

# La (ir)realidad imaginada

Aproximaciones a lo insólito  
en la ficción hispanoamericana

Coordinación

Inés Ordiz Alonso-Collada

Rosa María Díez Cobo



universidad  
de león

■ Área de Publicaciones

La (ir)realidad imaginada : aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana / coordinación, Inés Ordiz Alonso-Collada, Rosa María Díez Cobo. – [León] : Universidad de León, Área de Publicaciones, [2015]

191 p. : il. ; 24 cm.

ISBN 978-84-9773-725-8

1. Fantástico en la literatura-Congresos. 2. Literatura fantástica-Historia y crítica-Congresos. 3. Novela hispanoamericana-Historia y crítica-Congresos. I. Universidad de León. Área de Publicaciones. II. Ordiz Alonso-Collada, Inés. III. Díez Cobo, Rosa María. IV. Congreso Internacional Figuraciones de lo Insólito en las Literaturas Española e Hispanoamericana (Siglos XIX-XXI) (2014. León)

821.134.2(8=134.2)-994.09(063)

821.134.2(8=134.2)-31.09(063)

11

*De acuerdo con el protocolo aprobado por el Consejo de Publicaciones de la Universidad de León, esta obra ha sido sometida al correspondiente informe por pares con resultado favorable.*

21

23

37

© UNIVERSIDAD DE LEÓN  
Área de Publicaciones

© AUTORES

49

© Imagen de cubierta: DANIEL BLANCO COBIÁN

Reservados todos los derechos.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento incluyendo la fotocopia, sin permiso escrito de los propietarios del copyright.

61 |

ISBN: 978-84-9773-725-8

Depósito Legal: LE-205-2015

63 |

Diseño y realización:  
JÁSER PROYECTOS EDITORIALES  
www.jasernet.com

73 |

Impreso en España - Printed in Spain

hispanoamericana /  
n]: Universidad de

toría y crítica-Con-  
sidad de León. Área  
María. IV. Congreso  
noamericana (Siglos

de León, esta obra ha sido

## Índice general

- 11 | Inés Ordiz Alonso-Collada y Rosa María Díez Cobo  
INTRODUCCIÓN: LOS LÍMITES DE LA REALIDAD
- 21 | I. HIBRIDACIONES GENÉRICAS
- 23 | Robin Lefere  
DE LO INSÓLITO Y LO FANTÁSTICO EN LA FICCIÓN HISTÓRICA
- 37 | Lola López Martín  
EL ENIGMA SOBRENATURAL COMO RESORTE DETECTIVESCO  
EN *NELLY*, DE EDUARDO HOLMBERG
- 49 | Sonia Rodríguez Llamas  
LA REALIDAD COMO NOVELA FANTÁSTICA. JORGE VOLPI Y  
EL TERROR COMO ESCENARIO NOVELESCO
- 61 | II. REVISITANDO «LO FANTÁSTICO»
- 63 | Esther Llamazares Alonso  
TEMAS DE LO FANTÁSTICO EN *INQUIETA COMPAÑÍA* DE CARLOS  
FUENTES
- 73 | Raquel Fernández Cobo  
LA FICCIÓN PARANOICA: LO FANTÁSTICO COMO TRANSGRE-  
SIÓN SOCIAL EN *EL CAMINO DE IDA* DE RICARDO PIGLIA

85		III. POÉTICAS DE «LO EXTRAÑO»	155
87		Hebert Benítez Pezzolano RAROS Y NO FANTÁSTICOS EN LA LITERATURA URUGUAYA. LOS CASOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ Y MAROSA DI GIORGIO	
99		Francisca Sánchez Martínez LA ESQUIZOFRENIA DE LO REAL: LO OBLICUO COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO. UNA LECTURA DE <i>EL CEMENTERIO DE SILLAS</i> DE ÁLVARO ENRIGUE	169 171
109		IV. REALISMO ¿MÁGICO?	181
111		José Carlos González Boixo ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LO INSÓLITO EN <i>PEDRO PÁRAMO</i>	
123		V. DISTOPÍA	
125		Émilie Delafosse VARIACIONES POSAPOCALÍPTICAS EN LA TRILOGÍA DE RAFAEL PINEDO: <i>PLOP</i> , <i>Frío</i> , <i>SUBTE</i>	
135		VI. ALTERACIONES CORPORALES: GROTESCOS Y METAMORFOSIS	
137		Carolina Suárez Hernán LO FANTÁSTICO GROTESCO Y EL ABSURDO EN LOS CUENTOS DE VIRGILIO PIÑERA	
147		María Victoria Albornoz CUENTOS CANÍBALES: INTERTEXTUALIDAD EN «MENÚ INSULAR» Y «EL BUCLE DE VILLA BÚHO» DE RONALDO MENÉNDEZ	

A URUGUAYA. LOS  
ROSA DI GIORGIO

- 159 | Sheila Pastor Martín  
«SER UNA CON LA TIERRA / EN UN ÁRBOL ESPESO»: EL  
MOTIVO DE LA METAMORFOSIS EN LA POESÍA DE GIOCONDA  
BELLI

UO COMO MEDIO  
IL CEMENTERIO DE

- 169 | VII. EL VAMPIRO: TRANSFORMACIÓN Y  
TRANSGRESIÓN

- 171 | Alicia Nila Martínez Díaz  
VLAD, PARA LOS AMIGOS: CALAS EN EL VAMPIRISMO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

EN PEDRO PÁRAMO

- 181 | Inés Ordiz Alonso-Collada  
LA REINVENCIÓN DEL CUERPO FEMENINO Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LOS GÉNEROS: VAMPIRISMO Y SUBVERSIÓN EN «ISABEL» DE CARMEN BOULLOSA

LOGÍA DE RAFAEL

GROTESCOS Y

EN LOS CUENTOS

DAD EN «MENÚ  
O» DE RONALDO

d (2011): *Tras los límites de lo real. Iniciación de lo fantástico*, Páginas de la Universidad de Sevilla, Madrid.

ALONSO, Carmen (2003): *El hambre y el cuerpo: carne y mutilación en los cuentos de Virgilio Piñera*, en MORA VALCÁRCEL y Alfonso MORALES (coords.), en *Escribir en la isla: 19 asedios desde la literatura cubana*, Universidad de Sevilla. Ediciones de Publicaciones, Sevilla, 2003, p. 296.

ALONSO, Carmen L. (1989): *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*, Ediciones de Publicaciones, Madrid.

## Cuentos caníbales: Intertextualidad en «Menú insular» y «El bucle de Villa Búho» de Ronaldo Menéndez

María Victoria Albornoz

*Saint Louis University, Campus de Madrid*

Ronaldo Menéndez es un escritor cuyo nombre y obra vemos asociados reiteradamente a dos ideas, a veces, indisolubles, como son la comida y el hambre, y por extensión, a términos correlativos como el apetito, la antropofagia, la escasez, la carne. Para empezar, Fernando Iwasaki se refiere a Menéndez como a un «escritor omnívoro», haciendo alusión a su amplio bagaje interdisciplinar, a su manifiesta condición de «devorador de filosofía, ética, sociología y –por supuesto– literatura» (2002: 109). Edmundo Paz Soldán (2008), por su parte, recurre al apelativo de «escritor caníbal», en tanto que incorpora, digiere, «devora» en su obra textos de maestros como Borges y Cortázar, entre otros. Pero así como su obra es el resultado de una reposada digestión literaria, el hambre, la escasez, la antropofagia son también algunos de los temas más recurrentes de sus relatos y novelas. Esto puede explicarse en parte por su origen cubano y la impronta que ha dejado la escasez alimenticia del Período Especial de los noventa en la isla, no solo en su obra sino en la de varios de sus compatriotas.<sup>1</sup> Rita de Maeseneer, refiriéndose a la influencia que tendría este período en diversos escritores, apunta que muchos libros de «autores residentes en la isla, en el exilio político o en la diáspora desde los noventa, parecen haber integrado el contexto referencial del hambre por una aparente necesidad de

1. Como se sabe, la década de los noventa en Cuba estuvo marcada por una profunda crisis económica conocida como el Período Especial, marcada por la escasez de comida y otros productos.

dar testimonio de los problemas causados por el Período Especial» (2014: 33-34).<sup>2</sup> El autor mismo, en una ocasión, haría alusión al protagonismo del hambre en su obra afirmando, «el hambre es golosa: volverá una y otra vez a mis páginas». Paso seguido, afirma que, de escribir «El Aleph», lo titularía «Menú insular», y comenzaría así: «La candente mañana de marzo en que anunciaron oficialmente que iban a racionar el pan y los huevos, después de un imperioso rumor que no se rebajó un solo instante al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de las bodegas habían renovado sus anuncios sustituyéndolos por un rotundo: “Pan y huevos, solo por la librería de racionamiento”» (García, 2007). De hecho, Menéndez escribiría ese relato titulado «Menú insular» con este mismo comienzo, y que no es otra cosa que una reescritura con aliño isleño del comienzo de «El Aleph» de Borges<sup>3</sup>: «La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios» (2004: 617). Podría argüirse, con razón, que este aspecto intertextual de la obra de Menéndez es común a todos los escritores. Después de todo, qué es un texto sino el producto de otros textos o, como diría Julia Kristeva, «todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y transformación de otro» (1980: 66).<sup>4</sup> Sin embargo, algunas obras son intencionalmente intertextuales: están concebidas como juegos, parodias, digestiones, reflejos oblicuos de otras obras sin las cuales no existirían ni se entenderían plenamente. Como bien diría Genette, «no hay una obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los [animales] iguales de Orwell, algunas lo son más [...] que otras» (1989: 19). La colección de cuentos de Menéndez, *Covers. En soledad y en compañía* (2010), es uno de estos casos.

El término *cover* en música se refiere precisamente a una versión musical de una canción interpretada por otro músico. En esta misma línea, *Covers* es una apetitosa colección de relatos que, fieles a su nombre, son reescrituras de textos previos.<sup>5</sup> Los dos cuentos que he elegido para mi análisis tienen como base relatos de dos

2. Mi traducción.

3. Entrevista realizada por Gastón García para el catálogo de *Bogotá 39*. Suponemos que cuando Ronaldo da esta entrevista, en el año 2007, ya había escrito su relato, ya que este había aparecido publicado un par de años antes en *Pequeñas resistencias 4: Antología del Nuevo cuento norteamericano y caribeño* (2005).

4. Mi traducción.

5. Así, encontramos, por ejemplo, un relato basado en la película polaca de Andrzej Wajda, *La caza de las moscas* (1969); un relato basado en «El Aleph» de Jorge Luis Borges («Menú insular»); «El bucle de Villa Búho», basado en «El incidente del Puente del Búho» de Ambrose Bierce; y «Singles», basado en «La noche bocarriba» de Julio Cortázar. También encontramos relatos basados en novelas como, por ejemplo, «La ciudad de abajo», inspirado en *Rayuela* (1963) de Cortázar y «Ejército desnudo», basado en *No soy Stiller* (1954) de Max Frisch.

autores emblemáticos (Bierce. Se trata de «Menú al comienzo de este artículo inspirados respectivamente. Mi propósito es abordar en una metáfora de cenicienta un cuerpo, de un texto: la transtextualidad y, más serán de central import

En su obra *Palimpsesto* pone al texto en relación percibe cinco tipos de la metatextualidad, la e cuatro primeras, sino c hipertextualidad. Generalmente llamaré *hipertexto* a un de una manera que no c puede ser «del orden c tal página de la *Poética* de orden distinto, tal c sin A [...]. *La Eneida* y textos de un mismo h «Menú», el primer re. Borges y, cabe mencio (2008), dos novelas de ] «Aleph», como se recor del mismo nombre. Bc con la muerte de Beat periódicamente a la ca la memoria de su que hermano (y presunto a de un poema titulado la amenaza de la dem Aleph que le es neceso uno de los puntos del

6. «Menú insular» ha *resistencias 4: Antología del N* (2011) y en *La insula fabul* de este cuento en las dos . cuento en sí mismo está er

lo Especial» (2014: 33-34).<sup>2</sup> El protagonismo del hambre en su obra «tra vez a mis páginas». Paso a «Menú insular», y comenzaron oficialmente que iban a ser un rumor que no se rebajó un centavo de las carteleras de las bodegas de Bogotá. «Pan y huevos, solo eso me da gusto», dijo Menéndez escribiendo el cuento, y que no es otra cosa que el cuento «El Aleph» de Borges<sup>3</sup>: «La obra de Borges, después de una impetuosa impetualidad ni al miedo, ni a la muerte, habían renovado no sé qué cosa, con razón, que este aspecto de la obra de los escritores. Después de eso, como diría Julia Kristeva, todo texto es la absorción y las obras son intencional-rodias, digestiones, reflejos que se entenderían plenamente. Pero, en algún grado y según las obras son hipertextuales. Pero lo son más [...] que otras» (2004: 623). En *soledad y en compañía*

una versión musical de una obra, *Covers* es una apetitosa colección de textos previos.<sup>5</sup> Como base de relatos de dos

de Bogotá 39. Suponemos que escribió su relato, ya que este cuento está en *Resistencias 4: Antología del Nuevo*

la polaca de Andrzej Wajda, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende; «Menú insular» de Jorge Luis Borges («Menú insular»); «El bucle de Villa Búho» de Ambrose Bierce; y encontramos relatos basados en el cuento «El Aleph» (1963) de Cortázar y «Ejército

autores emblemáticos de la literatura fantástica: Jorge Luis Borges y Ambrose Bierce. Se trata de «Menú insular», en adelante «Menú», relato que mencionamos al comienzo de este artículo, y «El bucle de Villa Búho», en adelante «El bucle», inspirados respectivamente en «El Aleph» y «El incidente del Puente del Búho». Mi propósito es abordar el aspecto intertextual de estos cuentos, haciendo énfasis en una metáfora de central importancia en los mismos: la ingestión de comida, de un cuerpo, de un texto anterior. Como base teórica para mi estudio, la teoría sobre la transtextualidad y, más específicamente, la hipertextualidad de Gérard Genette, serán de central importancia.

En su obra *Palimpsestos*, Genette define la transtextualidad como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10), y percibe cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad e hipertextualidad. No me detendré en las cuatro primeras, sino que me centraré específicamente en la quinta categoría: la hipertextualidad. Genette la define como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario». Este texto que se deriva de otro texto puede ser «del orden descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A [...]. *La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*» (1989: 14-15). Bajo esta perspectiva, «Menú», el primer relato que analizaremos, es un hipertexto de «El Aleph» de Borges y, cabe mencionar, es a su vez hipotexto de *Las bestias* (2006) y *Río Quibú* (2008), dos novelas de Menéndez pertenecientes a una trilogía aún por concluir.<sup>6</sup> «El Aleph», como se recordará, aparece publicado en 1949 en una colección de relatos del mismo nombre. Borges ejerce aquí como narrador de esta historia que se inicia con la muerte de Beatriz Viterbo, la mujer amada. Durante años, Borges regresa periódicamente a la casona familiar de los Viterbo como forma de pagar tributo a la memoria de su querida Beatriz. Allí le recibe Carlos Argentino Daneri, primo hermano (y presunto amante) de Beatriz, enfrascado desde hace años en la escritura de un poema titulado «La Tierra». Daneri llama un día preocupado a Borges, ante la amenaza de la demolición de la vieja casa familiar. En el sótano, dice, hay un Aleph que le es necesario para culminar su obra. El Aleph, le explica a Borges, «es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos» (2004: 623). Este,

6. «Menú insular» ha aparecido publicado en varias antologías de cuentos, entre ellas *Pequeñas resistencias 4: Antología del Nuevo cuento norteamericano y caribeño* (2005), *Covers* (2010), *Amores desalmados* (2011) y en *La ínsula fabulante: el cuento cubano en la Revolución, 1959-2008* (2008). Encontramos ecos de este cuento en las dos novelas mencionadas de Menéndez, por lo que podemos concluir que el cuento en sí mismo está en el tuétano de la literatura del autor.



escéptico, acude a la casa, baja al sótano y allí sus ojos son testigos de «ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo» (2004: 626).

«Menú» incorpora varios aspectos del texto de Borges: el más obvio, el empleo casi literal de fragmentos decisivos, como lo son el comienzo y el final del cuento, y algunos fragmentos centrales relacionados con el objeto mágico, es decir, con el Aleph; pero el relato de Menéndez también absorbe aspectos menos evidentes como el tono y la estructura. En este proceso de incorporación, como veremos, el texto original se transforma y recontextualiza, haciéndose parodia. Considerando la etimología del término «parodia», Genette señala que está compuesto por «ôda», «el canto», y «para»: «a lo largo de», «al lado»; *parôdein*, de ahí parodia, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, [...] o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía» (1989: 20). Pese a ser un término que ha sufrido una profunda transformación, y a pesar de que su empleo en la actualidad difiere del que se le daba en la época clásica, la parodia conserva aún el rasgo transformador o deformador de sus comienzos. Genette la define, efectivamente, como una forma de «retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras» (1989: 27). Añade, además, que para que haya un efecto paródico es necesario que el texto ausente esté presente de alguna forma en el texto paródico.

«Menú», podríamos decir, canibaliza «El Aleph» de Borges, masticándolo, digiriéndolo, transformándolo en parodia, haciendo que esté textualmente presente como referente. Como mencioné anteriormente, la estructura es uno de los aspectos que tienen ambos cuentos en común, pese a que sus anécdotas difieren ostensiblemente: los dos podrían dividirse en dos partes, la primera marcada por el anhelo (en un caso, el de la mujer amada perdida; en el otro, el del alimento, escaso y añorado); y una segunda parte, marcada por la epifanía del Aleph o del Menú insular, que en el caso del cuento de Borges consistirá en la visión vertiginosa de todos los puntos del universo, mientras que en el de «Menú» consistirá, en lo principal, en la visión de apetitosos platos alguna vez abundantes o por lo menos imaginables, consumibles, posibles en las mesas de los cubanos. «Menú» se sitúa en la Cuba de los noventa durante el llamado Período Especial, y hace alusión a las penurias y a la escasez de alimentos que hubo durante la época, así como a las tácticas de supervivencia y al despliegue de ingenio de los cubanos o, en otras palabras, a «la lucha» diaria para alimentarse y sobrevivir. El narrador da cuenta de cómo el menú diario se ve afectado por la escasez, la cual da lugar, mediante el ingenio, a la creación de nuevos platos o a la ampliación de la categoría de lo comestible o apetecible, en oposición a lo convencionalmente aceptado como abyecto o indigesto. Refiriéndose precisamente a la ampliación de las fronteras de lo comestible en Cuba durante este período, Elzbieta Skłodowska ha señalado que «los insípidos inventos culinarios del Período Especial acaban alterando el orden de lo comestible y lo no comestible. Los tabúes

culinarios que, independientemente de lo conocido dictamen de las apremiantes condiciones en el menú incluyen, la dieta diaria. El ave cacerola del propio dimensiones desproporcionadas especies animales del comerse los unos a los (2010: 22). Una vez ag a recurrir a estrategias cocodrilos en los patios no es otra cosa que un ha mencionado que la deja también su huella llamado «conejo de alta para dar cuenta de la n

Así pues, cuando tuida por una me a conocerse como la burocracia, con [...] surgieron v «coquicol» (col cc

El cuento termina insular, que no es otra co ron las mesas de much circunscritos al territor and the Special Period» de la televisión, donde novelas, y podríamos de aparece generalmente er defecto, el festín y la abu

7. La cría de cerdos en la literatura y en otras expresi por ejemplo, en el relato «Cer (2002) y en su novela *Las best* germen mismo de esta novela teatro cubanos en los que apar película *Fresa y chocolate* (1993 el Balcón» (2009) de René Vá

testigos de «ese objeto  
ero que ningún hombre

el más obvio, el empleo  
zo y el final del cuento,  
o mágico, es decir, con  
pectos menos evidentes  
ación, como veremos, el  
parodia. Considerando la  
ompuesto por «ôda», «el  
parodia, sería el hecho de  
luso cantar en otro tono:  
a ser un término que ha  
empleo en la actualidad  
serva aún el rasgo trans-  
ne, efectivamente, como  
a darle una significación  
las palabras» (1989: 27).  
s necesario que el texto

rges, masticándolo, digi-  
tualmente presente como  
uno de los aspectos que  
difieren ostensiblemente:  
da por el anhelo (en un  
nto, escaso y añorado); y  
l Menú insular, que en el  
a de todos los puntos del  
principal, en la visión de  
raginables, consumibles,  
la Cuba de los noventa  
penurias y a la escasez de  
cas de supervivencia y al  
a «la lucha» diaria para  
enú diario se ve afectado  
reacción de nuevos platos  
ecible, en oposición a lo  
efiriéndose precisamente  
a durante este período,  
os culinarios del Período  
o comestible. Los tabúes

culinarios que, independientemente de la cultura, pueden parafrasearse con el bien conocido dictamen de Levítico, “¿nada abominable comerás”, se ven camuflados bajo las apremiantes condiciones del momento» (2010: 304). En el relato, los cambios en el menú incluyen, para empezar, la inclusión de los animales del zoológico en la dieta diaria. El avestruz es el primero en desaparecer clandestinamente en la cacerola del propio director del zoológico. Al destino gastronómico de esta ave de dimensiones desproporcionadas, se van uniendo los cocodrilos, los monos y otras especies animales del zoológico, incluidas «las hienas y los lobos, que trataban de comerse los unos a los otros, pues para ellos tampoco había alimentos» (Menéndez 2010: 22). Una vez agotado este recurso, los habitantes de la isla se ven abocados a recurrir a estrategias poco ortodoxas como la cría de cerdos en las bañeras o de cocodrilos en los patios, o al llamado «conejo de altura» o «pesca de altura», que no es otra cosa que un gato «pescado», literalmente, en los tejados.<sup>7</sup> Sklodowska ha mencionado que la ausencia de alimentos en el menú diario de los cubanos deja también su huella en el lenguaje de la época y, por ende, en la literatura. El llamado «conejo de altura», hace parte de todo un popurrí de términos acuñados para dar cuenta de la nueva realidad culinaria de la isla:

Así pues, cuando a partir de 1992 la siempre cotizada y escasa carne de res fue sustituida por una mezcla de harina de soja, sangre y vísceras molidas, esta fórmula llegó a conocerse como «picadillo extendido» [...] Al lado de los términos inventados por la burocracia, como [...] «perros sin tripa», «masa cárnica», «producto sazoador», [...] surgieron verdaderas invenciones culinarias como «croquetas de averigua», «coquicol» (col con col) [y] «chicharrones de macarrones». (Sklodowska, 2010: 302)

El cuento termina con la visión de un Aleph llamado, en este caso, Menú insular, que no es otra cosa sino una visión apetitosa de los platos que otrora ocuparon las mesas de muchos hogares cubanos y que ahora se han visto tristemente circunscritos al territorio del deseo. En su artículo «The Aesthetics of Hunger and the Special Period», Maeseneer señala con acierto que a diferencia del cine o de la televisión, donde es frecuente ver personajes comiendo o bebiendo, en las novelas, y podríamos decir que por extensión también en los relatos, la comida aparece generalmente en situaciones extremas, ya sea para remarcar el exceso o el defecto, el festín y la abundancia o la carencia y el hambre (2014: 31). En «Menú»,

7. La cría de cerdos en la bañera es un tema recurrente no solo en la obra de Menéndez, sino en la literatura y en otras expresiones artísticas del Período Especial en Cuba. Es un tema que aparece, por ejemplo, en el relato «Cerdos y hombres» de su colección de relatos *De modo que esto es la muerte* (2002) y en su novela *Las bestias* (2006). De hecho, podría decirse que, por cuestiones temáticas, el germen mismo de esta novela se encuentra en este mismo relato. Otros cuentos, películas u obras de teatro cubanos en los que aparece el motivo de los cerdos criados en las bañeras o en las casas son la película *Fresa y chocolate* (1993), los cuentos «César» (2002) de Nancy Alonso y «Macho Grande en el Balcón» (2009) de René Vázquez Díaz, y la obra de teatro *Manteca* (1993).

la comida aparece emparentada al mismo tiempo a la abundancia y al defecto. La comida es la mujer amada de «El Aleph»; la comida es Beatriz Viterbo muerta, inalcanzable y mediocrementemente sustituible mediante artilugios de supervivencia como los conejos de altura que, se quiera o no, son y seguirán siendo lo que son, todo, menos conejos. Allí donde Borges se enfrenta a las limitaciones del lenguaje, a su imposibilidad intrínseca de transmitir lo simultáneo e infinito mediante una herramienta finita y sucesiva —«empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?» (2004: 624)—, el narrador de «Menú», en cambio, se enfrenta a la imposibilidad de transmitir la visión simultánea de platos de comida apetitosos, perdidos, evocados, añorados, que apenas alcanza a entrever como una fantasmagoría del pasado o una alucinación propiciada por el hambre y el apetito: «empieza aquí mi desesperación de escritor», nos dice. «Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir a los otros el infinito Menú Insular, que mi temerosa memoria apenas abarca?» (2010: 28). Así, donde Borges ve «el populoso mar», «el alba y la tarde», «las muchedumbres de América», «un laberinto roto», «interminables ojos», «todos los espejos del planeta», «racimos», «nieve», «tabaco», «vetas de metal», «vapor de agua», «convexos desiertos ecuatoriales» (2004: 625); el narrador de «Menú» ve «muchedumbres de camarones y langostinos», «largas mesas familiares», «fuentes de aguacates en lascas y lascas y lascas», «rabo de toro encendido bajo crema de ají», «pulpos y calamares ahogados en su tinta», «plátanos», «mameyes», «caimitos», «zapotes», «anones», «chirimoyas y mangos», etc. (Menéndez 2010: 28-29).

Si el comienzo del cuento, como hemos visto al principio de este ensayo, es un guiño casi textual a «El Aleph», el final también es una reescritura parcialmente literal, en la misma clave paródica. Borges narrador arribará al final de su relato a la pregunta, «¿[e]xiste ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz» (2004: 627); mientras el narrador de «Menú» se pregunta, entre la burla y la melancolía, «¿[e]xiste ese Menú en lo íntimo de mi alma? ¿Lo he visto cuando aquella noche miré dentro de mí y ya lo he olvidado? Nuestra memoria insular [...] es porosa para el olvido. Yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, el justo sabor del huevo y del pan de cada día» (2010: 30).

Además de la anécdota, los dos relatos difieren en otro aspecto importante: el género. Solo uno, el de Borges, es fantástico. Para David Roas, lo fantástico «se define y se distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre [...], sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y [esta] no se deter-

mina exclusivamente (2009: 103). Si bien es imposible a través de el Aleph, el Menú impulsada por el anhelo no nos saca de este mundo.

«El bucle», sin embargo, es un cuento fantástico. El relato de Ambrose Bierce mantiene principalmente paralelismos, pero la historia de Bierce tiene como protagonista a un ahorcado públicamente ahorcado, el hombre que, al perder la orden, el hombre que el hombre se precipita sin escapar ayudado por la naturaleza en el bosque. Camina vivo el anhelo de ver a los muertos a pies de la escalera. Sin embargo, la nuca. Luego la oscuridad por fin muerto.

En el cuento de Borges, es sustituida por un festín también, en un tribuna de un adolescente que participa en la que Jesucristo es de los habitantes de Villa Búlgara (2010: 91), es acabar con el momento justo y con las borgianas, y se instala a todo aquel que no cae no olvida y en el exilio al regreso. Haroldo prepara un festín que consiste, palabra por palabra, en llevar un explosivo: si el festín, el monólogo y, como variante y tropieza al salir a su destino. Sin embargo, por los aires, Haroldo y su cuerpo balanceándose a

abundancia y al defecto. La es Beatriz Viterbo muerta, artilugios de supervivencia eguirán siendo lo que son, limitaciones del lenguaje, táneo e infinito mediante desesperación de escritor. o presupone un pasado que tros el infinito Aleph, que el narrador de «Menú», en visión simultánea de platos e apenas alcanza a entrever propiciada por el hambre y , nos dice. «Todo lenguaje pasado que los interlocu- ito Menú Insular, que mi onde Borges ve «el popu- : América», «un laberinto eta», «racimos», «nieve», os desiertos ecuatoriales» s de camarones y langosti- n lascas y lascas y lascas», calamares ahogados en su , «anones», «chirimoyas y

cipio de este ensayo, es un a reescritura parcialmente bará al final de su relato a edra? ¿Lo he visto cuando porosa para el olvido; yo n de los años, los rasgos de e pregunta, entre la burla alma? ¿Lo he visto cuando Nuestra memoria insular perdiendo, bajo la trágica : cada día» (2010: 30).

ro aspecto importante: el id Roas, lo fantástico «se real y lo imposible. Y lo stico no es la vacilación o eno. Y [esta] no se deter-

mina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector» (2009: 103). Si bien en el relato de Borges vemos un claro conflicto entre lo real y lo imposible a través de ese objeto mágico que contiene todos los puntos del universo, el Aleph, el Menú insular parece ser más el producto de una visión o alucinación propulsada por el anhelo y la carencia, un fenómeno natural, en otras palabras, que no nos saca de este mundo ni nos lleva a cuestionarnos sus leyes.

«El bucle», sin embargo, el segundo relato que analizaré, es, como su hipotexto, un cuento fantástico. Como ya mencioné, este cuento «canibaliza» ese magnífico relato de Ambrose Bierce titulado «El incidente del Puente del Búho». Del original, mantiene principalmente la estructura, el bucle de tiempo, de ahí el título, y algunos paralelismos, pero la anécdota, de nuevo, no podría ser más diferente. El relato de Bierce tiene como protagonista a un partidario del ejército confederado que será ahorcado públicamente en el denominado «Puente ferroviario del Búho». Al darse la orden, el hombre cae al vacío. La soga que le aprisiona el cuello se rompe, y el hombre se precipita sobre las aguas del río. Los federales le disparan, pero consigue escapar ayudado por la corriente. En algún punto logra salvar la orilla y se adentra en el bosque. Camina durante todo el día. Desfallece de cansancio, pero lo mantiene vivo el anhelo de ver a su familia. En algún momento, llega a casa y ve a su mujer a pies de la escalera. Se precipita a saludarla y, solo entonces, siente el impacto en la nuca. Luego la oscuridad. El hombre se balancea en la horca con el cuello roto, por fin muerto.

En el cuento de Menéndez, hay un giro paródico: la ejecución pública es sustituida por un festival de humor que inesperadamente termina convirtiéndose, también, en un tribunal de ejecución. El condenado, en este caso, es Haroldo, un adolescente que participa en el festival con una historia sobre la Última Cena, en la que Jesucristo es devorado por sus discípulos. La reacción imprevisible de los habitantes de Villa Búho, «un pueblo que perdona el crimen, pero no la impiedad» (2010: 91), es acabar con el sacrilego en la horca. Sin embargo, la policía aparece en el momento justo y el chico se salva. Huye entonces a un sur con resonancias borgianas, y se instala allí. Con el tiempo, se convierte en asesino en serie, matando a todo aquel que no consiga resistirse a sus chistes. Pasan los años, pero Haroldo no olvida y en el exilio rumia, paciente, su venganza. Llega por fin el momento del regreso. Haroldo prepara un espectáculo que presentará frente a todo Villa Búho y que consiste, palabra por palabra, en el mismo monólogo del pasado. Bajo la ropa lleva un explosivo: si el público ríe, volarán todos por los aires. Haroldo improvisa, pues, el monólogo y, como en el pasado, nadie ríe. Solo cuando introduce la única variante y tropieza al salir del escenario, el público estalla en una carcajada que sella su destino. Sin embargo, al oprimir el dispositivo del explosivo, en vez de volar por los aires, Haroldo vuelve a la realidad de sus dieciséis años, es decir, a la de su cuerpo balanceándose aún en la horca.

Mientras en el relato de Bierce el rizo de tiempo se estira a lo largo de un día, en «El bucle», más elástico, alcanza la longitud de los años. Su estructura, sin embargo, es muy similar: están divididos en tres fragmentos, de los cuales el 1 y el 3 son bastante semejantes. El primer fragmento, que corresponde a la escena de la ejecución, culmina en el momento en el que los dos personajes caen al vacío con la sogá al cuello. El relato de Menéndez mantiene ciertos paralelismos como la ejecución misma, el nombre del puente que, en este caso, es el nombre del pueblo, Villa Búho, la sogá y el anhelo de los protagonistas de zafarse y escapar al destino de la horca. No reproduce, en cambio, ciertos símbolos del tiempo que alimentan el cuento de Bierce y que lo hacen tan potente como el tren, el río, el puente, la multitud estática, ni por tanto el contraste entre el dinamismo y la inmovilidad que resulta magistral en esta primera escena. La segunda parte es quizás donde más difieren los dos cuentos. En el cuento de Bierce es una breve elipsis, en la que sabemos quién es el condenado y por qué lo está. En el caso de «El bucle», en cambio, el segundo fragmento es una prolongación del primero, y consiste en el rizo temporal constituido por la huida al sur del personaje, sus años como asesino y, por último, su regreso al pueblo. La última parte del cuento de Bierce corresponde al bucle de tiempo de un día, es decir, a su caída al agua y a la huida hasta su casa; mientras en el caso de «El bucle» se cierra el desdoblamiento temporal con el regreso de Haroldo al pueblo. Ambos relatos terminan con los protagonistas balanceándose con la sogá al cuello.

El efecto de lo fantástico en estos dos relatos viene dado por un aspecto que habría fascinado a Julio Cortázar y al que haría referencia, particularmente, en su relato «El perseguidor»: el estiramiento del tiempo.<sup>8</sup> Johnny, el protagonista, habla de esas ocasiones en las que le ocurre que se «sale del tiempo»: por ejemplo, al tocar el saxofón o cuando, al viajar de una estación de metro a otra, entre las que hay un minuto y medio de recorrido, alcanza a pensar en cosas que no caben en un tiempo tan corto. Entonces se pregunta, «¿cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?» Y a continuación añade: «si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos [entonces podría] vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes» (1996: 23). Estas palabras en boca de su personaje reflejarían bastante bien, según Cortázar, su propia experiencia personal (2013: 57). Si bien este es un aspecto que haría parte de su propia cotidianidad, de su propia realidad, es un aspecto con el que juegan muchos cuentos fantásticos entre los que cita, a modo de ejemplo, el propio relato de Bierce, «El milagro secreto» de Borges o «La isla a Mediodía», de su propia cosecha. «El bucle» de Menéndez incorpora este aspecto, el de un tiempo

que se estira y se desdobla de un chico que muere a se hace adulto y regresa y es tan efectivo como en su el que el lector recibe todo que el personaje se abalanza luz blanca lo ciega con un silencio. Payton Farquhar lentamente bajo la madre relato de Menéndez el cuento precisión y contundencia que hay que explicarle lo

Entonces a punto de tierra y el túnel ante la cuerda durante la un solo policía por dado un paso fuera de la historia de su una sonrisa inexplicada con una mueca. (20

Sin embargo, es justo genial del relato de Bierce como una «mueca», con la a su vez Haroldo en ese ú de la boca, que (son)ríe y devorando al maestro, sir su relato, engullir a uno c cuento fantástico, quizás, l extensión, es una metáfora en la literatura, en la que llidos en una cadena alime de canibalismo literario co artefacto lingüístico del p 113)<sup>10</sup>. En los cuentos per vamente devorados, reescri por una pluma talentosa q

8. Cortázar hablaría extensamente del tratamiento del tiempo en algunos cuentos fantásticos en su ciclo de conferencias dictadas en la Universidad de Berkeley en 1980 y reunidas en el libro *Julio Cortázar. Clases de literatura*. Ver en este volumen «El cuento fantástico I: el tiempo» (43-69).

9. Mi traducción.  
10. Mi traducción.

ira a lo largo de un día, años. Su estructura, sin otros, de los cuales el 1 y corresponde a la escena personajes caen al vacío los paralelismos como la s el nombre del pueblo,irse y escapar al destino el tiempo que alimentan en, el río, el puente, la mismo y la inmovilidad parte es quizás donde una breve elipsis, en la l caso de «El bucle», en rimerio, y consiste en el , sus años como asesino uento de Bierce corres- agua y a la huida hasta s doblamiento temporal an con los protagonistas

ado por un aspecto que , particularmente, en su y, el protagonista, habla o»: por ejemplo, al tocar tra, entre las que hay un e no caben en un tiempo un cuarto de hora en un solamente vivir como en ncontráramos la manera por culpa de los relojes» ían bastante bien, según n este es un aspecto que ad, es un aspecto con el , a modo de ejemplo, el «La isla a Mediodía», de aspecto, el de un tiempo

que se estira y se desdobra sugiriendo la posibilidad de dos realidades paralelas: la de un chico que muere ahorcado sin salir de sus dieciséis años y la de un chico que se hace adulto y regresa para vengarse. En «El bucle», sin embargo, este recurso no es tan efectivo como en su hipotexto. El final de Bierce es un golpe seco, rotundo, en el que el lector recibe todo el peso de la interpretación. Recordemos esas líneas en las que el personaje se abalanza a abrazar a su esposa y, entonces, «el resplandor de una luz blanca lo ciega con un clamor semejante al de un cañón. Luego, la oscuridad y el silencio. Payton Farquhar estaba muerto. Su cuerpo, con el cuello roto, se balanceaba lentamente bajo la madera del Puente del arroyo del Búho» (2008: 185).<sup>9</sup> En el relato de Menéndez el cierre del bucle carece de esa misma elegancia, de la misma precisión y contundencia, y resulta, en cambio, condescendiente con un lector al que hay que explicarle lo que lee:

Entonces a punto de imaginarse apretando el dispositivo detonante, ve otra vez la tierra y el túnel ante sus ojos [...] Comprende que ha estado colgando ahogado por la cuerda durante largos minutos. Nunca ha caído al suelo, no ha llegado a asomar un solo policia por la última bocacalle en su única noche de comediante, y jamás ha dado un paso fuera de sus quince años. Entonces comprende en qué consiste el bucle de la historia de su odio [...] Pero la idea le había servido para morir sonriendo. Fue una sonrisa inexplicable para sus verdugos, que quizá hicieron bien en confundir con una mueca. (2010: 97)

Sin embargo, es justo decir que si bien el final de «El bucle» no tiene el impacto genial del relato de Bierce, enlaza muy bien la imagen de la «sonrisa inexplicable», como una «mueca», con la que muere Jesucristo en su monólogo, con la que esgrime a su vez Haroldo en ese último instante. Autor y personaje se conectan así a través de la boca, que (son)ríe y se alimenta. La escena del canibalismo de los discípulos devorando al maestro, sirve a su vez como metáfora de lo que Menéndez hace con su relato, engullir a uno de los grandes maestros, a una pequeña obra maestra del cuento fantástico, quizás, por qué no, con esa misma «sonrisa inexplicable». Y como extensión, es una metáfora de ese poder canibalístico tan necesario, tan inevitable, en la literatura, en la que los alumnos devoran a sus maestros, y son a su vez engullidos en una cadena alimenticia sin fin. Como afirma Susanne Zantop, el concepto de canibalismo literario consiste en la «deuda que tienen todos los autores con ese artefacto lingüístico del pasado que 'devoran', 'contienen' y 'transforman'» (1991: 113)<sup>10</sup>. En los cuentos pertenecientes a *Covers*, Borges, Bierce, Cortázar son efectivamente devorados, reescritos, reinterpretados, recontextualizados, redescubiertos por una pluma talentosa que rinde verdadero honor a sus maestros.

algunos cuentos fantásticos en 30 y reunidas en el libro *Julio* o I: el tiempo» (43-69).

9. Mi traducción.

10. Mi traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEA, Tomás (dir.) (1993): *Fresa y chocolate*, Miramax Films, Cuba.
- ALONSO, NANCY (2002): «César», en *Cerrado por Reparación*, Ediciones Unión, La Habana, pp. 12-20.
- BIERCE, Ambrose (2008): «An Occurrence at Owl Creek Bridge», en *An Occurrence at Owl Creek Bridge and Other Stories*, Courier Dover Publications, Mineola, Nueva York.
- BORGES, Jorge Luis (2004): *Obras completas I*, Emecé, Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio (1984): *Rayuela*, Cátedra, Madrid.
- (1994): *Cuentos completos I y II*, Alfaguara, Madrid.
- (1996): *El perseguidor*, Alianza, Madrid.
- (2013): *Clases de literatura, Berkeley 1980*, Alfaguara, Madrid.
- DE MAESENEER, Rita (2014): «The Aesthetics of Hunger and the Special Period in Cuba», en Wiebke BEUSHAUSEN, Anne BRÜSKE y Ana-Sofía COMMICHAU (eds.), *Caribbean Food Cultures: Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas*, 18, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 27-48.
- FRISCH, Max (1988): *No soy Stiller*, Círculo de Lectores, Madrid.
- GARCÍA, Gastón (2007): «Entrevista», *Bogotá* 39, 2007, disponible en <<http://www.ronaldomenendez.com/wp-content/uploads/2014/05/pdf-entrevista-XV.pdf>> [4/11/2014].
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- IWASAKI, Fernando (2002): «Un escritor omnívoro. De modo que esto es la muerte», *Renacimiento*, núm. 37/38, pp. 108-109.
- MENÉNDEZ, Ronaldo (2002): *De modo que esto es la muerte*, Lengua de Trapo, Madrid.
- (2005): «Menú insular», en Ronaldo MENÉNDEZ e Ignacio PADILLA (eds.), *Pequeñas resistencias 4: Antología del Nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Páginas de Espuma, Madrid, pp. 225-231.
- (2006): *Las bestias*, Lengua de Trapo, Madrid.
- (2008): *Río Quibú*, Lengua De Trapo, Madrid.
- (2008): «Menú insular», en Alberto GARRANDÉS (ed.), *La insula fabulante: el cuento cubano en la Revolución, 1959-2008*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp. 46-48.
- (2010): *Covers, en soledad y en compañía*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2011): *Amores desalmados*, Ediciones Unión, La Habana.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008): «Ronaldo Menéndez, narrador caníbal», *El Boomerang*, disponible en <<http://www.elboomeran.com/blog-post/1/edmundo-paz-soldan/ronaldo-menendez-narrador>> [4/11/2014].
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», disponible en <<http://www.acuedi.org/ddata/5100.pdf>> [11/11/2014].
- SKŁODOWSKA, Elzbieta (2010): «Entre lo crudo y lo cocido: las representaciones de la comida en la literatura cubana del Período Especial», en Rita DE MAESENEER y Patrick COLLAR (eds.), *Saberes y sabores en México y el Caribe*, Rodopi, Nueva York, pp. 297-317.
- TORRENTE, Alberto Pedro (2005): *Mar nuestro. Manteca*, Fragmento Imán, San Juan.
- VÁZQUEZ DÍAZ, René (2009): *El pez sabe que la lombriz oculta un anzuelo*, Barcelona, Icaria.
- WAJDA, Andrzej (dir.) (19 *Muchy* (La caza de la Filmowe, Polonia.
- ZANTOP, Sussane (1991): «Cbalism, and Literary Inc

Menú insular», en Ronaldo  
z e Ignacio PADILLA (eds.),  
*stencias 4: Antología del Nuevo  
mericano y caribeño*, Páginas de  
adrid, pp. 225-231.

*as bestias*, Lengua de Trapo,

*ío Quibú*, Lengua De Trapo,

Menú insular», en Alberto  
is (ed.), *La ínsula fabulante: el  
o en la Revolución, 1959-2008*,  
etras Cubanas, La Habana,

*overs, en soledad y en compañía*,  
Espuma, Madrid.

*Amores desalmados*, Ediciones  
Habana.

Edmundo (2008): «Ronaldo  
z, narrador caníbal», *El*  
disponible en <[http://www.  
n.com/blog-post/1/edmun-  
dan/ronaldo-menendez-narra-  
l/2014](http://www.n.com/blog-post/1/edmundan/ronaldo-menendez-narran/2014)].

(2009): «Lo fantástico como  
ización de lo real: elementos  
definición», disponible en  
[www.acuedi.org/ddata/5100](http://www.acuedi.org/ddata/5100).  
11/2014].

, Elzbieta (2010): «Entre lo  
ocido: las representaciones  
ida en la literatura cubana del  
special», en Rita DE MAESE-  
'atrack COLLAR (eds.), *Saberes  
n México y el Caribe*, Rodopi,  
rk, pp. 297-317.

Alberto Pedro (2005): *Mar  
lantea*, Fragmento Imán, San

z, René (2009): *El pez sabe que  
: oculta un anzuelo*, Barcelona,

WAJDA, Andrzej (dir.) (1969): *Polowanie Na  
Muchy (La caza de las moscas)*, Zespoly  
Filmowe, Polonia.

ZANTOP, Sussane (1991): «Colonialism, Canni-  
balism, and Literary Incorporation: Heine

in Mexico», en Peter HOHENDAHL y  
Sander GILMAN (eds.), *Heinrich Heine and  
the Occident: Multiple Identities, Multiple  
Receptions*, University of Nebraska Press,  
Lincoln, pp. 110-138.