

UNA ABERTURA VEGETAL PARA EL FANTÁSTICO
FANTASMA Y LA METAMORFOSIS DE MUERTE:
«TLACTOCATZINE DEL JARDÍN DE FLANDES»
Y «LETANÍA DE LA ORQUÍDEA», DE CARLOS FUENTES

YENI RODRÍGUEZ VALDÉS

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
omega.yeni@gmail.com

Recibido: 16-06-2022

Aceptado: 16-05-2023



RESUMEN

En este artículo, dos cuentos de Carlos Fuentes ilustran cómo la representación de la naturaleza-vegetal mediante recursos del discurso fantástico construye dos tipologías de relatos. Es decir, a partir de ambos textos se pueden deslindar dos modelos o corrientes dentro del género literatura fantástica que explotan de manera distinta la versatilidad semántica de la naturaleza. Para la comprensión de esta idea dialogo con teorías sobre lo fantástico y varios posicionamientos críticos que facilitan la lectura de mi interpretación de ambos cuentos, apoyos que vienen de voces como David Roas, Neus Casas, Mabel Moraña y Omar Nieto, entre otros.

PALABRAS CLAVE: naturaleza vegetal; literatura fantástica; fantasma; metamorfosis; muerte.

A VEGETAL OPENING FOR THE FANTASTIC GHOST AND THE DEADLY
METAMORPHOSIS: «TLACTOCATZINE DEL JARDÍN DE FLANDES»
AND «LETANÍA DE LA ORQUÍDEA» BY CARLOS FUENTES

ABSTRACT

In this article, two short stories by Carlos Fuentes illustrate how the representation of vegetal nature by literary resources linked with the fantastic discourse build two types

of tales. In other words, based on both texts, two models that exploit the semantic versatility of nature in different ways can be distinguished within the Fantastic Literature genre. To argue these claims, I dialogue with theories on the fantastic and various critical positions like those developed by David Roas, Neus Casas, Mabel Moraña, and Omar Nieto, among others.

KEYWORDS: vegetal nature; fantastic literature; ghost; metamorphosis; death.



1. INTRODUCCIÓN / PRIMER UMBRAL

La imaginación (aquella que autoriza al lenguaje al permitir la comparación) formaba, sin que se supiera entonces, el lugar ambiguo en el que la continuidad rota, pero insistente, de la naturaleza se reunía con la continuidad vacía, pero atenta, de la conciencia.

MICHEL FOUCAULT

La presencia de lo vegetal de la naturaleza,¹ como un componente clave para detonar lo fantástico, tiene a la fecha un recorrido extenso y es acaso la combinación que ha dado una de las variantes más raras y *sui generis* del espectro fantástico (ya sea en lo literario, fílmico o pictórico). El germen imaginario de este cruce parece haber nacido —en Occidente— en 1741 con la obra *Los viajes subterráneos de Niels Klim*, escrita por el noruego Ludvig Holberg (1684-1754). En sus páginas se narra que el protagonista da con un ser singular: «Botuan, un imaginario hombre-planta o, mejor dicho, un ridículo hombre-espárrago» (Callejo, 2000: 93). Sobre este, el *Bestiario Mágico* de Jesús Callejo (2000) incluye ilustraciones en la sección certeramente llamada «Animales vegetales».

Asimismo, del lado oriental, otro interesante engendro de la naturaleza, mencionado en un documento chino del siglo VIII, es catalogado en la curiosa obra de Callejo: «El wak wak (...) un árbol mítico cuyos frutos son nada

1 Hago la distinción porque, según Foucault, en «El discurso de la naturaleza»: «Se tiene la costumbre de repartir las cosas de la naturaleza en tres clases: los minerales, a los que se reconoce crecimiento, pero no movimiento ni sensibilidad; los vegetales, que pueden crecer y son susceptibles de sensación; los animales, que se desplazan espontáneamente» (2019: 177-178). En este ensayo trabajo especialmente con la clase de la naturaleza que abarca lo vegetal.

menos que seres humanos que se desprenden cuando están maduros» (2000: 96). Se cuenta que dichos frutos eran niños y que fue encontrado por navegantes árabes (aunque hay versiones sobre estos detalles). Mas no hay que ir tan lejos en el tiempo ni en la geografía para toparse con anomalías de este orden, pues ejemplos de obras fantásticas hibridadas con lo vegetal son algunas de las siguientes.

En las artes plásticas, por ejemplo, aparecen ciertas pinturas de Remedios Varo (1908-1963) y Leonora Carrington (1917-2011), artistas que manejan un bestiario propio con alta presencia de motivos y seres vegetales que se mueven entre los códigos del surrealismo y lo fantástico. De la primera, destaco *El jardín del amor*, donde figura una construcción entre los árboles ocupada por una mujer, la cual parece ser cortejada por un hombre con cabeza de pájaro; y *El labrador*, retrato de un hombre cuya mitad superior de la cabeza se extiende como un terreno de piel atravesado por raíces y tallos de plantas. De la segunda, *Green Tea*, que muestra un verde campo abierto en el medio por otro campo interior, donde destacan pequeños árboles y otras figuras extrañas; así como *Y entonces vimos a la hija del minotauro*, obra en la que lucen enredaderas y una rosa en el suelo como adornos de la escena central. También están las ilustraciones de Santiago Caruso (1982) para la edición de *El huesped y otros relatos siniestros* (2018) de Ámparo Dávila, cuya portada —de la mano de Caruso— muestra a una mujer deviniendo raíces sobre la cama.

En el cine, filmes como *La leyenda del jinete sin cabeza* (*Sleepy Hollow*, 1999), de Tim Burton —basada en el relato de terror «The Legend of Sleepy Hollow» (1819), de Washington Irving—. Aquí sobresale un árbol misterioso, una suerte de portal al infierno, que termina tragándose a los villanos, en medio de un bosque oscuro y gris (por solo mencionar uno de entre varios elementos vegetales que complementan el tono fantástico de la película). O *El incidente* (*The Happening*, 2007) de M. Night Shyamalan, donde las plantas sin explicación aparente comienzan a provocar que las personas en campos y ciudades se asesinen unas a otras, incluso se suiciden.

Desde la novela gráfica o el cómic, despunta la Cosa del Pantano (*Swamp Thing*), que tiene hoy día múltiples versiones en series y filmes. Un «hombre», superhéroe o, mejor dicho, un ser antropomorfo hecho de plantas con poderes para controlar la vegetación, se muestra en una sociedad contemporánea marcada por la contaminación y lucha por salvarla. Este había sido un reconocido doctor antes de devenir en extraña criatura vegetal; lo cual a veces se representa con tintes más terroríficos y fantásticos, otras con matices más apegados a la ciencia ficción.

En la literatura, la lista es enorme (no me detendré demasiado en ejemplos porque mi acercamiento a lo fantástico vegetal parte de dos narraciones en concreto), de la cual cabe destacar un gran cuento exponente del género: «The Flowering of the Strange Orchid». En esta trepidante narración de H. G. Wells el entorno familiar de los personajes se tuerce cuando se ven *sorprendidos* por un elemento extraño: una orquídea asesina. Resulta claro, entonces, que existe una cartografía fértil y, sin dudas rastreable, que podría analizarse y ordenarse para compilar el devenir de los elementos y/o seres vegetales, los cuales fundan un campo particular en el repertorio del género fantástico, desde vertientes como el *plant-horror*, el *ecohorror* y/o el *ecogótico*, según las particularidades de las obras.

Por lo demás, me interesa hacer notar la variante combinatoria de lo vegetal y lo fantástico donde lo vegetal es más bien una estrategia en la historia y/o en el discurso, una reina de las atmósferas para alterar lo «real» y hacer nacer lo fantástico, no solo en variedades de monstruos o en un *lo otro* (Nieto, 2015: 104) que aparece «fuera de lugar». Es decir, también quiero distinguir esos casos donde la naturaleza es la creadora de la incertidumbre primera para lxs lectorxs/espectadorxs y, por supuesto, los personajes. En esta faceta, me parece, es donde más se explota una doble cara de la naturaleza vegetal que puede ser tanto *clara* como *oscura*, y tanto en un sentido literal como metafórico. Pienso a este respecto, qué medio tan importante eran las rosas en «Alguien desordena estas rosas», de Gabriel García Márquez, para despertar lo fantástico; cuánta *extrañeza* produce el trébol en «Tantalia», de Macedio Fernández; y el potente cronotopo que fue la naturaleza y/o la selva para la fórmula de lo fantástico de Horacio Quiroga.

Con estas rutas trazadas, el presente ensayo trae a colación dos relatos de un autor mexicano que en un mismo libro exploró dos variaciones o usos de la naturaleza vegetal para trabajar lo fantástico (descritas más adelante): «Tlactocatzine del jardín de Flandes» y «Letanía de la orquídea», de Carlos Fuentes (1928-2012), publicados por primera vez dentro del volumen de cuentos *Los días enmascarados* (1954) y que, en una edición más reciente, se pueden leer en la antología *Cuentos sobrenaturales* (2007). No obstante, las citas de ambos cuentos que aparecen en este artículo pertenecen a la edición de 2017 de *Cuentos completos* de Carlos Fuentes que publicó el Fondo de Cultura Económica. Mi propuesta consiste en explorar los modos en que lo vegetal se configura en el discurso de estos relatos, los cuales son clave para leerlos como ejemplos del género fantástico.

Dicho esto, lxs autorxs y textos que he tomado como apoyo para mi recorrido argumentativo son, principalmente: «La amenaza de lo fantástico» (2001), de David Roas, la «Introducción» de Neus Casas para *Relatos fantásticos* (2000), «Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros» (2015), de Gabriel Giorgi, *El monstruo como máquina de guerra* (2017), de Mabel Moraña, y *Teoría general de lo fantástico* (2015), de Omar Nieto.

Por un lado, «Tlactocatzone...» tiene la estructura de un diario, cada entrada describe un acontecimiento pasado y estos ocurren entre el 19 y el 24 de septiembre. El narrador y escritor del diario es el protagonista (jamás nombrado), pues los hechos son contados en primera persona (se conoce solo lo que él sabe y se experimenta solo su punto de vista). Así, «Tlactocatzone...» se desarrolla durante seis días que abarcan la llegada del protagonista a una casa antigua, donde se quedará como único huésped.

El primer día, este encuentra un jardín y se detiene en describir todo lo que lo rodea. El segundo, anuncia que llega el equinoccio de otoño y continúa atrapado por la imagen del jardín, al cual no puede acceder aún, porque no hay una puerta que lo lleve a él. El tercer día, por fin, sale al jardín a través de una ventana de la biblioteca de la casa, pues no hay otra forma de verlo ni de llegar a él. Este día, a pesar de que desde el primero ha ido nombrando todo con una connotación fantasmagórica, se da cuenta de que «¡El jardín no estaba en México!» (Fuentes, 2017: 41) y nota que, sin duda, hay una presencia desconocida en la casa.

Para el cuarto día, el protagonista ya está un poco asustado y el fantasma se le aparece (es una anciana). El quinto día, recibe una carta de amor, la cual lo deja como en un trance hasta el sexto día, cuando despierta en la biblioteca con la carta en las manos. Decidido a saber quién lo acecha, vuelve al jardín, donde ha visto que la anciana lo espera sentada. Pero llega el horror: una vez allí con ella, el jardín se torna una cripta, una tumba, un cementerio y ella es solo un espectro que toma sus manos. Según se cuenta en su diario, entonces intenta huir, pero ya es imposible. El fantasma le susurra y ocurre una suerte de posesión: «Max: (...) ya estamos juntos para siempre, los dos en este castillo... Nunca saldremos; nunca dejaremos entrar a nadie...» (Fuentes, 2017: 44). ¡Era Carlota, la emperatriz de México!

Por otro lado, «Letanía...» es una historia de diferente tipo, aunque con varios puntos en común con «Tlactocatzone...». La trama se desarrolla en Panamá justo al empezar el invierno. En este caso, el narrador en tercera persona y omnisciente cuenta, también en pasado, el día más raro que le acontece a Muriel (protagonista del cuento). Un hombre que se ha despertado en medio de

la tarde y las cosas a su alrededor parecen contaminadas por moho y humedad, pero lo más insólito es que comienza a sentir una picazón en su rabadilla:

¡Maldita humedad! Los dedos le resbalaron sobre la hinchazón, no era posible apresarla y rascar. Y crecía, crecía hasta estallar, medallón de poros líquidos. Muriel se desnudó, y con la nuca torcida, fue a reflejarse de espaldas al cristal. Ya no era posible rascar sin ultrajes, y al minuto, sin quebrar: los pétalos de amarillo y violeta, el metal informe del polen, el tallo bulboso: había nacido una orquídea, perfecta, de abandonada simetría, lánguida en su indiferencia al terreno de germinación (Fuentes, 2017: 46).

Mas, sin darle muchas vueltas a lo que acababa de sucederle, Muriel sale a la calle e inicia un recorrido que dura toda la tarde hasta terminar bailando y cantando en un bar totalmente metamorfoseado por / con la orquídea. Al sentirse totalmente transformado y revivido por la planta, mientras «—marineros verdes, turistas, mulatas de conos rebotantes— admiraban la belleza triste de la flor, sus movimientos de cosquilla, sus cambios de color con cada pieza musical» (Fuentes, 2017: 47), Muriel tiene la ocurrencia de que podría vender cosechas de su orquídea y hacerse rico. Así que se va corriendo del bar a su casa, toma una navaja, de un tajo corta la flor y la pone en un vaso de agua. Pero, al poco tiempo, tirado en la cama, de donde había brotado la orquídea brota una estaca que empala a Muriel y lo mata.

En relación con lo expuesto, planteo que estos textos dan cuenta de dos tratamientos distintos, no solo del motivo o componente vegetal/natural, sino también del «modelo» fantástico en el que se instauran. Me explico: el primero, «Tlactocatzine...» expone una variedad de plantas y, en general, de descripciones de la naturaleza que se congregan en el espacio de un jardín (lugar, además, de muchísimas connotaciones simbólicas) para hacer de este el canal por el que el elemento fantástico comenzará a interrumpir e irrumpir. Esto, simultáneamente, bajo las leyes del modelo fantástico clásico, pues el mundo conocido del protagonista es «primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato» (Nieto, 2015: 103). En este caso, se trata de un fantasma.

Mientras que el segundo, «Letanía...», presenta un devenir flor-orquídea en su personaje protagónico; o sea, un emergimiento floral / vegetal interno que es conducente con el modelo del fantástico moderno. Según los postulados de Nieto: «(...) como en lo maravilloso, existe una ausencia de sorpresa por la presencia del elemento extraño. Lo anterior porque el texto fantástico moderno es, en sí, extraño. Lo sobrenatural está naturalizado, es la regla»

(2015: 167). En efecto, aquí el motivo vegetal no es un elemento exterior que permite el desarrollo y la atmósfera de la incertidumbre en el personaje principal (como sucede en «Tlactocatzone...»), sino que surge del propio cuerpo del protagonista, «no se sabe la naturaleza de la invasión» (Nieto, 2015: 107), lo que crea un ser anómalo que, sin mucho cuestionarse, recorta un círculo en la parte trasera del pantalón para que la orquídea brote públicamente por él.²

2. SOBRE LA NATURALEZA VEGETAL Y LOS TÓPICOS DE LO FANTÁSTICO / SEGUNDO UMBRAL

Para exponer cómo se presenta lo vegetal en relación con lo fantástico en las historias analizadas hay que advertir que en el primer cuento ocurre una abertura vegetal para que irrumpa el fantástico fantasma, mientras que en el segundo acontece una abertura vegetal *otra*, pero para que emerja una metamorfosis de muerte. Es decir, mediante la inserción de plantas y flores y un espacio consagrado a lo vegetal como es el jardín, se trabaja la ruptura con la realidad conocida del personaje; y esos motivos temáticos vegetales permiten la entrada del fantasma de Carlota, para el caso de «Tlactocatzone...»; mientras que en «Letanía...», el tema de lo vegetal no está afuera, como *locus* que pertuba al personaje, sino que se abre, la ruptura ocurre, desde adentro, en el cuerpo del protagonista (Muriel) y da paso a una metamorfosis que termina con su propia muerte.

En la tipología de «Tlactocatzone...», la obra de Algernon Blackwood (1869-1951) podría considerarse un precedente literario. Neus Casas explica que dicho autor:

pretendió ir un poco más allá del relato de fantasmas tradicional, y, para ello, este genial escritor elige la naturaleza como medio para apelar a los terrores del alma. Sus obras se desarrollan en solitarios parajes que nos sobrecogen por su grandiosidad y misterio. Sus personajes buscan, con cierta nostalgia, lo que podríamos llamar el paraíso perdido, el estado natural y primitivo de la conciencia humana cuando se sentía plenamente integrada en la naturaleza y formando parte de ella (2000: xviii).

2 «Pero había problemas prácticos a los cuales atender. ¿Cómo ponerse los pantalones? ¿La flor, convertida en pasta? (...) No tuvo más remedio que recortar un círculo en la parte trasera del pantalón, para que la orquídea brotara públicamente por él. Así decorado, no tuvo empacho en salir a la calle: hay formas del prestigio que lo abarcan todo. A varios meses del Carnaval, quizá se le confundió con una condición suspensiva; acaso, se le consideró una nueva modalidad de la alegría. El hecho es que la orquídea paseó, en un vaivén gracioso, ante la mirada blanca de los bazares hindús, entre las faldas tensas y las blusas moradas de los negros de Calidonia, sin más furia que el ojo de una serpiente» (Fuentes, 2017: 46).

De forma similar, Fuentes construye el jardín como misterio portador del miedo para su personaje. La vacilación —«la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados» (Roas, 2001: 15)— existe por la presencia misma del jardín. Es de ahí, del entorno vegetal, de donde viene la aparición del fantasma, y no de otro lugar «real» de la casa.

En cuanto a «Letanía...», la herencia viene de un fantástico más *evolucionado*: *La metamorfosis* de Kafka. Como lo atiende Roas, en este tipo el fenómeno sobrenatural (la transformación) no tiene explicación alguna y no produce vacilación o asombro ni en el narrador ni en el protagonista (2001: 33). Así como Gregor Samsa asume su «insecticidad», Muriel abraza su «florecer». Sin embargo, la hibridación entre flor y humano, la idea de una corporalidad humana que cambia a vegetal, probablemente derive de la tradición de mitos literarios tan antiguos como el de la ninfa Dafne, convertida en árbol para huir del acoso de Apolo; algo que abordaré a través de uno de los tópicos expuestos a continuación.

A pesar de que «Tlactocatzine...» y «Letanía...» representan dos propuestas distintas del fantástico y dos modos de atender la naturaleza en su formulación, a su vez comparten dos motivos que los enmarcan (y hermanan) aún más en este género literario: el monstruo y la muerte. Sobre el primero, Maberl Moraña aclara:

La palabra *monstruo* deriva etimológicamente del latín *monstrare* (exponer, revelar, desplegar) y se vincula también al verbo *monere* (advertir o amonestar). El monstruo ostenta su *diferencia* y a partir de ella prueba los límites de tolerancia del sistema; exhibe las contradicciones del mundo en el que ocasionalmente se inserta, desafiando a partir de su extremada contingencia el régimen y proyección de lo social. Para el monstruo no existe ni el progreso ni la utopía ni la pureza de clase, raza o género, ya que su ser consiste de una materia contaminada en la que las cualidades humanas han sido definitivas o al menos parcialmente desplazadas, borradas o sustituidas por rasgos espurios, *fuera de lugar*. Esa cualidad inubicable, ubicua, constituye la esencia del monstruo: allí reside lo que queda de su alma y allí radica también su condición proliferante. Zombis, vampiros, *pishtacos*, chupacabras, diablos, *fantasmas*, así como *otros representantes* de la amplia progenie *que comparte los rasgos* de lo monstruoso o *de lo sobrenatural*, son seres que se amparan en los beneficios de la soledad y el aislamiento, pero que comparten, dentro de sus dominios, rasgos que denotan familiaridad. El monstruo se genera —*regenera, degenera*— de manera mecánica para sobrevivir como un enquistamiento diferenciado de irracionalidad en un mundo regido por principios también monstruosos, pero legitimados, de exclusión y cosificación de lo humano³ (Moraña, 2017: 32-33).

3 Las cursivas son mías.

En consecuencia con la enumeración hecha por Moraña, dos tipos de monstruos habitan los cuentos que aquí me ocupan: en «Tlactocatzone...» el fantasma de la difunta emperatriz Carlota de México; y en «Letanía...» Muriel, el hombre que sufre una metamorfosis.

El fantasma se encuentra, por su parte, desde hace muchos siglos, asociado con lo espectral. Condición que, según Gabel Giorgi,

gira alrededor de dos focos fundamentales: por un lado, es un saber, evidentemente, sobre el umbral entre la vida y la muerte, sobre los modos en que lo muerto intersecta, presiona, impacta en lo vivo: un saber, entonces, sobre la supervivencia, sobre esos restos o esos sedimentos que, desde la muerte, *irrum-pen en el espacio de lo vivo*—un saber, por lo tanto, sobre el pasado en el presente, sobre lo desaparecido que retorna (...). Por otro lado, es un saber sobre la imagen, sobre lo que aparece, sobre aparecidos y desapariciones: la imagen, pues, como saber sobre el umbral entre lo desaparecido y lo aparecido, la aparición: la imagen como supervivencia⁴ (Giorgi, 2015: 15).

Por estas razones, un espectro/fantasma funciona tan bien estratégica e históricamente para la producción de obras fantásticas. Y uno como el de Carlota garantiza, además, el guiño sobrenatural a un pasado grandioso con demasiado peso aún en el presente del texto y del contexto en que se escribió «Tlactocatzone...».

En lo que se refiere al monstruo por metamorfosis y, específicamente, a una de tipo vegetal, la carga y asociación histórico-literaria es asunto de antaño, como sugería anteriormente. A este respecto, Montserrat Hormigos Vaquero apunta que

La transmutación vegetal también puede acaecer como resulta de un castigo divino o como consecuencia de una muerte violenta, y en muchas ocasiones tiene el mismo sentido de reconstruir la androginia primordial. Así, según la mitología clásica, Adonis nació de una progenitora transformada por los dioses en árbol de la mirra, como castigo por el amor incestuoso con su propio padre; Filis es mágicamente encerrada en un almendro tras haberse ahorcado desechada por el abandono de su amante, y la Ninfa Siringa es transformada en caña palustre para librarla del abrazo del dios Pan. Mientras la ninfa Dafne, amada y perseguida por Apolo, invoca a su madre la Tierra, quien la oculta en su seno transformándola en laurel, símbolo de su castidad (2009: 104).

4 Las cursivas son mías.

En este sentido, la *anomalía* no llega a Muriel, aparentemente, como castigo, sino como regalo (¿divino? no se sabe). Pero, el protagonista peca al cortar un tajo a la flor con el objetivo de vender parte de su mutación. El deseo soberbio, ante todo, de sacar ganancia económica a cualquier «maravilla» lo conduce a la muerte.

Sin embargo, volviendo a la categoría del monstruo, lo crucial, en términos de la lectura particular que realizo sobre estos relatos, es que la *monstruosidad* de ambos personajes necesita de lo vegetal para confirmarse. Por un lado, en «Tlactocatzine...» la atmósfera provista por la naturaleza del jardín y el jardín como tal funcionan como el portal, el umbral, el teletransportador a otro tiempo; de nuevo, la abertura para la entrada del fantasma, que desde allí se revela y solo desde allí se presenta. Por otro, el nacimiento de una orquídea en la rabadilla, una abertura literal en la carne de Muriel, es el acontecimiento corporal que lo hace devenir monstruo, hombre-flor. Metamorfosis que termina con la muerte, pues este personaje hace otra herida, una abertura, un corte, a la flor unida a él.⁵ Lo cual me lleva al segundo motivo, la muerte, pues ambas historias cierran con la muerte de sus protagonistas.

A la par de los monstruos (fantasmas o de otro tipo), la muerte posee una relación ya clásica dentro del panorama de la literatura fantástica:

La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo: un ser humano, un animal, una planta, una amistad, una alianza, la paz, una época. (...) En cuanto símbolo la muerte es el aspecto perecedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas: se relaciona con la simbólica de la tierra (Chevalier, 2018: 731).

Con esto en mente, la visión de la muerte se presenta como esa otra cara de la naturaleza, su lado oscuro; pues la naturaleza (en el sentido de la tierra), que es la madre por excelencia, también alberga el fin de las cosas por su mano. Así entendida, va a tener un peso doblemente importante en «Tlactocatzine...» y en «Letanía...», ya que es la condena final de los protagonistas y a la vez el indicio textual con más simbolismos en estos cuentos.

Los sucesos en «Tlactocatzine...» comienzan a desenvolverse temporalmente con la llegada del equinoccio de otoño (asociado con la muerte, el in-

5 No está de más acotar que la propia Moraña incluyó a Carlos Fuentes —un gran imaginador de seres sobrenaturales— en su libro *El monstruo como máquina de guerra*. Tal y como ella resume, en la obra de Fuentes «Vampiros, ángeles y demonios, íconos paganos que vuelven a la vida, espectros y situaciones de duplicación, delirio, así como connotaciones oníricas y demoníacas, crean una galería donde más que un aporte al género universal de lo monstruoso se ofrecen variaciones temáticas que incursionan en lo sobrenatural, paranormal y fantástico» (2017: 126).

vierno y el inframundo) y el avistamiento del jardín lleno de siemprevivas (flores que se utilizan en las famosas y tradicionales celebraciones del Día de muertos o de difuntos en México). Así pues, la muerte está anunciada bajo los signos de la naturaleza y lo vegetal desde un inicio:

Mañana es el equinoccio. Hoy, aquí, sí he vuelto a experimentar, con un dejo nórdico, la llegada del otoño. Sobre el jardín que observo mientras escribo, se ha desbaratado un velo gris; de ayer a hoy, algunas hojas han caído del emparado, hinchando el césped; otras, comienzan a dorarse, y la lluvia incesante parece lavar lo verde, llevárselo a la tierra. El humo del otoño cubre el jardín hasta las tapias, y casi podría decirse que se escuchan pasos, lentos, con peso de respiración, entre las hojas caídas. (Fuentes, 2017: 40-41).

Esta cita condensa una atmósfera de muerte que propicia la entrada del fantasma. Los indicios simbólicos están tejidos de tal manera para que este pueda manifestarse. Así lo explica Neus Casas: «La aparición del fantasma suele ir precedida de una serie de preparativos que van enrareciendo el clima de placentero bienestar que el protagonista disfrutaba: premoniciones, avisos, sospechas (...) asaltan al personaje, que ve incluso cómo el espacio y cuanto le rodea, descrito con minuciosidad y realismo al principio, se vuelve activo y malicioso» (2000: xvi).

Si el estado natural del jardín fuera otro, por ejemplo, si en lugar del equinoccio de otoño se tratase del de primavera, se perderían las connotaciones lúgubres, mensajeras de muerte, que habitan toda la narración: el frío (infértil), lo azul (tristeza), lo desolado (falta de *vida*).⁶ Como bien lo resumen Katarzyna Gadomska y Anna Swoboda: «In the classic fantastic nature is most often portrayed as the evil, anxiety-provoking phenomenon that persecutes the character, oppresses him, and eventually leads to his downfall» (2020: 173); otro de los motivos por los cuales «Tlactocatztine...» se ubica literariamente, y sin lugar a duda, en territorio fantástico.

Por su parte, en «Letanía...» la muerte se vaticina «entre líneas» y *dictada* por la orquídea: «Del tallo de la orquídea al centro de sus nervios corría un dictado que soldaba la vida de la flor a la suya propia» (Fuentes, 2017: 46). En

6 Kim Joo Kyeong hace una interpretación interesante desde el punto de vista histórico: «El equinoccio funciona como punto de bifurcación no solo de las estaciones, sino también de los estados psicológicos del protagonista, y los días de las entradas del diario corresponden a las fiestas del regreso de los dioses» (2019:195). Es decir, que, en otro nivel de lectura, la importancia para la historia de que se trate del equinoccio de otoño viene de la mano con que este funciona también en un plano mitológico, y, por lo mismo, el personaje (nunca nombrado en el relato) experimenta desajustes en su realidad, una en la que los dioses quedaron hace tiempo como parte del imaginario cultural.

otras palabras, Muriel malinterpretó la flor quizá como un cuerpo ajeno, o como algo parecido a una uña, que crece y se puede cortar. No consideró que ya él también era la flor, que el cuerpo era uno, transformado. Además, la orquídea gime y chilla un canto: «¡Chimbombó! cierra mis heridas, junta mis manos, / erendoró, cicatriza mi vagina, detén las horas, / dame un porvenir / dame una lágrima Chimbombó, detén mi risa / apresura mi fantasma, / hazme la quietud» (Fuentes, 2017: 47). Pareciera también que la flor trae consigo el presagio de la muerte, ya por su propia materialidad de flor (frágil, de corta vida), ya porque se expresa como una consciencia escindida de Muriel, la mano que le dará muerte.

A lo que agregó:

En la China antigua las orquídeas estaban asociadas a las fiestas de primavera, donde se utilizaban para expulsar las influencias perniciosas. (...) Por otra parte, también en la China la orquídea favorece la generación y es prenda de paternidad. Pero la muerte de un niño, así concebido bajo su influencia, sobreviene al cortar las flores. *Turbia flor que quita lo que ha dado*⁷ (Chevalier, 2018: 786).

Desde esta perspectiva, cortar de un tajo la flor fue el error mortal de Muriel; sobre todo, porque en el relato, en consonancia con la primera acepción simbólica de la orquídea, arriba anotada, la flor influye en que Muriel vaya de fiesta y baile como nunca.

Por todo lo anterior, concibo seis elementos cuyas combinaciones posibilitan los dos tipos de relato fantástico vegetal que se han revisado: 1) fantástico clásico («circular», según Nieto); 2) fantástico moderno («arbóreo», según Nieto); 3) naturaleza exterior; 4) naturaleza interior; 5) monstruo; 6) muerte. Así, «Tlactocatzone...» está compuesto con la fórmula: fantástico clásico+naturaleza exterior (jardín)+monstruo (fantasma)+muerte; y «Letanía...» con: fantástico moderno+naturaleza interior (la orquídea que brota del cuerpo de Muriel)+monstruo (Muriel-orquídea)+muerte.

Visto de esta forma, si lo insólito en un relato es catalizado por elementos vegetales que conducen a lo monstruoso y en último lugar a la muerte, ya sea desde una exposición de la vegetalidad externa (en los espacios), ya desde la interna (parte del personaje), se estará ante una formulación u otra de lo fantástico vegetal —por supuesto, no tienen que ser las únicas que existan, solo son las que he determinado a partir de los textos analizados—. Partiendo de que en las obras fantásticas «debe crearse un es-

⁷ Las cursivas son mías.

pacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables» (Roas, 2001: 8), uno de los relatos pone la amenaza desde un espacio vegetal *afuera* del personaje y el otro la ubica *dentro* del propio personaje vegetalizado; su cuerpo es el espacio asaltado.

3. EL JARDÍN «LUNAR DE SIEMPREVIVAS» Y LA ORQUÍDEA. ANUDAR LOS HILOS CON OTROS HILOS / TERCER Y ÚLTIMO UMBRAL

Las combinaciones hasta aquí trazadas son una vía de clasificación temática/tópica. Es decir, podemos hallar estos moldes en cuentos de otras autorías. Por ejemplo, en «El jardín interior», de Luis Jorge Boone (México, 1977), hay, desde el título, una clara influencia de «Tlactocatzone...». A continuación, algunas citas del texto que comparten una similitud con el cuento de Fuentes: «Es un edificio grande y antiguo, dijo el casero cuando me entregó el departamento. Un frío repentino me caló tan hondo que no pude meter la llave en la cerradura» (Boone, 2013: 13). Como el protagonista de «Tlactocatzone...», el de esta historia también se dispone a habitar una casa innecesariamente amplia y vacía para una sola persona. «¿Cómo era posible que detrás de esa ajada veladura, del polvo que la cubría, se escondiera una ventana que miraba hacia un jardín interior absolutamente espléndido? Al centro de un patio no muy grande» (Boone, 2013: 16). Asimismo, una vez en la casa, el personaje se encuentra con una ventana que dirige la vista hacia un jardín misterioso, anacrónico en comparación con el ambiente de la propiedad tal y como sucede en «Tlactocatzone...». Por último: «Y la vi. Al fondo y a la izquierda del jardín interior se alzaba un árbol majestuoso, cuyas raíces rompían los mosaicos cercanos. Una mujer se escondía detrás de la bandera del follaje. Vestida de negro, o esa ilusión daba la viciada luz» (Boone, 2013: 17). También aquí el jardín funciona como umbral/apertura donde se revela el fantasma de una mujer. El parecido entre las historias da miedo.

Me detendré ahora en las particularidades de la presencia vegetal en los relatos fantásticos «Tlactocatzone...» y «Letanía...»; para ello ofrezco dos listas que, a modo de campo semántico, incluyen las menciones y asociaciones vegetales más relevantes en estos, a partir de las cuales elaboro mis comentarios finales.

- 1) En «Tlactocatzine...» aparecen: siemprevivas, flores, enredaderas, hojas, césped, pasto, troncos de encina, copas de los árboles, limos, flores, tréboles, primavera, otoño, estaciones, verde, tierra, bosques, banca de fierro verde retorcido en forma de hojas y palo-de-rosa.
- 2) En «Letanía...»: orquídea, hojas, pétalos, tallo, limón, cáscara, tierra, palmas, invierno, limo verde, germinación, raíces, flor / flores, invernadero, muñón verde, marchita.

Cada una de estas marcas contribuye a que se produzca una suerte de cronotopo especial, «vegetal» diría yo, que es fundamental para la evolución de los cuentos.

En el primero, porque el jardín va a ser el espacio donde lo sobrenatural espera y ataca y que, poco a poco, va a ir cambiando la sensación del transcurso del tiempo dentro de la casa (incluso en términos climáticos); como si aquí también pesara una letanía, solo que no de la orquídea y sí de una muerta —y una muerte— que se acercan. En el segundo, porque los objetos en el cuarto de Muriel y el cuerpo mismo del protagonista quedan tocados y cambiados de algún modo por la orquídea; y, simultáneamente, el tiempo del relato es breve como la vida de la flor, que nace y muere en el pasar de un día.

A todo esto, los términos enlistados arriba suelen componer mayormente los pasajes / momentos descriptivos en ambos relatos, lo cual, en mi opinión, crea una suerte de *oasis vegetales* en textos que abren su mundo desde lugares urbanos. Propongo esta categoría pues se trata de irrupciones vegetales, de fertilidad botánica, en superficies y/o espacios carentes de o ajenos a ese tipo de naturaleza. Como un oasis al desierto es el jardín a la casa dura, de cemento, en «Tlactocatzine...» y la orquídea a la citadina habitación desolada de Muriel y a su cuerpo de hombre, feminizado por la flor, invadido por una naturaleza que no tenía. Recalco que «Tlactocatzine...» comienza con la llegada a una casa ubicada en el centro de la Ciudad de México y «Letanía...» inicia en un apartamento ubicado en una zona convulsa de la Ciudad de Panamá.

Estas descripciones vegetales pueden apreciarse muy bien en dos citas, comenzando con la que pertenece a «Tlactocatzine...»:

Salí al jardín. sigue esta llovizna, imperceptible y pertinaz. Si ya en la casa roza-ba la epidermis de otro mundo, en el jardín me pareció llegar a sus nervios. Esas siluetas de memoria, de inminencia, que noté ayer, se crispan en el jardín; las siemprevivas no son las que conozco: éstas están atravesadas de un perfume que se hace doloroso, como si las acabaran de recoger en una cripta, des-

pués de años entre polvo y mármoles. Y la lluvia misma remueve, en el pasto, otros colores que quiero insertar en ciudades, en ventanas; de pie en el centro del jardín, cerré los ojos... tabaco javanés y aceras mojadas... arenque... tufos de cerveza, vapor de bosques, troncos de encina... Girando, quise retener de un golpe la impresión de este cuadrilátero de luz incierta, que incluso a la intemperie parece filtrarse por vitrales amarillos, brillar en los braseros, hacerse melancolía aun antes de ser luz... y el verdor de las enredaderas, no era el acostumbrado en la tierra cocida de las mesetas; tenía otra suavidad, en que las copas lejanas de los árboles son azules y las piedras se cubren con limos grotescos (Fuentes, 2017: 41).

El fragmento citado es una gran ecfrasis de contenido vegetal donde se contrasta todo lo que existe al interior del jardín, todo lo que él despierta. La sorpresa y el sentimiento casi se hacen hiperbólicos para el espectador, sobre todo tras haber conocido la frialdad de la casa en general y al toparse ahora con un terreno *vivo* dentro de ella.

Asimismo, con una fuerza imaginativa que también roza lo desbordante, el narrador de «Letanía...» cuenta cómo Muriel quiere sacar afuera lo natural que ha nacido en los límites de su propia carne:

¡La orquídea era un tesoro, plantado hoy en el invernadero de su rabadilla, pero...! Si ésta había florecido, ¿por qué no podrían germinar más, y más, únicas, en mutaciones sin límite? Orquídeas que saldrían congeladas, en avión, a las mil ciudades donde aún quedara una mujer con fe en las insinuaciones cortesanas (Fuentes, 2017: 47).

Para el protagonista, otras copias de su flor (como un espejo o álgter ego de él mismo) tendrían la capacidad de instalarse en todo el mundo, seducir en las ciudades.

Definitivamente, las citas demuestran cómo los elementos vegetales están *contaminando* los escenarios que abarcan o en los que se podrían desplegar. Las plantas se han reterritorializado en interiores cuadrados con muros de mármol o se las imagina llegando a otras latitudes urbanas, viajando por el mundo. Es la idea de la naturaleza renaciendo en la ciudad, retomándola. Pero no cualquier naturaleza, sino una vegetabilidad con poder fantástico, capaz de engullir a sus ciudadanos protagonistas.

Para cerrar, cabría preguntarse por qué en un mismo libro, *Los días enmascarados*, Fuentes desarrolló dos relatos que se insertan en lo fantástico vegetal. Una hipótesis es que, para su época, ya había un amplio recorrido y un reconocimiento del llamado fantástico clásico y, en especial, un auge del fan-

tástico moderno, por lo que él podía apropiarse de los recursos de ambas corrientes. También podría especularse que Fuentes, como mexicano, nació en una cultura con una relación a veces muy siniestra con la muerte y los monstruos imaginarios, y que bebe de una mitología con alta carga vegetal, sobre todo desde el planteamiento prehispánico maya, el cual plantea que los hombres fueron hechos con maíz. Asimismo, festividades mexicanas como el Día de los muertos conlleva un desfile de flores, frutas y plantas mezcladas en una representación particular del inframundo y sus habitantes. Por último, porque Fuentes ante todo era un gran imaginador de historias y de la historia, con ojos de cinéfilo, y supo intuitivamente conectar las combinaciones de lo fantástico vegetal antes de que hubiese un movimiento literario y teórico fitocentrista como el actual.

Este recorrido puntual por los cuentos «Tlactocatzine del jardín de Flandes» y «Letanía de la orquídea» de Carlos Fuentes, nos ha mostrado dos configuraciones de la riqueza vegetal que vertebran los territorios del género fantástico; dos alternativas textuales que se alimentan de la representación de las plantas para catalizar lo sobrenatural en sus discursos. Dos ramificaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BOONE, Luis Jorge (comp.) (2013): *Tierras insólitas*, Almadía, Ciudad de México.
- CALLEJO, Jesús (2000): *Bestiario Mágico*, EDAF, Madrid.
- CASAS, Neus (2000): «Introducción», en Neus Casas (ed.), *Relatos fantásticos*, Vicens Vives, Barcelona, pp. vii-xxxiv.
- CHEVALIER, Jean, y Alan GHEERBRANT (2018): *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, *epublibre*. <https://archive.org/details/diccionario-de-los-simbolos-aa.-vv/page/n1/mode/2up?q=jard%C3%ADn>.
- FOUCAULT, Michel (2019): «El discurso de la naturaleza», en *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, Ciudad de México, pp. 174-180.
- FUENTES, Carlos (2017): *Cuentos completos*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- GADOMSKA, Katarzyna, y Anna SWOBODA (2020): «Ecology and the Fantastic. The Example of *Le Monde Enfin* by Jean-Pierre Andrevon», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, vol. VIII, núm. 2, pp. 165-181.
- GIORGI, Gabriel (2015): «Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros», *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8, pp. 13-22.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2009): «La perversa mujer vegetal: la Mandrágora literaria y fílmica», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 14, pp. 103-119.

- JOO KYEONG, Kim (2019): «La novela-diario como estructura simbólica en “Tlactocatzi-ne, del jardín de Flandes”, de Carlos Fuentes», *Sincronía*, 75, pp. 195-208.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico*, UACM, Ciudad de México.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arcos/Libros, Madrid, pp. 7-46.