasol, que en el primer relato aparece como una presencia insólita dentro de la ciudad dominada por el humo.

Los girasoles, plantados por un hombre viejo en su jardín, representan el último vestigio del campo y, con ello, dan paso a la nostalgia por un espacio fundacional:

Simplemente el humo tomó su jardín, sitió su casa y poseyó su cuerpo antes de que ese hombre se diera cuenta; porque al pueblo ya lo había tomado la ciudad; a los pueblerinos, los ciudadanos; a las casas, los edificios; a los caminos, las calles y a los coches, los autos... y el humo venía de todo aquello junto. (Contreras, *Urbanoscopio* 9).

Esta visión nostálgica recuerda la crítica de Žižek a la idea de una naturaleza balanceada, primigenia:

Maybe the worst of them all is the advocating of a return to natural balance, to a more modest, traditional life by means of which we renounce human hubris [sic] and become again respectful children of our Mother Nature. (Žižek, *From human* 30).

Esta vida tradicional es la que parece sugerir el texto al referirse al pueblo, las casas, los caminos y, sobre todo, la vieja costumbre del hombre de mantener un jardín de girasoles. Desde el punto de vista de Žižek, el problema de la nostalgia no surge únicamente del hecho de que erige a la naturaleza en un nuevo gran Otro, balanceado y completo, sino que omite la evidencia de una realidad inaccesible más allá de la propia actividad humana:

It is not only that we never encounter nature in-itself, i.e. that the nature we encounter is always already caught in the antagonistic interaction with collective human labour –the gap that separates our (human) power of totalizing mediation (through labour) from nature in its intractability (nature as that which resists our grasp) is irreducible. (Žižek, *From human* 31).

En este punto se vuelve ambigua la primera parte del fragmento del relato citado pues, además de la nostalgia, se subraya que la ciudad ha tomado el jardín y la casa antes de que el hombre se diera cuenta: para el personaje, es solo mediante el desarrollo de su ejercicio de trabajo que comprende la pérdida de su espacio; es decir que, así como para Žižek el conocimiento de la inaccesibilidad de la naturaleza llega en el momento en que el ser humano

se ha convertido en una fuerza capaz de destruirla (el antropoceno), la toma urbana del espacio del jardín precede a la concientización misma del personaje.¹

El uso del color también aporta a la representación de las tensiones centro/periferia: el girasol, con su amarillo característico, opone resistencia al paisaje urbano monocromático, pero el jardín y la casa del hombre disminuyen su tamaño conforme la ciudad crece, de modo que el avance de la ciudad compromete progresivamente la habitabilidad del espacio. En este relato, la mirada narrativa se ubica en la ventana de un autobús, desde la cual cierra con una pregunta: ¿él espera que yo le crea? En otras palabras, la obstinación del hombre en plantar girasoles es percibida como un ejercicio de resistencia incomprensible desde un lugar de indiferencia y escepticismo significado por el aislamiento de la ventana y la pertenencia simbólica del narrador al mundo urbano del autobús. Dicho escepticismo se va a combinar posteriormente con visiones mágico-realistas y paródicas de la ciudad. El girasol, por su parte, muestra ya un elemento esencial de la propuesta de Contreras: la naturaleza se identifica con una voluntad de resistencia al movimiento totalizante de la civilización, cediendo en ocasiones su lugar, pero retomándolo en otras con una fuerza implacable que llega incluso a sugerir la idea de un destino cerrado.

El texto más relacionado con el sueño en esta colección se titula, justamente, “La interpretación de los sueños”, y es un breve relato onírico donde el agua de un pequeño lago seduce a un soñante –¿el lector?–, quien lanza una diminuta piedra al agua antes de adentrarse él mismo. Al entrar, sin embargo, comienza a ahogarse y, al salir del agua, el lago cambia de posición de horizontal a vertical: es el cielo que aparece de frente. El soñante siente que cae por un ojo verdusco y se da cuenta de que el lago no era más que una lágrima provocada por una pequeña basurilla.

Este relato, que a primera vista puede parecer solamente un juego de imágenes, rompe con la división arbitraria del sueño y la vigilia por medio de la piedra que se convierte en la basura en el ojo del soñante. Como la cinta de Moebius, la piedra conecta ambos espacios y, al

¹ Žižek se refiere a esta toma de conciencia como una paradoja del antropoceno: “There is a paradox in the very heart of this notion of the Anthropocene: humanity became aware of its self-limitation as a species precisely when it became so strong that it influenced the balance of the entire life on earth. It was able to dream of being a Subject until its influence on nature (earth) was marginal, that is, against the background of stable nature.” (*From human* 30).

mismo tiempo, identifica el cuerpo del soñante con el espacio físico representado en el sueño, transponiendo el lugar verduco con el ojo y el lago de agua dulce con la lágrima salada. Este desplazamiento entre cuerpo y espacio traslada el deseo humano contenido en el sueño a la naturaleza no humana, ubicando una naturaleza seductora, deseante, y recuperando su energía en la ensoñación y su resistencia al despertar para trasladarlo nuevamente hacia la nostalgia, cuya forma está dada por la lágrima. Dicho de otro modo, “La interpretación de los sueños” produce nuevamente, por medio de un mecanismo de desplazamiento metonímico, la figura de un gran Otro: la naturaleza es esa que, inicialmente, seduce e impone el deseo al soñante, quien posteriormente debe enfrentar una separación de ella impuesta sobre su propio cuerpo.

El proceso inverso se da en “Matador de libélulas”: un hombre transita por un viejo parque que, sintomáticamente, conserva todos sus árboles y sus pájaros en medio de la ciudad. El hombre siente el deseo de aplastar una libélula, pero esta, en su escapatoria, convierte la persecución y el deseo de matar del hombre en una infinita danza. Aquí, la naturaleza emparejada con el arte es la fuerza fundamental para la transformación permanente de la vida. El papel del arte, particularmente de la música, es cardinal en toda la narrativa del autor –se puede citar, por ejemplo, la novela corta *Cierto Azul* (2009), estructurada a partir del disco *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis–, pero opera de forma muy especial en su narrativa breve, en la cual se posiciona también como un elemento intertextual de estructuración semántica. Se trata, junto con la naturaleza y la solidaridad humana, del factor que invierte la lógica desensibilizada de la ciudad y que le devuelve el sentido a la vida de los sujetos que la habitan. Este es el caso, por ejemplo, de “Quinteto de vientos”, en el cual un grupo de músicos callejeros decide regresar de su miserable jubilación por el hecho de que no pueden vivir sin la música después de años de tocar en la capital.

La ciudad, además, es el espacio de la necesidad por antonomasia, de la carencia que se opone a la generosidad del mundo no humano y del mundo del arte, como se puede constatar en el cierre de “El cauce”:

Cuando acabó de contarles el cuento a sus hijos, el río se le estaba viniendo por los ojos y la nariz, y repetía: “*Pero nunca nos faltaron las bolas de colores para jugar. El río se las robaba de un barrio bueno que quedaba cerca y nos las regalaba a los de la orilla...*”. (Contreras, *Urbanoscopio* 107).

Esta carencia cotidiana, a fuerza de repetición, se vuelve costumbre, a tal punto que su ausencia repentina, para algunos personajes, termina siendo perturbadora, como en el caso de “Los novios”, en el cual la ansiedad producida por la pérdida de la casa desdibuja su causa con el detalle de la pérdida del café diario: “Hacia la madrugada, los novios seguían despiertos y temblaban. Él se volvió al lado de ella, la abrazó y le dijo: “es por el café ... ¡es que ya nos habíamos acostumbrado!” (27). Entre los sujetos marginados por la ciudad, sin embargo, destaca la solidaridad, que va más allá de la empatía entre humanos: en “Centauro”, un muchacho que trabaja con su caballo demuestra su capacidad para entender el dolor de su semejante no humano caminando de regreso a casa a su lado después de la jornada, pues no puede concebir que el caballo deba cargarlo también a él. El título alude, inequívocamente, a la posibilidad humana de fundirse con el otro por medio de la empatía. No obstante, en “El lago de los cisnes” se vuelve a legitimar la condición jerárquica de lo humano en un contexto de necesidad por medio de la narración paródica del encarcelamiento de un hombre acusado de sacrificar a Chaicosqui, el cisne del parque chino, con tal de paliar el hambre de sus hijos durante las fiestas navideñas.

***Phantasmata*: sacralización de lo nohumano**

La segunda versión onírica por discutir es *Sonambulario* (2005), en el cual se pasa directamente al mundo del sueño nocturno, específicamente al del sonámbulo, quien, según el texto, es más un instrumento del sueño y de los lugares que acuden a él para ser transitados que un soñante como tal. En este sentido, esta colección también reelabora una imagen del espacio como figura del gran Otro en la medida en que se escribe un espacio activo, con carácter de consciencia y como fuente de deseo. De manera análoga a lo que se ha señalado en relación con “Matador de libélulas”, el cuentario se estructura como una secuencia de danzas, contradanzas, pinturas, cantos guerreros, leyendas y conjuros, poniendo en un primer plano la noción del arte como manifestación del principio creador del mundo que le pertenece

a la naturaleza desde esta perspectiva mítica que entreteje elementos tanto de las culturas prehispánicas como de la cultura occidental.

A partir de la figura del sonámbulo, este texto construye todo un universo onírico como si se tratara de una especie de dorso del mundo de la vigilia, pero que, en realidad, opera dentro de ella. Por tanto, este universo se compone de los mismos seres humanos y no humanos del mundo de la vigilia, con la excepción de que todos ellos se vinculan de una u otra manera con el sueño. Dicho de otro modo, *Sonambulario* reelabora la vinculación de lo humano y lo no humano desde la irracionalidad del sueño, de tal manera que se puede incorporar a una crítica de la racionalización del mundo moderno que ha dado como uno de sus resultados la crisis ecológica presente.

Al inicio se repite la figura del heliotropo a través de un epígrafe del *Diccionario de botánica oculta* de Paracelso. Este epígrafe establece al girasol como planta mágica, consagrada a Apolo y utilizada por la Fraternidad Rosa Cruz. El heliotropo, desde esta perspectiva esotérica, es capaz de revelar hechos futuros a una sonámbula, con lo cual se pasa ya al sentido de los *phantasmata* y se asocia este primer elemento de la naturaleza con el principio femenino de la creación y con el campo de lo sagrado. Este último procedimiento tiene una relevancia particular en relación con la problemática del antropoceno, algo que ha sido parcialmente analizado por Jeffrey Browitt (ver “La economía”) en su comentario sobre “Gracia”, de Rodrigo Rey Rosa, pero que aquí toma un giro distinto: en “Gracia” se da una desacralización de la ley divina junto a la sacralización del cordero y el personaje principal, mientras que en *Sonambulario* no hay una transgresión de la ley divina sino solamente una sacralización de lo no humano de la cual lo humano participa solo pasiva y tangencialmente.

Siguiendo esta línea, los únicos animales que figuran directamente en el texto son los pájaros que comen sueños. A través de ellos se puede ver cómo el sueño se vuelve literalmente el combustible que impulsa las narraciones. Por otra parte, la colección minimiza todas las representaciones de lo humano en el espacio onírico. Entre las mínimas referencias a los humanos se presenta a estos como cazadores/destructores o como creadores, sus únicos niveles de agencia en el texto, que además comparten con la naturaleza sin llegar a rivalizar con ella. Los humanos que cazan son los únicos depredadores de los pájaros que comen

sueños, por el único motivo de que le temen al sueño, es decir, al mundo del deseo, “más que a la muerte” (Contreras, *Sonambulario* 17). De hecho, estos cazadores no duermen y sus presas predilectas son los pájaros que han comido sueños humanos, los cuales los hacen más pesados y, por tanto, más fáciles de cazar. Se señala, no obstante, que el origen de esta práctica se encuentra en un pasado ritual, “como casi todo en la historia humana” (18), y poco después se pregunta:

¿Por qué se sigue practicando tan abominable cacería en la actualidad, en estos tiempos descreídos?

Por las mismas razones por las que se caza el tigre de Bengala, o la serpiente pitón, seguramente para lucir su piel inerte como cobarde trofeo de quien venció en batalla desigual. (19).

Otros humanos representados son creadores o seres vinculados al mundo del sueño como artistas, oráculos, sacerdotes o lectores de espejos, quienes son capaces de ver en éstos la imagen de su propio creador.

El universo onírico, más que sus componentes, es el centro de esta colección. Su característica fundamental aparece en “La novena consciencia (Danza)”, donde se dice que el universo es una sustancia gelatinosa cuya energía se desarrolla en nueve movimientos que son, a su vez, variaciones de la consciencia que la constituye. Esta manera de presentar el universo no humano como consciencia forma parte de un procedimiento que, por un lado, lo sacraliza y, por el otro, lo antropomorfiza. El resultado de esta doble equiparación es la reducción de la distancia entre lo humano y lo no humano, representados simultáneamente bajo los atributos de lo sagrado y lo profano.

En este caso, a diferencia de lo que muestra el análisis de “Gracia”, lo no humano no es objeto de un sacrificio que legitima la jerarquía de lo humano sobre lo no humano, sino que, al sacralizarse lo no humano, se invierte dicha jerarquía y se le otorga a lo no humano una consciencia y una voluntad que es portadora de su propio fundamento o que, en otras palabras, funda su propia ley más allá de cualquier juicio ético o moral. La caracterización de lo no humano también involucra el azar como su causa primordial. Sin embargo, este azar es neutralizado como una “voluntad incontenible de la fuerza y la materia” (30), hecho que se explica desde el significado del nombre “Krakatoa”: cumplimiento. Así, una vez más, lo no

humano es investido como gran Otro cuya voluntad es inquebrantable y soporta un destino prefijado, una suerte de determinismo ecológico. Así, puede objetarse que la sacralización y la apuesta por una naturaleza volitiva tiene como consecuencia lógica el despojo de la agencia y la voluntad humanas en virtud de una naturaleza implacable, es decir, una forma de retorno a la tesis naturalista por medio de recursos de vanguardia o experimentación estética.

Fragmentos de la tierra prometida: los restos de un sueño interrumpido

Ya se ha mencionado anteriormente la estructuración fragmentaria, tanto de *Urbanoscopio* como de *Fragmentos de la tierra prometida*. No obstante, esta colección de nanoficción, como la llama Cuvardic siguiendo la terminología propuesta por Ottmar Ette,² puede considerarse además como una inversión desesperanzada de las dos primeras colecciones. En este pequeño volumen que, siguiendo una característica fundamental del microrrelato, se ampara en una gran densidad intertextual, confluyen casi todos los recursos mencionados a propósito de *Urbanoscopio* y *Sonambulario*, con la diferencia de que la estetización presente en ambos textos da paso a un tono irónico que resalta la degradación moral y material en un contexto donde el sueño permanece ausente ante la necesidad inmediata de supervivencia.

La referencia al mundo no humano, nuevamente, surge a la vista desde el epígrafe de Kafka: “Una jaula fue en busca de un pájaro.” Lo que en términos kafkianos se puede interpretar como una metáfora de la pugna por la libertad ante la imposición de normas se actualiza en este texto también como metáfora irónica de la tensión entre la creación humana y la vida no humana: en el tiempo y el espacio representados en el relato, ya no hay pájaros por enjaular, las personas se alimentan de los animales que mueren en cualquier parte y el perro, “mejor amigo del hombre”, está destinado al asador. En “Los pájaros”, parodia de la película homónima de Alfred Hitchcock, no hay un ataque de una gaviota sino de los mismos

² Ottmar Ette se expresa en estos términos acerca de la posibilidad de renombrar categorías a partir del lexema griego nano-: “El hecho de que las ciencias naturales se hayan servido de este lexema griego para darle un nombre a sus investigaciones muy exitosas –y asimismo muy discutidas en la opinión pública (un hecho muy dilucidador desde el punto de vista metaforológico)–, no necesariamente tiene que ser un impedimento para que se designe el análisis de las formas miniaturizadas y mínimas con el término nanofilología, sin que esto lleve forzosamente a tener que rebautizar todo lo demás con los nombres de nanotexto, nanocuento o nanoficción.” (“Epistemología” 255).

humanos hambrientos que ven en ellas una oportunidad para alimentarse. Al final del enfrentamiento, las gaviotas, también hambrientas, se alimentan de restos humanos. Si se compara este microrrelato con *Sonambulario*, es evidente que la figura misma del pájaro adquiere una significación distinta: de ser ese animal que se alimenta de sueños y simboliza el deseo utópico pasa a ser un actor más del escenario degradado que debe luchar a muerte por sobrevivir.

Este escenario degradado queda planteado en las primeras páginas del texto, en las cuales se ponen en evidencia las coordenadas espaciales y temporales, así como los personajes de los fragmentos. Este espacio no deja de ser invadido por la nostalgia: a nivel espacial se trata de “el que era nuestro mundo”, seguido de las “Zonas Protegidas” – convertidas en zonas de acceso restringido para militares–, las ciudades abandonadas, los puestos fronterizos, los caminos, las montañas, el mar y las costas. Las coordenadas temporales se marcan, categóricamente, como “el futuro simple”. Este planteamiento augura un futuro en retroceso al denunciar las paradojas del progreso tecnológico, el libre comercio y la militarización, pues se proyecta una humanidad nuevamente dividida en nómadas y sedentarios. En este volumen, la naturaleza no adquiere la representación del gran Otro, sino que el rol impositivo de la ley y el deseo se sitúa en el campo de lo humano, lo cual tiene como efecto la sustitución del espacio onírico por el espacio degradado e impone el sentimiento de nostalgia de manera inversa al mostrar las consecuencias de la gestión humana de los recursos. Dicha inversión se puede analizar en “Blade Runner” como una nostalgia de la nostalgia, pues ante un pasado que ya no pertenece a los sujetos se llega a dudar incluso de que esos hechos hayan acontecido alguna vez: “Viendo las fotos que guardo y defendería con mi vida, me pregunto, ¿en verdad son míos estos recuerdos?” (*Fragmentos* 82).

De la misma forma, se mantiene la identificación del cuerpo y el espacio pero se invierten sus relaciones: si en las primeras colecciones se presentaba un cuerpo y un espacio deseantes, en *Fragmentos de la tierra prometida* se muestran como seres en descomposición, como ilustra “Fuck Darwin”: “Nadie tiene tanto poder ... los traders no pudrieron el mundo. El mundo ya era un animal putrefacto cuando le brotaron esos gusanos que habrían de devorarlo.” (20). Este relato, además, ironiza sobre el discurso negador de la ciencia que

procura invisibilizar las causas humanas de la crisis global. Sin embargo, aunque son hechos atribuibles a la humanidad como un todo, es claro que la responsabilidad final recae sobre el poder político y económico que reprime a las clases subalternas en aras de proteger sus privilegios:

Cuando inició la gran crisis, los gobiernos de los países en bancarrota comenzaron a invertir en armamento. ¡Para protegernos de los ladrones!, dijeron. No imaginamos que se refirieran a nosotros, ni que, en efecto, se protegieran de nosotros. (97).

Ante esta perspectiva desalentadora, *Fragmentos de la tierra prometida* no parece ofrecer la misma posibilidad de transformación del mundo por medio del arte y la empatía que se maneja en las colecciones anteriores. No obstante, estas estrategias no dejan de representar una forma de resistencia y de valor humano. En “The piper at the gates of dawn”, la nostalgia por el mundo natural es aplacada por la música: “Una flauta es lo más cercano a la naturaleza de los pájaros. Como ya no hay flautas, ni pájaros, el flautista imagina el ocaso, porque tampoco hay ocaso, y silba.” (88). De manera análoga, esta función se recupera en “You may say I’m a dreamer ...”, también titulado por medio de un intertexto musical, por medio del valor del amor:

Imaginé un cielo azul, un sol brillante, una temperatura de 28 grados, una playa nudista, y vos y yo profundamente enamorados... ahora que no hay cielo, ni sol, ahora que la lluvia perenne no nos deja estar desnudos, y no obstante, vos y yo seguimos profundamente enamorados. (83).

Consideraciones finales

Si se toma en cuenta una visión retrospectiva, los movimientos de vanguardia han sido asociados por lo general a una mirada europeizante y a lo que Fernando Aínsa denomina un movimiento centrífugo, caracterizado por el influjo de una modernidad que viene del exterior y produce constantes procesos de transformación social y cultural (ver Aínsa, *Espacio literario* 15). No obstante, como señala Bernal Herrera (ver 12), es importante distinguir entre dos vetas de la vanguardia: una ortodoxa, que adopta con más fidelidad las formas europeas, y

una heterodoxa, cuya relación con el espacio local supone una reinterpretación y una necesidad de ampliar el concepto mismo de vanguardia. En este caso de las producciones contemporáneas centroamericanas, en las cuales se actualizan algunos recursos originalmente utilizados por las vanguardias, la convergencia de elementos míticos prehispánicos, realidades locales e intertextos de múltiples tradiciones –especialmente de la europea– en un contexto globalizado conforma una mirada que ya no está en función de coordenadas nacionales ni regionales sino globales o, incluso, universales.

Esta desvinculación del discurso de la nacionalidad es evidente no solo en la elección de una temática universal como la de los sueños, la inclusión de intertextos de tradiciones muy variadas, sino también en textos como “¡Saludos noble bandera!”, en el cual se parodia la imagen de la bandera en alto a través de la denuncia ecológica de un indígena que se sube a un árbol de la capital para protestar por el deterioro de los recursos naturales (ver Contreras, *Urbanoscopio* 101). Este es un claro ejemplo de la superposición de las coordenadas globales sobre el discurso tradicional de la nacionalidad y la inserción de las literaturas centroamericanas en procesos de globalización literaria que promueven la formación de una ciudadanía global y la reflexión sobre problemas que hasta el momento no han sido dominantes en las literaturas nacionales ni regionales. Una de estas problemáticas es el entrecruzamiento de factores económicos, sociales y ecológicos en la crisis global que ha sido recientemente denominada como la era del antropoceno, cuyo rasgo fundamental es el carácter de fuerza geológica de la producción humana y, ligada con esta, la toma de conciencia de un histórico y creciente enfrentamiento entre el ser humano y la naturaleza.

No obstante, la narrativa breve de Fernando Contreras presenta varias contradicciones en su elaboración de un discurso ligado con la problemática del antropoceno: mientras *Urbanoscopio* representa a la naturaleza resistiendo al movimiento implacable de la ciudad y produce un sentimiento de nostalgia por un pasado idílico y balanceado, *Sonambulario* la presenta implacable en su posibilidad de decidir el destino humano como consciencia amoral. A su vez, *Fragmentos de la tierra prometida* rompe con esta representación de la naturaleza como gran Otro para mostrarla en pleno proceso de degradación por la acción humana. En este sentido, la nostalgia y el pesimismo de las tres colecciones es innegable pero, aun así, la

irracionalidad del sueño, la solidaridad, el amor, la empatía con lo animal y la profunda estetización de la naturaleza y de la sociabilidad parecen sugerir una posibilidad de reconstrucción de un proyecto colectivo global. Esta posibilidad, sin embargo, palidece en la evolución de la narrativa breve del autor y con el paso del tiempo. A manera de cierre y como reivindicación del sueño frente al horror de la realidad, valga recordar uno de los microrrelatos del último volumen, escrito en homenaje a Augusto Monterroso y su ya clásico relato “El dinosaurio”: “Despertar es uno de los riesgos más grandes que se puede correr.” (*Fragmentos* 101).

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

Aínsa, Fernando. “Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. *La ciudad y sus historias*. Ed. Saray Córdoba. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999. 23-43.

Aínsa, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

Aínsa, Fernando. *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: EUCR, 2005.

Borges, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

Bronfen, Elisabeth. *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.

Bronfen, Elisabeth. *Dorothy Richardson's Art of Memory: Space, Identity, Text*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Browitt, Jeffrey. “Literatura nacional y el ocaso del discurso de la nación-estado en Centroamérica”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 1 (2000). <<http://istmo.denison.edu/n01/articulos/ocaso.html>>.

Browitt, Jeffrey. “La economía sacrificial y la cuestión del Antropoceno en ‘Gracia’ de Rodrigo Rey Rosa”. Manuscrito inédito citado con permiso del autor.

Contreras Castro, Fernando. *Urbanoscopio*. San José: Ediciones Farben, 1997.

Contreras Castro, Fernando. *Sonambulario*. San José: Ediciones Farben, 2005.

Contreras Castro, Fernando. *Cierto azul*. San José: Editorial Legado, 2009.

Contreras Castro, Fernando. *Fragmentos de la tierra prometida*. San José: Editorial Legado, 2013.

Contreras Castro, Fernando. *Relatos*. San José: REA, 2013.

Cuvardic García, Dorde. “Capitalismo voraz y cuerpos ‘consumidos’: distopía postnacional y globalización en *Fragmentos de la tierra prometida*, de Fernando Contreras”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 40 (enero-junio 2014): 115-126.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Ette, Ottmar. *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Ette, Ottmar. “Epistemología de la *écriture courte* – *écriture courte* de la epistemología: reflexiones en torno a la incógnita: ¿qué significa nanofilología?” *Del macrocosmos al microrrelato*. Guatemala: F&G Editores, 2009. 243-274.

Freud, Sigmund. “Literatura científica sobre los problemas oníricos”. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1983. 349-405.

Gruppe, Otto. *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*. München: Beck Verlag, 1906.

<<https://ia800303.us.archive.org/11/items/griechischemytho02grup/griechischemytho02grup.pdf>>.

Herrera, Bernal. “Modernidad y modernización literaria en Centroamérica”. *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II*. Ed. Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque Baldovinos. Guatemala: F&G Editores, 2009. 3-33.

Leyva, Héctor. “Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11 (2005). <<http://istmo.denison.edu/n11/articulos/narrativa.html>>.

Mackenbach, Werner. “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?”. *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – I*. Ed. Werner Mackenbach. Guatemala: F&G Editores, 2008. 279-307.

Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar. La novela centroamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

Žižek, Slavoj. “Depresión: el trauma neuronal, o el ascenso del *cogito* proletario”. *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal, 2010. 291-362.

Žižek, Slavoj. "The Animal Gaze of the Other". *God in Pain: Inversions of Apocalypse*. New York: Seven Stories Press, 2012. 221-240.

Žižek, Slavoj. "From human to post-human, and back to inhuman: the persistence of ontological difference". *Disparities*. New York: Bloomsbury, 2016. 9-53.