

Entre lo fantástico y la ciencia ficción: el caso del cuento neogriego «Ονειροπόλος» (*Soñador*, 1927) de Kostas Karyotakis (con la traducción del cuento)

IOANNIS MARKOPOULOS

Universidad Aristóteles de Tesalónica (Grecia)

Resumen: Partiendo de las recientes aproximaciones teóricas a lo fantástico como un conflicto que «se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 45), este artículo propone una reasignación del género en el campo de la literatura neogriega. Centrándose en el caso representativo del poeta destacado Kostas Karyotakis (1896-1928), el artículo procede a una lectura indicativa de su cuento «Ονειροπόλος» [*Soñador*] (1927), un ejemplo representativo de lo fantástico neogriego que a la vez desdibuja los límites entre la ciencia ficción y la literatura fantástica utilizando sutilmente los temas externos y el aspecto materialista de la primera (Roberts, 2006) para evocar eficazmente el sentimiento

deseado de la segunda. Más concretamente, Karyotakis, por un lado, usa el motivo del ambicioso experimento científico como un vehículo efectivo para presentar una posibilidad alternativa de experimentar el tiempo en la realidad cotidiana y, por otro lado, usa la figura del «científico loco» como un punto de vista subversivo para revelar la dimensión absurda de nuestras transacciones diarias y criticar la exclusión social de cualquier elemento que supere los límites de lo normal y lo posible.

Palabras clave: Literatura fantástica, cuento neogriego, Kostas Karyotakis, transgresiones temporales, enfermedad mental

1. Hacia una reordenación de la literatura fantástica neogriega

Durante las últimas décadas se ha notado un aumento remarcable en el número y la diversidad de las aproximaciones teóricas a la literatura fantástica que podrían dividirse en «dos líneas de pensamiento» (García, 2015): por un lado, el concepto de lo fantástico se percibe como un término paraguas ahistórico que incluye cualquier narración que trascienda de algún modo las leyes de la naturaleza y la lógica (Sandner, 2004). Por otro lado, se utiliza para indicar un género literario mucho más restringido, que nace en la segunda mitad del siglo XVIII como reacción al racionalismo dogmático de la Ilustración y se basa en la inquietante intrusión de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, el conflicto que surge de la coexistencia de lo *real* y lo *imposible* (Roas, 2011).

En el caso de la literatura y la crítica neogriega, la primera línea de pensamiento corresponde a la percepción actual predominante de la ficción fantástica como una categoría bastante amplia que consta de distintos géneros (ciencia ficción, *fantasy*, terror) y obras que se extienden desde el presente hasta la Antigüedad. Un ejemplo indicativo de esta percepción es la antología fundamental *To ελληνικό φανταστικό διήγημα* [El cuento griego fantástico] (Panorios, 1997), que incluye en sus seis volúmenes un conjunto amplio y heterogéneo de textos, entre los que se encuentra, por ejemplo, *Αληθή Διηγήματα* [Relatos verdaderos] de Luciano de Samósata (Λουκιανός ὁ Σαμοσατεύς). Respectivamente, el segundo enfoque de lo fantástico como un conflicto no resuelto entre lo posible y lo imposible podría utilizarse como una lente teórica alternativa que revela un aspecto menos conocido de las principales figuras literarias

griegas, y permite un mapeo nuevo de la ficción fantástica del país.

Una premisa básica de esta aproximación, que reduce drásticamente los límites cronológicos del género y define su punto de partida, es que lo fantástico sólo puede existir en un mundo desencantado, posterior a la Ilustración (Caillois, 1958). La exigencia de los Románticos de una realidad más profunda y enriquecida no se habría planteado sin la equiparación positivista de lo «real» con lo que puede explicarse mediante la lógica y las leyes científicas; lo fantástico no podría convertirse en la «literatura de la subversión» si lo sobrenatural no hubiera sido previamente descartado, marginado y convertido en lo «oculto de la cultura» (Jackson, 1981).

Respectivamente, lo fantástico en la literatura neogriega puede detectarse solamente tras la aparición del movimiento griego de la Ilustración que culmina durante las tres décadas entre la revolución francesa y la guerra de independencia griega (1821-1830) (Kitromilides, 2013) y más precisamente surge propiamente en el contexto de un giro más amplio en el último cuarto del siglo XIX, cuando «empezaron a darse en Grecia las condiciones económicas, sociales (urbanización relativa) y editoriales necesarias para la producción y el consumo sistemáticos de ficción en prosa» (Chrysanthopoulos, 1997: 64).

Más concretamente, durante las décadas de 1880 y 1890 se produce un notable florecimiento del cuento, que se alza como género literario autónomo y acaba convirtiéndose en la forma narrativa predominante del período (Karaiskou, 2002). Al mismo tiempo, la ficción en prosa apunta ahora hacia una representación más realista del mundo, vuelve su mirada hacia la vida rural cotidiana y desarrolla una estrecha relación con la recién fundada ciencia del folklore (Beaton,

1982). Estos aspectos definitorios de la ficción neogriega de finales del siglo XIX constituyen también los factores decisivos para la aparición de lo fantástico neogriego. La formación del cuento proporciona al género su vehículo narrativo ideal (Duncan, 2010: 7), la búsqueda de la verosimilitud constituye paradójicamente una de las condiciones esenciales para la intrusión inquietante de lo imposible, y la recogida sistemática de leyendas crea una base sólida para la construcción de narraciones sobrenaturales más complejas por parte de una serie de importantes escritores y poetas, como el más grande, según Milan Kundera (1996), prosista del país, Alexandros Papadiamantis (1851-1911), la figura más famosa y reconocible de la literatura neogriega, C. P. Cavafy (1863-1933) y, posiblemente el representante más moderno de este período inicial de lo fantástico neogriego, Kostas Karyotakis (1896-1928).

2. «Impresiones de un ahogado»: Kostas Karyotakis en el mapa del cuento fantástico

El 21 de julio de 1928, Kostas Karyotakis, una de las figuras más destacadas e influyentes de la literatura neogriega del siglo XX, se suicida a los 32 años. Junto con sus tres colecciones posrománticas que redefinieron el panorama poético nacional, Karyotakis dejó tras de sí una nota de suicidio: una extraordinaria instantánea de su muerte prematura que refleja claramente su visión del mundo altamente pesimista y a la vez profundamente sensata y humorística.

Και για ν' αλλάξουμε τόνο. Συμβουλεύω όσους ξέρουν κολύμπι να μην επιχειρήσουν ποτέ να αυτοκτονήσουν δια θαλάσσης. Όλη νύχτα απόψε, επί 10 ώρες, εδερνόμουν με τα κύματα. Ήπια άφθονο νερό, αλλά κάθε τόσο, χωρίς να καταλάβω πώς, το στόμα

μου ανέβαινε στην επιφάνεια. Ωρισμένως, κάποτε, όταν μου δοθεί ευκαιρία, θα γράψω τις εντυπώσεις ενός πνιγμένου. (Karyotakis, 2017: 497).

Y para cambiar el tono. Aconsejo a los que saben nadar que nunca intenten suicidarse en el mar. Toda la noche, durante diez horas, estuve luchando contra las olas. Bebí mucha agua, pero de vez en cuando, sin darme cuenta de cómo, mi boca subía a la superficie. Algún día, cuando se me presente la oportunidad, escribiré las impresiones de un ahogado.

A pesar de su vida breve y su corpus limitado, Karyotakis logró un equilibrio magistral entre una implacable crítica social y una nostálgica búsqueda de la inocencia perdida; una cruda descripción de la realidad cotidiana y una ensoñadora exploración de tierras imaginarias; una mezcla de cinismo y humor negro con una curiosidad metafísica, patente no sólo en sus aclamados poemas, sino también en una serie menos conocida de obras en prosa, publicadas tras la muerte del poeta, que trascienden de forma original las convenciones del realismo.

En las últimas décadas, esta dimensión de Karyotakis se ha convertido en un objeto de estudio clave para los críticos que han revalorizado sus piezas en prosa (Savvidis, 1989), conectándolas con la tradición del *poème en prose* (Naoum, 2006) y detectando sus afinidades con escritores como Charles Baudelaire (Tsimokou, 1997) y Edgar Allan Poe (Dounia, 2009). Sin embargo, lo que aún permanece inexplorado es la relación más profunda de la prosa de Karyotakis con el género de lo fantástico y la forma del cuento, o, en otras palabras, el aspecto de sus relatos como narraciones cuidadosamente estructuradas que pretenden la «unidad de efecto» de Poe

(1984), que, en este caso concreto, equivale a lo que Julio Cortázar denomina el «sentimiento de lo fantástico»¹.

En este sentido, uno de los cuentos fantásticos más representativos de Karyotakis es «Το καύκαλο» [La calavera] (1920). A pesar de la notable sencillez del argumento, que se consiste prácticamente en una serie de escenas de la vida cotidiana de un poeta, Karyotakis consigue sorprender al lector al elegir narrar la historia desde el punto de vista de una calavera y al iniciar un juego lingüístico entre el pronombre en primera persona y la identidad no humana del narrador:

Οι άνθρωποι νομίζουνε πως τα ξέρουν όλα. Έτσι κανένας δε δα΄ δελε να υποδέσει πως ένα καύκαλο μέσα στην οστεοθήκη του είναι κάτι παραπάνω από ό,τι πιστεύεται κοινά. Γι΄ αυτό δεν έτρεμε καθόλου το χέρι τού παράξενου ποιητή όταν ήρθε μια μέρα να ταράξει τον ύπνο των αιώνων που κοιμόμουν μέσα στο μαύρο μου κασονάκι, όξω από την εκκλησία του νεκροταφείου. (389).

Los humanos creen saberlo todo. Así que nadie querría suponer que una calavera en su osario es algo más de lo que comúnmente se cree. Por eso no le temblaba la mano al poeta extraño cuando vino un día a perturbar mi sueño de siglos en mi casita negra, frente a la iglesia del cementerio.

Sin la ayuda de ningún acontecimiento sobrenatural, Karyotakis socava de forma sutil pero bastante eficaz los límites establecidos de la realidad utilizando una estrategia

narrativa que más tarde se convertirá en una de las características esenciales de lo fantástico contemporáneo: el dispositivo de «dar voz al Otro, al ser que ha traspasado las fronteras de lo real» (Roas, 2011: 168).

Al contrario que la mayoría de los representativos griegos del género que perciben lo Fantástico como una narración supranatural evocativa y completamente aislada de la vida cotidiana, Karyotakis combina lo misterioso y lo inexplicable con los aspectos más prosaicos de la realidad diaria. Alejándose de un enfoque más tradicional que se relaciona con la tradición gótica, Karyotakis se acerca más a la noción de lo «neofantástico» (Alazraki, 1990), ejemplificada en la obra de Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Los castillos y los fantasmas góticos han sido sustituidos aquí por «metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de “sinsentido” que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación» (Alazraki, 1990: 29) y el mundo, por lo demás estable y regido por leyes naturales, se ha reemplazado por una realidad mucho más fluida que se parece a «una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros» (29).

Estos intersticios inexplicables, así como este tipo de realidad agujereada encontrarán su representación más completa siete años más tarde en «Ονειροπόλος» (Soñador), el relato de Karyotakis que por sí mismo proporciona al poeta un lugar especial en el mapa de la literatura fantástica.

¹ «Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico» (Cortázar, 1982).

3. Entre lo fantástico y la ciencia ficción: «Soñador» de Kostas Karyotakis

a. *Variantes de transgresiones temporales: heterocronía, viaje al futuro, déjà vu*

Probablemente escrito en 1927 y publicado por primera vez en 1938, el cuento «Soñador»² está dividido en cinco partes, que también podrían percibirse como cinco minicuentos semiautónomos, conectados por el tema de trascender una concepción convencional del tiempo, claramente definido en las primeras frases del texto: «Δεν ήξερε αν ήταν μικρόβιο ή αόρατος κακοποιός, ή ακόμη τίποτε άλλο. Επίστευε όμως ότι ο Χρόνος υπήρχε στο διάστημα. Είχε αρκετές αποδείξεις» [no sabía si era un microbio, un criminal invisible o tal vez algo más. Sin embargo, seguía creyendo que el Tiempo existía en el espacio. Tenía suficientes pruebas de ello] (Karyotakis, 2017: 395). La cuestión básica del relato se formula como una hipótesis de trabajo y las cinco partes siguientes son las «pruebas» que confirman esta especulación sobre la posibilidad de una experiencia alternativa del tiempo. Ya en estas primeras frases se detecta el carácter discretamente irónico y pseudocientífico de la narración que recorre todo el relato, reforzando y al mismo tiempo socavando la veracidad del texto.

La primera sección es un ejemplo representativo de la condición que se reconoce por los teóricos como una de las premisas básicas de cada narración fantástica: la construcción cuidadosa de un entorno completamente realista con el único objetivo de su eventual deconstrucción. En la primera mitad, el héroe emprende un largo viaje a su ciudad natal de

provincias, que revive gracias a una descripción precisa y detallada.

Κάποτε, σ' ένα μακρινό ταξίδι του, το βαπόρι πέρασε από το λιμάνι μιας επαρχιακής πόλεως όπου είχε ζήσει μικρός. Εβγήκε έξω, θέλοντας να θυμηθεί την παιδική του ζωή. Ήταν Κυριακή. Στην πλατεία η μπάντα έπαιζε κάποια ιταλική όπερα. Ο κόσμος έκανε βόλτες ή καθόταν στο καφενείο. Τα παιδιά, όσα δεν έτρεχαν, παρακολουδούσαν τις κινήσεις του αρχιμουσικού. Μια μακαριότης επλανάτο πάνω σ' όλα. (395).

Una vez, durante un largo viaje, su nave hizo escala en el puerto de una ciudad de provincias donde había vivido de niño. Desembarcó, deseoso de recordar aquellos años de infancia. Era domingo. En la plaza, la banda tocaba una ópera italiana. La gente paseaba o se sentaba en el café. Los niños, los que no correteaban, seguían los movimientos del director. Una sensación de felicidad lo envolvía todo.

A continuación, con notable facilidad, Karyotakis socava todo este efecto de verosimilitud que acababa de crear y, utilizando apenas unas palabras, pasa de la construcción a la demolición: «Όλα ήταν τα ίδια. Μόνο που είχαν μικρύνει. Είχαν απελπιστικά μικρύνει. Είχαν χάσει το ένα τρίτο του όγκου τους» [Todo era igual. Salvo que se había vuelto más pequeño. Se había vuelto irremediabilmente más pequeño] (395). Esta transición repentina plantea interrogantes al lector sobre la naturaleza de los acontecimientos, y el lugar de la ciudad provinciana adquiere una ambigüedad

² La traducción que sigue se basa en la reedición siguiente: Kostas Karyotakis, «Ονειροπόλος», *Ποιήματα και πιάττα*, Atenas, Gutenberg, 2017, pp. 395-399. La traducción ha sido posible gracias a la amable contribución y las correcciones perspicaces de Alicia Funes Moro, *copywriter* y experta en comunicación.

que recuerda a la prototípica dualidad espacial de «The Fall of the House of Usher» (1839) de Poe³: ¿Hemos entrado en el mundo interior del héroe observando sus recuerdos de infancia que poco a poco se desvanecen y pierden su «tamaño»? ¿O se trata de un caso representativo de «heterocronía»⁴, donde estos acontecimientos se producen realmente en el contexto de una realidad enriquecida -donde el tema del desgaste del cuerpo alcanza su versión más literal- y un espacio elástico que combina dos niveles temporales diferentes, el del protagonista como adulto y como niño?

Además de la coexistencia de dos realidades temporales paralelas dentro del mismo espacio, el texto nos presenta, respectivamente, dos percepciones diferentes del concepto de tiempo. La imagen poética del director de orquesta «que creía sostener el Tiempo con su batuta» podría leerse como una metáfora del reloj que, en cierto sentido, también sostiene el tiempo en sus propias manos mecánicas, como su intermediario oficial, su traductor infalible, el punto de referencia objetivo que determina nuestros horarios diarios. El Tiempo se desarrolla como la ópera italiana, armoniosamente lineal, tranquilizando a todos los habitantes de la ciudad, incluidos los niños que, como hipnotizados, «seguían los movimientos del director de orquesta». Sin embargo, debido a este peculiar viaje al pasado, el héroe se enfrenta a una segunda interacción con el tiempo, mucho más física y extraña. La ópera no es más que una distracción del verdadero espectáculo que no tiene lugar en el escenario, sino delante de las narices de los desprevenidos espectadores, «δουλεύοντας ελεύθερα ανάμεσά τους, τρώγοντας κάθε στιγμή κάτι από τη φτωχή τους ύπαρξη» [trabajando sin

obstáculos entre ellos, mordisqueando a cada instante algo de su exigua existencia] (396).

El conflicto entre una cosmovisión tradicional y otra subversiva se expresa de forma aún más explícita en la segunda parte y en la segunda parada del deambular del héroe: un baile de disfraces. Como en la primera parte, al principio se ofrece una descripción detallada:

Υποχρεωτικό ένδυμα ορισμένης εποχής. Κυρίες, με μεταξωτά ροζ ή ουρασιά κρινολίνα, με πουδραρισμένα μαλλιά, με πράσινες και χρυσές περούκες, έπεφταν ημίγυμνες, γεμάτες εμπιστοσύνη, στα χέρια των δουκών-χρηματομεσιτών και μαρκησιών-καπνεμπόρων. [...] Παραμερίζοντας όλοι, εσχημάτιζαν ένα κύκλο στο κέντρο της αιθούσης, και τέσσερα ζεύγη, τα πιο εξαυλωμένα, άρχισαν να χορεύουν μενουέτο. Η παραίσθησις ήταν πλήρης. (396).

Se requería traje de época. Las damas, con crinolinas de seda rosas o azules celestes, con peinados empolvados o con pelucas verdes y doradas, caían semidesnudas, confiadas, en brazos de duques-corredores de bolsa y marqueses-estancieros. [...] Retrocediendo, todos formaron un círculo en el centro del salón, y cuatro parejas, las más desencarnadas, comenzaron a bailar un minué. La alucinación era completa.

El baile de disfraces es un viaje organizado al pasado, un divertido revival de otra época que, sin embargo, solo toca la superficie: la ropa, los pasos de baile, la música. Cada uno de los presentes se limita a jugar su papel, plenamente consciente de que su propia realidad presente

³ Sobre la función alegórica de la arquitectura en la obra de Poe, véase Wilbur, 1966.

⁴ Para una descripción informativa del término «heterocronía», véase Dunn-Lardeau, 2009.

no cambia en lo más mínimo, de que todo esto no es más que una «alucinación completa».

La artificialidad de esta relación con otra época se hace más evidente cuando se produce una transición inesperada, y esta vez completamente literal, al futuro. Los bailarines «pierden la cuenta», avanzan un siglo entero y se transportan al lejano mundo de 2027, donde todos siguen bailando, disfrazados ahora de esqueletos «mórbidamente elegantes».

Οι τέσσερις γυναίκες σκελετοί, θανάσιμα κομψοί, επήγαιναν προς τους αντρικούς, κ' έπειτα επέστρεφαν με μελαγχολική χάρη, σα ν' αναγνώριζαν το λάθος τους. Οι καθαλιέροι σταματούσαν, και το κρανίο τους εβάραινε τη γη, ενώ ψηλά, με ηλεκτρικά γράμματα που άναβαν κι έσβηναν, ήταν γραμμένο: ΑΠΟΚΡΕΩ 2027. (397).

Los cuatro esqueletos femeninos, mórbidamente elegantes, se acercaron a los masculinos y luego retrocedieron con gracia melancólica, como si hubieran reconocido su error. Sus acompañantes permanecían inmóviles, sus cráneos se descolgaban, mientras en lo alto, en parpadeantes letras eléctricas, estaba escrito: CARNAVAL 2027.

Empleando elementos del mundo gótico y evocador de «The Masque of the Red Death» (1842) de Poe, Karyotakis construye aquí un cronotopo futurista aún más inquietante, donde la Muerte no invade como un visitante autónomo, sino que se produce por los propios movimientos de los bailarines, que transforman radicalmente su realidad espaciotemporal.

El tema del viaje en el tiempo, sin embargo, puede obtener una forma mucho más mundana y cotidiana. En la tercera y más sencilla parte del cuento, el héroe confiesa su recurrente sensación de *déjà vu*, un sentimiento constante de que incluso las discusiones más ordinarias

son repeticiones exactas de lo que ya ha tenido lugar en el pasado. Por ejemplo, cuando pregunta a un desconocido por una calle, sabe de antemano, palabra por palabra, lo que el hombre va a responder:

Ζητούσε λ.χ. να πληροφορηθεί για ένα δρόμο που δεν ήξερε. Ο άνθρωπος τον οποίον είχε ρωτήσει τον κοίταζε για μια στιγμή χωρίς ν' απαντήσει, κ' έπειτα έβγαζε το καπέλο του κ' εσκούπιζε το μέτωπό του. Τον ρωτούσε πάλι, αλλά συγχρόνως σαν αστραπή περνούσε από το νου του η σκέψις ότι αυτή η μικρή ιστορία είχε ξαναγίνει. Η πληροφορία που ζήτησε, η σιωπή του άλλου, η δεύτερη ερώτησή του, όλα, όλα απαράλλαχτα. Έπειτα, συνεχίζοντας τη σκέψη του, έλεγε μέσα του: «Να ιδείς που τώρα θ' ακούσω: “Δεν ξέρω, αλλά νομίζω μετά τις γραμμές του τραμ που θα συναντήσετε”». «Δεν ξέρω, αλλά μετά τις γραμμές που θα συναντήσετε», απαντούσε ο άγνωστος σαν ηχώ της σκέψεώς του, κ' έφευγε βιαστικά, σκυμμένος, πνίγοντας ένα γέλιο. (397).

Pedía, por ejemplo, información sobre una calle que no conocía. El hombre al que había preguntado le miraba un momento sin responder, luego se quitaba el sombrero y se secaba la frente. Volvía a preguntar, pero al mismo tiempo, como un relámpago, cruzaba por su mente la idea de que ese pequeño incidente ya había ocurrido antes. La información que buscaba, el silencio del otro, su segunda pregunta, todo eso, todo idéntico. Entonces, prosiguiendo su pensamiento, se decía a sí mismo: «Ya verás que ahora voy a oír: “No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis”». «No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis», respondió el desconocido como un eco de su pensamiento, y

se alejaba a toda prisa, encorvado, ahogando una carcajada.

La conversación más cotidiana con un desconocido adquiere de este modo una dimensión inesperada e insólita, al convertirse en «un eco del pensamiento» del héroe. La conexión metafísica del mundo interior del protagonista con la realidad exterior no es sino otra forma de cuestionar la aparente linealidad del tiempo: si en la primera parte este cuestionamiento surge de la coexistencia conflictiva de dos niveles temporales diferentes en un mismo espacio (heterocronía), aquí se provoca por la reproducción totalmente fiel de una situación única en dos momentos diferentes.

En conclusión, Karyotakis utiliza el tema de la investigación científica como un marco que proporciona unidad y coherencia a tres microcuentos muy diferentes y como un dispositivo que le ayuda representar de forma más verosímil las fisuras y discontinuidades del enfoque dado al concepto de tiempo.

b. La sociedad como «manicomio público»: Del científico loco al enfermo mental preso

A diferencia de las tres partes anteriores, el cuarto capítulo no narra otro extraño incidente de discontinuidad temporal, sino que nos presenta por primera vez el ambicioso empeño de nuestro héroe. Basándose en la inquebrantable creencia que había expresado inicialmente de que el Tiempo existe en el espacio, el vendió su casa, compró material químico y comenzó a realizar una serie de experimentos para «poner a prueba las fórmulas científicas aceptadas», detectar el error en las leyes existentes y, «a partir de este error, extrapolar un nuevo elemento», ya que «el Tiempo podría existir dentro del

hidrógeno o del oxígeno» (398). Asimilando una premisa básica de la ciencia ficción que es la racionalización física, el materialismo arraigado en una «perspectiva científica» (Roberts, 2006: 5), Karyotakis usa el motivo del experimento, el lugar del laboratorio y la figura del «científico loco»⁵ para ofrecer una descripción bastante concisa y realista de una sociedad hipotética completamente vacía de tiempo, una variación inquietante de nuestra propia realidad que revela el carácter altamente convencional de los aspectos más simples y prosaicos de la vida diaria, como leer un periódico o realizar una transacción financiera:

Όταν όμως θα τελειοποιούσε την εφεύρεσή του και θα περιόριζε το Χρόνο μέσα σ' ένα γυαλί του εργαστηρίου του, να ιδούμε τους μεγαλόσχημους κυρίους που γέμισαν τον κόσμο με σαπουνόφουσκες. Να ιδούμε τι θα γίνουν οι τόκοι και τα επιτόκια τού απέναντι τοκογλύφου. Να ιδούμε με ποια ημερομηνία θα βγάλουν τις εφημερίδες τους. (398).

Pero cuando perfeccionara su invento y confinara al Tiempo en su vaso de precipitado, veamos a esos estirados que han llenado el mundo de burbujas. Veamos qué pasará con las tasas de interés de ese usurero. Veamos qué fechas pondrán en sus periódicos

La revelación completa de su gran plan va seguida de un aterrizaje forzoso y un final poco glorioso en la quinta y última parte que es, al mismo tiempo, la más críptica del texto, ya que la forma de interpretarla determina la subversividad de todo el relato. La cito aquí íntegramente:

Τώρα η ιστορία αυτή έχει τελειώσει. Στο απομονωτήριο του ασύλου που βρίσκεται,

⁵ Por las raíces históricas y la representación literaria de la figura del científico loco, véase Schummer, 2006.

η νύχτα και η μέρα τού είναι το ίδιο αδιάφορες. Αν μπαίνει από το φεγγίτη λίγο φως, το κοιτάζει για μια στιγμή κ' έπειτα το επιστρέφει με όλη του την καρδιά. Βλέπει το φωτεινό εκείνο τετραγωνάκι, δειγματολόγιο σε σχήμα βιβλίου, ν' αλλάζει χρώματα, σα να το φυλλομετρά το αόρατο χέρι του Θεού. Ροζ, μπλε, πράσινο, μωβ... Αυτός όμως προτιμά το βελούδινο μαύρο που προεκτείνεται στο δωμάτιο όταν νυχτώσει.

Έτσι περνούν οι ώρες, έτσι περνούν οι μέρες κάθε ευτυχισμένου ονειροπόλου. Μένει ολομόναχος, ακίνητος μέσα στους τέσσερις τοίχους, σαν παλιά λιθογραφία στην κορνίζα της. Έχει το συναίσθημα ότι επραγματοποίησε το μεγάλο σκοπό της ζωής του. Τίποτε δεν αλλάζει από όσα τον περιστοιχίζουν. Και ο Χρόνος δεν υπάρχει. (398-399).

Esta historia acaba de llegar a su fin. En su pabellón aislado del manicomio, la noche y el día son igual de indiferentes. Si entra un poco de luz por la ventana alta, la observa un momento y luego le da la espalda. Ve ese cuadradito brillante, un libro de muestras que cambia de color como si la mano invisible de Dios lo hojeara. Rosa, azul, verde, malva... Pero él prefiere el negro aterciopelado que se extiende por la habitación cuando cae la noche.

Así pasan las horas, así pasan los días de todo soñador feliz. Se queda completamente solo, inmóvil entre las cuatro paredes, como una vieja litografía en su marco. Tiene la sensación de haber cumplido el gran propósito de su vida.

Nada cambia de lo que le rodea. Y el Tiempo no existe.

Según una primera lectura, esta parte es un epílogo que pone fin a las paradójicas aventuras anteriores del héroe revelando su verdadera identidad. Desde este punto de vista, el científico soñador y ambicioso resulta ser sólo un enfermo mental encerrado en un manicomio y, por tanto, lo que hemos leído hasta ahora no son más que las fantasías de un loco. La aceptación de la enfermedad mental del héroe equipara todas las reflexiones anteriores sobre la noción del tiempo y el intento de reconsiderar un enfoque estrictamente racional del mundo con una agradable y exótica evasión de la dura realidad⁶.

Aunque la percepción del protagonista como enfermo mental es la interpretación más obvia, existe un segundo enfoque posible que permite una lectura diferente de la última parte. Una lectura que no se centra en revelar la «locura» del héroe, sino en explorar su conexión más profunda con el lector del texto, y en utilizar la experiencia del confinamiento en el manicomio como metáfora de la actividad solitaria de la lectura. Cada palabra adquiere ahora un segundo significado: «Ve ese cuadradito brillante, *un libro de muestras* que cambia de color como si la mano invisible de Dios *lo hojeara*». El preso que observa la ventana no es otro que el lector soñador que mira las páginas del libro, mientras que los cinco colores diferentes, «rosa, azul, verde, malva, negro» corresponden a las cinco secciones del texto, a las cinco variantes diferentes del Tiempo, del «Criminal Invisible». Si, finalmente, el héroe

⁶ Desde este punto de vista, la función de esta parte final podría describirse perfectamente con la observación que Siegfried Kracauer hace en su estudio seminal *From Caligari to Hitler* (1947) con motivo de un caso bastante similar de los años veinte: la transformación de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), la emblemática película expresionista alemana de Robert Wiene, de una historia «abiertamente revolucionaria» en una «quimera» conformista mediante la adición de «una historia marco que presenta al protagonista como un loco» (Kracauer, 1947: 66).

no consigue encerrar el Tiempo en un vaso de precipitado, Karyotakis logra atrapar al lector en el interior de su relato.

En conclusión, Kostas Karyotakis construye una versión más accesible, prosaica y moderna de la figura del científico loco, una metáfora abierta que une la condición de la enfermedad mental con el propio proceso de la lectura y cuestiona los límites establecidos entre la lógica y la locura, sugiriendo, por un lado, una posibilidad alternativa de experimentar el tiempo en nuestra vida cotidiana y, por otro lado, revelando la dimensión del hombre como el objeto fantástico por excelencia (Sartre, 1947)⁷ y el aspecto de la sociedad moderna, como el propio Karyotakis escribiría en una de sus últimas cartas antes de su suicidio, como un «manicomio público» (488).

Obras citadas

- BEATON, Roderick (1982). «Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 8: 103-122.
- CAILLOIS, Roger (1958). «De la féerie à la science-fiction», R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, v. I. Paris: Gallimard, 7-24.
- CHRYSANTHOPOULOS, Michalis (1997). «Anticipating Modernism: Constructing a Genre, a Past and a Place», Dimitris Tziouvas (ed.), *Greek Modernism and Beyond*, Lanham (MD): Rowman and Littlefield, 57-72.
- CORTÁZAR, Julio (1982) «El sentimiento de lo fantástico». Conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas. <http://www.ciudadseva.com/el-sentimiento-de-lo-fantastico/> (Acceso: 26.2.2023).
- DOUNIA, Christina (2009). *Στη σαγήνη του Ε. Α. Πόε* [Bajo el hechizo de E. A. Poe]. Atenas: Gavriilidis.
- DUNCAN, Cynthia (2010). *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish American Ficciones*. Philadelphia (PA): Temple University Press.
- DUNN-LARDEAU, Brenda (2009). *Le Voyage imaginaire dans le temps: du récit médiéval au roman postmoderne*. Grenoble: Université Stendhal, ELLUG.
- GARCÍA, Patricia (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. New York (NY) – London: Routledge.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York (NY) – London: Routledge.
- KARAIKOU, Maria (2002). *The Formation of the Modern Greek Short Story (Διήγημα): Critical Perspectives and Narrative Practice (1880-1920)*. Tesis doctoral inédita, King's College, Londres.
- KARYOTAKIS, Kostas (2017). *Ποιήματα και πεζά* [Poemas y prosas]. Atenas: Gutenberg.
- KITROMILIDES, Paschalis (2013). *Enlightenment and Revolution: The Making of Modern Greece*. Cambridge (MA) – London: Harvard University Press.
- KRACAUER, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- KUNDERA, Milan (1996). «Préface», Lakis Proguidis, *La conquete du roman: De Papadimantis a Boccace*. Paris: Les Belles Lettres, IX-XIV.

⁷ «Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image» (Sartre, 1947: 127).

- ΝΑΟΥΜ, Ioanna (2006). «Η ποίηση έξω από τον στίχο. Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Κ. Γ. Καρυωτάκη» [La poesía fuera del verso. Algunas observaciones sobre el doble paradigma del *Spleen de Paris* de Baudelaire y la última prosa de K. G. Karyotakis], Panagiotis Pistas (ed.), *Όσο κρατάει η ανάγνωση* [Mientras dure la lectura], Thessaloniki, 442-453.
- PANORIOS, Makis (ed.) (1987). *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα* [El cuento fantástico griego]. Atenas: Aiolos.
- POE, Edgar Allan (1984). «Review of *Twice-told Tales*», G. R. Thompson (ed.), *Essays and Reviews*. New York (NY): Library of America, 571-572.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROBERTS, Adam (2006). *Science fiction*. London: Routledge.
- SANDNER, David. (ed.) (2004). *Fantastic Literature: A Critical Reader*. London: Praeger.
- SARTRE, Jean Paul (1947). «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage», J. P. Sartre, *Situations I*. Paris: Gallimard, 113-132.
- SAVVIDIS, G. P. (1989). *Στα χνάρια του Καρυωτάκη* [Tras las huellas de Karyotakis]. Atenas: Nefeli.
- SCHUMMER, Joachim (2006). «Historical Roots of the “Mad Scientist”: Chemists in Nineteenth-century Literature», *Ambix*, 53. 2: 99-127
- TSIRIMOKOU, Lizzie (1997). «Ποιητική Αλχημεία: Baudelaire - Karyotakis» [Alquimia poética: Baudelaire – Karyotakis], *Filólogos*, 89: 311-333.
- WILBUR, Richard (1966). «The House of Poe», E. W. Carlson (ed.), *Recognition of Edgar Allan Poe; Selected Criticism since 1829*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 254-277.

KOSTAS KARYOTAKIS

SOÑADOR

Traducción de Ioannis Markopoulos

I

No sabía si era un microbio, un criminal invisible o tal vez algo más. Sin embargo, seguía creyendo que el Tiempo existía en el espacio. Tenía suficientes pruebas de ello.

Una vez, durante un largo viaje, su nave hizo escala en el puerto de una ciudad de provincias donde había vivido de niño. Desembarcó, deseoso de rememorar aquellos años de infancia. Era domingo. En la plaza, la banda tocaba una ópera italiana. La gente paseaba o se sentaba en el café. Los niños, los que no correteaban, seguían los movimientos del director. Una sensación de felicidad lo envolvía todo.

Vio la casa de su familia. El jardín. La azotea, donde solía subir a volar sus cometas o a empezar un combate con piedras, desplegando impetuosamente banderitas de papel.

Nada había cambiado. Las sillas de la confitería colocadas en tres filas, igual que entonces. Incluso las losas que pisaba eran las mismas. Todo era igual. Salvo que se había vuelto más pequeño. Se había vuelto irremediabilmente más pequeño. Había perdido un tercio de su tamaño. Pero todo había disminuido proporcionalmente. La gente

sentada alrededor de las mesas de mármol, inmóvil y silenciosa como si no estuviera allí; un poco más lejos las muchachas con el entorno claro de sus siluetas en paralelo al agua de la fuente; dos ancianos en un balcón con las líneas inciertas y difuminadas de sus facciones; los músicos, incluso el director de orquesta que creía sostener el Tiempo con su batuta; ninguno de ellos se había dado cuenta de nada. El Tiempo, sin embargo, trabajaba sin obstáculos entre ellos, mordisqueando a cada instante algo de su exigua existencia.

Se quedó allí un rato, preocupado, como esperando a sus amigos de la infancia. Necesitó un silbido estridente para volver a la realidad. El barco partía.

II

Más tarde recordó un baile de máscaras. Se requería traje de época. Las damas, con crinolinas de seda rosas o azules celestes, con peinados empolvados o con pelucas verdes y doradas, caían semidesnudas, confiadas, en brazos de duques-corredores de bolsa y marqueses-estanqueros. Se aproximaban tanto que sus frentes tocaban a veces los labios de sus

acompañantes y los bordes de sus crinolinas se levantaban.

Retrocediendo, todos formaron un círculo en el centro del salón y cuatro parejas, las más desencarnadas, comenzaron a bailar un minué. La alucinación era completa. Esta pieza contenía, por supuesto, dos o tres notas mágicas, repetidas en cada frase, y estas notas creaban el ambiente de aquella época pasada, inalterable y cristalino. Los pasos pequeños y rápidos, las reverencias elegantes, las miradas nostálgicas, las sonrisas llenas de erotismo contenido, curiosos daguerrotipos conservados intactos en la vitrina de un museo.

Entonces ocurrió lo más inesperado. Los bailarines perdieron la cuenta. Aunque tenían que calcular exactamente cuántos años habían retrocedido en el pasado para poder regresar y reencontrar sus propias personalidades, se podía ver que se habían equivocado. Se habían equivocado de manera irremediable. Habían avanzado un siglo entero sin sospecharlo. Ahora observaba sus movimientos. Los cuatro esqueletos femeninos, mórbidamente elegantes, se acercaron a los masculinos y luego retrocedieron con gracia melancólica, como si hubieran reconocido su error. Sus acompañantes permanecían inmóviles, sus cráneos se descolgaban, mientras en lo alto, en parpadeantes letras eléctricas, estaba escrito: CARNAVAL 2027.

III

A veces le ocurría algo extraño. Al oír una frase o presenciar un hecho trivial, tenía la impresión de que esa cosa había sucedido o se había dicho antes, sin saber exactamente dónde ni cuándo, y que ahora se repetía precisamente de la misma manera. Le parecía muy extraño. Probablemente la primera vez había sido un sueño. Sin embargo, estaba absolutamente claro

que, de vez en cuando, alguien quería gastarle una broma.

Normalmente ocurría durante una conversación sobre los temas más comunes. Pedía, por ejemplo, información sobre una calle que no conocía. El hombre al que había preguntado le miraba un momento sin responder, luego se quitaba el sombrero y se secaba la frente. Volvía a preguntar, pero al mismo tiempo, como un relámpago, cruzaba por su mente la idea de que ese pequeño incidente ya había ocurrido antes. La información que buscaba, el silencio del otro, su segunda pregunta, todo eso, todo idéntico. Entonces, prosiguiendo su pensamiento, se decía a sí mismo: «Ya verás que ahora voy a oír: “No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis”». «No lo sé, pero creo que después de las vías del tranvía que encontraréis», respondió el desconocido como un eco de su pensamiento, y se alejaba a toda prisa, encorvado, ahogando una carcajada.

IV

Estudió. Vendió una casa que tenía y compró material químico. Encerrado todo el día en un sótano, realizaba una serie de experimentos, empezando por lo más sencillo y aventurándose después en lo imposible. Analizaba sustancias, poniendo a prueba las fórmulas científicas aceptadas. Intentaba encontrar un error en las leyes de la ciencia, y a partir de este error extrapolar un nuevo elemento. El Tiempo podría existir, en alguna pequeña medida por supuesto, dentro del hidrógeno o del oxígeno. No se desanimó. Entusiasmado, siguió repitiendo el experimento que fracasó.

Observaba la vida en los periódicos. Sonría socarronamente al pensar que nadie lo veía. Inmersos en sus trabajos intrascendentes, todas

aquellas personas sólo pensaban en cómo llegar a fin de mes. Pero cuando perfeccionara su invento y confinara al Tiempo en su vaso de precipitado, veamos a esos estirados que han llenado el mundo de burbujas. Veamos qué pasará con las tasas de interés de ese usurero. Veamos qué fechas pondrán en sus periódicos.

v

Esta historia acaba de llegar a su fin. En su pabellón aislado del manicomio, la noche y el día son igual de indiferentes. Si entra un poco de luz por la ventana alta, la observa

un momento y luego le da la espalda. Ve ese cuadradito brillante, un libro de muestras que cambia de color como si la mano invisible de Dios lo hojeara. Rosa, azul, verde, malva... Pero él prefiere el negro aterciopelado que se extiende por la habitación cuando cae la noche.

Así pasan las horas, así pasan los días de todo soñador feliz. Se queda completamente solo, inmóvil entre las cuatro paredes, como una vieja litografía en su marco. Tiene la sensación de haber cumplido el gran propósito de su vida. Nada cambia de lo que le rodea. Y el Tiempo no existe.