

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El mito y la negación de lo fantástico en *Albina y los hombres perro* de Alejandro Jodorowsky

Informe final de Seminario para optar al Grado académico de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánicas, con mención en Literatura

Alumno:

CARLOS EDUARDO CASTRO RAMÍREZ

Profesor guía: GUILLERMO GOTSCHLICH

Santiago de Chile 2006

JODOROWSKY Y LA RELACIÓN CON LO FANTASTICO . .	1
LA ATMÓSFERA FANTÁSTICA Y ALBINA . .	5
LA INVERSIÓN DEL DOBLE .	9
EL MITO, LO FANTÁSTICO .	15
LA AVENTURA DEL HÉROE .	19
La partida . .	20
La iniciación .	24
El regreso . .	25
NOVELA MÍTICA . .	27
BIBLIOGRAFÍA .	29

JODOROWSKY Y LA RELACIÓN CON LO FANTASTICO

Alejandro Jodorowsky es una persona multifacética, que sin lugar a dudas es más conocida mediáticamente por su labor como cineasta, actor, e incluso tarotista, que por su producción textual en el ámbito literario. Un aspecto que puede favorecer esta percepción que se construye en torno al autor es la idea que maneja él mismo en torno a la escritura y al acto artístico (poético o teatral): "tuve la suerte de tener la misma edad que el famoso poeta Enrique Lihn, hoy fallecido. Un día, con él y otros compañeros, encontramos en un libro sobre el futurismo italiano una frase iluminadora de Marinetti: <<la poesía es un acto>>. A partir de ese momento, decidimos prestarle más atención al acto poético que a la escritura misma"¹. Sin embargo, su producción literaria no es menor, e incluso es antologado por Oscar Hanh en su *Antología del cuento fantástico hispanoamericano* con el relato "Zipelbrum". Como se puede apreciar Jodorowsky es un autor al cual se le relaciona de lleno con el género fantástico (de hecho, aparte de la inclusión que hace Hanh, bajo el título de *Albina y los hombres - perro* se resalta con letras mayúsculas NOVELA FANTÁSTICA), pero sin lugar a dudas, esta relación no está exenta de problemas.

Como ya se ha dicho, Jodorowsky es un autor que inmediatamente evoca lo fantástico, pero dicha relación pareciera estar motivada más por la mera presentación de

¹ JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. p. 22.

sucesos sobrenaturales que la crítica no se ha preocupado de desentrañar, que por una continuación contemporánea del género inaugurado por Potocki ². Los elementos simbólicos presentes en el cuento y -cómo no- en la novela parecieran desviar o disipar la aparición de lo fantástico, en tanto presencia de lo sobrenatural entendida como cuestionamiento de un orden establecido que se rige por leyes muy cercanas (y por qué no las mismas) a las de la realidad racional extratextual. En este sentido tenemos que "el mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real" ³. Esta afirmación, en la que el "mundo de las hadas" está en reemplazo por un mundo de orden maravilloso, nos permite un primer acercamiento hacia la problematización de lo fantástico en la novela mencionada, que sin lugar a dudas conviene revisar detenidamente al interior del texto, en tanto configuración del mundo representado.

La finalidad de este trabajo es (como el párrafo anterior lo menciona) problematizar la inclusión de la novela en el género fantástico. Para dicho propósito se ocupará un marco teórico basado en diferentes autores que tratan el tema de lo fantástico, entre los que resaltan Roger Caillois (*Imágenes, imágenes*) y Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*) por ser autores que se preocupan particularmente de la relación de lo fantástico, con otros géneros más precisamente delimitados, en especial (para el caso) el maravilloso.

La metodología consistirá en acercarse a la novela desde tres puntos que la relacionan con lo fantástico y lo maravilloso, ya sean alejándola o acercándola a uno u otro. El primer capítulo tratará el tema del horror sobrenatural, en tanto parte activa en la historia de la literatura fantástica universal e hispanoamericana. El segundo capítulo problematizará lo fantástico desde el tema del doble y una variante que desarrolla Jodorowsky que es actualizada en la novela; determinando si esta última permite la irrupción de lo fantástico, si cierra esta posibilidad, o si bien puede permitir dicha irrupción pero en el caso de la novela este tema está subordinado a un aspecto de carácter principal que aleja definitivamente lo fantástico. Por último están los capítulos relacionados con el mito, que son la parte nuclear del trabajo. En ellos se verá la preponderancia en la construcción de mundo que tiene el mito y cómo afecta la irrupción de lo fantástico (en el fondo, se intentará hacer una aproximación al problema entre el mito y lo fantástico y las diversas posibilidades que se dan entre ambos, ya sea excluyéndose o integrándose, y determinar cuál es la que corresponde al mundo comunicado en la novela).

Si bien siempre hay que tener cuidado en las clasificaciones exhaustivas en torno a la producción literaria de un autor, ya que ante tal operación se pueden dejar de lado ciertos aspectos que explora en su despliegue textual, en el caso de Jodorowsky (y precisamente en la novela en cuestión: *Albina y los hombres - perro*) es posible apreciar

² Este autor es nombrado por varios teóricos como el primer creador de un relato de orden fantástico, con su novela *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Al respecto, revisar el prefacio que hace Roger Caillois a la novela en cuestión.

³ CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes...* (sobre los poderes de la imaginación). Barcelona. Edhasa. 1970. p. 10.

una preocupación de otro orden que el fantástico, abierta hacia lo maravilloso (y principalmente hacia lo sobrenatural del mito), situación que se intentará demostrar a través del desarrollo de los tres temas antes mencionados (el horror, el doble, el mito) y ubicar así a la novela en el lugar que le corresponde.

LA ATMÓSFERA FANTÁSTICA Y ALBINA

Se puede estar de acuerdo o no con la concepción de lo fantástico que maneja Lovecraft, pero un punto esencial de su teoría en torno al cuento y al horror sobrenatural, y que se puede considerar como parte activa en la diacronía de la literatura fantástica, es la creación de la atmósfera. En este sentido este autor nos señala que el cuento fantástico nacería del miedo a lo desconocido en el hombre primitivo, provocándose un sentimiento que ha saturado a la humanidad hasta el día de hoy, legado de religiosidad y superstición. Tenemos entonces que el cuento fantástico nace a partir de un sentimiento (es la expresión de él), por lo tanto, lo que prima es la atmósfera que repercute significativamente en el proceso de lectura (incluso por sobre la historia), la cual debe hacer renacer el sentimiento del miedo a lo desconocido latente desde los albores de la humanidad: "la atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado... Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o a la pura mecánica del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus más pequeñas sugerencias sobrenaturales. Si es capaz de enervar las sensaciones adecuadas, su "efecto" lo hace merecedor de los atributos de la literatura fantástica, sin importar los medios utilizados. El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido..."⁴

En el sentido de la atmósfera fantástica, Cortázar comparte más de una idea con el escritor estadounidense. Al referirse al sentimiento de lo fantástico, que el autor reconoce de cierta manera desplazado por una disposición más cercana a lo maravilloso en su niñez, y que ha ido evolucionando a favor del primero con el paso del tiempo, nos dice que "lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos..."⁵

En ambos casos se hace referencia a una "realidad" extratextual, en donde se genera la oposición historia (sucesos narrados)/miedo en el lector real (es decir el lector fuera ya del texto), como determinante de la condición fantástica de un texto diegético (el valor fantástico recae necesariamente en el segundo miembro de la oposición, para lo cual no se puede prescindir del primer miembro, es decir la historia, en tanto causa del efecto al que se alude). Lo que ambos autores quieren afirmar es que lo fantástico tiene que generar necesariamente "miedo" en el lector real, por medio de la presentación de sucesos sobrenaturales, los cuales si no provocan este efecto (atmósfera) alejan al texto de la condición fantástica.

Ante el problema de la atmósfera fantástica, Todorov ha sido enfático en afirmar que es una condición que carece de sustento teórico en la definición del género, en oposición principalmente a los autores que han tratado el tema antes que él (no es el caso de Cortázar, pero sí de Lovecraft). Considera el lector real como un punto demasiado subjetivo como para asirse de él en la explicación de un género cualquiera y específicamente del fantástico. Al respecto señala que "si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector"⁶.

Continuando con el tema del miedo pero ahora trasladado al mundo intratextual, Todorov también señala que no es una condición necesaria para que asome lo fantástico. Es decir, la creación de la atmósfera del horror, pero ahora al interior del texto, en tanto sentimiento experimentado por los personajes puede estar tanto en un relato de orden maravilloso como en uno de orden fantástico: "Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault...; por otra parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor: pensemos en textos tan diferentes como *La princesa de Brambilla* de Hofmann y *Vera* de Villiers L'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias"⁷

⁴ LOVECRAFT, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. [en línea] <<http://www.elaleph.com>> [consulta: 15 junio 2006]. p. 9.

⁵ CORTÁZAR, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico". En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México. Siglo XXI. 1988. p. 74.

⁶ TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972. p. 7.

⁷ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. p. 7.

En el caso de este trabajo de ninguna manera se quiere afirmar a la atmósfera como condicionante elemental en la inclusión de un texto al género fantástico. Pero a través de lo expuesto por Lovecraft y Cortázar en un primer momento, y de lo que se puede rescatar de Todorov ("el temor se relaciona a menudo con lo fantástico") no es difícil percatarse de la relación constante (pero no absoluta) fantástico-horror (en tanto atmósfera). Entonces tenemos que bajo la relación fantástico-horror se enmarca un gran caudal de la literatura fantástica (por qué no decirlo, el caudal principal), al que pertenecen obras emblemáticas del género como "Doblaje" de Julio Ramón Ribeyro, o yendo mucho más lejos, en la novela considerada como iniciadora del género, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jean Potocki, por nombrar algunas. Por este motivo es necesario revisar la condición de la atmósfera del horror en *Albina y los hombres - perro*, para determinar así si la novela se enmarca dentro de este gran "caudal" fantástico, o si corresponde a una variación de lo fantástico en este sentido, o se aleja definitivamente de ello.

Yendo al primer punto expuesto, es decir, al que relaciona la atmósfera del horror con el nivel extratextual del lector real, ("El miedo es un elemento fundamental. Cumple una función totalizadora. La imprecisión provoca el miedo" ⁸, nos dice Monserrat Trancón sobre la relación entre lo fantástico y el horror en la concepción teórica de Irène Bessière) se puede afirmar que esta relación está más bien ausente en el caso de la novela. Si bien, como lo afirma Todorov, para realizar tal afirmación se le debería preguntar a cada lector el sentimiento que le genera su lectura, no es descabellado aseverar que todos, o la mayoría de los lectores de *Albina y los hombres - perro* no nombrarían el temor como el sentimiento despertado por la experiencia de lectura (simple es el planteamiento del problema, simple es la solución).

Pero una cuestión que si es más interesante que la creación de la atmósfera de repercusión extratextual, es la atmósfera de terror que se crea en torno a los personajes y el mundo comunicado, por la mayor objetividad con que se puede realizar un acercamiento hacia ella. En la novela en cuestión encontramos principalmente dos grandes núcleos generadores de horror en torno al grupo que conforman el personaje principal (Albina) y sus acompañantes (la Jaiba y Amado). El primero está conformado por el personaje del Pata de Bombo y la constante persecución a la que son sometidos por parte de él. Sin embargo, esta atmósfera de terror es generada por la causa que es a la vez el segundo núcleo (y el principal) de temor en torno a los personajes que conforman el grupo protagónico: Albina es portadora de una "enfermedad, maldición" que en el fondo es el no poder encontrarse con la conciencia mítica perdida, principal causa del desastre desparramado hacia los hombres y motivador de la persecución de Pata de Bombo. Precisamente allí radica el principal núcleo del terror en los personajes y más aun en Albina; es el terror al cambio, al encontrarse con una realidad, una verdad que ignora pero que sin embargo siente muy propia: "Creía ser lo que soy, pero en realidad sigo siendo lo que fui. Y aquello que fui no sé lo que es. Quizás algún día lo sabré. Entonces seré lo que seré, pero dejaré de ser lo que ahora soy. Y dejar de ser lo que ahora soy me acongoja y me aterra... ¡Ayúdenme, por favor!" ⁹. Albina comprende que el mal que la aterra viene en definitiva de su interior, y que si lo sana, sanarán con ella los hombres.

⁸ TRANCÓN, Montserrat. *Teorías de lo fantástico*. Pamplona. Lucanor. 1997. p. 164.

Luego de esta veloz revisión en torno a la creación de la atmósfera, tanto en sus niveles extra como intratextual, podemos apreciar que en *Albina y los hombres - perro* no se cumple la condición para el primer nivel, mientras en el del interior del texto si bien se acerca al horror experimentado por los personajes en el "caudal" de la literatura fantástica más tradicional, en este caso lo vemos supeditado a un orden de características míticas, que alejan la posibilidad de la concreción del horror en su sentido tradicional. Bajo esta situación, la novela en cuestión se aleja de los parámetros más convencionales de la literatura fantástica, y aunque no es una cuestión de vital importancia en torno a una teorización con respecto a lo fantástico, si era necesario señalarlo en relación al objeto de estudio, como un aspecto que lo aleja del género en el que ha sido encasillado.

⁹ JODOROWSKY, Alejandro. *Albina y los hombres - perro*. Santiago. Dolmen ediciones. p. 49.

LA INVERSIÓN DEL DOBLE

El tema del doble es una constante a lo largo de la literatura fantástica universal, del cuál la novela El golem es exponente precursora, en tanto origen decimonónico europeo de ésta. En el caso de la literatura hispanoamericana contemporánea, tenemos textos que actualizan de manera acabada el tema, como por ejemplo el cuento "Lejana" de Cortázar, la novela *Aura* de Carlos Fuentes, o "Doblaje", del peruano Ribeyro.

Para ver cómo se despliega y en qué consiste este importante tema, hagamos un breve recorrido por "Doblaje". Este cuento está protagonizado y narrado por un pintor inglés, marcado por una gran afición al esoterismo. En su mente ronda constantemente la idea de que en algún lugar del mundo existe una persona que no sólo comparta sus rasgos físicos, sino también su identidad, y por lo tanto, su destino. Es así como un día, en sus lecturas esotéricas, se encuentra con un texto que afirma la existencia de un doble para cada ser humano que habita la Tierra, el cuál se encontraría en las antípodas del lugar donde habita el "original". Ante este descubrimiento, que no viene más que a confirmar las elucubraciones del personaje, decide emprender el viaje en búsqueda de ese "otro yo", dirigiéndose hacia Australia (la antípoda de Inglaterra). Allí el personaje se enfrasca de manera casi irracional (tanto como el viaje mismo) en encontrar a este sujeto, llegando al punto del cuestionamiento del sentido del viaje ante la infructuosidad de sus labores. Es en este momento del relato en que se introduce el tema del amor, ya que el pintor se enamora ciegamente de una mujer llamada Winnie, situación que hace disipar lo fantástico al interior del texto, para ser retomado casi inmediatamente. Lo que le ocurre al protagonista frente a esta mujer se podría denominar como una dislocación de los tiempos, ya que la conoce demasiado bien para el corto tiempo que llevan juntos, es

decir, el tiempo del conocimiento supera largamente al tiempo de relación. Lo mismo le sucede con la casa que habita, y le exaspera de sobremanera la familiaridad con que Winnie se mueve en este espacio. Finalmente termina encarando a su enamorada, para así volver a Inglaterra tras la ruptura. Una vez que ha llegado al hotel en que habitaba, es presa del asombro al percatarse que la pintura que había dejado inconclusa está terminada, pero con la cara de Winnie, a la vez que los pinceles se mantienen con la pintura fresca. Cabe mencionar que la narración es en primera persona, y el narrador intenta dar explicación lógica a los hechos, los cuales escapan constantemente a su razón. Tenemos entonces que el cuento actualiza el tema del doble, en la medida en que el protagonista realiza el viaje, mientras su doble realiza el viaje contrario, produciéndose la suplantación en ambos casos: uno concluye con la relación amorosa del otro, mientras este otro concluye la obra del primero, a la vez que ambos son presa de una transformación generada por el viaje, proceso que no tiene término y que es parte del alma y del destino que ambos seres comparten.

Ya hemos visto como se despliega el tema del doble en su forma original (es decir, en su forma fantástica tradicional). Ahora corresponde hacer un acercamiento hacia la concepción que maneja Jodorowsky en torno a este tema. Al respecto, él nos dice: "La literatura universal concede un lugar importante al tema del <<doble>> que, poco a poco, expulsa a un hombre de su propia vida, se apropia de sus lugares favoritos, de sus amistades, de su familia, de su trabajo, hasta transformarlo en una paria e incluso a veces asesinarlo, según algunas versiones de ese mito universal. En lo que a mí respecta, creo que somos el <<doble>> y no el original."¹⁰. Esta concepción que maneja el autor en torno al tema responde a una dimensión metafísica, la cual está en estrecha relación con la creación y la experiencia artística o estética. Para Jodorowsky, el "acto poético" y el "acto teatral" son una especie de liberadores del verdadero ser que todo individuo lleva dentro, y que está cubierto por los "personajes" que construimos todos en torno a nuestro original. Así, "nuestro ego -poco importa el nombre que le demos a ese factor de alienación- no es más que una copia pálida, una aproximación de nuestro ser esencial. Nos identificamos con ese doble tan irrisorio como ilusorio. Y de pronto aparece <<el Original>>. El amo del lugar vuelve a tomar el sitio que le corresponde. En ese momento, el yo limitado se siente perseguido, en peligro de muerte, lo que es totalmente cierto. Porque el original terminará por disolver el doble. En cuanto humanos identificados con nuestro doble, tenemos que comprender que el invasor no es sino uno mismo, nuestra naturaleza profunda. Nada nos pertenece, todo es del Original. Nuestra única posibilidad es que aparezca el Otro y nos elimine. No sufriremos de ese crimen, pero participaremos en él. Se trata de un sacrificio sagrado en el cual uno se entrega entero al amo, sin angustia..."¹¹

Esta variante del tema la hemos llamado "La inversión del doble", porque, como lo ha explicado el propio autor, considera como factor de alienación la "imagen" cotidiana que todo humano proyecta a través de la construcción de diversos sujetos que no están conectados con el "yo interno" (es decir, no responden al humano en potencia que todos

¹⁰ JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. México. Ediciones Siruela. 2004. p. 40.

¹¹ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. pp. 40-41.

llevamos dentro, por ser una realidad ignorada y desconocida, y mantenida en dicho estado por los múltiples factores de enajenación que la cultura de una u otra forma fomenta). Es la inversión del tema en su variante tradicional, ya que en esta última el ser que suplanta, que agrede y enajena, es precisamente un ser externo al suplantado. En el caso de la "inversión", este "ser" está contenido en el mismo suplantado, y lo que la variante tradicional considera como la parte "esencial" del ser (la que viene a ser enajenada por el doble) es el doble en la concepción temática de Jodorowsky. No se trata de la pugna entre dos seres por un lugar en el mundo, sino de una lucha interna. Es un paso hacia un estadio superior de existencia en el que el individuo se debe dar muerte a sí mismo, debe matar al doble que paradójicamente es él mismo, para por medio de este "crimen" dejar asumir al verdadero "yo" el lugar que le ha sido usurpado.

Ahora que se han visto las diferencias entre ambas variantes es pertinente ver cómo se desarrolla el tema del doble en la novela, y determinar la relación con lo fantástico de la variante actualizada en ella.

"La inversión del doble" se despliega acabadamente en *Albina y los hombres -perro*, ya que los personajes viven en un estado en el que el doble es el que los domina, pero que al contacto con el mito, con lo sagrado, se va disipando paulatinamente. En este sentido Albina representa completamente la variante (en tanto doble de la Diosa, "tulkú", reproducción que debe morir voluntariamente para permitir la ascensión del original. En pocas palabras es un vehículo que posibilita el renacer del Ser en su esplendor), pero un personaje enormemente significativo en cuanto al tema del doble es la Jaiba. A continuación veremos cómo se actualiza la variante en este personaje, para luego determinar la relación con lo fantástico de dicha actualización.

Para empezar, el narrador parte focalizándose en la Jaiba, y nos narra brevemente la historia de su vida y de cómo ha llegado a Iquique. Llegó al puerto de Valparaíso a los dos años de edad desde Lituania, en compañía de sus padres Abraham y Sara. Su padre siempre soñó con tener un hijo varón al cuál bautizaría como Isaac; sin embargo se encontró con una niña, a la que mantuvo el nombre. Desde su niñez Isaac (que significa "el que hace reír") nunca soportó el nombre, largando a llorar cada vez que alguien la llamaba así. Su primera lectura fue *El jorobado* de Paul Féval y llegó a identificarse de tal manera con el protagonista que de tanto imitarlo quedó con el cuerpo deformado, de ahí el apodo de la Jaiba que ella adopta como su denominador. Así transcurre el tiempo, alejada del colegio (por despreocupación de sus padres, quienes no ven un problema en el carácter misántropo que su hija va adquiriendo, es expulsada del colegio) y aprendiendo oficios en la calle, hasta que a la edad de trece años muere su padre, y es echada de la casa por su madre y su nuevo esposo. Así, decide recorrer Chile hasta que se asienta en Iquique. Allí trabaja en el Club Español limpiando los baños y vendiendo cocaína a los socios. Su presencia causaba tal desagrado en el lugar (al cabo de un año le comenzó a crecer bigote, que se niega a rasurar, a pesar de las órdenes del director) que ante los insultos de los socios y los otros trabajadores, decide renunciar propinando una golphiza a su jefe. Finalmente con la plata que logra juntar con la venta de cocaína instala una compra y venta de oro, y termina por convertirse en la sacamuelas de los mineros necesitados económicamente.

Bajo la historia que entrega el narrador de la Jaiba, se puede apreciar que se está

ante un personaje a todas luces enajenado. Su cuerpo ha adoptado una forma extraña, su padre la ha bautizado con nombre masculino y que además parece ser una cruz que ha debido cargar ("el que hace reír"), se identifica con un personaje ficticio, y por sobre todo, es despreciada por el medio (su madre, sus compañeros, su jefe). Así, ante el desconocimiento de su ser interno, de su "Yo" original, la Jaiba aparece como un ser horrible, grotesco y repugnante a los ojos de los demás. Es despreciada porque está dominada por el doble, tal como la mayoría de los humanos que la rodean, pero que ven en la diferencia de su doble motivo de desprecio, de intolerancia. Para la Jaiba dentro de todo ha sido una vida normal, porque no se ha detenido nunca a pensar en su situación y no se ha preocupado de internarse en la profundidad del universo que cada humano lleva dentro.

El narrador, después de la historia introductoria del personaje, vuelve al presente de la historia principal de la narración, que tiene focalizada a la Jaiba en su labor de sacamuelas. Ella por primera vez siente la enajenación, el doble, la soledad y el abandono cuando se queda en su casa sin poder salir por el diluvio de tres días que afecta a la ciudad: "Se le hizo presente su esqueleto, impersonal, pesado, frío. Y alrededor de esa estructura ajena vio acumularse su carne, una materia por la que no sentía el menor cariño, que correspondía a su desdén tensándose del vientre a la garganta para propinarle un dolor sordo y constante. Era como tener el alma atravesada por un clavo, en el fondo de un mundo convertido en jalea, condenada a ahogarse por la eternidad. <<¿Quién soy yo? ¿Me lo puede decir alguien? ¿Cómo, si nadie me ha visto nunca? ¡Me duele, me duele! Soy una llaga esperando la mirada ajena para poder cicatrizar. Una rana que nunca se convertirá en princesa. Un adefesio que cuando quiere dar sólo da asco. ¡Por indiferente, el mundo es mi castigo!>>." ¹² En palabras del propio personaje se aprecia el reconocimiento de su enajenación, es decir, del predominio del doble que no deja aflorar al "Yo" original. Este es sin duda el primer paso (el reconocimiento del doble) que debe dar la Jaiba para cambiar su condición, para que todos la vean siempre y le puedan decir verdaderamente quién es ella.

Después de este primer paso hacia un reconocimiento interno, desenajenante, desdoblante, nuestro personaje avanza junto a Albina en su aventura mítica, y es esta última quién otorga sentido a la vida de la primera, a la vez que le revela el mundo desde una perspectiva nueva, una cosmovisión que invierte la causalidad natural y que la ayudará a encontrar el "original"; "es que Albina, como si estuviese colgada de los pies, veía el mundo al revés. Oyendo el pjar de un ave, dijo: <<en orden de importancia, primero viene el canto, luego el pájaro; porque en realidad, el canto fue creado para que existiera el pájaro y no al contrario.>> La Jaiba, emocionada le contestó: <<Te voy a regalar un cuaderno donde pondrás todo lo que pienses>> y con un palito, dibujando en la arena, comenzó a enseñarle a escribir." ¹³ En el pasaje de la novela citado se puede ver cómo funciona la relación entre ambos personajes: la Jaiba enseña la convención humana (escritura), mientras su amiga la humaniza en el otro sentido (sensibilidad, reconocimiento interno), por medio de una nueva forma de ver el mundo, mezcla de amor

¹² JODOROWSKY, Alejandro. *Albina y los hombres - perro*. Santiago. Dolmen Ediciones. 1999. p. 13.

¹³ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 21.

nunca antes recibido y cosmovisión superior a la heredada por la Jaiba, en tanto integrante de una sociedad movida por la ambición y la enajenación de sus integrantes. "Carne infecta, excremento acre, vísceras fermentadas, la hediondez se les metía por los poros, les infectaba la sangre, trataba de contaminarles el alma. La Jaiba hizo sentar a Albina adelante y pedaleó tras ella hundiendo la nariz en su ancha espalda. Esa pestilencia era la manga de demonios que paría su cloaca interior; y la fragancia que emanaba de la piel blanca, la redención del mundo"¹⁴, redención que repercute tanto en el mundo como en la Jaiba, en tanto parte del destino que comparte con la que será la Diosa, y que no puede permitir menos que el aflorar del "original" en la mujer.

Pero Albina no es la única que gatilla este proceso del doble invertido en la Jaiba. La presencia de Amado Dellarosa es enormemente significativa en el encuentro del ser original del personaje, ya que como complemento masculino, permite por medio del amor el encuentro de la Jaiba consigo misma (Amado es el primer humano que la puede ver realmente). Este encuentro con el amor y consigo misma, gatillado en un comienzo por la presencia sobrenatural, divina, mítica de Albina, y ahora por Amado, empieza a generar cambios físicos en la Jaiba: "Constató, con una dulce emoción que no consideró suya, que los pelos del bigote, bajo el impacto de la mirada del hombrecillo, se le comenzaban a caer"¹⁵. El proceso llega a su punto más alto, cuando la Jaiba ya consciente del cambio, del encuentro con su "original", de la supuesta muerte del "doble", da el paso para la comunión entre la forma y el contenido de su ser: "por primera vez sintió lo que era amar la vida (...) ¡Por fin había entrado en el presente! De golpe sintió todos los buenos olores (...) el aroma inefable de su propio cuerpo, muriendo y renaciendo con goce a cada segundo... Ya no toleró más su posición de crustáceo, envió al diablo a su niña herida escudada bajo una falsa joroba, desgarró su corsé mental de ente feo, se enderezó y, con intensos sollozos de alegría, comenzó a dar vigorosos pasos en pos de la deslumbrante Albina."¹⁶

Este proceso de desenajenación encuentra un símbolo al interior de la novela, que es la unión sexual entre la Jaiba (ahora Isabella) y Amado, en tanto realidad sagrada, "original" y verdadera. En él, Amado vuelve a ser humano (recordemos que estaba en estado perruno) y el exterior se transforma también ante el poder de una unión de magnitudes "realmente reales", verdaderas: "el desierto se convirtió en mar y la nave de cemento se puso a navegar, con sedosas e invisibles velas, hasta atravesar el horizonte y perderse entre las estrellas"¹⁷

Hemos visto cómo se despliega la forma invertida del tema del doble en *Albina y los hombres - perro*, y más precisamente, en el personaje de la Jaiba. Sin embargo, para terminar esta revisión, cabe señalar que precisamente al final, luego que Isabella se ha encontrado a sí misma, por medio de la presencia mítica que le ha deparado el destino y

¹⁴ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 25.

¹⁵ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 40.

¹⁶ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. pp. 62-63.

¹⁷ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 70.

el encuentro con el amor, "durante un momento fugaz la Jaiba ahuyentó a Isabella y exclamó: -¡Carajo, vamos a comprarle al baturro su Club Español!"¹⁸ Este episodio tiene una peculiar significación en torno al tema que se ha tratado, ya que nos instala frente a una constante presencia del pasado. A pesar de haber encontrado su "yo" original y de haber expulsado al doble del lugar predominante que antes ocupaba, este último no desaparece por completo, ya que ocupa el lugar que siempre le ha correspondido, es decir, el lugar del doble que acecha al original. Así, la novela viene a actualizar en su final el tema del doble, pero en una variante que se acerca más a la tradicional. Una vez que el original toma su lugar, los actantes (doble y original) se instalan en sus lugares tradicionales, permitiendo el acecho del doble, en tanto fuerza enajenante. En este sentido, el tema del doble invertido, una vez resuelto, permite la actualización de la variante del doble presente como constante en la literatura fantástica universal, comunicando al original y al doble en tanto partes de un todo indivisible.

Con respecto a la actualización del tema del doble en la novela, es posible apreciar un tratamiento en torno a éste de orden alegórico, ya que los personajes que viven el proceso pertenecen a un mundo de características míticas, y por lo tanto diferentes a las del mundo real, extratextual. En este sentido, la Jaiba está en representación del ser humano enajenado por la modernidad y la tradición occidental; la que al contacto con en el mito llega a su existencia original. De todas maneras, no se pretende afirmar taxativamente que la variante del tema del doble desarrollada por Jodorowsky y actualizada en la novela no pueda tener un tratamiento fantástico, en el que se afirme la duda, la vacilación en cuanto al ser original y su doble, en tanto "irrupción violenta, insólita, de un suceso extraño en un mundo racional, cotidiano y familiar."¹⁹ Como dice Louis Vax, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo ligado a la razón, y en este caso, lo sobrenatural del tema del doble invertido irrumpe en un mundo que a todas luces se desliga de la razón y que alza la verdad del mito por sobre ella, tema que se verá en el capítulo que sigue a continuación.

¹⁸ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 136.

¹⁹ TRANCÓN, Monserrat. Op. Cit. p. 159.

EL MITO, LO FANTÁSTICO

La relación de lo fantástico y el mito es un campo que no encuentra mayor desarrollo en la teorización por parte de los estudiosos, pero sin embargo se suele afirmar que ambos se mueven bajo su propio espacio, por lo tanto su relación es excluyente (en este sentido no es menor la consideración de *Manuscrito encontrado en Zaragoza* como el punto inicial del género fantástico, en tanto exclusión de múltiples relatos de orden mitológico que ya ejecutaban la representación de sucesos de orden sobrenatural, pero orientados precisamente hacia este otro espacio). Si bien el mito no entra en la clasificación de literatura fantástica; por ser relatos de una índole diferente a la literaria en el sentido del pacto ficcional (el mito se lee como "verdad"); la literatura fantástica perfectamente puede actualizar diferentes mitos en su despliegue textual, sin perder su condición esencial²⁰. La relación excluyente entre ambos "ámbitos" se da cuando el mito alcanza una preponderancia especial en el texto literario, desplazando la vacilación fantástica de la que habla Todorov, hacia una "certeza mítica" que lo ubica como tema central del texto en cuestión.

En este sentido, Mircea Eliade nos proporciona cinco características fundamentales del mito, que vale la pena revisar para sopesar la relación con lo fantástico: "1, constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales; 2, que esta Historia se considera absolutamente *verdadera* (porque se refiere a realidades) y *sagrada* (porque es obra de los seres sobrenaturales); 3, que el mito se refiere siempre a una <<creación>>, cuenta

²⁰ Para revisar esta actualización mítica en un relato de orden fantástico ver: *Tenga para que se entretenga* del autor mexicano José Emilio Pacheco.

cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo; 4, que al conocer el mito, se conoce el origen de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento <<exterior>>, <<abstracto>>, sino de un conocimiento que se <<vive>> ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación; 5, que, de una manera o de otra, se <<vive>> el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan"²¹. Si bien estas características están especificadas para el mito y su desarrollo y función en las sociedades arcaicas, no es menor la base que se entrega a través de ellas para generar una diferenciación entre la literatura fantástica y los textos orientados hacia el género maravilloso a través de la actualización del mito, ya no a través del rito (el rito en tanto tiempo y espacio que permiten una comunicación entre el mundo del mito y el mundo cotidiano; y por medio del cuál el mito se actualiza y cobra contingencia en el tiempo y espacio no míticos), sino bajo la ficción literaria que lo propone como el eje articulador central del mundo representado.

Tenemos entonces, bajo las características del mito mencionadas anteriormente, principalmente dos que nos interesan en relación a la problemática fantástico/mito: el protagonismo de los seres sobrenaturales y la lectura en tanto "verdad" que se hace del mito (en definitiva, las características entregadas por Eliade se orientan hacia estas dos direcciones claves: la composición interna del mito en tanto texto, y la recepción de éste en tanto lectura orientada hacia una verdad). Si bien la primera condición está integrada a lo fantástico, pero siempre como cuestionamiento a la legalidad racional (en el mito se elude a esta legalidad, en tanto ejerce la misma función que ella, al intentar dar la "explicación" a la que tiende la razón) y a la existencia "real" del ser sobrenatural en el mundo representado (vacilación), la segunda condición no se cumple en el caso de la literatura. Sin embargo, la presentación de un mundo de características míticas y la orientación de la narración hacia el mito como tema central, permiten ejercer una diferenciación (a pesar de la lectura literaria y no mítica) entre una actualización del mito en un texto fantástico (que se podría llamar de segundo nivel) y un texto que actualice el mito en su integridad (primer nivel), en tanto que cumpla con las condiciones mencionadas por Eliade, pero ya dentro de lo que es la ficción literaria.

En el caso de *Albina y los hombres - perro* es posible apreciar una actualización del mito en su integridad (la que hemos llamado de primer nivel), por lo tanto, la novela se distanciaría del género fantástico por este motivo. Ya que se ha hecho esta aseveración (la de la actualización del mito en la novela) es conveniente revisar internamente (en el texto) las características mencionadas por Eliade, sin antes dejar de mencionar que la lectura que se hace en este caso es de un texto literario, y por lo tanto, alejada de la actualización ritual ejercida por las sociedades arcaicas y del mito considerado como Historia verdadera y sagrada (es decir, el texto en tanto mito no cumple con las condiciones que le otorgan su función dentro de la sociedad, las cuales están desplazadas hacia el pacto ficcional; el lector debe adoptar como Historia verdadera y sagrada la entregada por el texto, para así cerrar el círculo que le permita al texto

²¹ ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona. Siadarromo. 1968. p.25.

desplegar la totalidad de su contenido).

Con respecto a la primera característica, vemos cómo en la novela se despliega la Historia de los actos de los seres sobrenaturales de la mitología inca. En el fondo, es la historia de Mama Oello (divinidad protagónica), y de Manco Capac, pero trasladada hasta la contemporaneidad (es decir re-escrita), en tanto vigencia de una realidad mítico-arcaica en el tiempo presente. Es la continuación de la Historia verdadera y sagrada del mito inca, y cuya realidad (de la cultura y del mito incas) se vio truncada con la llegada del conquistador representante de una cultura opuesta y devastadora como la occidental. En la novela se despliega esta oposición entre dos mundos (el sagrado, mítico; el devastador, profano), tanto por la dicotomía femenino/masculino como por la misma oposición cultural entre América y occidente. La primera dicotomía se ejemplifica claramente en la relación entre los Tashi-lamas y Mama Oello, ya que los primeros, al ser una comunidad que niega lo femenino y lo sexual (recordemos que está compuesta por eunucos, menos el Tashi-lama central, que por medio de reencarnaciones es un descendiente de sí mismo) son los que esparcen el virus canino a través de Albina, en tanto mal engendrado precisamente en lo masculino como negación de un <<todo>> (al no incluir lo femenino). En este sentido, el mismo personaje de Mama Oello (Albina con su conciencia ya recuperada) nos ejemplifica esta oposición: "¡se acabó la perra, y con ella la tiranía de los Tashi Lamas, vuelvo a ser yo misma! ¡Les prometo: el sol de los incas brillará otra vez! ¡Esta selva cesará de ser un escondite, la sacaremos al mundo, la haremos crecer por valles y montañas, convertiremos al desierto en el pulmón del mundo, conquistaremos a los conquistadores, les enseñaremos a ser, a amar, a crear y a vivir"²²

Precisamente en este último parlamento citado del personaje de Mama Oello encontramos la otra oposición (América/occidente) que ha postergado esta verdad sagrada que se expandirá desde América al mundo. En este sentido, dentro de la novela encontramos como representantes de los invasores (pero ahora como continuadores de los conquistadores españoles) opuestos a la verdad sagrada del mito, a los explotadores de los lavaderos de cobre (que han desplazado las ansias de oro de los españoles, a la conformidad que les otorga el lucro con el metal rojo) liderados por mister Nilly y el gringo Echmit. Estos dos personajes ejemplifican la cultura que se opone a la plena realización de una verdad que encuentra su fundamento en las culturas prehispánicas (y yendo más allá, en un espacio mítico extraterrenal, al ser Mama Oello una viajera interestelar que por accidente cae en la tierra) y que como tal, portan el mito en tanto verdad de origen sagrado, y por lo tanto, otorgan a América una calidad superior a la de una cultura centrada en la producción y el material. El caso del gringo Echmit es altamente simbólico, ya que representa el travestismo cultural (y en el plano denotativo de la novela, ya que directamente es la "puta" de mister Nilly) del que es fruto precisamente la cultura americana, al no ver la realidad sagrada transmitida por el mito que le pertenece y que se niega a leer como tal, y más bien aspirar a ser una especie de "doble" del hombre occidental.

En el párrafo anterior hemos visto como dentro del texto se actualizan las

²² JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 111.

características que menciona Eliade con respecto a la construcción interna del mito. Se trata, entonces, de la historia de seres sobrenaturales, la cual es leída como *verdadera* y *sagrada* (ya hemos dicho que en la recepción del texto recae esta lectura dentro del pacto de ficción, pero a nivel interno de la narración se aprecia la oposición en la recepción del mito entre los que lo reciben en tanto verdad sagrada y los que no ejercen esta lectura). También se aprecia el mito en tanto referido a una creación, que en este caso es la cultura y civilización inca; y por otro lado, a nivel interno se puede ver en amplitud como se <<vive>> el mito, en tanto realidad que rige el mundo representado, y experimentada por los personajes que la aprecian como verdad (la Jaiba, Amado, los habitantes de Camiña, los incas que viven escondidos, las brujas del continente representadas por doña Sofocos, etc.) y opuestos a su vez a los que ignoran el mito en su condición esencial (Pata de Bombo antes de la transformación, el gringo Echmit, mister Nilly). En definitiva, hemos visto cómo el mito se despliega al interior del texto bajo las características propuestas por Mircea Eliade, y a su vez, se ha hecho hincapié en el desplazamiento ocurrido en la recepción del mito como verdad, de origen sagrado, en el nivel del lector real (ya que en el mundo comunicado la lectura mítica sí se lleva a cabo por los personajes mencionados recientemente), hacia el lector ideal que despliega el texto, en tanto condición necesaria que permite la apertura del contenido.

LA AVENTURA DEL HÉROE

Por otro lado, pero siguiendo con el mismo tema y a modo de reforzar la idea de la actualización del mito en la que hemos llamado de primer nivel, y que por lo tanto, viene a respaldar la hipótesis del alejamiento de la novela del género fantástico por dicho motivo (no es la actualización de un mito en un texto fantástico), es la estructura que tiene la historia, que viene a encontrar su concordancia con la "aventura del héroe" propuesta por Joseph Campbell. Este autor señala que es posible apreciar en los relatos míticos una estructura que se repite constantemente, en la cual el héroe participa de un viaje que lo lleva al encuentro con la "divinidad" y en el que todos los pasos son regidos por un orden superior al cual se puede llamar destino mítico. Este viaje consta principalmente de tres etapas: la partida, la iniciación y el regreso; las cuales iremos precisando en el desarrollo del tema, conjuntamente con la verificación de dichas etapas en la novela. Hay que mencionar que si bien la estructura de la historia concuerda con la "aventura del héroe", se producen algunas modificaciones, las cuales no afectan la estructura en su integridad o en su "esencia mítica", pero que si son pertinentes de señalar como una variante del modelo propuesto: "los cambios que se llevan a cabo en la escala del monomito desafían toda descripción. Muchas historias aíslan o aumentan uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivo de la prueba, el motivo de la huida, el rapto de la desposada), otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (como en la *Odisea*). Caracteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento puede multiplicarse y reaparecer bajo muchos cambios."²³

²³ CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México. Fondo de Cultura Económica. 1959. p. 225.

La partida

El personaje-héroe en la novela es sin duda alguna Albina, quién viaja desde los Himalayas hasta el norte de Chile, lugar al cual ha sido movida por el destino, que le ha deparado el encuentro mítico (es un viaje que a primeras luces parece fortuito, pero que con el transcurso de la historia se va develando en su integridad como parte del mito al que pertenece nuestro personaje). En este punto entra la primera parte del "viaje del héroe", es decir "La partida", que a su vez tiene una primera subparte que es el primer estadio de la aventura mitológica denominada "El llamado de la aventura": "significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre en un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles... La aventura puede comenzar como un mero accidente..."²⁴. Yendo a la novela, encontramos que "La llamada de la aventura" es realizada por la misma divinidad (destino) a Albina, cuando en su condición de impersonalidad, de reproducción, de "tulkú", es decir, de forma vacía que ha sido creada para suplantar en este caso a Mama Oello, decide emprender el viaje de manera aparentemente accidental (Albina es un doble de la Diosa, creada por ella misma con el fin de poder escapar del dominio de los monjes eunucos y el Tashi Lama: "tú no tienes personalidad propia, eres un tulkú. No has nacido de un vientre, sino de una mente. Por eso no posees ni pensamientos ni sentimientos ni necesidades completas. Siempre fragmentaria, sin la máscara no puedes alcanzar la unidad"²⁵). En este caso, el héroe es sacado de su núcleo social, pero este núcleo no es enteramente propio al personaje, en tanto medio ajeno a la que es verdaderamente la conciencia de la forma vacua que es Albina, es decir Mama Oello. La zona desconocida a la que es llamada Albina, no lo es en su integridad para la conciencia mítica a la que va en encuentro; es el lugar que ha escogido la Diosa para fundar la cuna de su cultura, y en el cual descansa bajo la forma de la máscara que ha sido transportada por Atahualpa ante la invasión española. Eso sí es un lugar mítico de "fluidos extraños y seres polimorfos", ante el cual Albina y sus acompañantes sufren "tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles". Todo este despliegue mítico va en función del llamado que se le ha hecho al personaje: "hace relativamente poco tiempo, el mismo corneta que anunciara la invasión de los bárbaros blancos, volvió a aparecer. Su influencia astral despertó a Mama Oello. ¡El tiempo de la reconquista ha llegado! Pero para cumplir su nuevo ciclo necesitaba un cuerpo, su cuerpo, el tuyo. Entonces, An-Bina, te envió la orden de venirla a buscar."²⁶

²⁴ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. pp. 60-61.

²⁵ JODOROSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 109.

El segundo estadio dentro de "La partida" tiene relación con la recepción del llamado mítico en el héroe y la no poco frecuente negativa por parte de éste al encuentro. En el caso de Albina, vemos claramente que no rechaza el llamado; más bien se ve actuando como inconsciente hacia el encuentro, cuya causa principal de dicho sonambulismo es la condición de forma sin contenido, de "tulkú", de "ser" a medio camino entre la Diosa y un humano, fuente principal del pathos, del vacío existencial que la aqueja.

Como no se ha rechazado el llamado mítico, aparece en juego un personaje que cumple la función de ayudante del héroe, el cual posee atributos sobrenaturales que pondrá a disposición del viajero mítico para derrotar a la fuerza que se le opone. Este ayudante se presenta tradicionalmente bajo la forma de un anciano o anciana, como también recae en el papel de la Virgen en las leyendas cristianas de los santos, o en las hadas madrinas en la imaginería que sustenta al cuento de hadas europeo. En el caso de **Albina** vemos que en una primera parte de la historia, la función de ayudante vendría a recaer en la Jaiba, ya que asume un rol maternal que a la vez otorga sentido a su existencia enajenada. Si bien este personaje es ubicado en un primer momento en un mundo con características muy cercanas a las de la realidad cotidiana, en el momento en que llega Albina perseguida por los tres monjes eunucos la Jaiba adquiere poderes sobrenaturales y hace que la tierra se trague a los perseguidores de su nueva amiga, desplegando así la primera ayuda mítica para Albina. Este episodio es particularmente significativo en relación con lo fantástico, ya que no se produce un cuestionamiento por parte del narrador de la acción sobrenatural de la Jaiba; ésta tampoco se cuestiona o vacila ante tal fenómeno, a pesar de la caracterización "real", prosaica que ha hecho el narrador de ella (es una especie de marca para el posterior desarrollo de la historia en la construcción de mundo que hace el narrador, el cual se mueve en el ámbito del mito y no en el de lo "real", y que por lo tanto permitirá la irrupción de sucesos como éste que no provocarán una rajadura en el mundo representado, ni vacilación en el narrador ni en los personajes, ni mucho menos en el lector intratextual, que lee el texto desde un horizonte mítico-maravilloso).

Volviendo al tema de "La ayuda sobrenatural", hemos dicho que en un primer momento es la Jaiba quien asume este rol, pero no es ella quien despliega esta función en su integridad. A pesar de su deshumanización, la Jaiba es quien humaniza a este "tulkú" que es Albina, producto de una relación retroactiva en la que esta última también abre otros planos de la existencia a la Jaiba (se humanizan mutuamente). Precisamente en la humanización radica la principal ayuda de la Jaiba hacia el héroe, por medio de su condición de amiga y de madre ("sin saber por qué se sintió madre de esa hembra amenazada de muerte"²⁷) y no por la ayuda sobrenatural que se ve representada en el primer capítulo. El personaje que viene a encarnar integralmente la función de "La ayuda sobrenatural" es doña Sofocos, la vieja bruja que vive en las minas abandonadas de Camiña, acompañada por los otros ancianos condenados a vivir en ausencia de la muerte (la Señora). En el primer encuentro entre Albina y su ayudante sobrenatural, la anciana pone a prueba a la mujer para poder reconocer precisamente si es ella la

²⁶ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 109.

²⁷ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 14.

enviada por el "destino" para liberar a la Diosa de su encierro. Así, la orienta para la sanación de la "enfermedad" canina que porta, señalándole la existencia del remedio en la flor del Shigrapishcu (cactus sagrado), a la vez que le muestra la existencia del otro camino, el de la conservación y la muerte: "Para sanar hay que querer sanar, luego saber que puedes sanar y por último aceptar los cambios que la salud te trae. No te engañes, si llegas a encontrar la flor y la comes sin que te mate, nunca volverás a ser la misma y, cambiando tú, los otros y el mundo también cambiarán (...) Por otro lado, si decides no actuar, terminarás violada y degollada como todos los otros perros."²⁸ Aquí vemos como doña Sofocos muestra el camino a seguir por Albina, el cual finalmente la llevará al encuentro y la fusión con la Diosa, no sin antes ser probada por la anciana en tanto héroe enviado y destinado para dicho propósito.

El segundo encuentro con la ayudante sobrenatural se produce cuando Albina ya ha llegado a la de la tumba de Atahualpa, lugar donde crece el cactus posibilitador del renacimiento de Mama Oello. Allí, la anciana aparece como fantasma, producto de que Albina camina entre el mundo real y el mágico; la bruja aparece para llenar la conciencia de Albina de la realidad del mito de Mama Oello, y la historia de la creación de esta reproducción de la Diosa, que es ella misma. Esta función ha sido otorgada a doña Sofocos por los dioses (el destino) para que Albina no se impresione y distraiga con los recuerdos que invadirán su conciencia al aspirar la flor del cactus, y poder cortarla para convertirla en medicina, sanar a los hombres y encontrarse con la Diosa.

Ya hemos visto cómo se despliega y en quién recae la función de "La ayuda sobrenatural" en la novela. Sin embargo hay que mencionar en este punto la variante que se produce con el modelo principal, ya que la ayuda sobrenatural viene a mostrarse en su totalidad en el momento en que Albina ya ha sobrepasado algunos estadios de la aventura posteriores al "Cruce del primer umbral", que es el paso que viene a continuación: "con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza hasta que llega al "guardián del umbral" a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen en las cuatro direcciones, también de arriba abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu"²⁹.

Albina ha avanzado en su aventura, hasta llegar al punto del "Cruce del primer umbral", cuyos custodios son el pueblo inca que huyó junto al verdadero Atahualpa para esconderse del europeo destructor. Este pueblo se ubica en los límites del horizonte vital de Albina, que se ha ido forjando a través del aprendizaje e integración de la realidad que ha vivido junto a la Jaiba. Este horizonte vital está al margen de un estadio previo al encuentro con la divinidad, esfera mítica que no está exenta de peligro y de destrucción para el héroe, pero que es un encuentro inevitable, deparado por el destino. Los límites entre un mundo y otro quedan ejemplificados por Tupacumarú (el hombre-brujo-médico),

²⁸ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 51.

²⁹ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. p. 77.

quién relata a Albina y sus acompañantes el por qué de la situación aislada de su tribu y la existencia de la tumba de Atahualpa, lugar donde crece el cactus sagrado y de la cuál ellos como comunidad son los guardianes ³⁰. Precisamente la tumba de Atahualpa constituye el umbral al que debe acceder Albina para encontrarse con el contenido de su forma (es decir, Mama Oello), no sin antes enfrentar a su propia sombra, su Señora (muerte), en tanto lugar de lo desconocido, la oscuridad y el peligro: "Ese aura sombría que quería envolverla no era una buena madre, sino el más maligno de los disolventes. Cada una de sus células quería partir hacia un punto distinto; por la vagina, como una cascada violenta, se le escurría el deseo de crear; el corazón iba cortando sus lazos para arrugarse como un fruto seco; las palabras huían en enjambres enloquecidos; un eco mecánico, vacuo, repetía incesante <<¿Quién soy yo?>>(…) La señora era un frío que tendía a paralizarlo todo y ella, que extraía la fuerza de existir del punto lúcido que sin cesar vomitaba universos, se convertía en su antagonista, heroica tripulante de la agonía perenne(…) Allí se hizo presente no sólo la suma de los astros, sino también la suma de todas las conciencias. Entonces la Señora, perdiendo la inmovilidad, estalló en innumerables fragmentos que fueron borrados por su alma ahora eterna" ³¹. En el fragmento anterior vemos como Albina ejerce el "Cruce del primer umbral" al enfrentarse con la Señora, con la fragmentación, el no-lenguaje y la inconsciencia. Sólo al dar este paso le será permitido el encuentro final, que es la recuperación de la conciencia mítica, y por lo tanto, la destrucción del pathos que la aqueja tanto a ella como a los hombres que ha contagiado, y por extensión, la sanación de toda la humanidad fundada en una cultura antagonista a la realidad mítica que se pone de manifiesto.

Anteriormente se dijo que la función de guardián del umbral la desplegaba Tupacumaru y la tribu indígena oculta. Sin embargo ellos encarnan este rol en relación al mundo que se construye en oposición a las culturas prehispánicas (es decir, el mundo occidental) y no en torno a Albina, en tanto héroe predestinado al encuentro y recuperación de la conciencia míticas. El verdadero guardián del umbral es la Señora (muerte) de Albina, la cual ella vence, ya que "sólo atravesando esos límites, provocando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea, el destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia." ³² Este tránsito hacia una nueva zona de experiencia (que en el caso de Albina se produce venciendo a la muerte, es decir, ejerciendo este tránsito con vida, y aún más, con un paso hacia la eternidad) simboliza un renacimiento en el héroe, que en Albina es la fusión con la máscara que condensa la conciencia de Mama Oello. Aun así le falta enfrentar el paso final, que es conseguir la medicina y recuperar así definitivamente la conciencia mítica, que aún no se ha mostrado por el pathos que aqueja al héroe.

³⁰ Para revisar la historia de Manco Capac y Mama Oello, y a la vez comprobar los límites entre el mundo del mito (otro lado del umbral) y el que se identifica hasta cierto punto con el mundo cotidiano, revisar el discurso de Tupacumaru en: *Albina y los hombres - perro*, pp. 93 a 95.

³¹ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 104.

³² CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. p. 81.

La iniciación

El primer estadio dentro de esta segunda parte de "La aventura del héroe" se denomina "El camino de las pruebas". En un sentido amplio, en la novela encontramos que Albina es sometida a través de toda la historia a pruebas que pretenden confirmar su condición de héroe mítico (el llamado a la aventura, la superación del miedo interior a la que es sometida por doña Sofocos, el encuentro de Camiña y la tribu inca en tanto espacios míticos, etcétera), pero la prueba final, la decisiva, la que la "inicia", es la que debe enfrentar ante la tumba de Atahualpa y la flor sagrada. En este sentido podemos apreciar que "El camino de las pruebas" se encuentra condensado en esta gran prueba final, sin dejar de reconocer la función que ejercen los obstáculos anteriores en este ámbito: "Habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras una, otra y otra vez. Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa."³³

Así, Albina ha superado el primer umbral al vencer a su Señora. Ahora se encuentra frente a la tumba de Atahualpa esperando que abra la flor y pasar definitivamente la gran prueba y obtener el triunfo. Ya hemos dicho que en este punto recibe "La ayuda sobrenatural" más importante, de manos de doña Sofocos, la cuál le permite enfrentar con entereza esta gran prueba final, al integrar en la mente de Albina los recuerdos que aflorarán bruscamente con su comunión con la Diosa, permitiendo que no se distraiga con la novedad de ellos y poder cortar tranquilamente la flor. Finalmente se cumple la iniciación del héroe ya que Albina logra su objeto de deseo, y al mismo tiempo que la flor se convertía en elixir, Albina se disuelve en Mama Oello: "La última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo"³⁴; que en este caso es el reencuentro del tulkú, la reproducción (Albina), con el contenido, con la conciencia mítica que la parió y que ahora la necesita para volver a nacer en el mundo, para mostrarse en el esplendor de una nueva era que la tiene a ella como eje otorgador de sentido de un mundo que ha desviado el camino. Es "La apoteosis", es decir, la propia divinización del héroe: "nadie podía enfrentar a la Señora sin ser devorado, excepto un dios o una diosa. Por eso, cuando oyeron los pasos seguros de la mujer y la vieron brillar más y más como una luna ha medida que la oscuridad aumentaba, cayeron todos de rodillas"³⁵.

³³ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. p. 104.

³⁴ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. p. 104.

³⁵ JODOROWSKY, Alejandro. Op. Cit. p. 111.

El regreso

Ahora que Albina es Mama Oello se produce el regreso al mundo, lo que significa una nueva aventura para el héroe ahora divinizado. En este sentido, no se produce una negativa al regreso ³⁶ ya que nuestra héroe-diosa esta dispuesta a irradiar su "conocimiento mítico" en el mundo, y refundar lo que los españoles destruyeron casi por completo (si hay una negativa es a la iniciación mítica, ya que Albina presa de su conciencia en estado premítico duda de su condición de doble (tulkú), y por lo tanto teme la desintegración de su ser al mutar a diosa. Como sabemos finalmente decide dar el paso y la negativa sólo queda en duda disipada). Albina, ahora Mama Oello, "significa la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos" ³⁷, ya no como un héroe que necesite de los dioses para tal objetivo, porque la divinidad es ella misma. Ella encuentra la ayuda de su "patrono sobrenatural" en sí, lugar desde el cual se posibilitará el futuro cambio del mundo exterior, y no el rescate ³⁸ de éste hacia la Diosa.

Tenemos entonces que el regreso de Albina, luego de haber traspasado el umbral mítico, es un regreso bajo la protección de las fuerzas que le ha otorgado dicha aventura, y el bien que porta restaurará el mundo perdido. Es especialmente significativo en tanto elixir la promesa que hace Mama Oello a Tupacumarú de la transformación del desierto en selva y la siguiente lluvia que desata por medio del tornado que formó para defenderse de mister Nilly y sus soldados. Precisamente este episodio, junto al enfrentamiento con Chucho y los traficantes de coca permiten apreciar el despliegue de las fuerzas que acompañan a Albina-diosa; fuerzas que de por sí tienen un principio sobrenatural y que son la confirmación de una construcción de mundo mítico-maravillosa.

³⁶ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. cap. 3.1.

³⁷ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. p. 179.

³⁸ CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. cap. 3.3.

NOVELA MÍTICA

Hemos visto en el desarrollo de los capítulos relacionados con el mito la preponderancia de éste en la construcción del mundo representado en *Albina y los hombres - perro*. En este sentido, las características aportadas por Mircea Eliade (historia de seres sobrenaturales, desplazamiento de lectura sagrada hacia lector intratextual, lectura sagrada del mito en los personajes por oposición a cultura occidental y el mito referido a una creación) y la estructura de la "aventura del héroe" han sido claves para demostrar la actualización de este tema en un primer nivel en la novela. Se trata entonces de la actualización del mito en un mundo de características maravillosas, es decir, proponiendo el mito a través de la ficción literaria como eje articulador central del mundo representado, que encuentra repercusiones en la lectura.

La novela, por medio del tratamiento que da al mito aleja la posibilidad de la irrupción fantástica. Esta situación ha sido tratada en el desarrollo de los dos primeros capítulos, los cuáles intentan aproximarse a la novela desde dos temas que son parte activa en el desarrollo de la literatura fantástica universal e hispanoamericana. En este sentido, tanto el reconocimiento de la atmósfera fantástica como la variante del tema del doble nos remiten constantemente al mito como instancia última que otorga el sentido final. En el caso de la atmósfera vimos que a nivel de los personajes (porque a nivel del lector fue descartada esta posibilidad) el horror está supeditado al orden mítico que aleja la concreción de este tema en cuanto a los parámetros más convencionales de la literatura fantástica. En el caso del doble, también es un tema tratado bajo el halo del mito, es decir, es un elemento "sobrenatural" que irrumpe en un mundo desligado de la razón.

En definitiva, tenemos la actualización del mito en un primer nivel en la novela. Ésta, por medio de este mecanismo irradia a todos los despliegues textuales y no puede menos que entregar un mundo de características maravillosas. Así, en vez de decir bajo el título del libro NOVELA FANTASTICA, se debería leer NOVELA MÍTICA.

BIBLIOGRAFÍA

- CAILLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. México. Fondo de Cultura Económico. 1988.
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona. Edhasa. 1970.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México. Fondo de Cultura Económica. 1972.
- CORTÁZAR, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico". En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México. Siglo XXI Editores. 1988. pp. 69-75.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona. Siadarromo. 1968.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Albina y los hombres - perro*. Santiago. Dolmen Ediciones. 1999.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004.
- LOVECRAFT, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. [en línea] <<http://www.elaleph.com>> [consulta: 15 junio 2006]
- THOMAS, Eduardo. "El héroe mítico y la imagen del narrador en la novela hispanoamericana". Revista Chilena de Literatura. (29). Abril, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972.
- TRANCÓN, Montserrat. *Teorías de lo fantástico*. Pamplona. Lucanor. Nº 14, 1997.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires. EUDEBA. 1960.