

## *Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto*

El crítico y narrador argentino Enrique Anderson Imbert confiesa, en el prólogo de su obra *El gato de Cheshire* (1965) el por qué de su persistente apego a la minificción:

He preferido siempre las formas breves: se ciñen mejor a una teoría relativista del mundo y a una práctica imaginista de la literatura. ... la mejor unidad de artificio es la metáfora, el poema en prosa, la situación mágica, el juego fantástico. Si se pudiera, narraría puras intuiciones, pero la técnica obliga a darles cuerpo. A ese cuerpo lo dibujo a dos tintas, una deleble, para que cuando se borre la materia quede el trazo de la intuición como una sonrisa en el aire. La sonrisa del gato de Cheshire. ... mis cuentecillos son mónadas, átomos psíquicos en los que se refleja, desde diferentes perspectivas, la totalidad de una visión de la vida. De cifrarla, la palabra clave sería: libertad<sup>1</sup>.

Nosotros agregaríamos una segunda palabra clave: intimidad. La miniatura invita a la intimidad, mientras que la libertad reside en la experiencia misma de su microcosmos.

El mismo Anderson Imbert, al referirse a los aspectos teóricos y a la técnica del cuento, clasifica a éste dentro de la ficción narrativa, distinguiéndolo de las formas breves tales como la anécdota y las formas extensas como la novela. Entre las formas breves (algunas veces, brevísimas) excluye «el cuento como manifestación espontánea, oral, anónima, tradicional y popular»<sup>2</sup>, pero nos apunta que «la tradición del cuento oral y la historia del cuento escrito coexisten pero no en líneas paralelas. Son más

---

1. Enrique Anderson Imbert, *El gato de Cheshire*. Buenos Aires: Losada, 1965, pp. 7-8.

2. Enrique Anderson Imbert, «Entre el caso y la novela: Hacia una definición del cuento», en: *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979. Nosotros citaremos de ese capítulo del libro de Anderson Imbert recogido por Catharina Vallejo en su *Teoría cuentística del siglo XX: Aproximaciones hispánicas*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1989, p. 154.

bien líneas ondulantes. Se apartan. Se acercan. Se tocan. Se entrecruzan. A veces el cuento oral adquiere forma literaria. A veces el cuento escrito se difunde por el pueblo. Las influencias son recíprocas»<sup>3</sup>.

Pese a que la nomenclatura de las formas narrativas breves es bastante extensa, Anderson Imbert ofrece como ejemplos las «tradiciones, poemas en prosa, fábulas, “fabliaux”, alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse»<sup>4</sup>.

El analista de cuentos, aquel que estudia el arte de contar cuentos literarios, es para Anderson Imbert un *cuentólogo*. Y así, «el cuentólogo es muy dueño de concebir el cuento como autónomo, como no subordinado a intenciones ajenas al placer de contar. ... Entonces los sustantivos “leyenda”, “mito”, “artículo de costumbres”, etc. pasan a cumplir función de adjetivos: cuento legendario, mítico, costumbrista, poético, tradicional, alegórico»<sup>5</sup>. Luego ese cuentólogo puede también suponer que cada una de esas formas cortas se han ido transformando en cuento. Por ejemplo, el artículo de costumbres, al encontrarse en el límite entre lo sociológico y la ficción, pasaría a convertirse en cuento costumbrista; el cuadro caracterológico entre lo psicológico y la ficción, correspondería a un cuento psicológico; el relato mítico que oscila entre la religión y la ficción, sería un cuento mítico; etc.; hasta llegar a la anécdota, «que es semilla que crece en raíz, árbol, flor y fruto y ahora, transformada, se despliega en lo alto con la forma del cuento. O, si se quiere, la forma del cuento absorbe la anécdota y se llena de ella»<sup>6</sup>. Aquí comenzamos a hilar fino, llegando al punto en que «una anécdota no es un cuento cuando se queda en el mero relato de una acción externa, sin tratar de comprender la personalidad del protagonista y sus impulsos psicológicos; sobre todo cuando la anécdota ilustra un aspecto de la vida con propósitos no estrictamente estéticos. Más que *contar* una anécdota, la *relatamos*, pues *contar* supone un acto más inventivo que *relatar*. Un relato se refiere generalmente a hechos reales, así que el verbo relatar se ajusta mejor al término “anécdota”, “sucedido”, “crónica” o “relación”»<sup>7</sup>. A estas alturas Anderson Imbert desemboca en un aspecto que nos interesa de manera muy especial, se trata del «caso»:

Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera. Para evitar esta cualidad, la de ser verdadera, prefiero el término «caso», cuya forma es tan interesante como la anécdota pero la situación que

3. Ibid. p. 155.

4. Ibid.

5. Ibid. p. 156.

6. Ibid. p. 158.

7. Ibid.

presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos. ... El «caso» es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín con el cuento<sup>8</sup>.

Recordemos que Horacio Quiroga nos decía que «un cuento es una novela depurada de ripios»<sup>9</sup>, lo que nos inclinaría a sugerir que los *casos* pudieran ser el resultado de una depuración similar, considerando como ripios del cuento todos aquellos temas populares, históricos, mitológicos o literarios ya conocidos por la inmensa mayoría y que no necesitan ser reformulados en el texto. El *caso* andersoniano es una especie de molécula literaria en cuya estructura interna encontramos átomos de fábula, parábola y anécdota.

Cabe aquí mencionar que otra forma sintética conocida, aunque poco estudiada, es la del *miniensayo*. Entre sus cultivadores cabe mencionar a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sábato y el mismo Anderson Imbert. El primero de los nombrados introdujo la variante del *cuento-ensayo*, claramente observable en «Borges y yo» [contenido en *El hacedor* (1960)]. Aquí es donde nos detenemos a preguntarnos si estos tipos de miniatura pudieran dar lugar al advenimiento de una microcrítica literaria, o bien posibilitaran el retorno a una nueva tradición oral. En todo caso, recordemos que toda miniatura constituye el microcosmos *a imagen y semejanza* del macrocosmos; porque «la miniatura es uno de los refugios de la grandeza»<sup>10</sup>. Y, dicho de otra manera, «la miniatura intrínseca ... es el arte producido por la intención de buscar la infinitud en lo pequeño. Es éste un concepto de la miniatura que se inspira en una manera peculiar de intuir el mundo, y, por lo tanto, puede encontrar aplicación en todas las artes, aún en la música»<sup>11</sup>.

Pensamos que el primer ejemplo de *miniaturización trascendental* está sintéticamente descrito en el texto del Génesis I:26. Allí la Pluralidad

8. *Ibid.*, p. 159.

9. Punto No. 8 de su «Decálogo del perfecto cuentista», publicado en la revista *Babel*, Buenos Aires, 1927.

10. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Boston, MA: Beacon Press, 1969, p. 155. No nos sorprende que Anderson Imbert, con su imaginación antirracionalista y antilógica, haya elegido para expresar una de las mayores urgencias del ser humano (la búsqueda del verdadera Yo) la forma del minicuento; porque «one must go beyond logic in order to experience what is large in what is small» (Bachelard, p. 150). El idealismo de Anderson Imbert está «in line with a philosophy that accepts the imagination as the basic faculty, one could say, in the manner of Schopenhauer: "The world is my imagination". The cleverer I am at miniaturizing the world, the better I possess it. But in doing this, it must be understood that values become condensed and enriched in miniature» (Bachelard, p. 150).

11. Franz Roh, «Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente», *Revista de Occidente*, XVIII (1927), pp. 295-296.

Suprema decide, en un acto de amor, singularizarse: «Dijose entonces Dios: “Hagamos el hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza”». A partir de ese único y sagrado momento, la miniatura adquiere una dimensión consubstancial, misteriosa y privilegiada en la psiquis del ser humano. Desde el asombrado niño hasta el consumado artista, y a través de las edades, contemplamos fascinados la poderosa capacidad de la miniatura para encerrar la inmensidad y condensarla en un átomo de eternidad espacio-temporal. La historia —esa disciplina con marcada tendencia miniaturista— se ha encargado de contarnos, a través de su monótona sucesión algebraica, el resto de la incógnita del acontecer humano ... y el resto, que invariablemente es menor que el todo, seguirá constituyendo un universo en expansión. De tal dinámica, de tal dialéctica, se nos ocurre sugerir que la miniatura provee la única alternativa de ordenar el caos; entendiendo por tal, lo que debe enfrentar:

the human spirit as it searches for an explanation of the origin of the world. «Chaos» symbolizes the utter confusion of the human spirit when it is confronted with the mystery of existence (symbolically speaking, confronted with «Creation»). The symbol means this: «in the beginning», what is, is chaotic (that is mysterious) for the human spirit in its effort at explanation<sup>12</sup>.

Pasemos ahora a ilustrar la inigualable capacidad de la miniatura para condensar (poseer, atrapar) en su interior la totalidad, lo universal. De entre la abundante y variada colección de *casos* de Anderson Imbert, hemos seleccionado uno muy significativo titulado «Espiral» (contenido en *El gato de Cheshire*), por entender que dicho texto tiene la virtud de concentrar la intención e intuición de su autor, de mostrar la presencia de la grandeza en la miniatura. Allí Anderson Imbert encierra apretadamente el gran enigma y la paradoja central del ser humano: la búsqueda del *auténtico yo*, a través de una sucesión espiralada infinita que gira, se expande, contrae y retorna al punto de partida ... desde la inmensidad hasta lo diminuto y viceversa. A continuación transcribimos el texto de «Espiral», el cual consta de 195 palabras (incluyendo su título):

- 1) Regresé a casa en la madrugada, cayéndome de sueño. Al
- 2) entrar, todo oscuro. Para no despertar a nadie avancé de
- 3) puntillas y llegué a la escalera de caracol que conducía a
- 4) mi cuarto. Apenas puse el pie en el primer escalón dudé
- 5) de si ésa era mi casa o una idéntica a la mía. Y mientras
- 6) subía temí que otro muchacho, igual a mí, estuviera
- 7) durmiendo en mi cuarto y acaso soñándome en el acto
- 8) mismo de subir por la escalera de caracol. Di la última
- 9) vuelta, abrí la puerta y allí estaba él, o yo, todo iluminado

12. Paul Diel, *Symbolism in Greek Mythology: Human Desire and Its Transformations*. Boulder, CO: Shambhala, 1980, pp. 87-88.

- 10) de luna, sentado en la cama, con los ojos bien abiertos.
- 11) Nos quedamos un instante mirándonos de hito en hito.
- 12) Nos sonreímos. Sentí que la sonrisa de él era la que también
- 13) me pesaba en la boca: como en un espejo, uno de
- 14) los dos era falaz. «¿Quién sueña a quién?», exclamó uno
- 15) de nosotros, o quizá ambos simultáneamente. En ese momento
- 16) oímos ruidos de pasos en la escalera de caracol: de
- 17) un salto nos metimos uno en otro y así fundidos nos pusimos
- 18) a soñar al que venía subiendo, que era yo otra vez<sup>13</sup>.

Este microrelato está narrado en primera persona, desde el punto de vista del *narrador-protagonista*<sup>14</sup>; un muchacho adolescente desdoblado en sucesivos *yo*. Es una ensoñación (o quizá una contemplación) matizada de blanco («iluminado de luna», líneas 9-10) y negro («todo oscuro», línea 2), lo cual nos sugiere un ambiente permeable a la neutralización, y por ello, a la expectativa y la incertidumbre.

La dinámica espiralada de la narración aparece en la primera línea: «regresé ... cayéndome de sueño», lo que nos hace visualizar la circularidad implícita en el acto de regresar al mismo lugar, e intensificado por el cabeceo propio del que se cae de sueño. El muchacho llega entonces «a la escalera de caracol» (línea 3), y apenas pone «el pie en el primer escalón» (línea 4) de la espiral, lo asalta la incertidumbre, que es precisamente la sensación que catapulta el tema central del microcuento: *la búsqueda del verdadero yo*.

A ese momento de duda le sigue otro de temor: «mientras subía temí que otro muchacho, igual a mí, estuviera durmiendo en mi cuarto y acaso soñándome en el acto mismo de subir por la escalera de caracol» (líneas 5-8). Por lo que sigue sabemos que ese temor es, en realidad, el presentimiento de lo inminente, y que la situación del cuento podrá repetirse indefinidamente. Esta enmarcación sucesiva nos trae a la memoria la serie monótona y progresiva de las innumerables cajas chinas. Entonces el narrador confirma su presentimiento: «Di la última vuelta, abrí la puerta y allí estaba él, o yo, todo iluminado de luna, sentado en la cama, con los ojos bien abiertos» (líneas 8-10). Observamos que la acción prosigue su ritmo espiralado; la subida por la escalera de caracol (la real y la soñada o contemplada), la última vuelta y el abrir de la puerta (con el probable giro del pica-porte y el arco de circunferencia descrito por la puerta al abrirse). Sumemos a estas observaciones la de la luna (de forma redonda, satélite de la tierra) que va trazando un movimiento de trayectoria espiralada alrededor

13. En adelante citaremos de este texto transcripto, indicando el número de línea correspondiente entre paréntesis.

14. Denominación propuesta por Anderson Imbert es su artículo «Formas de la novela contemporánea», en: Juan Loveluck, ed., *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969, p. 21. Allí leemos lo siguiente: «El narrador, con sus propias palabras, nos cuenta sus peripecias y pensamientos. Es el punto de vista del narrador-protagonista».

de nuestro planeta, y los ojos del muchacho (quien sentado en la cama, espera con sus ojos «bien abiertos»...). Tampoco debemos pasar por alto dos menciones relacionadas con el sentido auditivo, obviamente conectadas a la forma espiralada del pabellón de la oreja (oído externo) y de la cóclea (oído interno): «Para no despertar a nadie avancé en puntillas» (líneas 2-3) y «oímos ruidos de pasos» (línea 6).

Lo que el texto nos sugiere son dos claras formas espiraladas; una fija y estática (concha, caracol, ostra) y otra dinámica (el solenoide, la hélice en movimiento ascendente). La síntesis morfológica de esas espirales corresponde al principio biológico que gobierna el desarrollo y la expansión de la concha del molusco, la cual crece para poder acomodar al animal que contiene en su interior. Lo realmente fascinante de este proceso de crecimiento es que la concha permanece siempre semejante a sí misma. Y la única curva matemática que sigue este singular modelo expansivo es la espiral logarítmica, llamada por el científico holandés Daniel Bernoulli (1700-1782) con el nombre de *espira mirabilis*. El cuentecillo de Anderson Imbert ilustra, a través del símbolo de la espiral, la búsqueda del verdadero yo (del Ser Superior interior en el que yace la divinidad) y el proceso de desarrollo implícito en dicha búsqueda. Agreguemos que el caracol está «asociado, en el sistema geroglífico egipcio, a la espiral microcósmica en su acción sobre la materia. La actual ciencia morfológica tiende a ratificar esta intuición, en este caso y en todos aquellos que muestran el esquema espiral en la naturaleza»<sup>15</sup>. Con respecto a las ostras, es sabido que éstas se abren ampliamente cuando hay luna llena, en espera de alguna presa. Esto nos recuerda el pasaje del muchacho sentado en la cama, con su cara bañada por la luz de la luna, a la espera del otro muchacho (y los sucesivos) para atraerlo(s) y absorberlo(s).

El vehículo físico y simbólico del tema central de «Espirales» es la escalera de caracol, la que se vigoriza con las sucesivas ascensiones de los muchachos que la utilizan. Dicha energía generada por el movimiento helicoidal es también una poderosa fuerza de atracción magnética. El solenoide (la escalera de caracol) es un alambre arrollado en forma de hélice (los peldaños de la escalera) sobre un cilindro (el eje de la escalera) que, atravesado por una corriente eléctrica (la energía generada por las sucesivas subidas de los muchachos), crea un campo magnético comparable al de un imán recto (la fuerza de atracción o urgencia interior por conocer la verdad del yo).

El centro de máxima tensión de la narración la encontramos en la línea 11, en la que del yo cambia al nosotros: «Nos quedamos un instante mirándonos de hito en hito». Este es el momento del enfrentamiento y reconocimiento de ambos muchachos. La acción prosigue con un signo de aprobación, «nos sonreímos» (línea 12), y de simpatía, «sentí que la son-

15. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969, p. 126.

risa de él era la que también me pesaba en la boca» (líneas 12-13). Pero esta simpatía no se establece *per se*; no está exenta de la cabal toma de conciencia de que, «como en un espejo, uno de los dos era falaz» (líneas 13-14). E inmediatamente surge la pregunta: «¿Quién sueña a quién?, exclamó uno de nosotros o quizá ambos simultáneamente» (líneas 14-15).

El momento de la sonrisa nos evoca el título del libro en el cual está contenido «Espiral»: *El gato de Cheshire*. Pensamos en la sonrisa de ese animal —la única sonrisa que podía prescindir del mismo gato—<sup>16</sup> y su analogía con la enigmática sonrisa de la esfinge, tras la cual «se esconde el mito de la multiplicidad y de la fragmentación»<sup>17</sup>. Tanto la sonrisa que cruzan los muchachos del texto de Anderson Imbert, como la del gato de Lewis Carroll, y la del mito de la esfinge, condensan la declaración socrática de CONÓCETE A TI MISMO<sup>18</sup>. Por otra parte, la sonrisa y el reflejo especular mencionado en la línea 13 del texto de «Espiral» representan el espejo de la verdad, en el cual cada ser humano debe descubrir su verdadera identidad. El significado de la sonrisa y del espejo están aquí íntimamente relacionadas con la espiral, la cual representa la «forma esquemática de la evolución del universo ... la órbita de la luna ... [la] rotación de la tierra ... la relación entre unidad y la multiplicidad»<sup>19</sup>.

Observamos que el pasaje del gato de Cheshire, correspondiente al texto de Carroll, se verifica en los años de la niñez del personaje central. En efecto, Alicia es una niña. La acción de «Espiral» tiene como protagonista a un muchacho adolescente, en los umbrales de la toma de responsabilidades que lo irán transformando en un individuo maduro. Una de esas responsabilidades es la búsqueda de la verdadera personalidad. Si observamos cuidadosamente, el texto de Anderson Imbert nos presenta las tres edades del ser humano: la infancia, la adolescencia y la madurez (la cual queda claramente sugerida en el contenido del relato). Estas tres etapas vitales nos recuerdan el pasaje mitológico en el que Edipo debe responder a la adivinanza que le hace la esfinge: «¿Cuál es el animal que camina en cuatro patas por la mañana, en dos patas al mediodía y en tres patas por la tarde?». La respuesta de Edipo es la correcta: «el hombre». La esfinge es

16. Referimos al lector al pasaje final del capítulo VI de *Alice's Adventures in Wonderland*, del escritor y matemático británico Lewis Carroll (pseudónimo de Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898). Allí leemos lo siguiente: «and I wish you wouldn't keep appearing and vanishing so suddenly: you make one quite giddy». "All right", said the cat; and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone. "Well! I've often seen a cat without a grin", thought Alice; "but a grin without a cat! It's the most curious thing I ever saw in all my life!"».

17. Cirlot, p. 199.

18. Frase atribuida a Sócrates, para quien la totalidad del conocimiento yace dentro del hombre mismo ... de ahí su otra famosa sentencia de «aprender es recordar», base del método socrático de enseñanza (también conocido con el nombre de «método inductivo»).

19. Cirlot, p. 205.

derrotada y se arroja a las profundidades del abismo. Pero la adivinanza de la esfinge encubre (para el no iniciado en las verdades del esoterismo) el tratamiento del ser humano como animal y, por lo tanto,

the riddle of perversity can have only one answer: man, the only creature who can be perverted. It is significant that in the riddle of the Sphynx, man es regarded as animal. Banalization reduces man to this lowest instincts; it brings out the animal in him. Banal stupidity leads man back to animality. It is highly significant that the riddle which Oedipus must solve once again concerns the foot, the symbol of the soul, which is the central theme of the myth. The very riddle of banalization, of the dying spirit, shows that man should be upright, should raise himself above the level of animal nature<sup>20</sup>.

La inquietud y preocupación humanas por descubrir el auténtico yo, se encuentra en estado latente o más o menos manifiesto en cada uno de nosotros. El deber (la responsabilidad, la urgencia) es llegar a poder develar el misterio, para así aspirar a la trascendencia de la naturaleza inferior (el animal) a la superior (la espiritual). El texto de «Espiral» condensa tal preocupación interior, en una especie de búsqueda incesante desde la temprana edad.

La secuencia espiralada de la narración arrastra consigo a los múltiples *yo* (intento tras intento) hacia un vórtice, cuyo centro de succión se halla localizado en el muchacho que yace sentado en la cama. Este fenómeno está indudablemente relacionado con el crecimiento y desarrollo de dicha preocupación, e intensificado por el hecho de que el movimiento es naturalmente *ascendente*. Conectado con el movimiento espiralado ascendente, tenemos el símbolo de la serpiente. En «Espiral» vemos dos posibles representaciones de ese animal: una el *Ouroboros*, símbolo de los gnósticos, «la serpiente que se muerde la cola; la mitad de ese ser es clara y la otra es oscura, como el símbolo chino del *yang-yin*, lo cual expone la ambivalencia esencial de la serpiente y su pertenencia a los dos aspectos (activo y pasivo, afirmativo y negativo, constructivo y destructivo) del ciclo<sup>21</sup>. Esta serpiente (Ouroboros) que se muerde la cola, es uno de los símbolos más antiguos usados por los alquimistas. También la encontramos en los grabados griegos conocidos como *círculos ourobóricos*, dentro de los cuales se hallaba la inscripción *todo es uno*<sup>22</sup>. La otra serpiente que conforma dentro del texto

20. Diel, p. 130.

21. Cirlot, p. 420.

22. No olvidemos que la circularidad, la redondez y la esfericidad están contenidas en el concepto de *espiral*, y que «images of full roundness help us to collect ourselves, permit us to confer an initial construction on ourselves, and to confirm our being intimately inside. For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise that round» (Bachelard, p. 234). La forma redonda ilustra la permanencia del ser y su contacto con la intimidad y la ternura, ya que «everything roud invites a caress» (Bachelard, p. 236). La forma redonda está presente a lo largo del texto de «Espiral» dentro de una



andersoniano es la que yace dormida y enroscada en sí misma, al pie de la escalera de caracol (la base de la columna vertebral): el *Kundalini* (término que en sánscrito significa «espiral»). Esta serpiente, que es el símbolo de la energía sexual en las prácticas yogas, si llega a despertar, habrá de ascender hasta los centros psíquicos (o *chackra*, que en sánscrito significa «rueda») del ser humano para avivarlos.

El movimiento espiralado ascendente —símbolo de lo liberación y de la trascendencia del nivel inferior al cósmico— presente en *Espiral*», es también observable en la progresiva invisibilidad del gato de de Cheshire. El gato del texto de Carroll va desapareciendo gradualmente, desde la cola hacia la cabeza, quedando sólo visible su enigmática sonrisa ... que nos recuerda la misma de la esfinge. La pequeña Alicia, que recién comienza el camino del autoconocimiento, permanece en estado de asombro. Digamos que en la obra de Anderson Imbert, el tema de la ascensión se puede apreciar en su verdadera magnitud si se conoce el rechazo de este escritor por lo que conocemos como *ley de la gravedad*. Este fenómeno antigravitacional es observable en narraciones tales como «El leve Pedro» (contenida en *El Grimorio*, 1961), en la cual el protagonista se eleva, sube al firmamento irremediabilmente y desaparece, y también en «Esquemas de lo posible» (contenida en *El gato de Cheshire*, 1965), en la que Samuel, da un salto para arrancar un higo y —como no sabía que los hombres no vuelan— comienza a elevarse hasta perderse de vista.

La estructura de «Espirale» es circular (porque su final retorna al principio y así hasta el infinito) y espiralada (en cuanto a sus formas, símbolos e imágenes) como la escalera<sup>23</sup> de caracol, y representa la incesante búsqueda de la identidad superior; una paulatina exploración a las vastas regiones del inconsciente personal ... tarea que sugiere el itinerario de una vida entera o de varias. Estos conceptos relacionados con la búsqueda y exploración personal, nos acercan a la noción junguiana del *inconsciente colectivo* y su lugar en la obra de Anderson Imbert. El muchacho de «Espirale» es, en realidad, dos muchachos o todos los muchachos: todos los posibles *yo* de la raza humana. Y por ello la experiencia debe repetirse indefinidamente. Lo que es preocupación íntima del autor del relato y del personaje, también lo es del resto de los personajes y de toda la raza humana. Como vemos, la reiteración del tema tiende al infinito y los componentes universales de este fenómeno (o sea los arquetipos) habrán de encontrarse sintetizados entre los temas fundamentales de la narrativa de Anderson Imbert:

---

atmósfera de silencio, como si «the round being propagates its roundness, together with the calm of all roundness» (Bachelard, p. 239). Insistimos aquí en estas alusiones a las formas redondas, circulares y espiraladas, conscientes de que «literary criticism has attached no more importance to it than has psychoanalysis» (Bachelard, p. 238).

23. La *escalera* engloba, simbólicamente, las siguientes ideas esenciales: «ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad... Subir, pues, se bifurca en un sentido material y en otro espiritual y evolutivo» (Cirlot, pp. 196-197).

(a) el fracaso del racionalismo, (b) la desintegración de las formas tradicionales, (c) el ser humano atrapado, y (d) la liberación<sup>24</sup>.

En «Espiral», la dirección ascendente del movimiento uniformemente espiralado es lo que permite reconciliar las dualidades, las contradicciones o exclusiones sugeridas por «the apparent existence of two selves in us. Indeed, it is as if there were two selves, because the personal self is generally unaware of the other, even to the point of denying its existence; whereas the other, the true Self, is latent and does not reveal itself directly to our consciousness»<sup>25</sup>. Si el problema de la dualidad es sólo aparente, entonces «there are not really two selves, two independent and separate entities. The Self is one; it manifests in different degrees of awareness and self-realization. The reflection appears to be self-existent but has, in reality, no autonomous substantiality. It is, in other words, not a new and different light but a projection of its luminous source»<sup>26</sup>.

Recordemos que al principio de la narración todo es sombrío y desconocido: «al entrar, todo oscuro» (líneas 1-2) y «dudé de si ésta era mi casa» (líneas 4-5). Al igual que en toda creación, en el principio mora la oscuridad, el caos. Pero ese muchacho sube (asciende hacia la búsqueda de la verdad) hasta encontrar la luz, la cual puede ser su propia luz o la del otro muchacho: «él o yo, todo iluminado de luna» (líneas 9-10). Aquí pudiera reflexionarse sobre la luz de la luna, la cual no es propia sino la recibida del sol. Pero luego se presenta una nueva incertidumbre al enfrentarse con el otro; duda que proviene de no haber reconocido su propia casa (origen, hogar, fuente): «como en un espejo, uno de los dos era falaz» (líneas 13-14). Pero esa duplicidad finalmente se resuelve: «de un salto nos metimos uno en otro» (líneas 16-17). La repetición de la escena *ad infinitum*, nos indica que la incógnita y la búsqueda ontológica habrán de continuar con la llegada de cada nuevo muchacho, de cada nuevo ser. Recalquemos que el protagonista es un adolescente y que a esa edad (aunque por caminos distintos y circunstancias variables) comienza la búsqueda de la propia identidad.

Finalmente, destaquemos la vital importancia que tiene el recinto en el que se desarrolla la acción: la casa. La casa es la unidad de lugar, pero no sólo el recinto geométrico sino *el dominio de la intimidad*, porque «a house that has been experienced is not an inert box. Inhabited space transcends geometrical space»<sup>27</sup>. La intimidad que nos presenta Anderson Imbert a través de esta minihistoria es su propia preocupación por llegar a encontrar su auténtico *yo*, y por lo tanto, el recinto (la casa, el hogar; el propio

24. Remitimos al lector al interesante artículo de Armad F. Baker, «La visión del mundo en los cuentos de Enrique Anderson Imbert», *Revista Iberoamericana*, pp. 96-97 (1976), pp. 497-516.

25. Roberto Assagioli, *Psychosynthesis*. New York: Penguin, 1976, p. 20.

26. *Ibid.*

27. Bachelard, p. 47.

cuerpo, templo de la mente y el espíritu) pasa a ser, no sólo un recinto íntimo sino sagrado. Nuestro autor eligió el ensueño como vehículo de comunicación de su vivencia interior; experiencia y preocupación que, como ya lo indicáramos, constituye uno de los enigmas centrales de la existencia humana. Sueño e intimidad, ensueño y vigilia, se amalgaman en el dominio de la casa, a sabiendas de que «no dreamer ever remains indifferent for long to a picture of a house»<sup>28</sup>. Si admitimos que toda imagen nos revela un estado psíquico, entonces «the house even more than the landscape, is a "psychic state", and even when reproduced as it appears from the outside, it bespeaks intimacy»<sup>29</sup>. La intimidad de la propia casa y, por extensión, la intimidad sagrada de nuestro propio recinto (el cuerpo humano como templo) nos devuelve a los dominios de la miniatura: el universo perfecta y absolutamente sintetizado en cada uno de nosotros ... el macrocosmos contenido en el microcosmos.

Tanto la casa como el sueño están sometidos al movimiento continuo y envolvente de la espiral, dentro de una estructura cósmico-arquitectónica miniaturizada, rodeada de una atmósfera de silencio: «para no despertar a nadie avancé en puntillas» (líneas 2-3). El silencio imperante en el interior de la casa, se altera levemente por efecto del andar sigiloso de cada uno de los sucesivos muchachos que la penetran. Esta delicada atmósfera de silencio nos sugiere una dimensión cósmica de la realidad, porque «there is nothing like silence to suggest a sense of unlimited space»<sup>30</sup>. El silencio significativo tiene la virtud de envolver lo diminuto con el ropaje de lo universal y lo trascendente. En el plano narrativo, tal silencio significativo representa la natural tendencia a lo diminuto, a miniaturizar. Esto contiene una clara intencionalidad que apunta al logro de la clave mágica encastrada en la palabra creadora, cuya misteriosa fuerza nos revelaría el fenómeno de la inefable eternidad del instante.

ANTONIO PLANELLS  
Concordia University  
Montreal (Canadá)

28. *Ibid.*, p. 49.

29. *Ibid.*, p. 72. Este aspecto fenomenológico y psíquico apuntado por Bachelard, pudiera complementarse con la visión arquitectural-cósmica aludida por José Vasconcelos: «la arquitectura ... desarrollará otra vez la pirámide ... (y las) construcciones en caracol, porque la nueva estética tratará de amoldarse a la curva sin fin de la espiral, que representa el anhelo libre, el triunfo del ser en la conquista del infinito» (*La raza cósmica*, ed. y trad. Didier T. Jeán. Los Angeles: Centro de Publicaciones de California State University, 1979, p. 64).

30. Bachelard, p. 43. La *dimensión cósmica de la realidad* a la que nos referimos, nos lleva a considerar que «an act becomes real only insofar as it imitates or repeats an archetype» (Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, Princeton, NJ: Princeton U. Press, 1974, p. 34). En «Espirál» el (acto de) subir la escalera está relacionado con la forma espiralada (su arquetipo). La realidad en el cuento de Anderson Imbert es, por lo tanto, ritual; porque «reality is acquired solely through repetition or participation; everything which lacks an exemplary model is "meaningless" ... it lacks reality» (Eliade, p. 34).