

Flora Botton Burlá

LOS JUEGOS FANTÁSTICOS

Estudio de los elementos fantásticos en cuentos
de tres narradores hispanoamericanos

Tesis para optar al grado de
"Doctor en Lingüística y Literatura Hispánicas"

El Colegio de México

1977

PRÓLOGO

La literatura fantástica es un género que ejerce una fascinación especial. Inquieta, intriga, y se resiste a las clasificaciones y codificaciones. El escritor fantástico, en ejercicio de su libertad suprema, propone otros mundos, diferentes tipos de respuestas frente a la realidad, y el lector, también en ejercicio de su libertad, puede aceptarlos o rechazarlos, pero se ve forzado a tomarlos en cuenta, siquiera por un momento. De esta manera ejercita su imaginación y satisface, aunque sólo sea parcialmente, cierta sed de aventuras que existe, creo, en todos los seres humanos. La lectura de obras fantásticas pide un espíritu abierto, dispuesto a aceptar la posibilidad de diferentes alternativas, pero pide, sobre todo, una voluntad de juego. Quien no está dispuesto a jugar (y a permitir que se juegue con él), quien no quiere arriesgarse, por poco que sea, no se adentra con gusto en la literatura fantástica.

Su campo es vastísimo, y sus manifestaciones son numerosas y de índole muy diversa. Uno puede acercarse a ella desde puntos de vista diferentes y con objetivos distintos, pero pretender tratar todos sus aspectos, o siquiera ex-

poner todos los problemas que podrían ser estudiados, sería una empresa tan vana como pretender agotar el estudio de la literatura.

Por ello, este trabajo no es más que un intento de aproximación a la literatura fantástica. A través de los textos, trato de llegar a una delimitación del género, y de proponer algunas posibilidades de clasificación.

De ningún modo pienso que la forma en que se ha hecho este estudio sea el único método que se puede seguir, o siquiera el mejor. Creo solamente que es una de las maneras posibles de acercarse a la obra literaria, y he tratado de seguirla hasta donde he podido. Más que apuntar soluciones, ^{en} este trabajo señala ^{los} problemas que resolver. Las conclusiones a las que aquí ^{se} llega ^{no} son únicas ni definitivas. Las propongo simplemente como una pequeña contribución al estudio de un género que es, para mí, un reto a la imaginación, a la fantasía y a la sensibilidad.

1. LO FANTÁSTICO

1.1. Deslindes iniciales

El término "fantástico" es empleado frecuentemente en forma imprecisa, y ampara una multitud de producciones har-to diferentes.⁽¹⁾ En literatura, reciben el nombre de "fan-tásticos" textos que van desde la para- o sub-literatura de folletos, pasquines y revistas ilustradas hasta obras de cali-dad indiscutible. Las antologías de cuentos fantásticos agru-pan bajo este solo rubro textos tan diferentes como cuentos de terror, historias de fantasmas, leyendas folklóricas, cuentos de ciencia-ficción o textos de origen mitológico.

Si todos estos productos pasan al público con el nombre común de "fantásticos" (y son aceptados así) es porque no existe una definición generalmente admitida, que sirva de punto de referencia común tanto a los lectores como a los es-tudiosos. Los textos literarios "fantásticos" tienen una cir-culación muy amplia, pero han recibido poca atención por parte de la crítica y de los especialistas, ya sea porque se tiende

1. Obviamente, doy aquí por descontados los múltiples usos de la palabra en el lenguaje coloquial (en el que pueden ser "fantásticos" un vestido, una película, una idea o un viaje de vacaciones) y me refiero exclusivamente al empleo del tér-mino referido a la producción literaria o artística.

a considerar la literatura fantástica como un producto inferior que no merece un examen serio, ya sea porque se piensa en ella como en un tipo de literatura que no constituye en realidad un género aparte.⁽²⁾ Sea cual fuere la razón, el hecho es que lo fantástico en literatura no es cosa fácil de encajonar dentro de los límites de una definición, y que son relativamente pocos los estudiosos que se han ocupado de analizarlo, de buscar seriamente en qué consiste. Para poder hacer cualquier tipo de trabajo sobre el tema, puesto que no contamos con ese punto de referencia común, es necesario plantear, en primer lugar, estas preguntas básicas: ¿qué es lo fantástico? ¿en qué términos se lo puede definir? ¿cómo caracterizarlo de manera clara y establecer sus fronteras?

De los escasos autores que han reflexionado metódicamente sobre el tema, me basaré principalmente en Roger

2. No empleo el término "género" en el sentido que se le ha dado en la teoría aristotélica (en que los géneros son la epopeya y la tragedia), sino con un significado más amplio y más elástico, como ha sido usado, por ejemplo, por Wellek y Warren, que consideran que la novela de terror "constituye un género según todos los criterios que cabe invocar para un género de narración en prosa" (Wellek y Warren 1962, 279).

Caillois, Pierre-Georges Castex, Louis Vax y Tzvetan Todorov.⁽³⁾

Los trabajos existentes consideran como fantástica una gama de producciones literarias muy diferentes en cada caso, y por lo general muy amplia, tanto así que se dificulta el estudio del género. Roger Caillois, autor, entre otras cosas, de una Anthologie du fantastique y de varios estudios sobre lo fantástico, lo define como "l'irruption de l'insolite dans le banal" (Caillois 1966, 12).⁽⁴⁾ Aunque una definición tan elegante y concisa no deja de ser atractiva, resulta a todas luces demasiado general para poder ser de gran utilidad en la delimitación del campo de estudio. En efecto, la irrupción de lo insólito o de lo extraordinario, o incluso de lo sobrenatural, en la vida cotidiana puede tener efectos muy diferentes: lo inesperado puede mover a risa, a extrañeza, puede provocar la simple sorpresa, o llevar al miedo y al terror (que a veces se encuentran en lo fantástico, pero no siempre, como veremos más adelante); el sentimiento de lo fantástico no es más que una de las sensaciones que pueden ser provocadas por lo inesperado.

3. No ignoro el hecho de que hay escritores, en otras lenguas, que se han preocupado de la literatura fantástica, pero simplemente, como ya lo he dicho, ellos son los que, por lo visto, han trabajado en forma más clara y sistemática, y también de manera más objetiva --tal vez porque, al no ser ellos mismos autores de ficciones fantásticas, pueden observarlas más desapasionadamente.

4. Para las siglas y abreviaturas usadas, cf. "Bibliografía y siglas", al final de este estudio.

Para Louis Vax, "le sens du mot fantastique, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des oeuvres et par son milieu culturel" (Vax 1965, 6-7). Esto parecería ser una manera de evadir el problema, pero Vax dice más: lo fantástico, afirma, es esencialmente indefinible y, además, el concepto que se tiene de él varía según la época y el contexto cultural. Por lo tanto, no puede haber una definición unívoca, y la única definición posible "va se chercher et se perdre sans fin dans l'examen des oeuvres que nous qualifions de fantastiques" (Vax 1965, 8). Y aquí la serpiente se muerde la cola: no podemos definir lo fantástico sin un estudio previo de las obras fantásticas, pero ¿según qué criterio escogeremos las obras a estudiar? Para romper el círculo vicioso (y poder iniciar el presente estudio) no hay más remedio que adoptar una solución provisional que, desde luego, tendrá que ser algo arbitraria: poner, como hipótesis de trabajo, una primera definición de lo que es lo fantástico, y escoger, de acuerdo con ella, los cuentos que formarán el corpus de este trabajo. Conforme vaya avanzando el análisis, es posible que la primera definición se modifique; las modificaciones sucesivas, a través de las diferentes manifestaciones de lo fantástico en los textos literarios, serán las que nos permitan llegar, en última instancia, a una definición más segura (aunque no necesariamente definitiva; siempre habrá más obras, y el género se irá modificando de acuerdo con sus manifestaciones); también veremos,

sobre la base de los textos, de qué manera lo fantástico se deja categorizar, y si es posible establecer una tipología de las obras fantásticas o, por lo menos, de los elementos que las forman.

Para poder llegar a esta primera definición, veamos qué dicen ~~Algunos~~ otros autores: Al preguntársele en qué consistía, según él, lo fantástico, Julio Cortázar contestó una vez que era "el derecho al juego, a la imaginación, a la fantasía, el derecho a la magia"⁽⁵⁾ Volveremos más tarde sobre el "derecho al juego", que me parece un aspecto que tiene muchas posibilidades y que hace falta desarrollar; por ahora me detendré en el derecho "a la imaginación, a la fantasía": de acuerdo; es imposible concebir lo fantástico sin el ejercicio de la imaginación y de la fantasía, pero ¿de qué manera? Es evidente que no toda imaginación es imaginación fantástica, y que tampoco lo es toda fantasía. Lo imaginario tiene una multiplicidad de manifestaciones, y lo que nos importa dilucidar es cuál de ellas es específicamente fantástica.

Hay muchas formas de imaginación. ¿Qué es la imaginación fantástica? ¿En qué consiste lo específicamente fantástico (si es que se puede realmente hablar de algo "específicamente fantástico")? Esto es lo que trataremos de investigar en el curso de este trabajo.

5. Entrevista con Margarita García Flores, transmitida por Radio Universidad de México el 10 de abril de 1975.

Entre el sinnúmero de textos que suelen recibir el calificativo de fantásticos, un análisis bastante rápido, a nivel no muy profundo, es suficiente para ver que, a grandes rasgos, pueden dividirse en tres grandes grupos. El hecho insólito, inesperado o extraño alrededor del cual se construye el cuento "fantástico" puede tener o no una explicación; ella es la que nos da la pista para establecer una primera distinción (siguiendo a Todorov) entre

- a) maravilloso
- b) extraordinario
- c) fantástico

1.1.1. Lo maravilloso

Cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso. A este mundo pertenecen los cuentos de hadas (lo que Caillois llama "feérico" (féerique)), muchos cuentos folklóricos en los que intervienen criaturas como dragones, unicornios, duendes, gnomos, magos, brujas y hechiceros, todos los seres que habitan las viejas leyendas y los cuentos infantiles. También pertenecen a lo maravilloso ciertos cuentos que hablan de regiones "exóticas", habitadas por seres desconocidos en nuestro mundo, así como los textos en

que la causa de los fenómenos extraños son artefactos, aparatos, inventos que no tienen en cuenta las leyes de la física y de la química, tales como funcionan en el mundo cotidiano. Por lo tanto, una buena parte de los cuentos de ciencia-ficción pertenecen a esta categoría. Son maravillosos también los cuentos de fantasmas, vampiros, hombres-lobo y demás criaturas surgidas de la imaginación popular.

En este punto Caillois establece una diferenciación que es necesario examinar: para él, los fantasmas forman parte del universo fantástico, mientras los ogros o los duendes pertenecen al de lo maravilloso ("feérico").

Il est important de distinguer entre ces notions proches et trop souvent confondues. Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes. Les êtres qui les habitent sont loin de disposer de pouvoirs identiques. Les uns sont tout-puissants, les autres désarmés. Mais ils se rencontrent presque sans surprise et assurément sans autre effroi que celui, très naturel, qui saisit le chétif devant le colosse. C'est qu'un homme courageux peut combattre et vaincre un dragon crachant des flammes ou quelque géant monstrueux. Il peut les faire périr. Mais sa vaillance ne lui sert de rien devant un spectre, le supposerait-

on bienveillant. Car le spectre vient d'au-delà de la mort. De cette manière, avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue. (Caillois 1966, 7-12.)

El mundo maravilloso y el mundo real coexisten sin conflictos. Los seres que los habitan obedecen a leyes totalmente diferentes y tienen facultades y poderes de muy distintas características. El encuentro entre los pobladores de ambos mundos se realiza sin grandes choques; no hay incógnitas, se conoce la diferencia de poderes, se admite generalmente la distancia entre los dos, y los seres de estos mundos se enfrentan (o colaboran, según el caso) con pleno conocimiento de causa. Las preguntas que se plantean están en el plano de los actos, no de las esencias.

Aunque la diferenciación de Caillois en cuanto a la amenaza que representan los espectros me parece irreprochable, no puedo estar de acuerdo con su inclusión de los fantasmas y espectros dentro del mundo de lo fantástico, porque, si bien los espectros y aparecidos representan ciertamente una amenaza al individuo que se enfrenta a ellos, no ponen en peligro la coherencia de su mundo. El cuento de fantasmas no se pregunta sobre la existencia de los fantasmas; son, simplemente, seres que obedecen a leyes diferentes de las de nuestro mundo, pero no hay duda acerca de la existencia de esas leyes ni de esos seres. Desde este punto de vista, el cuento de fantasmas pertenece a la misma categoría que el cuento de hadas o el cuento folklórico-maravilloso.

1.1.2. Lo extraordinario

Cuando el fenómeno extraño se explica, al final, por medio de las leyes del mundo conocido, estamos en presencia de lo extraordinario (o extraño, según la terminología de Todorov). Lo que ocurre en este caso es que la manifestación insólita fue producto de una ilusión, o de un truco, o una mentira; o bien, al final del relato, se le da una explicación lógica (que muchas veces es más inverosímil de lo que hubiera sido la mera aceptación del fenómeno como sobrenatural). Esto significa que el fenómeno no era fantástico sino que, por anormal, por extra-ordinario, lo parecía.

1.1.3. Lo fantástico

Cuando el fenómeno insólito no es explicable ni con las leyes del mundo conocido, ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de un mundo otro, entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico. Dice Todorov: "Dans l'univers évoqué par le texte, se produit un événement --une action-- qui relève du surnaturel (ou du faux surnaturel); à son tour, celui-ci provoque une réaction chez le lecteur implicite (et généralement chez le héros de l'histoire): c'est cette réaction que nous qualifions d''hésitation', et les textes qui la font vivre, de fantastiques" (Todorov 1970, 109). Esta definición localiza, pues, lo fantástico, como el

tiempo de la duda, una angosta franja situada entre lo maravilloso, por un lado, y lo extraordinario, por el otro. Estos dos géneros, maravilloso y extraordinario, limitan estrechamente el campo de lo fantástico, y si nos atenemos estrictamente a la definición de Todorov, parecería que son muy pocos los textos que pudieran calificarse estrictamente de fantásticos. Son pocos en realidad, si los comparamos con toda la inmensa producción que se suele llamar fantástica, pero son más numerosos de lo que se podría pensar.

Sin embargo, antes de seguir adelante, es necesario plantear algunas preguntas que surgen de la definición de Todorov. En primer lugar, ¿lo fantástico tiene necesariamente que relacionarse con lo sobrenatural (verdadero o falso)? ¿Es esencial la duda para que se produzca lo fantástico? No es posible dar una respuesta categórica a estas preguntas antes de hacer un examen detenido de los textos que forman el corpus de este estudio.

De tal análisis deberá surgir la respuesta a varias preguntas más. ¿Cómo se presenta el hecho fantástico? Sabemos que es un acontecimiento que no puede ser explicado por medio de las leyes del mundo que conocemos, pero que se presenta definitivamente dentro de este mundo conocido. Sabemos que, frente al hecho anormal, tenemos dos opciones: o se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de nuestra imaginación, y entonces las leyes del mundo son las que conocemos; o bien el hecho ha tenido lugar realmente, for-

ma parte de la realidad, pero entonces la realidad no es la que conocemos, está regida por leyes desconocidas por nosotros. Según que escojamos la primera o la segunda alternativa, nos encontraremos en el mundo de lo extraordinario o en el mundo de lo maravilloso. Sólo si la duda permanece, si el texto es lo suficientemente ambiguo para no permitir esta elección, sólo entonces estaremos plenamente en el reino de lo fantástico.

Este concepto no es nuevo. Se encuentra ya en el siglo XIX, en Soloviov (cf. Tomachevski 1965), y en el XX, en autores como Pierre-Georges Castex (Castex 1963), Louis Vax (Vax 1963) y, según Todorov, en Roger Caillois (Au coeur du fantastique).⁽⁶⁾ La definición implica, entre otras cosas, que lo fantástico se ubica en relación con los conceptos de real y de imaginario; y que tanto la fe como la incredulidad destruyen a ese ser tan frágil que es lo fantástico, pues nos llevan automáticamente al campo de lo maravilloso o de lo extraordinario (cf. más adelante, 1.4.2).

6. De acuerdo con Todorov, en esta obra Caillois señala la duda como un elemento de lo fantástico; en la Anthologie du fantastique, sin embargo, se inclina más bien por los cuentos con temática sobrenatural clara.

1.2. Diferentes conceptos acerca de lo fantástico

1.2.1. La tesis histórica de Caillois

Caillois señala que (por lo menos en Occidente) lo fantástico en literatura es una invención tardía, que pertenece a la literatura culta. Ve la razón de esto en una evolución histórica: lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia-ficción (que son los tres términos considerados por él) serían, según el crítico francés, tres momentos de un continuum que corresponde a la evolución de la cultura occidental. En los tiempos primitivos, cuando el hombre se pregunta sobre todo lo que lo rodea, y sobre hechos fundamentales de la vida, aparecen el cuento folklórico y el cuento de hadas, poblados de personajes dotados de poderes relacionados con las fuerzas de la naturaleza, precisamente aquellas que son más misteriosas e incontrolables para el ser humano. Es decir que, en esta primera etapa, surgen los textos que vienen más directamente de la evolución del mito primitivo. Más tarde, cuando ha resuelto los problemas de la mera supervivencia, el hombre se pregunta con mayor intensidad sobre lo que aún le es desconocido: aparecen entonces los cuentos de lo sobrenatural y los cuentos fantásticos. En el siglo XX --siempre según Caillois-- surge la ciencia-ficción, producto directo de la era tecnológica, pues una proporción importante de las preguntas que se hacen los seres humanos en la época moderna tiene que ver con

los adelantos de la tecnología y sus posibles aplicaciones futuras.

1.2.2. Castex

Para Pierre-Georges Castex la evolución no es histórica, sino que se trata de ciertos productos de categorías mentales, de ciertos estados de ánimo:

Le fantastique en littérature est la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transposer en mythes une pensée logique, évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages solitaires.

(Castex 1963, 6)

Y este género es, para Castex, producto del pensamiento a-lógico, hijo de los sueños, de las supersticiones, del miedo, del remordimiento, de la sobreexcitación nerviosa o mental, de los estados mórbidos, y se nutre de ilusiones, terrores y delirios.

Aun a riesgo de pecar de obviedad, glosemos un poco: Castex ve en lo fantástico el resultado de lo irracional, de actitudes y sentimientos que escapan a nuestro control directo. El suyo es el fantástico de los terrores nocturnos, de los niños que tiemblan junto al fuego mientras una vieja nodriza les relata alguna historia espantable, de los delirios provocados por la fiebre y la locura. En otras palabras, se refiere nada más que a una parte de la producción fantástica,

a lo que me atrevería a llamar (siguiendo a Caillois) el fantástico más primitivo, el que más se acerca a los cuentos infantiles y a las historias de aparecidos. Ahora bien, el fantástico que aquí veremos poco o nada tiene que ver con fantasmas y aparecidos, con ogros y vampiros, que quedarán, en lo que a este estudio se refiere, clasificados entre los temas de lo maravilloso.

¿Que todos los cuentos fantásticos escapan al dominio de la razón? Basta con pensar en el ejemplo de Borges para ver que esta afirmación es, cuando menos, arriesgada.

1.2.3. El análisis de Propp

Vladimir Propp (Propp 1970), al estudiar los cuentos folklóricos,⁽⁷⁾ no se pregunta demasiado sobre su origen, sino que se preocupa por clasificarlos, a partir de las funciones de los personajes. Partiendo de una situación inicial, Propp encuentra en el cuento folklórico 31 funciones principales, cuyas distintas combinaciones dan los diferentes tipos de cuentos. En otras palabras, las variantes del cuento son los atributos de los personajes, pero sus funciones son elementos invariables, que sirven como puntos fijos que permiten

7. Aunque Propp no se ocupa del cuento fantástico propiamente dicho, sino de los relatos folklóricos rusos, me parece útil mencionar aquí su trabajo.

llegar a una clasificación.⁽⁸⁾

La clasificación que establece Propp a partir de estas premisas es tan clara, se ven tan lípidamente los tipos de funciones que ha encontrado, que resulta muy tentador intentar un análisis del mismo tipo para los cuentos fantásticos. Pero hay varias razones que lo hacen difícil. En primer lugar, lo que Propp llama "cuentos fantásticos" son cuentos folklóricos poblados de personajes sobrenaturales, es decir, cuentos maravillosos. En segundo lugar, los cuentos fantásticos, por su misma naturaleza (no olvidemos que no obedecen ni a las leyes del mundo conocido, ni a las leyes de otro mundo, sino que están en suspenso entre los dos), se resisten a este tipo de clasificación. Como veremos más adelante (1.3.3), el cuento fantástico presenta una resistencia muy especial al tipo de categorización que viene de las funciones fijas de sus personajes. El cuento folklórico, tal como lo demuestra Propp, está dirigido siempre a un desenlace; el cuento fantástico, como se verá, está dirigido casi siempre hacia la falta de desenlace.

8. "Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs fonctions. (...) le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. C'est ce qui nous permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages" (Propp 1970, 29).

1.2.4. Todorov

También Todorov, como Caillois, ve una evolución histórica del cuento fantástico, pero no la explica, sino que se pregunta por sus causas: lo fantástico, dice, aparece en el siglo XVIII, con Cazotte; un siglo más tarde se encuentra en los cuentos de Maupassant.

On peut rencontrer des exemples d'hésitation fantastique à d'autres époques, mais il sera exceptionnel que cette hésitation soit thématisée par le texte même. Ya-t-il une raison à cette courte vie? Ou encore: pourquoi la littérature fantastique n'existe-t-elle plus?

(Todorov 1970, 174-175.)

La razón de que haya desaparecido la literatura fantástica es, según Todorov, que ha sido sustituida por el psicoanálisis. El psicoanálisis, dice, al asumir la función de lo fantástico, lo ha vuelto inútil. Hoy en día ya no necesitamos recurrir al diablo para explicar los deseos sexuales, ni a los vampiros para hablar de la atracción que ejercen los cadáveres, pues el psicoanálisis y la literatura de inspiración psicoanalítica hablan de ellos en forma explícita.

La teoría es, sin duda, interesante, pero resulta difícil de aceptar. Ciertamente es que el psicoanálisis ha tenido una influencia apreciable en la literatura contemporánea de lo que se suele llamar "el mundo occidental", pero no parece que esta influencia se haya manifestado en el desplazamiento o la sustitución de ciertos temas o ciertos tratamientos. En vez

de tomar su lugar, el psicoanálisis más bien se ha introducido en ellos, modificándolos en ciertos casos.⁽⁹⁾ Además, hay en el texto de Todorov algo que me parece una contradicción; todos los ejemplos que da de temas "fantásticos" que habrían sido reemplazados por la literatura de inspiración psicoanalítica son casos de manifestaciones sobrenaturales, no dudosas sino explicables por medio de leyes "otras", diferentes de las nuestras. Pertenecen, por lo tanto, a lo maravilloso.

1.2.5. Necesidad de una categorización

Todos los autores citados proponen esquemas de clasificación de lo fantástico. Como lo ha señalado Caillois, a primera vista parecería que los elementos fantásticos

9. De ser aceptada, la teoría de Todorov podría darnos una pista para explicar la abundante producción de literatura fantástica en América Latina. En efecto, el psicoanálisis llegó a nuestro continente en fecha relativamente tardía, y aún no ha tenido tiempo de convertirse en una práctica tan generalizada como en Europa o los Estados Unidos. Se explicaría entonces (si se aceptara esta tesis) el que nuestros escritores produjeran tanta literatura fantástica o con elementos fantásticos: como no les ha llegado la liberación por medio del psicoanálisis, la buscan a través de la literatura. Valdría la pena trabajar más en esto, pero por el momento, repito, no me parece convincente.

aparecen libre y ampliamente en toda clase de literaturas, desde el relato mitológico y el cuento de hadas hasta las más nuevas imaginaciones de la ciencia-ficción. Pero, como ya se ha visto, no todo lo que se suele llamar fantástico lo es. Ya se han señalado, a grandes rasgos, los límites de lo que se considera literatura fantástica para los fines de este trabajo. Antes de pasar a ver cuáles son las características principales de esta literatura y los requisitos esenciales para que un texto pueda ser considerado fantástico, veamos cómo han clasificado las producciones fantásticas los autores citados.

Caillois advierte que las leyes fundamentales que rigen la materia y la vida no llevan a un número ilimitado de imposibilidades evidentes. "Or, ce sont ces impossibilités flagrantes qui appellent une intervention fantastique et qui déterminent par conséquent les thèmes du genre" (Caillois 1966, 19). Las variantes de cada categoría son infinitas, pero las propias categorías temáticas son bastante limitadas. A título de ejemplo, señala las siguientes:

- a) El pacto con el demonio. Ejemplo: Fausto.
- b) El alma en pena que exige, para poder descansar, que se realice una cierta acción. Ejemplo: Hamlet.
- c) El espectro condenado a un eterno deambular desordenado. Caillois no da ejemplos de esta categoría, tal vez porque son muy numerosos. Mencionaré tan solo uno: El fantasma

de Canterville, de Oscar Wilde.

- d) La muerte personificada, que aparece entre los vivos. Ejemplo: The Mask of the Red Death, de Edgar Allan Poe.
- e) La "cosa" indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o hace daño. Ejemplo: Le Horla, de Maupassant.
- f) Los vampiros. Ejemplos: Hoffman, ~~Alexis~~ Tolstoi, Balzac, etc. Añadiré, porque es imposible olvidarlo, al más conocido de todos los vampiros: Drácula, de Bram Stoker.
- g) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que se animan repentinamente y cobran vida de manera temible. Ejemplo: La Vénus d'Ille, de Mérimée. Añadiré L'Ève Future, de Villiers de l'Isle-Adam, y el texto de Juan José Arreola titulado "Anuncio".
- h) La maldición de un brujo, que da lugar a una enfermedad espantosa y sobrenatural. Ejemplo: Kipling.
- i) La mujer fantasma, venida del más allá, seductora y letal. Caillois da como ejemplo los cuentos chinos; en México, tenemos el conocido mito de la Llorona o Xtabay.
- j) La inversión de los campos del sueño y de la realidad. Este tipo de cuentos, dice Caillois, es todo lo contrario de aquellos en que el lector es tranquilizado al final, al darse cuenta que sólo se trataba de una pesadilla. Aquí se trata, por el contrario, de una pesadilla que de pronto pasa a ser realidad, y de

ahí viene el horror que inspira. Según Caillois, este tema es muy poco frecuente; sin embargo aparece repetidas veces en la literatura latinoamericana ("La noche boca arriba", de Cortázar; "Las ruinas circulares" de Borges, para no citar más que dos ejemplos).

- k) El cuarto, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio. Caillois no da ejemplos. Esto ocurre, según recuerdo, en algún cuento de Las mil y una noches.
- l) La detención o la repetición del tiempo. A falta de un ejemplo dado por Caillois, menciono "El milagro secreto", de Borges.

Lo primero que hay que notar en cuanto a esta lista de temas (que, según lo advierte el propio autor, es incompleta) es que, por lo menos en la forma en que los presenta Caillois, la mayoría de ellos no son temas de relatos fantásticos, en el sentido que aquí se da a la palabra, sino que se prestan más bien a un tratamiento maravilloso. A primera vista, sólo e) y j) parecen prestarse a un tratamiento fantástico (y sería preferible llamarlos "motivos" y no "temas", como hace Caillois).

La lista de Caillois tiene también el defecto (visto por Vax) de ser poco homogénea, de reunir en un mismo nivel motivos y temas, y de hacer categorías diferentes con seres que fácilmente podrían ser considerados como meras variantes de un mismo motivo.

Por otra parte, Caillois opina que, puesto que el número de temas fantásticos no es infinito, debería ser posible hacer a priori una clasificación en la que entraran todos los temas, tanto aquellos que ya han sido tratados como los que todavía no lo han sido. "Idée séduisante, entreprise irréalisable", dice Vax (Vax 1965, 59). ¿Por qué? Teóricamente, debería ser posible realizar una tipología in abstracto, mostrar, sobre la base de una parte del corpus, la estructuración general de los cuentos fantásticos. Como sabemos, ni en literatura ni en ninguna otra disciplina es imprescindible tener un conocimiento directo de la totalidad del corpus para poder hablar de él. Si así fuera, todo trabajo científico sería imposible, y toda clasificación se vería sujeta a ser modificada por cualquier fenómeno nuevo que apareciera. Ahora bien, como lo dice Todorov, toda obra modifica el conjunto de los posibles, pero, al mismo tiempo, lo que importa no es la cantidad de las observaciones, sino la coherencia lógica de la teoría.⁽¹⁰⁾

Por lo tanto, estoy de acuerdo con Todorov y Caillois cuando postulan que una teoría del género fantástico debe ser posible, aun sin tener bajo los ojos la totalidad de la producción fantástica, pasada, presente y futura.

10. "La quantité des observations n'est pas pertinente, mais uniquement la cohérence logique de la théorie" (Todorov 1970, 80).

No es posible decir, por lo menos en esta etapa, a qué clase de tipologías se puede prestar el cuento fantástico. Lo que sí podemos ver es que tal tipología hace falta. Por lo pronto, me propongo tratar de establecer, al menos, una categorización (no tengo la pretensión de llegar a una tipología teórica perfecta, del tipo mencionado por Caillois), tomando en cuenta, por un lado, los procedimientos utilizados y, por el otro, los temas o motivos tratados por los autores.

1.3. Características generales de lo fantástico

1.3.1. Temática

"Lo fantástico --dice Noé Jitrik-- reside, antes que nada, en el lenguaje: hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste a la dimensión de lo real. Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra, entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido. Digamos, para abreviar, ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible)" (Jitrik 1971B, 140).

Es decir que lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento. Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera. Un tratamiento no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado.⁽¹¹⁾ En las modalidades de esa interrelación mutua entre el tema y su tratamiento es donde podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico.

Louis Vax, por su parte, insiste mucho también en que el tema o el motivo fantásticos en sí no existen. Veamos un ejemplo: en "Bestiario", de Cortázar, aparece un tigre que vive junto con los habitantes de la casa. El tigre en sí no tiene nada de fantástico, y tampoco los personajes ni la casa; lo inóclito en este caso reside en la vinculación de esos elementos, en la vida al lado de esa fiera no domesticada, cuyas andanzas hay que vigilar para poder pasar de una habitación a otra. Son muchos los casos de animales "comunes" y corrientes" que, en determinada situación, adquieren valores terroríficos o inquietantes; algunos de ellos gozan de una predilección especial por parte de los escritores: el gato, animal familiar de las brujas, es uno de ellos; otro es el buho, que se relaciona con las horas oscuras, más propicias al miedo y a la creencia en seres extraños y misteriosos; otro más es el murciélago, o más

11. Afirmación que, por otra parte, es válida para todos los tipos de obras literarias, no sólo para la literatura fantástica.

específicamente el vampiro, que tiene su temática propia en las viejas leyendas. Estos animales, cuya existencia conocemos perfectamente y que no podemos poner en duda, se prestan en forma especial a la relación con lo sobrenatural, con el miedo que éste inspira y con lo fantástico en general.

Otro ejemplo son las casas. Las hay de todos tipos, y las menos frecuentes son las que provocan miedo. En la literatura, una casa puede ser "habitada" por fantasmas, duendes y toda clase de seres sobrenaturales que infunden pavor, pero también puede ser símbolo de seguridad, calor, paz, en fin, de todo lo más radicalmente opuesto a la inquietud o al miedo. ¿Cuándo preocupa un inmueble? Cuando, en una situación determinada, parece estar poblado por entes desconocidos y no conocibles ("Casa tomada"), o cuando se observa en él alguna especie de comportamiento poco acorde con su calidad normal de objeto inmóvil (paredes que se mueven, puertas que se abren solas, etc.).

Los espejos no siempre son inquietantes, pero hay situaciones en que, a veces, adquieren características que "amenazan miedo": es bien sabido que los vampiros no se reflejan en los espejos; un espejo puede servir de puerta para pasar a un mundo diferente (Lewis Carroll, Through the Looking-glass) o de ventana a través de la cual se ve el futuro (Agatha Christie, In a glass darkly); y Borges hace decir a uno de

sus personajes que los espejos son abominables, porque multiplican el número de los hombres ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"); y no podemos olvidar la superstición, tan extendida, según la cual romper un espejo atrae la mala suerte.

Ahora bien, sí es un hecho que ciertos objetos y seres suelen encontrarse repetidamente en situaciones fantásticas: la casa vieja o deshabitada, el gato, el espejo, el laberinto, el subterráneo (que a veces es un laberinto), los cementerios, los caminos solitarios y los bosques impenetrables tienen una larga tradición en los cuentos maravillosos, y también en los fantásticos. Pero esos mismos seres y objetos pueden tener un significado totalmente inocente e inocuo cuando aparecen en otras situaciones. Hasta seres temibles en su esencia, como los fantasmas, pueden ser desacralizados y perder toda connotación terrorífica (piénsese, por ejemplo, en "El fantasma de Canterville", de Oscar Wilde).

Pero por el otro lado, de la misma manera en que no hay un objeto exclusivamente fantástico, parece ser que tampoco existe uno que no pueda serlo. Vemos intervenir en la literatura fantástica los motivos más inesperados: un bebé (Rosemary's baby, de Ira Levin); un periódico, un alfiler y una rosa ("Tenga para que se entretenga", de José Emilio Pacheco); una mendiga de Budapest ("Lejana", de Julio Cortázar); una enciclopedia ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges); un formicario ("Bestiario", de Julio Cortázar); una canción ("Vacaciones", de José Donoso); unos conejitos ("Carta

a una señorita en París", de Julio Cortázar); un caballo ("Verano", de Cortázar). La lista sería interminable; sirva esto a título de ejemplo.⁽¹²⁾

"Il n'est pas de fantastique en puissance --dici Vax--, il n'est de fantastique qu'en acte. L'activité artistique ne distille pas un concept pour en extraire l'horreur qu'il cache, elle engendre cette horreur en stylisant le motif" (Vax 1965, 66-67).

Así pues, Vax confirma que no existe lo fantástico en sí. Ahora bien, lo fantástico, además de depender de un tratamiento literario determinado, está culturalmente condicionado. Los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas. En un pueblo en que, por ejemplo, se acostumbra la conversación con los antepasados, las almas de éstos se convierten en seres familiares, cotidianos, y su aparición no puede dar lugar al sentimiento de lo fantástico. "La polyvalence des motifs est donc produit de culture, et l'interrogation sur cette polyvalence fruit de l'illusion rétrospective et de l'attachement au préjugé du motif existant en soi et subsistant par soi" (Vax 1965, 67).

La relación de lo fantástico con las obras, dice también Vax, al no ser preexistente, al no encontrarse

12. No todas las obras mencionadas en esta lista son fantásticas en su conjunto, pero todas ellas definitivamente contienen elementos de clara significación fantástica.

localizada en algún repliegue del cerebro, depende pues de sus manifestaciones empíricas, en las que se realiza y se define a la vez. La relación de lo fantástico con las obras, entonces, eminentemente dinámica, está en movimiento constante.

Pero es necesario ir más allá. Hemos establecido que lo fantástico no depende exclusivamente del motivo, ni exclusivamente del tratamiento que se da al motivo o al tema. ¿De qué depende entonces? Lo fantástico se manifiesta en una relación activa, dinámica, entre escritura y lectura, es decir, entre el tratamiento dado al tema y la intención con que se lee la obra (cf. más adelante, 1.4.2). El escritor es el que decide qué hacer con el motivo. Según Vax, "Ce n'est pas le motif qui fait ou ne fait pas le fantastique, c'est le fantastique qui accepte ou n'accepte pas d'organiser son univers autour d'un motif" (Vax 1965, 34). Hay en esta afirmación una contradicción aparente, pues parecería que Vax está diciendo que lo fantástico puede ser una cosa en sí, independientemente de la obra en que se manifiesta, es decir, que puede tener una existencia independiente. No debemos olvidar que quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el yo del lector; un hecho no puede imponerse por la fuerza como "fantástico" a su conciencia si ésta no lo considera como tal. Prueba de ello es que algo netamente fantástico en nuestra cultura puede no serlo en otra, sino ser percibido como un acontecimiento

perfectamente normal. Si lo fantástico tuviera una existencia independiente no sería susceptible de un condicionamiento cultural, no podría ser percibido o no, simplemente sería, como un árbol o una casa.

Vax mismo se encarga de mostrar que su contradicción no era más que una forma de hablar: "Motif et thème cessent d'être choses pour devenir moments d'une dialectique vivante. Le seul être concret, dans un récit fantastique, c'est le conte lui-même, qui fait vivre son motif d'une vie propre dans une perspective originale, qui capte la conscience affective du spectateur afin de se donner une profondeur temporelle" (Vax 1965, 79).

Lo fantástico, pues, sólo se da dentro de un contexto: el texto; y no es posible hablar de temas fantásticos a priori, fuera de su inscripción en un texto determinado. Como dice Todorov, "toute oeuvre possède une structure, qui est la mise en relation d'éléments empruntés aux différentes catégories du discours littéraire; et cette structure est en même temps le lieu du sens" (Todorov 1970, 149). Esto es evidente: la estructura se forma de las interrelaciones de los elementos simples, y el sentido se da dentro de la estructura, no fuera de ella. De la misma manera, el elemento fantástico funciona como tal dentro de una estructura, y lo fantástico sólo puede darse en la situación textual.

1.3.2. Lo fantástico, situación de equilibrio inestable

Lo fantástico, dice Vax, es la inestabilidad misma. Y lo fantástico está condenado a esta inestabilidad por su propia naturaleza. Estado dinámico por excelencia, se encuentra en un juego constante entre la máquina y el truco (es decir, lo extraordinario) por un lado, y el fantasma, el vampiro o el duende (es decir, lo maravilloso), por el otro.

À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique.

(Todorov 1970, 46.)

Y a esto se debe que haya tan pocos textos fantásticos en su totalidad. La gran mayoría de las veces, el final de la historia nos lleva a una conclusión sobre el origen de los fenómenos que hemos presenciado, sobre su significado. Cualquiera que sea la decisión que adoptemos, salimos automática e inmediatamente del campo de lo fantástico, para entrar en el de lo maravilloso o de lo extraordinario. Sin embargo, hay algunos casos en que esto no sucede. Tomemos un ejemplo: "Véra", de Villiers de l'Isle-Adam.⁽¹³⁾ El final del cuento está dividido en dos etapas: a) la explicación "racional" (todo viene de la imaginación del personaje, es una ilusión o

13. En Villiers, C, 17-28.

una alucinación suya); b) la explicación sobrenatural (aparece la llave de la tumba, en un lugar donde sólo la muerta podría haberla llevado). El resultado de este doble final es que el lector se encuentra en la imposibilidad de elegir de inmediato. No puede saber si la aparición final de la llave es otra ilusión; al mismo tiempo, no está seguro de que lo que se le ha presentado como una ilusión lo haya sido verdaderamente. Es decir, que una solución anula automáticamente a la otra: si todo fueron ilusiones del personaje, entonces también puede serlo la llave; si la llave es verdadera, entonces lo acontecido antes de su aparición también lo es. De ahí la dificultad para decidir, que hace que, durante un momento al menos, permanezcamos en la duda: lo fantástico triunfa entonces, y seguirá triunfante mientras no optemos definitivamente por una u otra solución.

Pero volvamos a lo fantástico como equilibrio inestable. El concepto se encuentra apoyado por varios de los críticos que se han ocupado del asunto. Vax dice que lo fantástico es "un moment de crise" (Vax 1965, 149). En efecto, lo fantástico se manifiesta en el momento del desconcierto, de la duda, en el momento en que el lector (o el personaje, como diría Todorov) no sabe qué decisión tomar, por qué explicación optar. Al decidirse, desaparece la duda y, con ella, lo fantástico. Por eso lo fantástico sólo puede darse en un mundo que, como el nuestro, no tiene lugar para los prodigios y las maravillas. Si éstos son posibles, entonces desaparece lo fantástico, pues no queda nada imposible

en la concepción del mundo. "... en ouvrant toute large la porte au prodigieux, la pensée du XVIIe siècle exclut du même coup miracle et fantastique: tout étant possible, rien ne saurait étonner. Inversement, en refusant miracles et prodiges, le déterminisme scientifique moderne est favorable au merveilleux" (Vax 1965, 170). Más que ser "favorable au merveilleux", el determinismo científico abre las puertas a lo fantástico. Si hay cosas que se consideran imposibles y sin embargo aparecen, su aparición da lugar al sentimiento de lo fantástico. Lo fantástico está estrechamente ligado a la idea de lo imposible. Si no hay imposibles, entonces no es concebible lo fantástico. Lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que ^{no} obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico.

Ahora bien, la revelación sobrenatural es más favorable a lo maravilloso que a lo fantástico. Lo sobrenatural tiene que ver con un mundo diferente del nuestro, con las reglas de ese otro mundo, y suele obedecer a ellas. Lo sobrenatural no es lo que desobedece a las reglas, sino lo que está regido por otras normas.

... l'expérience vécue du fantastique est celle d'un désarroi beaucoup plus que celle d'une révélation surnaturelle. (...) le malaise provoqué par le sentiment de l'étrange, c'est celui d'une conscience qui a cessé d'avoir prise sur elle-même. L'hypothèse du surnaturel, c'est celle de la conscience qui s'est détachée de la situation

angoissante pour retrouver une nouvelle assise de certitude. Le surnaturel tout à la fois explique et détruit le fantastique. Le fantastique ne saurait exister pleinement sans se détruire, son statut, comme celui des francs-tireurs, étant précisément d'être en marge des statuts. Le fantastique ne croit à la stabilité de rien, pas même à sa propre stabilité, puisqu'il est sentiment d'une instabilité permanente.

(Vax 1965, 160.)

La obra fantástica es, pues, un equilibrio precario de un estado de desequilibrio. En el momento en que desaparece la inseguridad, perdemos el equilibrio del desequilibrio, y caemos en un estado de equilibrio fijo, inmóvil, es decir que abandonamos la dinámica fantástica para caer en el mundo de lo extraño o de lo maravilloso, del cual ya nada podrá sacarnos.

Todorov ilustra la inestabilidad de lo fantástico con un paralelo temporal: lo maravilloso, dice, corresponde a un fenómeno desconocido, nunca antes visto, y por lo tanto, a un futuro; lo extraño, lo inexplicable, se relaciona con hechos ya conocidos, con una experiencia previa, y por ende con el pasado: lo fantástico, por su parte, está caracterizado por una duda que, como es evidente, sólo puede situarse en el presente (cf. Todorov 1970, 47). Así, al igual que el tiempo presente, lo fantástico sólo dura un instante, y es parte de su esencia el no poder ser permanente.

Es evidente que el misterio es esencial para que se presente el sentimiento de lo fantástico. En efecto, sin misterio no dudaremos entre dos soluciones posibles, sin misterio sabemos desde el comienzo la explicación del fenómeno. Es imposible que aparezcan, por lo tanto, la angustia, la inquietud o el miedo, o siquiera el simple desconcierto. Aquí se hace patente un paralelismo entre el relato fantástico y la novela policiaca. Ambos plantean un misterio, que es vital para su desarrollo y para su existencia misma. Pero mientras que la finalidad del género policiaco es precisamente desentrañar el misterio, "le conte fantastique au contraire ne nous installe dans la réalité quotidienne que pour mieux nous entraîner vers le mystère. Dans le premier cas, le mystère qui scandalisait doit s'évanouir, dans le second cas le mystère qui s'impose peu à peu doit être respecté" (Vax 1965, 103).

Un misterio explicado deja forzosamente de ser misterio. Vax pretende que la explicación no destruye necesariamente lo fantástico, si el misterio fue vivido con la suficiente intensidad, y si la explicación es buena. Todorov, por el contrario, niega terminantemente la cualidad de fantástico a lo que ya ha recibido una explicación. Ya he dado antes las razones por las cuales me inclino a estar de acuerdo con él. Naturalmente que el examen del corpus es el que habrá de confirmar o negar esta opinión.

1.3.3. Desenlace

Esta permanencia del misterio, característica del cuento fantástico, tiene una secuela lógica inmediata: los cuentos plenamente fantásticos, al no tener solución del misterio, tampoco tienen, por lo general, un desenlace.

Un misterio pide su solución; un deseo, su satisfacción. Son inestables por naturaleza. En la literatura policiaca, el misterio se encamina desde el principio hacia su solución; se presenta para ser resuelto. En el cuento folklórico, la aventura del héroe está destinada, desde su concepción, a un desenlace. El héroe tiene una tarea que cumplir, un problema que resolver; la cumple, lo resuelve, y cumple así con su función. En el cuento fantástico, en cambio, sucede lo contrario: el misterio está ahí para no ser resuelto, el héroe no llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre.

Se puede decir que, en parte, la "fantasticidad" de un cuento fantástico reside en la medida en que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una "lectura" de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor.

Se puede esquematizar lo que acabo de decir de la manera siguiente:



Al leer el análisis que hace Propp de los cuentos folklóricos (Propp 1970), nos damos cuenta de que, entre otras cosas, todos esos cuentos tienen una característica común (que, por otra parte, comparten con la mayoría de las producciones literarias, y especialmente con la novela policiaca): todos ellos llevan inevitablemente hacia un desenlace. Sea la solución del enigma (caso de la literatura policiaca), sea conquistar al enemigo o matar al dragón (novelas de caballerías, por ejemplo), sea encontrar el objeto que se busca (caso del cuento folklórico), sea casarse con la chica de sus sueños (caso de la novela "romántica") el héroe, al final, obtiene (o no obtiene, pero eso es igualmente definitivo) lo que se proponía. Poco importa que la solución sea positiva o negativa: el caso es que siempre hay solución.

En el cuento fantástico no ocurre esto. El texto termina, eso sí, pero no el enigma, que queda sin una explicación segura, cierta. Permanece al final (ya sea al mismo nivel o transformada) la ambigüedad que dio origen a lo fantástico en ese texto. El cuento sigue, desde el punto de vista temático, en equilibrio inestable.

Es obvio que esta característica del relato fantástico no se presenta en el cien por ciento de los casos, pero sí aparece con la suficiente frecuencia como para ser tomada en cuenta. Cuando Propp analiza los esquemas básicos del cuento popular, encuentra que todas las peripecias y aventuras por las que pasa el héroe llevan inevitablemente a un desenlace. En el relato fantástico ocurre con cierta frecuencia que no hay tal cosa. Mientras que la estructura del cuento folklórico es cerrada, invariablemente, la del cuento fantástico puede quedar abierta, en el sentido de que la solución, el desenlace, el fin de la "aventura" están fuera del texto mismo, se dejan a la imaginación del lector. El texto termina, pero la historia sigue adelante. El destino de los personajes folklóricos se encuentra inscrito dentro de planes que obedecen a un determinismo independiente de su voluntad; los personajes folklóricos tienen un destino predeterminado, y lo cumplen. El destino de los héroes fantásticos suele ser más libre, independiente a veces de la propia voluntad del escritor: hay varios futuros posibles, y el personaje puede ser dejado en relativa libertad por su autor. Ejemplo de ello son "Casa tomada" y "Lejana", de Cortázar. Incluso en aquellos casos en que sabemos con certeza la suerte que corren los personajes, no tenemos la clave del misterio; hemos visto la manifestación del fenómeno fantástico, pero no conocemos ni sus causas, ni las leyes a que obedece (o deja de obedecer).

Volviendo a la diferencia entre final y desenlace, lo que ocurre con frecuencia es que el cuento fantástico no termina; se interrumpe, y el enigma no se resuelve. El cuento fantástico puede ser considerado, desde este punto de vista, como un género altamente frustrante para el lector ávido de respuestas: al llegar al final del texto, se da cuenta de que ha sido engañado, y que la respuesta no existe. No está en el texto. Cualquier solución a la que llegue el lector será exclusivamente por su cuenta y riesgo.

1.3.4. Lo fantástico como transgresión

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos. El orden, fuerza activa, trata de asimilar ese desorden, de hacerlo seguir alguno de los caminos establecidos. Cuando lo logra, quedamos en el terreno de lo extraordinario o de lo maravilloso. Si no lo logra, triunfa el caos, y estamos en el reino de lo fantástico.

Lo fantástico, para ser fantástico, necesita violar las reglas del mundo. De ahí que lo maravilloso no pueda ser fantástico:

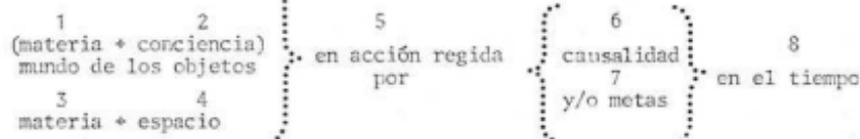
Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable; il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité: il fait partie de l'ordre des choses.

(Caillois 1966, 8. El subrayado es mío.)

Lo "feérico", pues, forma parte de un mundo separado, que no se inserta en el mundo "real", sino que es paralelo a él, no lo toca. Al mismo tiempo, dentro de su realidad, lo feérico no representa ninguna ruptura, ninguna transgresión, es perfectamente normal y regular. Obedece a una serie de reglas tan establecidas y tan explícitas como pueden serlo las del mundo real. Y en relación con éste, el mundo de lo feérico no ofrece amenaza alguna porque "par définition, aucun adulte raisonnable ne croit aux fées ou aux enchanteurs" (Caillois 1966, 11). Lo fantástico, en cambio, se sitúa expresamente dentro de las premisas de lo real, pero sólo, como le dijo el lobo a Caperucita, "para comerte mejor": la destrucción de estas premisas y reglas de lo real cotidiano se vuelve más ruda, más brusca, constituye una terrible agresión a nuestra seguridad. El mecanismo esencial de lo fantástico, dice Caillois, es "ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au coeur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni" (Caillois 1966, 11).

Por lo tanto, la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una transgresión. Las diferentes formas y modalidades que ésta puede adoptar sólo podrán verse después del análisis de los textos. Sin embargo, me parece interesante reproducir aquí los diferentes tipos de transgresión que propone Witold Ostrowski, en un artículo citado por Todorov. (14)

personajes



Para Ostrowski, dice Todorov, "les thèmes du fantastique se définissent comme étant, chacun, la transgression d'un ou plusieurs des huit éléments constitutifs de ce schéma" (Todorov 1970, 109).

1.4. El papel del lector

1.4.1. Sentimientos que provoca lo fantástico

El sentimiento de lo fantástico no nace del

14. Witold Ostrowski, "The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction", en Zagadnienia rodzajow literackich, IX (1966), 1 (16), 54-71. Apud Todorov 1970, 108.

intelecto. El miedo, la inseguridad, la duda, la inquietud, son cosas de la emoción y no del raciocinio. La incertidumbre a nivel intelectual no produce la sensación de extrañeza, de horror o de angustia. La duda que es parte esencial de lo fantástico sólo funciona como tal (es decir, como fantástica) porque se refiere, directa o indirectamente, al nivel emocional. El escritor de literatura fantástica no dirige sus invenciones al raciocinio del lector (cosa que sí sucede en la novela policiaca, donde se reta al lector a que adivine, a que deduzca, si puede --operación puramente intelectual-- la identidad del asesino o la forma en que se cometió el crimen). Sólo toma en cuenta la racionalidad para destruirla, para dirigirle embates de tal naturaleza que incluso la razón del lector más avezado sea sustituida por sus emociones. Sólo los sentimientos y emociones del lector van a hacerlo reaccionar frente al texto. En la medida en que el texto compromete sus emociones, el lector participa realmente en el cuento, deja de ser pasivo espectador (persona-que-recorre-con-la-mirada-un-texto-impreso) para convertirse, emocionalmente, en actor, en participante.⁽¹⁵⁾ Y sólo con esta participación es como el texto fantástico podrá funcionar.

15. Claro que la participación emocional del lector no es necesaria sólo en la literatura fantástica. Pero hay una diferencia de grado, de intensidad de esa participación, que me parece ser específica de la literatura fantástica.

Le créateur introduit de quelque façon le public dans son oeuvre, afin que l'oeuvre vive des pensées qu'elle suscite et des sentiments qu'elle éveille. Il y a des récits faits pour provoquer le ravissement ou l'horreur. Ce ravissement ou cette horreur n'appartiennent pas seulement à la sensibilité du spectateur: le spectacle est fait pour les éveiller en lui, et, du même coup, vivre par lui.

(Vax 1965, 109.)

Las emociones del lector, pues, cumplen un papel determinante dentro del cuento fantástico. Si no logra despertarlas, es un cuento fallido. Ahora bien, ¿cuáles son específicamente estas emociones? ¿Puede cualquier tipo de emoción llevarnos al sentimiento de lo fantástico? Según Vax y Caillois, las emociones que con mayor frecuencia despierta el acontecimiento fantástico son el horror, el terror, el miedo. Pero no podemos olvidar que tanto Vax como Caillois incluyen entre las historias fantásticas los cuentos de fantasmas, vampiros, aparecidos, etc., es decir, los cuentos construidos alrededor de un motivo sobrenatural. Pero si aceptamos como definición de lo fantástico aquella que hemos expuesto en el transcurso de las páginas anteriores, eliminamos de él los motivos sobrenaturales (o, por lo menos, los motivos sobrenaturales dados por seguros). La gama de emociones cambia entonces significativamente. Es cierto que muchas veces lo

fantástico inspira miedo, pero hay toda una serie de otras emociones que le son igualmente afines: basta con que suscite en el lector un sentimiento de extrañeza, de inquietud, que puede o no llegar al temor. La extrañeza que nos lleva hasta los umbrales del miedo, pero que no llega a penetrar en él, es quizá más fantástica que la que llega francamente al terror. La inquietud, la extrañeza, la angustia, son fantásticas; ni el terror ni la tranquilidad lo son. El texto en que la inquietud llega hasta el miedo ya va más allá de la duda necesaria para que conserve su carácter de fantástico. Igualmente, y con la misma claridad, el texto que no provoca ninguna inquietud en el lector difícilmente puede ser un texto fantástico.

... le fantastique se joue dans le domaine de l'art où la participation affective exclut la réflexion. En d'autres termes, le fantastique nous fait rétrograder du spirituel au psychique. Le fantastique littéraire ou populaire cultive l'affectivité à l'état pur. (...) Être hanté par un cauchemar, une femme ou une mélodie, c'est tout comme. C'est se sentir mal à l'aise dans sa propre demeure, en compagnie d'un être qui n'est ni tout à fait importun ni tout à fait bienvenu.

(Vax 1965, 125.)

Aun sin compartir el sentimiento de Vax en cuanto a que el paso de lo espiritual a lo psíquico es necesariamente un paso hacia atrás, es evidente lo acertado de su expresión. Lo fantástico no es algo que nos haga sentir ni claramente

mal ni claramente bien. Es un sentimiento ambiguo, agridulce, me atrevería a decir, que nos provoca cierta incomodidad muy difícil de definir con precisión. Las emociones fuertes y claras son enemigas de lo fantástico, como lo son los espectros de aparición asegurada.

1.4.2. Posición del lector frente al texto

"La literatura fantástica -- dice Borges -- es necesario que se lea como literatura fantástica y presupone la literatura realista. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica".⁽¹⁶⁾

Borges toca aquí un punto fundamental: la intención con que el lector lee un texto fantástico. En efecto, es fundamental para este tipo de literatura, como para otros, la intención con que el lector se acerca al texto. En primer lugar, el lector sabe que se trata de un texto de ficción, no de algo que se le presenta como verdadero. De otra manera, ¿cómo podríamos distinguir entre literatura fantástica, o maravillosa, y literatura religiosa? ¿Qué diferencia

16. Jorge Luis Borges, "La literatura fantástica", conferencia en la Biblioteca San Martín de Mendoza, Argentina, el 19 de abril de 1958. Debo estas notas a la amabilidad de Carlos Horacio Magis.

habría entre la Biblia y las Mil y una noches, por ejemplo? El lector, pues, sabe que el relato que tiene en sus manos no es un reportaje, ni un texto en el cual se le pide que crea, sino una obra literaria y, como dice Borges, "en el arte no hay ni creencia ni incredulidad" (Charbonnier 1975, 57). Lo que importa al lector es si el texto funciona, si fluye adecuadamente, si consigue despertar en él ciertas emociones.

Para ello es necesario, claro, que ponga algo de su parte. Esto no significa que deba creer en la posibilidad de lo sobrenatural, sino todo lo contrario:

Les récits fantastiques n'ont nullement pour objet d'accréditer l'occulte et les fantômes. La conviction, le prosélitisme des adeptes n'aboutissent en général qu'à exacerber l'esprit critique des lecteurs. La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur. Il est même probablement nécessaire que les écrivains qui mettent en scène les spectres ne croient pas aux larves qu'ils inventent.

(Caillois 1966, 13-14.)

"Para que el lector deje voluntariamente su escepticismo, su poca fe, es necesario que colabore con el autor. Un espectador que asiste a una tragedia sabe muy bien que la acción transcurre en la escena. Que hay actores en la escena. No es Macbeth quien está frente a él. Lo sabe. Pero al mismo tiempo entra en el juego. Intenta olvidar, o más bien

dejar de lado, como dijo Coleridge, su incredulidad" (Charbonnier 1975, 57). Creo que, después de esta explicación de Borges, no queda mucho que decir. Es, en efecto, indispensable esa suspensión voluntaria de la incredulidad, que vuelve al lector susceptible a las emociones provocadas por el texto. Es evidente que si nos acercamos al texto fantástico con la intención de leerlo como si fuera un reportaje, una nota periodística o histórica, no hará mella en nuestra conciencia. El incrédulo terminará haciendo a un lado el libro, con impaciencia, y buscando algo que satisfaga mejor su curiosidad y su sed de datos precisos. No. Para leer literatura fantástica, sabemos, debemos saber, que nos encontramos ante una obra de ficción, y la tomamos como tal.

En cuanto a nuestras creencias racionales, no se ven comprometidas en esta aventura. Como dice Caillois, incluso es necesario que el autor no crea demasiado en sus invenciones. De lo contrario, la ficción se vería convertida en texto encaminado a hacer prosélitos. El texto fantástico, al desviarse de su intención primera de provocar una emoción, no una creencia, perdería entonces su efectividad y fallaría.

Efectividad. Esa es una palabra clave para la literatura fantástica. Todo el objeto de esta literatura es producir un efecto determinado en el lector. Si no lo logra, simplemente no es literatura fantástica. Y para ello es muy

importante la forma de lectura. Como dice Todorov, toda obra contiene una indicación en cuanto al tiempo de su percepción, y el relato fantástico, más que cualquier otro, depende del proceso de enunciación y del tiempo de la lectura. Una de las características primordiales de ese tiempo es que, por convención, es irreversible. El orden de la lectura es primordial para el texto fantástico. Si conocemos desde el principio el final de un relato fantástico, pierde inmediatamente toda su fuerza, pues el lector ya no puede seguir paso a paso el proceso de identificación. De ahí que la primera y la segunda lectura de un texto fantástico sean radicalmente diferentes. "En fait, à la seconde lecture, l'identification n'est plus possible, la lecture devient inévitablement métalecture: on relève les procédés du fantastique au lieu d'en subir les charmes" (Todorov 1970, 95).

Y en el momento en que uno se pone a buscar los procedimientos, se produce una separación inevitable frente al texto. El lector ya no participa, ya no com-padece: analiza. Y este análisis destruye irremediabilmente la emoción fantástica. Sin identificación no hay com-pasión; el texto resbala por la epidermis del lector, no lo toca, no hay efecto fantástico.

A esta separación se debe, también, que la risa destruya lo fantástico. Lo insólito puede dar lugar a lo cómico o a lo fantástico, pero no a las dos cosas a la vez. Al igual que el héroe fantástico, dice Vax, el personaje

cómico es un solitario (Vax 1965, 80-81). ¿De dónde viene la diferencia entre los dos? Lo que pasa es que el que ríe no se coloca en el mismo nivel que el personaje ridículo. El lector de un relato fantástico, en cambio, debe participar en cierta forma en la aventura del héroe, no puede estar completamente separado de él. "Le rieur est libre, l' amateur de fantastique se sent envoûté" (Vax 1965, 81). Reír de un cuento fantástico es negarse a la identificación con los personajes; equivale, entonces, a negarse a lo fantástico, a no entrar en el juego.

La angustia que provoca lo fantástico, para que pueda sentirse, necesita de parte del lector una determinación de no defenderse, de dejarse invadir. El lector se vacía de sus defensas y llega al texto con una predisposición a su favor, listo a sentir la angustia o el desconcierto de los personajes. Es necesaria, diría más, indispensable, una especie de empatía con el texto. Esta percepción del lector (implícito) está inscrita de cierta manera en el texto, y le es tan necesaria como la actuación de los personajes (cf. Todorov 1970, 36).

También es fundamental, en este juego lector-texto, la participación de un tercer elemento: el narrador. En efecto, de la manera en que éste se compromete con el texto, de la manera, tranquila o angustiada, objetiva o subjetiva, de mera observación o como participante directo, en que el

narrador relata los acontecimientos depende, en gran medida, la atmósfera del cuento. A veces es necesario el tono objetivo, no comprometido, para hacernos ver lo inquietante de cierto hecho o de cierta situación. Otras veces, en cambio, es la emoción del narrador la que se contagia al lector y lo hace participar en el desarrollo del relato. La posición del narrador puede comprometer o no a los personajes. Hay veces que los personajes tienen conciencia de la extrañeza de lo que los rodea. En otras ocasiones, los personajes no se percatan de que lo que ocurre sea algo fuera de lo común, sino que lo toman con la mayor naturalidad del mundo (piénsese, por ejemplo, en la tranquilidad con que el personaje de "Las ruinas circulares" se enfrenta a su tarea). En otras ocasiones, no son los hechos mismos los que provocan la sensación de extrañeza en el lector, sino la reacción de los personajes frente a esos hechos. Esto ocurre en "Casa tomada", en que lo extraño, la invasión, llega al lector sólo por medio del personaje-narrador, cuyas reacciones son lo más extraño de todo.

El entrar en el juego del cuento fantástico no compromete de manera alguna las creencias del lector. Es indiferente si éste cree o no en fantasmas, si para él lo sobrenatural es algo que tiene cabida en el mundo de lo cotidiano, con tal de que llegue al texto fantástico con una actitud abierta: que esté dispuesto a tomar el texto como una obra de ficción (es decir, una obra cuya relación con la realidad es

muy especial), y que esté dispuesto a participar en el juego que el texto le propone.

1.5. El lenguaje

En cuanto al lenguaje de lo fantástico, lo primero que se debe decir es que, en la lectura del texto fantástico, hay que cuidarse mucho de las interpretaciones. Es decir que la lectura, para que el texto pueda cumplir sus funciones, debe ser hasta cierto punto una lectura ingenua. Una lectura poética o alegórica no cumple con los requisitos de lo fantástico. Lo fantástico no sólo implica la existencia de un hecho extraño o extraordinario, que provoca una vacilación en el lector y/o el héroe de la historia. Implica también una cierta forma de leer, una lectura que no puede ser ni "poética" ni "alegórica" (cf. Todorov 1970, 37). La poesía difícilmente es fantástica. Lo fantástico, por su naturaleza misma, exige la ficción. Y exige también el sentido literal, que no es el de la poesía.⁽¹⁷⁾ El texto fantástico pertenece al tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal. El lenguaje del texto fantástico debe ser tomado en cuenta en su valor aparente, en su valor de representación; una lectura poética falsearía completamente su

17. "Toute fiction, tout sens littéral ne sont pas liés au fantastique; mais tout fantastique est lié à la fiction et au sens littéral. Ceux-ci sont donc des conditions nécessaires pour l'existence du fantastique" (Todorov 1970, 80).

intención. En poesía, las palabras no tienen su valor representativo escueto. En buena parte de la poesía moderna, incluso, las palabras más bien deben ser tomadas como una secuencia de sonidos, haciendo parcialmente a un lado su significado evidente o aparente.

Hay que tener cuidado con la interpretación que se da al término "ambigüedad" cuando se habla de literatura fantástica. La ambigüedad fantástica no se refiere al lenguaje con que está escrito el texto, sino a las situaciones o los fenómenos que se presentan. Incluso se puede decir que un lenguaje ambiguo destruiría lo fantástico, pues al tener más de una posibilidad de interpretación podría no aparecer el sentimiento de inquietud o de duda; dependería de la lectura que se eligiera para ese texto.

Es evidente que lo mismo ocurre en el caso del lenguaje alegórico. En la alegoría, las palabras tienen, por definición, significado en diferentes niveles. Una cosa es lo que se dice y otra aquello a lo que se quiere aludir con lo que se dice. Esta duplicidad, como en el caso del lenguaje poético en general, es destructora de lo fantástico.

Tampoco se pueden tomar las palabras en sentido metafórico. Un solo ejemplo para apoyar esto: cuando Lorca, en las Canciones, habla del "viento, galán de torres", obviamente no utiliza las palabras con su valor de representación. Pero si este texto fuera fantástico y no poético, el escritor

se estaría refiriendo muy concretamente a un viento especial, que acostumbrara literalmente galantear a las muchachas. Es frecuente que, en la literatura fantástica, la situación extraña venga precisamente de una metáfora entendida en sentido literal.

Claro que todo lo anterior no debe tomarse en sentido estricto, en términos absolutos. Habrá más de un caso en que sea posible una lectura poética, o alegórica, de un texto determinado; habrá, incluso, textos que deben ser leídos parcialmente como alegoría y parcialmente tomándolos en sentido literal. Hay textos en los que no se está del todo seguro si la intención es alegórica o no. Pero, cuando parece evidente que la intención primera del autor fue escribir un texto fantástico, éste será el sentido que aceptaremos, haciendo a un lado, para los fines de este trabajo, su posible valor alegórico o metafórico.

1.6. Requisitos esenciales de lo fantástico

De todo lo anterior se desprende que, aunque no sea fácil formular una definición precisa de lo que es un texto fantástico, y a pesar de que esta definición, así como las diferentes categorías que asumen las manifestaciones de lo fantástico, sólo pueden verse con (relativa) certeza después de haber analizado una serie de textos fantásticos,

sí es posible plantear, en este momento, cuáles son los requisitos esenciales a los que debe conformarse un texto para poder ser considerado como fantástico.

1.6.1. Fantástico y realidad

Para que el efecto fantástico haga mella en el espíritu del lector, es necesario que, desde el principio, el texto se sitúe dentro de la realidad. Obviamente que al decir "realidad" no me refiero a que el cuento fantástico deba ser realista.⁽¹⁸⁾ Lo que significa "realidad" en este contexto es que el relato fantástico debe ubicarse dentro del mundo por todos conocido, dentro del mundo de todos los días. En el cuento fantástico, a diferencia de lo que ocurre en el cuento maravilloso, hay multitud de elementos tomados de la realidad. El acontecimiento fantástico se contrapone a la vida cotidiana, "normal". Si no fuera así, no tendría

18. Por lo demás, es un hecho reconocido que la literatura nunca se refiere directa o fielmente a la realidad. Toda literatura es mentirosa y parcial, puesto que es indispensable una selección para el acto de escribir. Ningún escritor puede representar toda la realidad, y por lo tanto el mundo que presenta la literatura es necesariamente un mundo modificado, falseado.

esa calidad especial que le confiere la característica de extraño, de inquietante. El cuento fantástico está precisamente basado en la realidad para poder contrastarse mejor frente a ella. La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo, pero un telón de fondo absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de disruptor del orden. El orden está representado precisamente por la vida real, y a ella se opone, a ella agrade el cuento fantástico.

... una de las características fundamentales de este tipo de ficción [es] el establecer rigurosamente lo real, como premisa básica donde irrumpe lo insólito que fracturando la lógica tradicional establece la dimensión imaginaria que analizamos. La invención fantástica, para serlo, debe plantearse dentro de un cuadro causal específico, para permitir la apertura que proyecta un acontecimiento sorpresivo que no se condiciona por las leyes ordinarias de la existencia.

(Escamilla Molina 1970, 82.)

Pero también hay que ver de qué realidad estamos hablando. Para el análisis del cuento fantástico, como el de toda obra literaria, hay que tomar en cuenta dos tipos de realidad:

a) realidad externa: es la del mundo objetivo, la realidad cotidiana, lo científica o "realmente" posible o imposible. Aunque la literatura es una convención que obedece

a sus propias reglas, gran parte de la producción literaria presenta un mundo que se conforma a las leyes de la realidad externa. No obedecen a ella ciertos tipos de literatura: la ciencia-ficción (aunque trata de darle a su realidad ciertos visos lógicos, para que los fenómenos parezcan posibles dadas las circunstancias); la poesía; la literatura fantástica.

b) realidad interna: el texto puede presentar su propio mundo, su propia objetividad, diferentes de la realidad real.⁽¹⁹⁾ Lo importante es que el texto literario preserve su coherencia interna, que conserve su congruencia particular. Si, dentro del mundo que presenta el texto, aparece una ruptura de esa congruencia lógica, aparece lo fantástico. Ni el mundo de los cuentos de hadas ni el de la ciencia-ficción obedecen a las reglas de la realidad real. Sin embargo, tienen sus propias reglas, a las que les es preciso obedecer. El mago Merlín y los dragones son reales y congruentes en el mundo de los cuentos bretones, pero no lo son en el mundo, igualmente maravilloso, de ciertos cuentos de Lovecraft.

Cuando Caillois afirma que los fantasmas, vampiros y demás seres sobrenaturales son fantásticos y no pertenecen al mundo de los cuentos de hadas, lo hace de acuerdo

19. Tomo este término de Vargas Llosa, que lo emplea repetidamente en su estudio sobre García Márquez (Vargas Llosa 1971).

con el razonamiento siguiente: si bien todos estos seres son productos de la imaginación, ésta no los coloca en un mundo irreal, sino en el mundo conocido y familiar de la realidad cotidiana. Entran, pues, en "nuestro" mundo, con manifestaciones imprevistas, incomprensibles y, las más de las veces, terroríficas. Esto se ve reforzado por el hecho de que, cuando los fantasmas y espantos aparecen en esos lugares privilegiados en que la literatura tradicionalmente los ha colocado, tales como viejos castillos, pantanos solitarios o cementerios abandonados, su presencia, al ser menos sorprendente, no nos inquieta como lo hubiera hecho de producirse en la sala de un departamento moderno o en una oficina. Los seres fantasmagóricos pertenecen por lo general a una especie de "intermundo" que, si bien se cruza a veces con el mundo real, no lo afecta ni lo sacude en sus bases, porque no penetra por completo en él. Raro es el fantasma que aparece en la cocina de un departamento urbano o en la cabina de un jet; cuando lo hace (fuera de los casos en que se trata de un fantasma "humorístico"), su presencia resulta profundamente inquietante.

1.6.2. Ambigüedad

Después de todo lo dicho sobre la duda, no puede sorprender a nadie el que afirme que la ambigüedad es uno de los requisitos de lo fantástico.

Provocar inquietud en el espíritu del lector es, como lo hemos visto, una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico. Esta inquietud es provocada por la duda, producto de la ambigüedad, formal o temática.

La duda, la vacilación, está representada en el texto, pero puede producirse ya sea en la mente de uno o varios personajes, ya sea en la mente del lector. No es necesario que los personajes duden; ellos pueden estar perfectamente seguros sobre los fenómenos que se presentan, sobre su naturaleza o sus orígenes; incluso pueden no preguntarse sobre éstos, sino aceptarlos como algo fatal o irremediable. Basta con que la duda esté presente en la mente del lector (implícito o real, como diría Todorov).⁽²⁰⁾

Ahora bien, ¿cómo surge la duda? En la mayoría de los casos, es producto de la ambigüedad del texto, ambigüedad que me parece, a priori, necesaria para que surja el sentimiento de lo fantástico. Louis Vax, en cambio, no lo

20. " ... cette hésitation peut être ressentie également par un personnage: (...) le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur s'identifie avec le personnage" (Todorov 1970, 37-38).

cree así: "L'ambiguité, qui n'est pas la condition suffisante de l'insolite, n'en est pas non plus la condition nécessaire" (Vax 1965, 136). Me atrevo a pensar que, en este caso, Vax es víctima de una confusión. Dice, en apoyo de su afirmación, que el animal en que se ve convertido el protagonista de La metamorfosis, de Kafka, es perfectamente claro y nítido. No hay duda al respecto, pero Vax toma el fenómeno fantástico como único lugar posible de aparición de la ambigüedad, cuando ésta puede presentarse en el fenómeno, en sus causas, o simplemente en el modo de contar. También los conejitos de "Carta a una señorita en París" son perfectamente nítidos, pero las razones de su aparición, en un hombre aparentemente normal, con un trabajo normal, en una ciudad normal, no lo son. Ahí es donde entra a funcionar la ambigüedad.

La ambigüedad es, entonces, una característica que puede presentarse casi en cualquier parte del texto (salvo en la significación de las palabras). Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o puede estar presente en el modo de presentarlos, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto. La manera en que se logra es otro de los temas de esta investigación. En palabras de Vax, "ce n'est donc pas sur le fond de l'histoire que porte l'incertitude --cette histoire n'ayant pas de fond, sa substance ne faisant qu'un avec son apparence-- c'est sur l'histoire tout entière. Je veux dire le monstre tout entier" (Vax 1965, 130).

Otra de las razones por las que es necesaria la ambigüedad es que, sin ella, el desconcierto o la inquietud no se presentarían. Cuando un personaje se encuentra con un fantasma en una casa abandonada, no se detiene en un sentimiento de inquietud, angustia o desconcierto, sino que pasa inmediatamente a la acción directa: huye del espectro o se enfrenta a él. Cuando hay una situación ambigua, la duda muchas veces lo inmoviliza. Un ejemplo de esto es "Ómnibus" de Cortázar, en que los dos personajes que no viajan al cementerio no saben lo que está pasando (y el lector tampoco, por cierto), y les es imposible tomar una decisión, no saben cómo actuar.

En el prefacio al Vampiro de Alexis Tolstoi, dice Vladimir Soloviev:

L'intérêt essentiel de la signification du fantastique en poésie repose sur la certitude que tout ce qui survient dans le monde et surtout dans la vie humaine dépend, outre ses causes présentes et évidentes, d'une autre causalité plus profonde et universelle, mais moins claire. Voilà le trait distinctif du véritable fantastique: il n'apparaît jamais sous une forme dévoilée. Ses événements ne doivent jamais contraindre à croire au sens mystique des événements de la vie, mais doivent plutôt le suggérer, y faire allusion. Dans le véritable fantastique, on garde toujours la possibilité extérieure et

formelle d'une explication simple des phénomènes, mais en même temps cette explication est complètement privée de probabilité interne. Tous les détails particuliers doivent avoir un caractère quotidien, mais considérés dans leur ensemble ils doivent indiquer une causalité autre.

(Citado en Tomachevski 1965, 288.)

1.6.3. Fantástico y verosímil

El problema de la verosimilitud está relacionado con el de la realidad. Se podría decir, a primera vista, que en el relato hay dos tipos de verosimilitud:

a) externa, es decir, la verosimilitud en relación con la realidad real, con la vida cotidiana. Es evidente que este tipo de verosimilitud es precisamente la que no es respetada por el relato fantástico. Un acontecimiento fantástico, por su naturaleza, no puede ser verosímil en el mundo real. Tal vez sea bueno matizar esta afirmación. El mundo que se presenta en el cuento debe ser verosímil, para que lo fantástico, por contraste, pueda oponérsele. El mundo del cuento fantástico, lo hemos repetido muchas veces, es un mundo semejante al nuestro, en el que las leyes generales que imperan en la realidad imperan también; en él lo fantástico aparece como una oposición, una contradicción, una transgresión a las reglas establecidas y necesarias. La normalidad del mundo real es indispensable para que se produzca el

sentimiento de extrañeza. En este sentido, pues, el mundo presentado por el relato fantástico es eminentemente verosímil. Lo que no lo es, y no puede serlo, es la situación o el hecho fantástico que aparecen en este mundo.

En lo que se refiere al hecho fantástico, la cuestión de la verosimilitud no tiene cabida. Pero dentro de la situación fantástica es donde se presenta el segundo tipo de verosimilitud.

b) interna, es decir, la que responde a la lógica propia del relato. Dentro del análisis del relato fantástico, este verosímil interno constituye una especie de piedra de toque: el cuento debe conformarse a sus propias reglas, a su lógica autodeterminada. La congruencia de un cuento fantástico no depende de si se conforma o no a la realidad, sino de su conformidad con sus propias reglas, las reglas del mundo que aparece en el relato. "Verosimilitud", en este caso, es algo muy emparentado con la clásica "unidad de género".⁽²¹⁾

Así pues, la cuestión de lo verosímil, en el caso del relato fantástico, sólo se puede plantear desde el interior, juzgando los hechos a la luz de la lógica interna del texto.

21. "Parler de la vraisemblance d'un événement fantastique n'a guère de sens: la notion de fantastique n'a pas cours dans le monde de la réalité. Mais le fantastique, qui est un monde pour lui tout seul, possède sa propre vérité, sa propre vraisemblance, sa propre erreur, qui pastichent et défigurent la vérité, la vraisemblance et l'erreur du monde concret"

Vax clasifica lo verosímil en cuatro tipos: lo verdadero verosímil, lo imaginario verosímil, lo verdadero inverosímil y lo imaginario inverosímil (cf. Vax 1965, 154). Para él, el único tipo en el cual "parece fundarse" la literatura fantástica es el último, es decir, lo imaginario inverosímil. Esto me parece un tanto arriesgado, pues, como creo que se verá con el análisis de los textos, muchas veces lo real inverosímil también puede llevarnos al sentimiento de lo fantástico.

2. JORGE LUIS BORGES

Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo. El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad. Además sentimos la constante presencia del infinito que disminuye y agobia, o vemos desaparecer la materia en reflejos, sueños y simulacros al hilo de la filosofía idealista o de ideas religiosas y legendarias que la anulan.

(Barrenechea 1957a, 16.)

Así es, según Ana María Barrenechea, cómo logra Borges transmitir el sentimiento de la irrealidad a través de sus textos; pero irreal, como hemos visto, no quiere decir necesariamente fantástico. Hay una irrealidad fantástica y otra que no lo es (o más bien, varias formas de manifestación de la irrealidad que hacen surgir el sentimiento de lo fantástico y muchas otras, poéticas, psicologizantes, etc., que provocan otros tipos de sentimientos). Nos interesa ver los casos en que la irrealidad en el mundo literario de Borges asume precisamente las formas que la convierten en fantástica.

Borges, quien ha dicho que "ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo" (P, 51), es, como se podría esperar, un escritor en cuya obra lo fantástico asoma constantemente, ya sea para quedarse, ya sea como un recordatorio de que en este mundo nada es seguro y, por lo tanto, todo puede ocurrir. Lo improbable, lo increíble y lo claramente imposible se dan cita en sus páginas, como motivo básico o como destellos fugaces, desarrollados en una temática que muestra con frecuencia su preocupación metafísica. Crea en sus cuentos "un orbe donde se han borrado los límites de la realidad y de la ficción literaria, donde no se sabe qué es lo imaginado y qué es lo verdadero, donde pueden alternar los personajes novelescos y los históricos, los autores reales y los apócrifos, donde la vida copia los procedimientos literarios y a su vez lo específicamente literario cobra valor vital, cuando no mágico" (Barrenechea 1957b, 54).

Pero la temática de Borges (tal vez lo que más se ha estudiado en su obra) es harto conocida, y no se trata de volver a examinarla aquí, salvo en los casos en que funcione, dentro de un texto, como elemento fantástico. Al analizar los cuentos de Borges (y de los otros dos autores que aquí se estudian), me propongo indagar cuáles son, entre los elementos que los integran, los específicamente fantásticos, cuáles son los tratamientos que el autor da a ciertos temas para que, dentro de un texto particular, funcionen como fantásticos. Alguna vez me referiré a un cuento que, aunque

para el autor es definitivamente fantástico (y así lo ha dicho), de acuerdo con la exposición del capítulo 1 pertenece más bien al campo de lo maravilloso o de lo extraordinario. Al analizar los cuentos, a veces mencionaré otros del mismo autor, no fantásticos, pero en los cuales aparece el mismo tema o el mismo procedimiento que se ve en el cuento analizado. Mi intención al hacer esto es mostrar, por contraste, cómo un mismo elemento, de acuerdo con el tratamiento que se le dé, puede ser fantástico o no.

2.1. Tlön, o el dominio del pensamiento sobre la materia

De todos los cuentos de Borges, éste es el que más se acerca a la ciencia-ficción, pues se ocupa, al menos en parte, de describir toda una realidad, todo un planeta, "otros", es decir, diferentes del nuestro: las leyes físicas, las leyes naturales en general, a las que obedece la vida en Tlön, difieren por completo de las leyes de la Tierra. Pero su semejanza con la ciencia-ficción se detiene ahí; no hay máquinas, falta todo el aparato tecnológico que suele acompañar los inventos de este género. Además, el mundo de Tlön no se presenta como real: es una ficción más, inventada por un grupo de personas.

Como en la mayoría de los cuentos de Borges, en "Tlön" hay por lo menos dos niveles narrativos: la anécdota que da pretexto al relato, y todo el desarrollo del mundo

ficticio que descubre el narrador.⁽¹⁾ En cuanto a la anécdota, el autor se preocupa por darle todos los visos de la realidad real: minuciosamente acumula los detalles que anclan el cuento dentro de la vida cotidiana. Es preciso el lugar de la reunión, "una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía" (F, 13), lo son también varios de los personajes: el propio Borges, su amigo Bioy Casares, etc.⁽²⁾

Los detalles referentes a Buenos Aires son precisos y exactos, así como las referencias a artículos o correspondencia de gente tan real como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña a propósito de Tlön y Uqbar. Esta situación dentro de lo cotidiano, dentro de lo real comprobable, hace que la irrupción de lo irreal sea más dura, más sorprendente, más amenazante para nuestra vida. Lo que ocurre en el cuento no es verosímil, pero sí resulta convincente, tanto así que inquieta sin lugar a dudas.⁽³⁾

-
1. El relato está en primera persona; el narrador-observador tiene los rasgos físicos de "Jorge Luis Borges".
 2. Dice Borges: "Es una especie de broma particular que tenemos [Bioy y yo], barajar gente imaginaria y real en el mismo cuento. Por ejemplo, si cito un libro apócrifo, entonces el siguiente a citar es real, o uno imaginario de un autor real, ¿no? Cuando un hombre escribe se siente bastante solitario, y necesita mantener su ánimo a flote, ¿no? (Burgin 1974, 72.)
 3. Como ya se ha dicho antes, y como se irá comprobando en el transcurso de este estudio, el afianzar lo irreal con lo real, el darle carta de ciudadanía dentro de lo cotidiano, es una de las características más generales de toda la literatura fantástica y, tal vez, uno de sus requisitos.

Por lo que se refiere al segundo nivel narrativo, el del mundo de Tlön, Borges crea en él una realidad "otra" (que desde el principio se va entremezclando con la realidad real), tanto en el nivel de las ideas como en el de las leyes físicas. Tlön es algo así como el mundo al revés,⁽⁴⁾ donde sólo las ideas tienen existencia concreta; los objetos están subordinados al pensamiento. Y además, "el mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial" (F, 20). Se invierten las leyes de la causalidad, así como el tiempo y el espacio que conocemos: "no conciben que lo espacial perdure en el tiempo" (F, 22). Según los filósofos de Tlön, el pasado no existe ("ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre --ni siquiera que es falso"), o bien todo el tiempo es pasado: "Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable" (F, 23).⁽⁵⁾

4. "También de los gnósticos y de ciertas creencias hebreo-cristianas nace el pensar que la tierra es una copia (invertida o no) del orden celeste" (Barrenechea 1957b, 62-63).

5. Sobre esto, puede resultar esclarecedor lo que Borges le dice a Burgin: "Recuerdo que mi padre me dijo algo sobre la memoria, algo muy triste. Dijo: 'Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo'. Y yo dije: '¿Por qué?' (cont.)

La causalidad es diferente de la que conocemos; sirva de ilustración para ello el cuento de las tres monedas que se relata en el texto (F, 24). A los filósofos de Tlön les parece una herejía inferir una continuidad entre las monedas perdidas un día y encontradas al día siguiente: no hay razón alguna para pensar que puedan ser las mismas. De la

(cont. nota 5) Y contestó: 'Porque creo que la memoria' --no sé si era una teoría suya propia, yo estaba muy impresionado por ella y no le pregunté si la aprendió o era deducción suya--, pero dijo: 'Creo que si recuerdo algo, por ejemplo, si hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé. Así que, en realidad', dijo, 'no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud', y a continuación lo explicó con un montón de monedas. Colocó una moneda encima de otra y dijo: 'Verás, esta primera moneda, la de abajo, sería la primera imagen, por ejemplo, de la casa de mi niñez. Esta segunda, sería el recuerdo de aquella casa cuando llegué a Buenos Aires. La tercera, otro recuerdo, y así una y otra vez. Y como en cada recuerdo hay una ligera diferencia, supongo que mis recuerdos de hoy no se asemejan mucho a los primeros recuerdos que tenía', y añadió: 'Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, lo estaré haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes', y aquello me puso triste. Pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud" (Burgin 1974, 33-34). Me parece que el mundo de Tlön es una aplicación de estas teorías.

misma manera y siguiendo la misma línea de pensamiento, los objetos prácticamente no tienen existencia independiente. Pueden ser causados por el pensamiento, como ocurre con los hrönnir, objetos hechos por el pensamiento, a partir de una idea, y que sirven de base objetiva a la investigación científica: "La metódica elaboración de hrönnir (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos" (F, 28). El hrönn, sin embargo, sí presenta una especie de continuidad, pues se puede crear un hrönn derivado de otro hrönn, lo cual da lugar a generaciones sucesivas de hrönnir, que presentan curiosas modificaciones.⁽⁶⁾

Claro que, desde el punto de vista expuesto en el capítulo 1, este cuento no sería propiamente fantástico, puesto que el mundo de Tlön no se presenta como una experiencia real, sino como una fabricación urdida por los hombres, una mera ficción ideal. Borges lo confirma cuando dice que "Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres" (F, 33-34).

6. "[El pasado] puede ser distorsionado por una repetición sucesiva. Porque si en cada repetición hay una ligera diferencia, al final te encuentras a larga distancia del principio. Es una triste deducción", dice Borges al hablar de la memoria (Burgin 1974, 34).

El momento en que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" entra de lleno en los dominios de lo fantástico es con la posdata. Ésta lleva fecha de 1947, lo cual significa una ruptura temporal, pues el cuento fue publicado en 1940 (la posdata menciona la primera edición del cuento como una edición pasada). En esta nota final se "aclara" el misterio de Tlön: fue concebido (primero como país, y luego, a medida que la idea se fue ampliando, como planeta) por una sociedad secreta fundada en el siglo XVII y que continúa hasta el XX. Después de haber "tranquilizado" así al lector, Borges deja una serie de hechos inexplicables (y que no intenta explicar):

a) La aparición del tomo apócrifo de la Anglo-American Cyclopaedia nunca se justifica. Me parece que se trata de un olvido aparente, que forma parte de una bien urdida trama de incertidumbres, cuidadosamente fabricadas con la intención de no disipar la duda de la mente del lector.

b) La única mención de Uqbar es dejada en el aire, y nunca se retoma después.

c) No se explica la aparición de dos objetos que parecen materializarse a partir del mundo ideal: la brújula con una inscripción en uno de los alfabetos de Tlön, el cono de metal pesadísimo, "que no es de este mundo" (F, 32), y que es imagen de la divinidad en una de las religiones de Tlön.

d) La cuidadosa explicación "histórica" de la posdata (documentada con nombres y fechas precisos, como ya hemos visto que suele hacer Borges) se ve contradicha por el final del texto, que parece poner en duda la validez de esa explicación: "Si nuestras previsiones no erran [sic], de aquí cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön" (F, 34).

Ana María Barrenechea ha hecho notar que "Tlön" es un "cuento con estructura de caja china: mundos irreales incluidos uno dentro del otro y dentro a su vez de esta tierra que se desintegra al contacto de tales fantasmagorías" (Barrenechea 1957a, 34). Tal afirmación vale no sólo para "Tlön" sino, como lo veremos, para varios cuentos más, como "El milagro secreto", "El Zahir", "El Aleph" o "El jardín de senderos que se bifurcan". El propio Borges, hablando con Richard Burgin, ha dicho que muchos de sus cuentos son como esas muñecas rusas que se abren para revelar en su interior la presencia de otra muñeca, dentro de la cual hay otra, y otra más ... Esta multiplicación de los niveles de lo fantástico es a veces la estructura básica de algunos cuentos: dentro de un cuento que puede ser no fantástico en sí se relata el argumento de otro que, si se escribiera, definitivamente sería un cuento fantástico. "Tlön" es un ejemplo claro de esto: tomando en cuenta que se admite que

Tlön es una ficción, que no forma parte de la realidad real, no cumple con uno de los requisitos que parecen ser esenciales para la aparición de lo fantástico. Tlön tiene sus leyes propias, sus reglas, su causalidad especial (la producción de hrögnir, por ejemplo, es perfectamente factible y es normal dentro de ese mundo); Tlön, para sí mismo, dentro de sus normas y sus ordenamientos propios, no es fantástico. Lo es cuando penetra en nuestro universo. Cuando aparecen los objetos provenientes de Tlön, parece haber una filtración de un mundo al otro. Borges se las arregla para que, aun en esos casos, el lector no pueda estar completamente seguro, para que subsista un fuerte elemento de duda.

Como lo ha hecho ver Noé Jitrik, "Tlön" es la historia de una búsqueda múltiple, una investigación cuyos resultados no llegan a saberse: "Hay tres planos superpuestos que alguien se propone investigar: si la American Cyclopaedia tiene o no las páginas que hablan anómalamente de Uqbar, cómo se programó y qué contiene la Enciclopedia de Tlön y cómo ese mundo concebido por hombres pega un salto hacia el nuestro (por cierto que en esta última etapa la investigación cede el paso al enigma, cuyo brillo aumenta)" (Jitrik 1971B, 133).

2.2. "Las ruinas circulares", o el mundo visto como un sueño

Borges, dice Emir Rodríguez Monegal, "ha buscado definir muchas veces esa experiencia abismal de sentirse irreal, sueño o creación de otro, un ser inventado, un simulacro" (Rodríguez Monegal 1973, 97-98). De todos sus cuentos, es en "Las ruinas circulares" donde mejor se expresa esta inseguridad fundamental.

Tanto en el nivel de la anécdota como en el de su estructura temporal y espacial, la historia está construida alrededor de un juego constante de precisiones e imprecisiones, que tienen como resultado volverla profundamente irreal (y profundamente inquietante). Ya hemos visto que Borges suele dar a su ficción toda una vestimenta de detalles y datos precisos, que sirven para anclarla en la realidad. Aquí sucede exactamente lo contrario: la imprecisión, creadora del sentimiento de irrealdad, es dueña y señora del terreno. Veamos algunos ejemplos:

- La identidad del protagonista es un misterio. Nadie lo ve llegar; todo lo que de él se sabe es que viene de una de "las infinitas aldeas que están aguas arriba" (F, 57),⁽⁷⁾

7. Este "dato" sobre la proveniencia del protagonista (y el uso de la palabra "infinitas") añade la imprecisión a la imprecisión: ¿hay aldeas infinitas? ¿y se encuentran aguas arriba de qué río?

- Igualmente indefinidos son el tiempo y el lugar. No se sabe de qué época es el templo, que "tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza" (F, 57), y ha sido destrozado por "los incendios antiguos" (F, 57). No sabemos ni dónde ni cuándo ocurre la historia; de lo que se nos dice se desprende que es en alguna parte de la antigua Persia, y en una época remota, pero eso es todo.

A veces Borges intercala paréntesis que sugieren otra interpretación de los hechos, una interpretación alternativa, y que contribuyen a generar inseguridad. Dice, por ejemplo: "Lo cierto es que el hombre gris besó el fango sin apartar (probablemente sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes ... " (F, 57). Y más adelante: "A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad" (F,63). En ocasiones la descripción misma se hace con una gran ambigüedad: "... se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra ... " (F,57).⁽⁸⁾

La extraña empresa que se propone acometer el protagonista "no era imposible, aunque sí sobrenatural" (F, 58). Quiere "soñar un hombre. Quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (F, 58). Paradójicamente, la descripción de esta tarea de sombras, de esta fabricación, por medio de lo inasible, de algo que se quiere concreto y tangible, se realiza con esa "integridad minuciosa" que falta

8. El subrayado es mío. Nótese también, en la cita anterior a ésta: "confusión o felicidad".

en la descripción de los hechos y los objetos de la vigilia. Hay orden y sistema en la serie de sueños, una lógica interna casi férrea, que se desprecia en el mundo del día (donde se admite, por ejemplo, que pueda haber una empresa "no imposible, pero sí sobrenatural"). El hombre sueña primero un grupo de jóvenes; de entre ellos selecciona cuidadosamente al que habrá de formar, al que hará real e independiente de su imaginación, al que será su hijo. Cuando el sueño se desvanece y parece escapar a su control, el hombre acude al antiguo dios del templo, que accede a su petición. Entonces, poco a poco, cuidadosa y prolijamente, durante más de un año, va soñando y creando noche tras noche al nuevo ser, al hijo del cual nadie, ni siquiera él mismo, deberá saber que no es real, que es un soñado. Sólo lo sabrán el dios, el fuego y su creador. Terminada su labor, el hombre despide al hijo, lo manda lejos, resuelto a que nunca sufra la humillación de saber que no tiene existencia material, que es el producto de una idea. Cuando, más tarde, se incendia el templo donde vive el soñado, el soñador (que sabe que las llamas no pueden tocar a ese ser material de origen inmaterial) teme que se dé cuenta de su naturaleza, y sufre desde lejos por el sufrimiento del hijo. En ese momento nota que él mismo está entre llamas, pero el fuego no lo toca: "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (F, 64).

El tema de los sueños es recurrente en los cuentos de Borges.⁽⁹⁾ "Borges está realmente convencido de que la realidad de todos tiene una naturaleza profundamente onírica y que es finalmente ilusoria la distinción entre vigilia y sueño. Toda su especulación metafísica, toda la inquisición de sus ensayos, ficciones y poemas, está orientada a destruir la coherencia de la realidad y a superponer sobre ella una visión onírica" (Rodríguez Monegal 1973, 96). Esta afirmación de Emir Rodríguez Monegal se ve respaldada de manera evidente por "Las ruinas circulares", si bien el motivo del hombre soñado por otro no es más que una de las modalidades del tema del sueño en Borges. El soñador y el soñado aparecen varias veces, en distintos niveles. En "Everything and Nothing", por ejemplo, no sólo el hombre es producto de un sueño, sino que se sugiere que Dios mismo es un ser soñado (¿por quién?), que a su vez es soñador: "La voz de Dios le contestó desde un torbellino: 'Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie'" (H, 64). En uno de los cuentos más recientes, "El otro" (Ar), Borges y su otro yo saben que por lo menos uno de los dos es un soñado. En "La espera" hay un intento (fallido)

9. En la Antología de la literatura fantástica, publicada en el mismo año que "Las ruinas circulares" (1940), aparece un fragmento del Libro de Chuang Tzu: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu" (Borges, Ant, 240). Y Borges insiste en la historia de Chuang Tzu en la "Nueva refutación del tiempo" (cf. OI, 236-

de dominar la realidad incluyéndola dentro de un sueño:

Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o --y esto es quizá lo más verosímil-- para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

En esa magia estaba cuando lo borró la descarga.

(A, 162-163.)

Hay un paralelismo muy cercano entre el ser creado en sueños y el Golem (del cual ha hablado Borges, en el poema del mismo título); el soñador de "Las ruinas circulares" y el viejo rabino solitario son, en cierta forma, hermanos en su voluntad de creación.

Por otra parte, el control voluntario del sueño aparece también, aunque con otra modalidad, en "Dreamtigers", donde el narrador se propone soñar un tigre, crear en sueños un tigre, es decir, dirigir y dominar su sueño. En este caso el intento aborta: "Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro, o a pájaro"

(H, 16). Es decir, que la intención es de naturaleza casi fantástica, pero se ve derrotada por la realidad, por la enorme dificultad de gobernar los sueños. En "Las ruinas circulares" se cumple el propósito (lo fantástico domina a lo real, según parece), pero el protagonista es irreal; por lo tanto, también lo es su empresa.

En cuanto a la estructura del cuento, es menos complicada que en otras ocasiones: los niveles de lo fantástico no se entrecruzan ni se mezclan, sino que simplemente resultan ser ficticios, algo tramposos, una trampa que el autor pone para el lector desprevenido. Al llamar ese texto "Las ruinas circulares", Borges hace más que una descripción topográfica: anuncia la revelación del enigma, que es en cierta forma circular, pues el destino que el soñador teme para su criatura resulta ser su propio destino.

El tema del sueño, en este cuento, resulta ser, al final, no fantástico sino maravilloso: el soñador es un soñado, sin lugar a dudas, es decir, una criatura imposible, habitante de un mundo mágico, sobrenatural, y realizador de una empresa "no imposible, pero sí sobrenatural".

2.3. "El otro", o el reencuentro con uno mismo

Este cuento aparentemente simbólico ⁽¹⁰⁾ responde a una de las inquietudes constantes de Borges: el problema de la identidad, que en este caso examina utilizando el motivo del doble, un doble que implica a la vez una especie de viaje en el tiempo. En "El otro" (Ar), como ya es su costumbre, Borges relaciona el mundo del relato con su propia vida: "El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge" (Ar, 9). Ahí, en una banca de un parque, Borges viejo se encuentra con Borges joven, con el que era en 1918. Una melodía, la voz del otro, le hacen comprender, sin verlo, ⁽¹¹⁾ que se trata de él mismo. Sigue una conversación bastante larga, en la que Borges I ⁽¹²⁾ se da cuenta de que, a pesar de que los dos son la misma persona, difieren en ideologías y puntos de vista: no en balde él es ya mayor; el otro no ha pasado todavía por la misma

10. Digo "aparentemente", porque una lectura simbólica de este texto me parece posible, pero no creo que haya estado en la intención del autor. Algunos textos pueden tener más de una posibilidad de lectura, y en este caso yo he escogido la fantástica.

11. Este es otro punto más de unión con la realidad. En efecto, la ceguera casi total de Borges le impediría reconocer a alguien por medio de la vista.

12. Llamaré "Borges I" al Borges viejo (es decir, al narrador) y "Borges II" al "otro", al joven.

evolución que él. Por lo tanto, no hay viaje en el tiempo estrictamente hablando, sino una coincidencia temporal, una especie de tiempo doble que es, al mismo tiempo, uno solo.

El espacio es doble también. En efecto, aunque Borges I está sentado en un banco del parque de Cambridge, Borges II se encuentra en el mismo momento (que es, en su dimensión, 1918) en un parque de Ginebra. De alguna manera los dos tiempos y los dos espacios han coincidido, y los dos personajes se comunican. Esto es apoyado por un solo dato objetivo: la voz del otro se oye "un poco lejana" (Ar, 11).

Hay, desde el comienzo, algunos indicios de lo que va a ocurrir: "El otro se había puesto a silbar. (...) Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado)⁽¹³⁾ era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules" (Ar, 10). El paso casi imperceptible de la tercera persona a la primera es una señal, tan sutil que a la primera lectura casi se podría creer en una errata.

Después de la simple percepción del silbido viene el reconocimiento de la voz, que horroriza a Borges II. Aquí (como ocurre también en otros casos que veremos más adelante) se toma al pie de la letra el significado de una metáfora, y de manera muy explícita: "Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos" (Ar, 12-13). La expresión, tan usual, "encontrarse" a sí

13. El subrayado de esta cita, y el de la siguiente, son míos.

mismo, se materializa objetivamente en un desdoblamiento físico concreto: "somos dos" representa la realización material de la dualidad de la persona.

Cuando Borges I trata de probarle a Borges II, con datos precisos sobre su casa y su vida, que es cierto lo que afirma, que los dos son una sola persona, entran a funcionar las falsas explicaciones racionales, las explicaciones engañosas a las que es tan afecto Borges: el otro pretende que lo que pasa es que está soñando, y que si Borges I es un producto de su sueño, entonces es lógico que sepa las mismas cosas que él, Borges II (es normal que un producto de su fantasía comparta sus recuerdos). Esta racionalización es rebatida por Borges I con un problema lógico: "Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él" (Ar, 12). La solución que ofrece el narrador también es una falsa explicación, que no saca al lector de la duda: "El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo" (Ar, 21).

La ambigüedad de este texto es realmente impresionante. El narrador, tratando de aminorar lo amenazador del fenómeno ("lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador" -Ar, 20),⁽¹⁴⁾ cita a su alter ego para el

14. Es decir que el hecho extraordinario, para serlo, necesita ser único; lo esencial de lo extraño es su anormalidad; al repetirse, pierde su fuerza y deja de inspirar miedo.

día siguiente, en el mismo sitio, pero "Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido" (Ar, 21). Al no efectuarse ese segundo encuentro, el problema queda sin resolver. El narrador se queda sin forma de comprobar si tuvo lugar o no el primer encuentro (Borges I había propuesto un intercambio de objetos como prueba tangible, pero ninguno de los dos conserva esos objetos). Si hubiera quedado alguna evidencia material, el cuento pasaría al ámbito de lo maravilloso.⁽¹⁵⁾

Las dimensiones de tiempo y espacio se entrecruzan de una manera no sólo imposible en la realidad real, sino inusitada en la literatura fantástica. Pero lo que importa es que se efectúa un triple juego, una triple transgresión: transgresión de las leyes del tiempo, de las leyes del espacio y de las de la personalidad. El juego que hace aquí el autor es extremadamente complicado: lo fantástico se entrecruza constantemente con lo real (la diferencia de modos de ser entre Borges joven y Borges viejo es una nota realista); la psicología de los personajes es realista, pero el encuentro es totalmente fantástico. El narrador recurre a una serie de

15. Aquí se añade otra nota que refuerza la duda: Borges II observa, incrédulo y asombrado, que el billete que le ofrece Borges I lleva la fecha imposible de 1964 (imposible, puesto que él se encuentra en 1918); pero el narrador hace notar, en un aparte: "Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevan fecha" (Ar, 20).

estratagemas de tipo racional para probar la realidad del suceso, pero se encarga de destruirlas una por una, con una lógica férrea cuyo efecto es dejar al lector completamente en la duda. El final del relato no podía ser más ambiguo: "El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar" (Ar, 21).

2.4. "El milagro secreto" y "La otra muerte": dos tratamientos fantásticos del tiempo

En la obra de Borges aparece constantemente la preocupación por el tiempo, la idea de que éste es precario e irrecuperable. "Borges --dice Ana María Barrenechea-- sabe que el tiempo es la sustancia misma de nuestra vida y que nada podemos hacer, imaginar o decir que no esté impregnado de la angustia del transcurrir temporal. Por eso lo mejor para atacar la consistencia del hombre será jugar con él y permitirse todas las variaciones posibles" (Barrenechea 1957b, 56-57). Dos de estas variaciones son las que se desarrollan en "El milagro secreto" (F) y "La otra muerte" (A).

En "El milagro secreto" coexisten dos tiempos de naturaleza diferente: el humano y el divino. En el tiempo humano no ha pasado nada; nadie se percata de que a Jaromir Vladík le ha sido concedido el plazo que necesita para terminar su obra. Y es que, en la dimensión humana, visible,

la que todos perciben, no hay interrupción alguna: Hladík es fusilado con toda normalidad. Donde se produce el hiato, el "milagro secreto", es en el tiempo divino. "El universo físico" (F, 159) se detiene, pero no el tiempo, porque, como bien lo ve el protagonista, "en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento" (F, 160). Quizá, en vez de "tiempo humano" y "tiempo divino", habría que decir "tiempo objetivo" y "tiempo psicológico", pues el año que Hladík le ha pedido a Dios transcurre en su mente (cf. F, 160), no en el mundo material.⁽¹⁶⁾ Este concepto del tiempo psicológico, apoyado por la afirmación de que el milagro sólo se opera en la mente del protagonista, parecería razón suficiente para considerar que este texto no es fantástico: si el acontecimiento es subjetivo, no se puede decir que transgreda las leyes del mundo real. Pero ¿es sólo subjetivo el milagro? Me parece que la descripción de los primeros instantes del acontecimiento, tan cuidadosa y tan precisa, si no sirve para afirmar categóricamente que sí se trata de un milagro (en cuyo caso éste sería un cuento maravilloso, y no fantástico), sí es materia suficiente para alimentar la duda (que apoya la teoría según la cual se trata de un cuento fantástico):

16. Cuando Burgin sugiere que "El milagro secreto" está relacionado con las ideas particulares de Borges sobre el tiempo, éste contesta: "Sí, sí, y la idea de tiempos diferentes, ¿no? De diferentes esquemas de tiempo. Un tiempo psicológico" (Burgin 1974, 61-62).

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia; anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja; el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de disoersarse. Otro "día" pasó, antes que Hladík entendiera.

(F, 159-160.)

Resulta imposible llegar a una conclusión segura sobre la objetividad o subjetividad del "milagro". Borges acumula los indicios contradictorios, desde la afirmación de que el tiempo adicional transcurre en la mente de Hladík

hasta la afirmación, igualmente dudosa o categórica que la anterior, de que Dios le ha concedido el milagro. Puede ser que toda la última parte del cuento no sea más que un desarrollo de ese famoso lugar común del "último minuto", en el cual toda la vida de un ser humano desfila ante sus ojos en unos cuantos segundos, vertiginosamente. Si uno puede ver lo que hizo en toda su vida, ¿por qué no, entonces, imaginar lo que haría durante un mero año? La verdad es que ambas interpretaciones, en su inseguridad y su ambigüedad, son igualmente fantásticas. La duda entre milagro y tiempo psicológico permanece, apoyada en el secreto. Se produce una ruptura, pero es interna, discreta: sólo Hladik sabe que entre la orden de disparar y su muerte cabe un año entero de vida, que entre un instante y otro, que aparentemente se siguen al ritmo parejo y monótono del tiempo "real", ha habido un hueco temporal, una especie de valle invisible en el que el tiempo se ha estirado desmesuradamente. (17)

17. La detención del tiempo es un tema clásico (recuérdese la historia de Josué). Se encuentra tanto en la literatura fantástica como en la maravillosa, donde adopta varias modalidades diferentes. El caso de "El milagro secreto" es la historia de Rip Van Winkle al revés: en el cuento de Washington Irving el tiempo se detiene sólo para el personaje, mientras el mundo sigue su curso; en el de Borges, es el

(cont.)

La historia de Hladík constituye el primer nivel narrativo de "El milagro secreto"; en el segundo está la obra que éste escribe, un drama en verso titulado Los enemigos.⁽¹⁸⁾ Como en otros casos, el relato de esta obra dentro de la obra es muy pormenorizado, y se trata de un texto fantástico, o que está en los límites de lo fantástico (aunque abundantes, los detalles que se dan no son suficientes para

(cont. nota 17) mundo el que se detiene, mientras Hladík sigue trabajando. Esta modalidad, la ejemplificada por Rip Van Winkle, es la más frecuente. Daré sólo algunos ejemplos: El retrato de Dorian Grey (el mundo sigue pero el personaje de Wilde no envejece, es decir, que el tiempo se detiene para él); She, de Rider Haggard (la protagonista goza de un tiempo especial; al terminar su privilegio, se desintegra súbitamente en la decrepitud más total); La bella durmiente del bosque (el tiempo se detiene en el interior de una especie de zona sagrada, que es el perímetro del castillo, mientras que el mundo exterior sigue en la normalidad; pero la princesa y sus acompañantes, dormidos, no envejecen en cien años, y al terminarse el encantamiento, el privilegio se conserva: sólo envejecerán normalmente a partir de su despertar). Un caso diferente es "Véra", de Villiers de l'Isle-Adam, cuento en el que, al igual que en "El milagro secreto", hay una especie de hueco temporal, un "tiempo dentro del tiempo", que sólo vale para un personaje. Esto hace pensar en una detención meramente subjetiva y el problema no se resuelve, por lo que la ambigüedad permanece.

18. "Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte" (F, 156).

determinarlo con certeza). Pero hay dos detalles del drama que son dignos de tomarse en cuenta. Hladík presenta el mismo fenómeno temporal que le está ocurriendo a él: los tres actos transcurren dentro de una especie de hueco de tiempo, puesto que la hora es la misma al empezar y al terminar la obra. Y el protagonista del drama, que dice ser perseguido por un tal Jaroslav Kubin, resulta ser al final ese mismo hombre; esto se repite, con variantes, en otros cuentos de Borges: en "La espera" (A), donde el protagonista, perseguido, adopta para esconderse el nombre de su perseguidor; en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (A), donde el visir mata al Bojarí y se hace pasar por él; en "La forma de la espada" (F), donde el hombre que relata la traición de que fue víctima resulta ser el traidor.⁽¹⁹⁾ El motivo del hombre que asume la personalidad de otro es una de las manifestaciones del problema de la personalidad, que tanto preocupa a Borges, y que ha desarrollado a veces con aspectos fantásticos.

Hay en "El milagro secreto" dos sueños, que en ambos casos son el anuncio de un hecho importante. El primero prefigura la invasión nazi de Checoslovaquia; el segundo es el medio por el cual se comunica a Hladík que la gracia del tiempo le ha sido concedida: el protagonista, en

19. Este es, por cierto, uno de los recursos que aparecen repetidamente en la novela policiaca, y es bien sabido cuánto gusta Borges de este género.

la biblioteca del Clementinum, busca a Dios. El bibliotecario le contesta: "Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum" (F, 158). Hladík abre un atlas, toca una letra al azar: "Una voz ubicua le dijo: El tiempo de tu labor te ha sido otorgado" (F, 158). Este es uno de los pocos sueños claramente premonitorios (y por ello, posiblemente fantásticos) que hay en los cuentos de Borges.⁽²⁰⁾ Sabemos que los sueños ocupan un lugar muy importante en su obra, pero es raro que su relación con la realidad sea tan directa; generalmente el simbolismo, la alegoría o la metáfora son mucho más sutiles.

"La otra muerte" gira alrededor de un juego temporal mucho más extraño: el tiempo revertido, la anulación de un pasado para sustituirlo por otro diferente. Se trata de remediar lo irremediable, para hacer que un hombre haya sido algo totalmente distinto de lo que realmente fue.⁽²¹⁾

20. Por lo general Borges no aprecia mucho este recurso, tan utilizado por la literatura de fantasmas y la literatura seudoespiritista.

21. " ... y entonces pensé, bien, seguiré una pista de Conrad y de la idea de Lord Jim, Lord Jim, que había sido un cobarde y que quería ser un valiente, pero lo haré en forma mágica" (Borges, en Burgin 1974, 62).

"Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro" (OI, 240). Esta angustia producida por lo irremediable es la que se trata de combatir en "La otra muerte", a través de la modificación del destino de Pedro Damián, "un gaucho argentino entre gauchos uruguayos; es un cobarde y siente que debe redimirse, regresa a la Argentina, vive en forma solitaria, y llega a ser un valiente ante sí mismo y, al final, acaba deshaciendo el pasado. En lugar de salir huyendo de la primera batalla de una de las guerras civiles del Uruguay, él deshace el pasado, y la gente que le conocía, después de la batalla, después de que ha sido un cobarde, olvidan su cobardía, y el narrador de la historia recuerda un coronel que ha luchado en aquella guerra y que recuerda al protagonista muriendo en ella como lo haría un valiente".⁽²²⁾

Junto con el fenómeno de reversión del tiempo se presenta otro, que va unido a él y es su consecuencia lógica y condición necesaria a la vez: la modificación de la memoria. Cada vez que uno de los personajes le da al narrador su versión de la muerte de Pedro Damián (versión que invalida a la precedente) el relato contradice el recuerdo

22. El resumen es de Borges (Burgin 1974, 62-63).

que tiene el narrador. Los personajes que conocieron al Pedro Damián original van muriendo a medida que se va borrando su recuerdo, y el propio narrador se percata de que los datos que ha guardado en su memoria son falsos: "meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo" (A, 89).

Como en otras ocasiones, Borges postula varias soluciones alternativas del enigma:⁽²³⁾ la existencia de dos Damianes, el uno cobarde y el otro valiente; que el primer Pedro Damián haya sido soñado por el narrador; que el regreso de Pedro Damián a Entre Ríos haya sido el resultado de un milagro "retrasado".⁽²⁴⁾ El narrador va

23. "Es muy usual en Borges (en el Borges de Ficciones, de El Aleph o de los ensayos de Otras inquisiciones) el presentar primero una historia extraña y "verdadera" (por ejemplo "La otra muerte") y desplegar al final un abanico de hipótesis explicativas, entre las cuales, a veces, se privilegia una" (Barrenechea 1975, 518).

24. "Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la

(cont.)

destruyendo cada una de estas hipótesis, hasta que llega a la que a él le parece "la verdadera" (y que encuentra, curiosamente, en un libro cuyo autor es Pier Damiani):⁽²⁵⁾ Pedro Damián, arrepentido por haber sido un cobarde en la batalla de Masoller, se prepara durante el resto de su vida a enfrentar valientemente otra lucha, "y el destino al fin se la trajo en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904" (A, 91). Por ello, porque "modificar el pasado no es modificar un solo hecho", sino "anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas" (A, 91), es necesaria la modificación de los recuerdos de los personajes, e incluso la muerte de alguno de ellos, que "murió, lo entiendo, porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián" (A, 92).

(cont. nota 24) soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; 'murió', y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua" (A, 89-90).

25. Es decir, San Pedro Damián, uno de los doctores de la iglesia católica, autor de numerosos tratados, uno de los cuales es efectivamente De Omnipotentia.

2.5. El Aleph y el Zahir: ¿dos objetos fantásticos?

Entre las facultades humanas, la memoria es una de las más apreciadas y que, por lo general, se desea tener en mayor cantidad. Es frecuente quejarnos del olvido, de lo mal que nos funciona la memoria, o desear no olvidar jamás una experiencia. Sin embargo, pocos se han puesto a pensar qué ocurriría si realmente no pudiésemos olvidar, si hubiera algo que se quedara permanentemente en la memoria.

Borges desarrolla dos aspectos de este tema en dos historias, "El Zahir" (A) y "Funes el memorioso" (F). El Zahir, objeto inolvidable, es también multiforme. Borges lo describe con la precisión característica en él, y que tiene como efecto hacerlo convincente:

En Buenos Aires, el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras NT y el número dos; 1929 es la fecha grabada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo.)

La terrible propiedad del Zahir no se hace evidente desde el comienzo del relato, pero sí se habla de su "demoníaco influjo" (A, 124), y se dice que es "abominable" (A, 126). Parece ser que el Zahir, como otros objetos malditos o embrujados, actúa a través de la vista.⁽²⁶⁾ Sea como fuere, Borges acentúa lo terrible de su propiedad, explicándola, pero no diciendo nunca por qué es así: todo intento de explicar lo inexplicable sería inútil, no vale la pena hacerlo; el Zahir se vuelve por ello más misterioso, más terrible.

El destino inevitable de todo aquel que ha visto el Zahir es la locura, y esa locura se irá extendiendo, con consecuencias vertiginosas: "Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será el sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?" (A, 131).

Es evidente que el Zahir viene de la aplicación literal de una metáfora. El propio Borges lo confirma en una conversación con Burgin: "Escribí aquello partiendo de la palabra 'inolvidable' simplemente, porque leí en alguna parte: 'Deberías oír cantar a fulano de tal, es algo inolvidable'. Y entonces pensé, ¿qué ocurriría si existiera algo realmente inolvidable? Porque a mí me interesan mucho

26. Todorov, al hablar de los temas del "yo" en la literatura fantástica, incluye entre ellos la mirada. Se hablará más de esto en el capítulo 5.

las palabras, como muy bien pudo haberse dado cuenta. Y me dije: muy bien, supongamos que hay algo inolvidable de verdad, algo que no se pueda olvidar ni tan siquiera durante una décima de segundo. Y así, a continuación, me inventé la historia. Pero salió por entero de la palabra 'inolvidable'" (Burgin 1974, 65-66).⁽²⁷⁾

La metáfora de la memoria, en otro aspecto, es también el tema central de otro cuento, "Funes el memorioso". El protagonista de este relato tiene una memoria tan perfecta que recuerda absolutamente todo (claro que al recordar, el recuerdo ocupa tanto tiempo como el que ocupó el hecho original). Si recordamos las teorías sobre la memoria que Borges atribuye a su padre (cf. supra, nota 5), veremos que Funes es precisamente la ilustración de lo contrario. Funes no recuerda sus recuerdos sino que, con toda exactitud, rememora los hechos tal y como ocurrieron, sin el menor cambio, sin que sea posible que su memoria casi inhumana haga ninguna modificación en el pasado. Desde este punto de vista, el caso de Funes es un ejemplo de perfecta obediencia a las reglas de la normalidad, puesto

27. El problema de lo inolvidable se menciona también en "Deutsches Requiem" (A): "Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona si ésta no lograra olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría?" (A, 99).

que el pasado no se puede cambiar. Pero es dudoso que las características de su memoria conviertan a Funes en un ser con propiedades fantásticas. Si la memoria de Funes es fantástica (y, por ende, imposible en la realidad) también lo es la de ciertos jugadores de ajedrez, capaces de jugar cincuenta partidos o más simultáneamente, y también es imposible la memoria fotográfica, al igual que el oído absoluto, y también son imposibles los niños de doce años que resuelven problemas de altas matemáticas. Me parece que el de Funes es un caso de lo extraordinario llevado a sus extremos, a tal punto que toca los límites de lo fantástico, pero sin entrar de lleno en sus terrenos.

Pero volvamos al Zahir. El Zahir se define como un objeto inolvidable. Ya hemos hablado de lo inolvidable. La pregunta que se presenta ahora es si el "objeto", más que fantástico, no sería mágico (y, por lo tanto, maravilloso). Es obvio que un objeto dotado de propiedades especiales, únicas, que le pertenecen en exclusiva, no obedece a las leyes del mundo conocido por nosotros. Pero, evidentemente, el Zahir obedece a otras leyes, está dotado de una propiedad especial, o más bien, el Zahir es una propiedad que se encarna en objetos diferentes. Por esas características, es un objeto maravilloso, y no un ente fantástico.

El hablar del Zahir nos lleva a otro objeto extraordinario, el Aleph. Como se recordará, es "uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos" (A, 186), "el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" (A, 187). La imposibilidad del fenómeno es evidente, y el narrador duda de él (cree que el amigo que le habla del Aleph se ha vuelto loco), se rehusa a admitirlo, hasta que se enfrenta a la evidencia: " ... vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo" (A, 191).

En "El Aleph", un solo espacio contiene todos los espacios posibles. Lo que en la realidad sólo podemos percibir de manera sucesiva (y que sólo se puede relatar en secuencia) se percibe simultáneamente gracias al Aleph, y es una percepción física, "real", no imaginativa. El pensamiento y la percepción nos hacen a veces esos juegos de simultaneidad, que no nos es posible referir tal y como suceden. Borges traslada este fenómeno inmaterial a una

pieza concreta. El Aleph adquiere, así, cualidades mágicas; se convierte en una especie de amuleto, cuyas propiedades escapan a las reglas del mundo "real". Por esta característica el Aleph, como el Zahir, se sale del mundo de lo fantástico para entrar en el de lo maravilloso. Pero, en el último momento, Borges lo rescata para lo fantástico: el prodigio es demasiado asombroso y después de haberlo vivido al narrador no le es posible afirmar categóricamente su existencia. La interrogación final hace que la duda entre a operar explícitamente como uno de los elementos del texto: "¿Existe el Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando ví todas las cosas y lo he olvidado?" (A, 196).

Este objeto fantástico también es, como el Zahir, producto de la literalización de una metáfora, sólo que en este caso todo el procedimiento está clara y explícitamente indicado en el texto: "... alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo" (A, 186-187). El adulto que se refirió al mundo en el sótano hablaba en sentido metafórico, pero el niño que lo oyó tomó sus palabras al pie de la letra. El Aleph es la materialización de ese sentido literal.

La visión del Aleph provoca en el narrador "infinita veneración, infinita lástima" (A, 193), y un sentimiento de maravilla ante ese fenómeno que es como el sueño

de todo escritor. Describe con minucia lo que ve:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión de Plinio, (...) y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

(A, 191-193.)

La acumulación vertiginosa de datos, la enumeración caótica, tocan el sentimiento de lo fantástico por medio de la visión del infinito.

Como tantos otros objetos fantásticos, el Aleph nos llega por medio de la mirada, y produce una doble visión (en la que Borges insiste, por medio de la múltiple repetición, casi incantatoria, de la palabra "vi"): hay que ver el Aleph para percibirlo, pero a su vez esta visión lleva a otra, la visión maravillosa, totalizadora, del universo.

Las referencias eruditas que da el narrador para probar que el Aleph que vió es un falso Aleph sólo contribuyen a confirmar la maravilla. En efecto, los falsos Alephs, de existir, no son menos asombrosos ni menos imposibles que el verdadero, y su misterio (apoyado cuidadosamente a base de referencias indirectas, de segunda o de tercera mano) sigue incólume; la duda permanece hasta el fin.

2.6. Recapitulación

En todos los cuentos fantásticos de Borges ocurre, como se había previsto, alguna especie de transgresión: transgresión de las leyes de la causalidad, de las leyes espaciales, de las leyes temporales, de las leyes de la psicología humana, de los límites entre realidad e irrealdad.

La transgresión de la causalidad es aparente sobre todo en dos relatos: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares", pero se da en formas diferentes.

En "Tlön" se invierten efectivamente las leyes de la causalidad, con la aparición de los hrönir, objetos generados por el pensamiento; pero la causalidad que se invierte es la del mundo real, no la del universo de Tlön, que se presenta en el texto específicamente como una realidad imaginada y, por lo tanto, irreal (valgan los términos contradictorios). Dentro del mundo de Tlön los hrönir son posibles, hemos visto que tienen sus leyes, sus modos de reproducción perfectamente codificados. Por lo tanto, la transgresión que hay no se presenta en relación con el mundo imaginario del relato, sino en lo que se refiere al mundo objetivo.

En "Las ruinas circulares" ocurre algo parecido: La transgresión (dominio del mundo real por el del sueño, ser material causado por una idea) es factible dentro del mundo del relato (recordemos que se trata de una empresa "no imposible pero sí sobrenatural"); pero lo que ocurre es que el mundo del relato está más cerca de lo maravilloso que de lo fantástico. El final del cuento aclara que nos ubicamos dentro de un universo "soñado"; por lo tanto, no hay transgresión en el sentido estricto.

En "El Aleph" y "El otro" se desarrollan dos variantes de transgresión de las leyes espaciales. En el primer caso, se presenta cuando en un mismo punto coinciden a la vez todos los puntos del universo. En el segundo, se

hace coincidir en la banca de un parque dos lugares diferentes, Cambridge y Ginebra. Como ambos cuentos están situados específicamente dentro del mundo de la realidad objetiva, sí hay una transgresión real.

La imposibilidad temporal se realiza en "El otro", "La otra muerte" y "El milagro secreto". En "El otro" el personaje habla consigo mismo, pero cada manifestación de su persona está viviendo en un momento diferente: Borges I está en 1969 y Borges II en 1918. En "El milagro secreto" el hecho imposible es la detención del tiempo, la existencia de un hueco temporal entre dos instantes, que dura lo que un año normal. En "La otra muerte" la transgresión se manifiesta en la reversibilidad del tiempo, es decir, en la anulación del pasado, que es sustituido por otro de significado diferente, contrario al original.

En "El Zahir", con la creación de una memoria omnipresente, se cambian las leyes del funcionamiento mental y psicológico de los seres humanos. El cambio de estas leyes (las de la memoria) también se insinúa en "Funes el memorioso", pero se trata de una exageración llevada al extremo, no de una franca transgresión. Estos casos en que las posibilidades humanas se llevan hasta el límite, hasta el momento en que parecen irreales (y que se repiten muchísimas veces, con múltiples variaciones, en la narrativa borgiana), hacen decir a Ana María Barrenechea que toda la obra de Borges "ha

sido escrita para esta sugestión sobrenatural de irrealdad insinuando la fantasmidad del hombre y del universo" (Barrenechea 1957b, 56). Una insinuación de este tipo es la que aparece también en "Las ruinas circulares". La aparición de los objetos de Tlön en el mundo objetivo es un caso en que se borran los límites entre realidad e irrealdad, entre lo ideal y lo material. Su efecto es "desrealizar" el mundo material.

En su afán por mostrar la irrealdad del mundo en que vivimos, "Borges destruye los tres elementos en que le parece que está cimentada la creencia del hombre en su concreto vivir: el tiempo, la personalidad y el cosmos" (Barrenechea 1957b, 56). En "El otro", al aparecer Borges manifestado en dos personas diferentes, se fragmenta la personalidad; desaparece la unidad de la persona, fundamental para poder vivir y conservar la salud mental; por eso el sentimiento que se produce es de miedo, de horror. El hombre, al multiplicarse, se encuentra fuera de sus propios límites, y pierde por ende el centro de cohesión de su ser.

Para llegar al sentimiento de lo fantástico, Borges utiliza procedimientos diversos. Uno de ellos, como ya lo vimos al analizar los cuentos, es la literalización de la metáfora, que aparece en "El otro", "El Zahir" y "El Aleph".

La exageración es un procedimiento que, en cuentos como "Funes el memorioso", hace que la situación presentada llegue hasta el límite entre real y fantástico (aunque, en este caso particular, el relato no sea plenamente fantástico). Es la exacerbación del rasgo distintivo de Funes (la memoria) lo que lo hace parecer irreal.

En "Tlön" el constante desdoblarse de la anécdota a planos cada vez más complicados, que es una representación del infinito, del universo, la insistencia en lo caótico del universo, hace perder pie al narrador (y al lector), y lo precipita a ese mundo donde nada se sabe con certeza, donde nada se puede predecir y donde todo es posible, que es la frontera de lo fantástico. Este es el procedimiento que Ana María Barrenechea ha designado como "cajas chinas" y Borges como "muecas rusas".

Por lo demás, las posibilidades de combinación de los distintos planos no son infinitas. "Parecería que cada cuento se constituye sobre la base de una combinación dentro de un conjunto bastante limitado --y no infinito-- de variables, lo que produce simultáneamente una sensación de previsibilidad y de inasibilidad. ¿Podrá vincularse con esta doble vertiente su carácter fantástico? ¿Será lo fantástico una categoría literaria producida por la fricción de estos dos principios?" (Jitrik 1971B, 139). La posibilidad que plantea aquí Noé Jitrik puede ser una veta muy rica, pero que es imposible seguir ahora, aunque debería ser tema de algún estudio posterior.

Hemos visto que en muchos de los cuentos se entrecruzan varias historias o fábulas.⁽²⁸⁾ Huelga decir que la existencia de más de una fábula en un texto no es específica de la literatura fantástica, pero contribuye muchas veces al sentimiento de lo fantástico, al irse abriendo a los ojos del lector un mundo cada vez más complicado. A reserva de estudiar detalladamente en otra ocasión si este entrecruzamiento de historias modifica el carácter de la fábula fantástica, se me ocurre que, teóricamente, puede suceder una de las cosas siguientes:

a) Las dos fábulas se tocan, pero sin modificarse. Este sería el caso de "El Zahir", donde el narrador trata de escapar al influjo del nefasto objeto escribiendo un cuento "fantástico".⁽²⁹⁾

28. Tomo el término de Tomachevski (fable, en Tomachevski 1965). Como tiene la virtud de no prestarse a confusiones dentro de este contexto particular, es la palabra que emplearé de ahora en adelante.

29. Digo "fantástico" entre comillas, porque los datos que se dan sobre el texto no son suficientes para determinar con certeza si lo es o no. Por cierto que esta historia, que el narrador relata con cierta minucia, no fue escrita por Borges en la forma que le da en "El Zahir"; pero, en esencia, en las partes básicas, la fábula es la misma que la de "La casa de Asterión": en ambos casos se trata de un personaje solitario, cuya identidad se desconoce al principio, y cuyo monólogo va a ser interrumpido por la llegada del héroe que le trae la muerte.

b) La fábula fantástica es modificada por el contacto con la otra, que puede ofrecer una explicación que la haga oscilar hacia lo extraordinario o lo maravilloso. Esto es lo que pasa en "El jardín de senderos que se bifurcan" (F).

c) Una de las fábulas puede ofrecer cierto paralelismo con la otra.

d) La fábula secundaria puede ser necesaria para el desarrollo y comprensión de la principal ("El milagro secreto").

Noé Jitrik ha mostrado que en los cuentos de Borges suele haber siempre un enigma que describir, y que este enigma "obra como núcleo estructurador" del relato (Jitrik 1971B, 132). Esta afirmación se ve confirmada en el cuento fantástico. El enigma siempre está ahí, explícitamente, y el hecho de que persistan dudas en cuanto a su solución es vital para que permanezca el sentimiento de lo fantástico.

Otro procedimiento que se usa para provocar, confirmar o intensificar lo fantástico de un texto es la insistencia en la duda:

Un aspecto sobresaliente de su estilo es la constante manifestación de dudas, vacilaciones y correcciones. El relato puede declarar un olvido total o parcial de los hechos, lagunas que el autor es incapaz de llenar,

aspectos que el narrador no recuerda y, lo que es más importante, no quiere recordar.

(Barrenechea 1957a, 134.)

Esta insistencia en la duda hace aún más imprecisos los límites entre realidad e irrealdad. Borges desarma este mecanismo en la primera parte de "Tlön", cuando habla de la "fundamental vaguedad" de la enciclopedia. Hace este doble juego, que hemos visto en más de uno de los textos analizados: por un lado se da el detalle preciso, concreto, real o con apariencia de serlo, y por el otro permanecen las lagunas voluntarias, como una semilla de duda e inseguridad. La prosa de Borges es "dubitativa, llena de aclaraciones, de adverbios de duda, de subjuntivos, que muestran desde una ignorancia total hasta una seguridad que siempre advierte lo que la seguridad humana tiene de falaz. Así queda tras las palabras un mundo en el que nada es cierto y donde nada ofrece una base en la cual apoyarse" (Barrenechea 1957a, 136). Y por esto sus textos fantásticos dejan al lector sumido en la reflexión, tratando de determinar, incluso, si se trata de un relato fantástico. Las lecturas pueden ser múltiples, y no es fácil saber cuál es la que estaba en la intención del autor. Creo, en última instancia, que si el lector se decide por la fantástica, está en pleno derecho

de hacerlo, eligiendo el aspecto en que Borges "transmite la incertidumbre y la fantasmagoría, buscando la vigilancia y la precisión" (Barrenechea 1957a, 142).

Otro procedimiento, visto muchas veces en el análisis, es el de dar a los cuentos fantásticos una base extremadamente realista, para hacerlos así más convincentes. Si la fantasía no es apuntalada por la realidad, no llega a inquietar, se queda en el plano, relativamente seguro, de la imaginación, y no constituye un peligro para nuestras vidas. (30)

30. Sobre esto dice Ana María Barrenechea: "Borges es el creador de una retórica nueva, de una retórica personal de la verosimilitud que le es necesaria por la especial naturaleza de su arte. Su retórica da ciertos detalles mínimos de 'realidad' para sostener una obra que se caracteriza muchas veces por moverse en el ámbito de lo fantástico y casi siempre con una carga simbólica. Por una parte practica la personalización parcial de sus héroes y la concretización, también parcial, de algunas aventuras. Pero por otra desnuda a los personajes y a las acciones de su particularidad hasta marcar su condición de elementos que dibujan formas secretas y eternas. (...) Es decir que el esquematismo, los hiatos, el realce de ese mundo central serían los instrumentos retóricos que fingen transformar una 'realidad' en símbolo, porque hacen suponer que ese proceso se ha producido por despojamiento de la rica experiencia vital en su esencia arquetípica, postulando la existencia de ese mundo concreto y múltiple que es su soporte" (Barrenechea 1975, 522-523).

Otro de los "trucos" que usa Borges, y cuya función es mantener la ambigüedad, es que muchas veces da más de una explicación para un fenómeno, pero sin decidirse claramente por ninguna de ellas. Ejemplos de esto son "El otro" y "La otra muerte". Al favorecer la incertidumbre, parecería que este recurso es específicamente fantástico, pues para elegir una de las hipótesis hay que adoptar una decisión fuera del texto.

Me parece que la obra de Borges confirma plenamente la hipótesis enunciada en el capítulo 1, según la cual no existen temas específicamente fantásticos. En Borges aparece una y otra vez el mismo tema o el mismo motivo que, según el texto, puede ser fantástico, filosófico, poético, etc.

A manera de ejemplo, examinemos uno de los motivos que con más frecuencia aparecen en la obra de Borges, y de los que más se ha hablado: el laberinto.⁽³¹⁾ Se ha

31. " ... el laberinto aparece en incontables textos de Borges, a tal punto que es tal vez el símbolo más comúnmente asociado con su obra. (...) Lugar paradójico, fija simbólicamente un movimiento del exterior hacia el interior, de la forma a la contemplación, de la multitud a la unidad, del espacio a la ausencia de espacio, del tiempo a la ausencia del tiempo. Representa también el movimiento contrario: de dentro hacia afuera, según una progresión simbólica" (Rodríguez Monegal 1973, 100).

dicho repetidas veces que el universo es para Borges un caos incomprendible, cuyo orden, si es que existe, no puede ser descifrado por la inteligencia humana. Reflejo de este caótico universo son los laberintos, que encontramos en una multitud de textos.⁽³²⁾ Casi se podría decir que no existe cuento de Borges en el cual no haya un laberinto, ya sea como construcción material o a nivel de conceptos. Veamos:

- Se dice expresamente que Tlön es un laberinto.
- El argumento de "El acercamiento a Almotásim"

(F) es un laberinto.

- Las complicadas galerías de "La biblioteca de Babel" (F) constituyen un laberinto indescifrable.

- En "El jardín de senderos que se bifurcan" no hay un laberinto, sino tres: el jardín de Stephen Albert; el libro de Ts'ui Pên; la adivinanza que Yu Tsun propone a sus amos.

- "Los dos reyes y los dos laberintos" (A) son la oposición del laberinto construido por los hombres y el hecho por Dios.

32. "El laberinto se convierte, desde el punto de vista tradicional, en imagen de un caos ordenado por la inteligencia humana, de un desorden aparente y voluntario, que tiene su propia clave" (Rodríguez Monegal 1973, 100).

- "La casa de Asterión" (A) es el laberinto original.

Esta enumeración, que dista mucho de ser exhaustiva, es, sin embargo, impresionante. Incluso la construcción "como muñecas rusas" es una especie de laberinto, tan evidente como el del camino que hay que seguir para descifrar el enigma en "La muerte y la brújula" (F).

Borges aplica a la propia vida su capacidad para sintetizar destinos humanos y destacar su carácter simbólico, convirtiéndolo en una parábola de su obra. Se ve a sí mismo encerrado en una casa que es una cárcel-laberinto sin salida, como un condenado a construir laberintos literarios interminables. Ésta es y será su tarea: poesías, ensayos, cuentos, se orientan definitivamente hacia las formas universales de lo fantástico-metafísico.

(Barrenechea 1957a, 13.)

Es interesante notar que, de los múltiples laberintos borgianos, los más fantásticos suelen ser los concretos y materiales, no los simbólicos e ideales. Los laberintos están íntimamente relacionados con los círculos, y con el infinito. Paradójicamente, los más complicados son aquéllos cuya forma es más simple: "Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective" (F, 151).

El universo concebido como un laberinto infinito lleva con toda naturalidad a lo fantástico. Además de su función simbólica (que se desarrolla sobre todo en la parte no fantástica de la obra de Borges), el laberinto tiene un significado que lo lleva directamente a las puertas de lo fantástico: un laberinto es un camino hecho para desorientar al que lo recorre, y por esa desorientación puede provocarse el sentimiento de lo fantástico.

3. JULIO CORTÁZAR

"La realidad -- dice Cortázar -- me parece fantástica al punto de que mis cuentos son para mí literalmente realistas" (Guibert 1974, 307). Después de esta afirmación, no puede sorprender a nadie el que sus relatos oscilen entre lo extraño, lo extraordinario y lo fantástico. Ha escrito relativamente pocos cuentos en que no intervenga algún elemento de este tipo, aunque raras veces incursiona en lo francamente maravilloso, en lo fantasmagórico, en el mundo poblado de seres horribles y que inspiren temor por su naturaleza o sus cualidades.

Los demonios de Cortázar son sobre todo interiores (como diría Vargas Llosa), y los materializa en cuentos de una gran ambigüedad, donde la realidad suele ser llevada a sus extremos. El escritor suelta a la luz del día sus temores y sus preocupaciones de una manera a veces claramente legible, a veces disfrazada en mayor o menor grado. Pero no se trata de hacer el psicoanálisis de los motivos ocultos que lo impulsan a tratar determinados temas con preferencia sobre otros; eso nos desviaría por completo del propósito de este trabajo, aunque sería muy interesante investigar por qué la imaginación de Cortázar lo lleva con tanta frecuencia por los derroteros de lo fantástico.

En cuanto a las causas más aparentes de su inclinación a hablar de los casos poco frecuentes, de las situaciones que se apartan de las normas establecidas, el propio escritor ofrece una explicación, en la entrevista concedida a Luis Harss: "El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios" (Harss 1968, 297).

Al seleccionar los cuentos que aquí se analizan, desde luego que no he tomado en cuenta todos los escritos fantásticos de Cortázar; muchos se han quedado fuera de este estudio, pero creo que los que hay constituyen una muestra suficiente, que permite ver las características del género en este escritor.

3.1. "Casa tomada", o la presencia indefinida

Dentro de la paz y la rutina diaria de un hermano y una hermana solterones, que viven juntos en la vieja casa de la familia, entra una presencia extraña, que viene a cambiar por completo su vida: la sensación de algo o alguien que ocupa paulatinamente la casa, hasta que los dos hermanos se ven obligados a abandonarla. Este episodio aparentemente tan simple está lleno de complicaciones, de recovecos que se deben examinar.

Hay una insinuación de extrañeza desde las primeras líneas: la casa se establece como el personaje central de la historia. Es el eje alrededor del cual giran las vidas de los hermanos, cuya ocupación principal es el aseo, el orden de la casa familiar, que casi llega a tener un alma: "A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos" (B, 9), dice el narrador que, por otra parte, está perfectamente feliz con esa tiranía habitacional. El y su hermana viven plácidamente, en un "simple y silencioso matrimonio de hermanos" (B, 10), una unión de dos seres solitarios, cuya paz es interrumpida por la aparición de lo insólito: al oír un ruido que viene del otro lado de la casa, el narrador cierra inmediatamente la puerta de comunicación: "Han tomado la parte del fondo" (B, 14).

El lector se pregunta quién. ¿Quién o qué? ¿Cómo? ¿Por qué? Ellos, los personajes, no se preguntan nada. No tratan de investigar, de protestar, de impedir la invasión: simplemente saben, y aceptan con fatalismo y resignación. Y eso que saben se mantiene latente durante todo el cuento, sin presentarse nunca a la vista. Sentimos que no hay posibilidad de rechazar esa ocupación desconocida que, por extraño que pueda parecer, no modifica en gran cosa la vida de los dos hermanos. Aparte de la añoranza de algunos objetos familiares que han sido dejados del otro lado, sus hábitos no cambian mucho: las labores domésticas se simplifican, la lectura del hombre es sustituida por una colección de estampillas. La insistencia en la cotidianeidad de los

hechos, la calma con que se toma la situación, realzan la impresión de extrañeza. Lo prosaico de la vida de los personajes, su uniformidad, es tan grande que acaba por parecer extraño. La hermana llena los días tejiendo, atiborrando los cajones de objetos que nunca serán usados por nadie: el narrador descubre "el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiñadas como en una mercería; no tuve el valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas" (B, 11). El narrador, por su parte, no tiene ocupaciones fuera de la casa; emplea su tiempo en la limpieza, en las labores domésticas y en la lectura. Estos dos solterones ordenados, casi maniáticos, viven con toda discreción una vida en tono menor, una especie de sinfonía de grises, en que la invasión de la casa viene a dar la nota discordante, pero sin lograr cambiar el ritmo de la vida.

Cuando la ocupación llega a ser total los dos personajes huyen; salen corriendo, sin echar una mirada hacia atrás, y abandonan la casa en manos del invasor (¿o invasores?) del que cabe preguntarse si existe siquiera. ¿Será un producto de la imaginación, una personificación de quién sabe qué temores ocultos? ¿O es un enemigo real y concreto? ¿O alguna extraña fuerza sobrenatural?⁽¹⁾ La solución no

1. Luis Harss se pregunta si no serán antepasados (Harss 1968, 266); como no hay nada en el texto que permita negarlo

está dada en el texto, que conserva hasta el final la incertidumbre, la ambigüedad de lo desconocido.

En este cuento, hay tres cosas que llaman la atención: el contraste entre lo definido y lo indefinido, el tratamiento del espacio y la falta de resistencia a la invasión.

La descripción de la casa, de las ocupaciones domésticas, de la rutina diaria, en fin, es sumamente precisa: se citan siempre horas exactas para las tareas cotidianas, la hora precisa en que ocurren las invasiones, y todo ello contrasta fuertemente con la imprecisión en cuanto a las invasiones mismas, con el hecho de que nunca se muestra la ocupación de la casa, sino que se dice solamente que va siendo ocupada cada vez más, dejando cada vez menos espacio a sus ocupantes.

Y esto nos lleva al problema del espacio. Todo el cuento transcurre dentro de un espacio cerrado, rígidamente circunscrito por los muros de la casa. Las salidas semanales del narrador a las librerías y a comprar estambre para su hermana no añaden otro espacio al mundo del relato. En las calles el personaje no vive, sino que va a buscar las provisiones necesarias para su vida real, la que transcurre dentro de la casa; el mundo exterior es totalmente ajeno a la vida de los personajes. Y el mundo interior, el espacio

(cont. nota 1) o confirmarlo, cualquier opinión que se diciera al respecto carecería de una base firme.

de la casa, se va reduciendo progresivamente, al ritmo de la invasión, hasta que la falta de espacio vital empuja a los personajes a su única salida real al mundo exterior.

En cuanto a la falta de resistencia, es para mí uno de los problemas más interesantes que plantea este texto. Un hombre y una mujer de edad madura, que parecen seres sensatos y bastante equilibrados a pesar de sus pequeñas excentricidades, se rinden inmediatamente, sin chistar, a la evidencia de una invasión invisible; no hay un solo intento de análisis o de racionalización, lo cual hace pensar que, en su origen al menos, podría tratarse de un sueño. Esto recuerda, en efecto, esa situación típica de ciertas pesadillas, en que sentimos que algo nos persigue y - corremos despavoridos, sin que se nos ocurra detenernos a mirar hacia atrás. El soñador huye sin resistir, sin investigar qué es lo que lo hostiga y lo aterra, con la seguridad, incuestionable, de que es lo único que puede hacer.

Además de la falta de resistencia, el tratamiento del tiempo y de ciertos detalles también hace pensar en los sueños. Se da, como ya hemos dicho, la hora precisa en que se realizan todas las tareas cotidianas, la hora en que los hermanos se levantan y aquella en que van a la cama, pero no hay un sólo indicio que permita saber cuánto tiempo transcurre desde el comienzo hasta el final del cuento, ni si pasan días, semanas o meses entre la primera y la

segunda invasión. La abundancia de detalles triviales sobre las bufandas o los suéteres tejidos por la hermana se contrapone con la falta absoluta de información sobre ese acontecimiento crucial que es la ocupación de la casa. Esto ocurre constantemente en las experiencias oníricas: aparece Fulano, cuya presencia en tal lugar o en determinada situación sería completamente absurda en la vida real, y el soñador ni tiene ni pide la explicación; puede ver, en cambio, hasta los más mínimos detalles del atuendo de su personaje, el color de su camisa o si ha cambiado de peinado, etc.

No quiero decir con esto que el ambiente de "Casa tomada" sea onírico, sino que creo que el procedimiento narrativo que utiliza Cortázar está muy directamente relacionado con la forma de algunos sueños. La mezcla "irracional" de precisión e imprecisión, la falta absoluta de lo que sería una reacción normal en la vida consciente, la ausencia de protesta o de resistencia por parte de dos personas que con toda seguridad jamás permitirían que el tendero les cobrara cinco centavos más por una botella de leche, me parecen reflejos, conscientes o no, de una experiencia onírica. (2)

2. Después de haber escrito esto, lo encuentro confirmado, a propósito de Cortázar, por Emma Susana Speratti: "La idea de lo extraordinario nació del recuerdo fielmente transcrito de una pesadilla" (Speratti 1957, 78). Y en cuanto al procedimiento mismo, está señalado por Todorov al hablar de Kafka: "Il traite l'irrationnel comme faisant partie du jeu: son monde tout entier obéit à une logique onirique, sinon cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel" (Todorov 1970, 181).

Lo insólito se presenta aquí como un elemento disruptor, como una agresión al orden, a la rutina diaria. La continuación de esta rutina aun después de la primera invasión podría entenderse, me parece, como un esfuerzo por asimilar el desorden, por absorberlo y volverlo parte del orden general. Esta, aunque parece ser involuntaria, es la única resistencia que oponen los personajes. Ellos, aunque en medio de una invasión, se niegan a darse por enterados, y quieren continuar como si nada.

Existe la tentación de dar a este texto una interpretación alegórica, de hablar de la enajenación del mundo moderno, de la invasión del hombre latinoamericano por el sistema opresor, y sin duda serían lecturas legítimas. Pero, en cuanto a los textos de Cortázar en general, me parece que vale lo que dice Todorov a propósito de Kafka: "On peut certes proposer plusieurs interprétations allégoriques du texte, mais il n'offre aucune indication explicite qui confirmerait l'une ou l'autre d'entre elles. (...) ses récits doivent être lus avant tout en tant que récits, au niveau littéral" (Todorov 1970, 180).

3.2. "Lejana", o la personalidad permeable

Alina Reyes es consciente, desde hace mucho, de otra mujer con la que tiene una extraña afinidad; no la

conoce, pero irrumpe constantemente en su vida. La otra vive en una ciudad distante, en alguna parte de Europa (Alina vive en Buenos Aires), en un lugar donde hace mucho frío y donde ella sufre: la golpean, tiene hambre y frío. Alina la siente y sabe sus sufrimientos; la mujer extraña se va convirtiendo en una especie de otro yo, que llega a obsesionarla. Trata de defenderse, y decide que se trata de algún tipo de manifestación histérica, seguramente de origen sexual, que se le quitará con el matrimonio. A pesar de que no quiere creer en la existencia de la lejana, decide pasar su viaje de bodas en Budapest (en algún momento ha sido consciente de que ésa es la ciudad). Cuando llega ahí, sale a caminar y atraviesa un puente sobre el Danubio helado; en medio del puente, la mujer la está esperando. Se acercan, se encuentran y se abrazan. "Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin" (B, 49). Cuando se separan, Alina siente el viento y el cansancio infinito que la aplasta, y grita de frío y de terror, mientras la otra, "Alina Reyes", se aleja coqueta y elegante en su traje gris.

La mujer pobre de Budapest será para siempre Alina Reyes, mientras que Alina, encerrada en ese otro cuerpo que no es el suyo, vivirá la vida de sufrimientos por la que tanto compadecía a la otra cuando la sentía desde

lejos. Pero, ¿se ha efectuado realmente el intercambio? Una interpretación fría y racional nos llevaría a la conclusión de que no ha pasado nada, de que es efectivamente un caso de histeria, una experiencia psicológica aterradora, medio alucinación, medio pesadilla. Pero en ninguna parte del texto está dicho lo que ha ocurrido; no se ofrece explicación alguna. Es, indudablemente, una "irrupción de lo insólito en lo banal" y, sea cual fuere la solución que adopte el lector, en el interior del texto la duda permanece.

Se trata, pues, de un cuento plenamente fantástico, y trataremos de ver cómo se presenta. En cuanto a la forma, no tiene nada fuera de lo común: es un diario,⁽³⁾ escrito en un lenguaje sencillísimo, sin complicaciones aparentes. Los personajes son pocos: Alina, la lejana; los demás no son más que evocaciones presentadas, de manera más o menos vívida, en el diario. Las acciones son pocas; no se relatan hechos, sino la historia de una situación que llega a un desenlace necesario.

3. Vale la pena anotar que la forma del diario (y su variante, el monólogo) es muy común en la literatura fantástica. Los textos analizados hacen pensar que la narración en primera persona quizá sea más frecuente en este género que en otros. Sería interesante hacer un estudio de la literatura fantástica desde el punto de vista de los tipos de narrador.

Alina Reyes va siendo habitada por la otra mujer de la misma manera que una casa puede estar habitada por fantasmas: su presencia no tiene causa aparente, es inevitable e impredecible. La lejana entra en la conciencia de Alina en cualquier momento, interrumpe cualquier actividad. Alina puede estar en el concierto, puede estar en medio de una conversación, o encontrarse sola en su cuarto; de todos modos la presencia extraña, la conciencia de la otra mujer, se introduce en la mente de Alina, causando un terrible estado de angustia progresiva. Se impone el paralelo con "Casa tomada": en ambos cuentos hay una ocupación por parte de un elemento extraño, ocupación que es exterior en "Casa tomada" e interior en "Lejana"; en el último caso, la invasión es a la vez más clara y más misteriosa. En efecto, aquí sabemos quién es el ocupante (aunque el saber sea muy impreciso: es un ser humano, una mujer, y está lejos); pero, a diferencia de "Casa tomada", la ocupación no se va realizando de manera concreta, pieza por pieza, en partes claramente definidas de la conciencia. Pero en ambos cuentos la ocupación es progresiva, y llega inevitablemente a la totalidad. Los habitantes de la casa van siendo desalojados poco a poco, hasta que quedan relegados a la calle; la presencia indefinida lo toma todo, no queda más remedio que huir. Alina, por su parte, es invadida también por la otra, hasta el momento en que es desalojada de su cuerpo o, lo que es lo mismo en este caso, totalmente

poseída. La lejana ocupa por entero la casa que es el cuerpo de Alina. En "Casa tomada" no se sabe nunca la identidad del ocupante. En "Lejana" la que era una presencia indefinida y difusa se va haciendo progresivamente más nítida, más precisa. Aparecen algunos nombres: el de un hombre, el de una plaza, el de una calle, que se van acumulando después de la revelación inicial del nombre de una ciudad: Budapest.⁽⁴⁾

En cuanto a Alina, está dividida entre la conciencia de lo que le está pasando y la necesidad de negar, por salud mental, el fenómeno. Sabe lo que le pasa, pero no está segura, o más bien no quiere dar crédito a lo que sabe: "Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo" (B, 41). Trata de evadirse pretendiendo que no siente, pero no puede escapar: "No es que sienta na-da. Sé solamente que es así" (B, 37).⁽⁵⁾ No se da aquí el

4. Por lo demás, el motivo de las ocupaciones o las invasiones es recurrente en los cuentos de Cortázar. El más obvio de ellos es, por supuesto, "Casa tomada", pero también lo encontramos en "Bestiario" (la ocupación de la casa por el tigre no es progresiva, pero sí constante e insegura), en "Carta a una señorita en París" (el espacio vital del personaje va siendo invadido por los conejitos), entre otros.

5. Los subrayados en las citas son míos.

sentimiento onírico que vimos en "Casa tomada". Alina sí trata de defenderse contra ese fenómeno extraño, esa presencia de la otra que, de ser cierta, significaría que está ocurriendo lo que no puede ser. Prefiere pensar que se trata de una enfermedad, de un trastorno mental; trata de racionalizar lo más posible, para salvarse: "Ir allá y vencerme de que la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre" (B, 46). Decide que lo que ocurre no es verdad: "Lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia" (B, 40). Se propone, para deshacerse de la presencia de la otra, no volver siquiera a escribir sobre ella. Y efectivamente no vuelve a escribir. El final del cuento es la narración de un tercero, anónimo, que relata la derrota de Alina y su posesión final y definitiva.⁽⁶⁾ Cuando Alina

6. " ... la littérature peut toujours suggérer l'innommé ou l'innommable au-delà de ce qui est donné ou peint. (...) Dans la quête de l'épouvante, deux personnages se relaient parfois: le premier—généralement le narrateur-- accompagnant le second jusqu'au seuil du temple, le second ne faisant entendre, du fond de l'abîme du mal, que les derniers cris de son agonie ou les premiers grognements de l'être fantastique qu'il est devenu à la suite d'une métamorphose pire que la mort" (Vax 1965, 133-134). Cortázar utiliza el procedimiento inverso, pues el protagonista-narrador es sustituido al final por un narrador impersonal, que es el que relata los últimos detalles de la posesión; pero en esencia, la estructura del final es la misma de la que habla Vax.

Reyes decide irse a Budapest cae víctima de su propio juego. Su intención era dar un paso liberador, para convencerse de la irrealidad de sus sensaciones. Pero al tomar la decisión hace desaparecer la distancia física que había entre ella y la lejana, hace posible el encuentro final. Es ella la que, como en una pesadilla, se pone al alcance de su invasora.

El fenómeno que ocurre en "Lejana" es al mismo tiempo un problema de doble identidad y de fragmentación de la personalidad. Cuando relata los hechos en su diario, Alina usa multitud de expresiones ambiguas que dejan ver, en transparencia, que es dos personas a la vez: "porque soy yo y le pegan" (B, 37), dice al hablar de la mujer. Y más adelante: "Le pasaba a aquella, a mí tan lejos" (B, 38); "porque a mí, a la lejana, no la quieren" (B, 38). Cuando decide curarse de esa enfermedad extraña, resuelve "ir a buscarme" (B, 41) a Budapest, "salir en busca mía y encontrarme" (B, 43-44), para preguntarse: "¿Y si estoy?" (B, 41). Pero no, decide, ella habrá de prevalecer, habrá de ser la más fuerte, la otra "se doblará, si realmente soy yo..." (B, 47). Y cuando el relato pasa al narrador anónimo la tercera persona, que antes era sólo la lejana, indica también a Alina. En ese momento el uso de la tercera persona para las dos señala y refuerza la unión.

Todo el cuento es un juego constante entre las dudas de Alina y la conciencia de la otra presencia interior. El elemento extraño e imposible entra de golpe, desde el principio: "Anoche fue otra vez..." (B, 35). Lo que "fue" parece impreciso y vago al comienzo, es como si se hablara de un insomnio (que, por cierto,

Alina padece) o de una jaqueca, pero lo que "fue" es "esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche" (E, 36). Desde el comienzo, a pesar de la diferencia enunciada, puesto que la otra "no es la reina",⁽⁷⁾ hay conciencia de la identidad existente entre las dos mujeres: "Esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama" (E, 36). Hay una clara progresión en la presencia de la lejana: aparece primero en sueños y luego va invadiendo poco a poco las horas de la vigilia, hasta estar en los gestos más normales de la vida cotidiana.

El juego identidad-diferencia constituye el meollo del cuento. La lejana no tiene el nombre de Alina, no comparte con ella sus características superficiales; no pertenecen al mismo nivel social, no tienen las mismas costumbres ni la misma forma de vida. Pero en lo profundo, en la esencia, la lejana es Alina Reyes. Incluso se podría decir que es la otra cara de Alina Reyes, su antípoda moral, social y psicológica: mientras que la una es rica, la otra es pobre; la una vive en América del Sur y la otra en Europa; Alina tiene una existencia cuidada, protegida, y una vida social muy intensa, mientras que la lejana sufre hambre y frío, no tiene amigos, está expuesta a los golpes, llora. En cierta forma, no puede haber nada más opuesto a Alina Reyes que una mendiga de Budapest. Esa especie de hermanita pobre de Alina que es a la vez ella misma la completa

7. "Es la reina y" es anagrama de Alina Reyes.

de algún modo extraño y no bien definido. Y, como en buena parte de los casos en que en la literatura aparece el doble o el "otro yo", es odiada por Alina: "Puedo solamente odiarla tanto" (B, 37). Pero no hay sólo odio, sino un sentimiento muy ambivalente, en que intervienen también el orgullo, la ternura, las ganas de ayudar a la otra, cierto sentimiento de solidaridad:

A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan. (...) Que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco.

(B, 37.)

En las visiones o sensaciones que sufre el personaje, el espacio real se comprime. La distancia que separa normalmente Buenos Aires de Budapest desaparece, los dos espacios se superponen en la conciencia de Alina, que se expande para incluir el espacio de Budapest. (La unión entre los dos seres y los dos espacios se realiza, simbólicamente, en un puente.)⁽⁸⁾ Esto es claro para Alina, pero lo que no queda definido es lo que pasa con el tiempo. Alina permanece constantemente en la duda acerca de si lo que ve está pasando en el momento mismo en que ella lo

8. "Los puentes y los tabloncillos son símbolos del paso 'de una dimensión a otra'" (Harss 1968, 295).

percibe, o si se trata de hechos pasados o futuros: "Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. (...) A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía" (B, 44).

En este cuento se vuelve a confirmar la hipótesis enunciada al principio, según la cual muchas veces lo fantástico viene de que se toma literalmente una expresión que por lo general se emplea en sentido figurado. Cuando Alina habla de "ir allá y encontrarme", este "encontrarse" pierde por completo su sentido metafórico, para asumir el literal, que es terrible. Cuando encuentra a la mendiga, se encuentra realmente, en todo el sentido de la palabra; el desenlace de la situación confirma esta hipótesis fantástica.

Como todo autor de cuento fantástico, Cortázar juega constantemente con la incredulidad del lector.⁽⁹⁾ Lo

9. En la forma en que se maneja esta incredulidad veo cierta semejanza con lo que hace Villiers de l'Isle-Adam en "Véra" (Villiers, C): la esposa del personaje muere y éste decide ignorar el hecho, continuar como si todavía estuviera viva; lo hace de tal manera que logra convencerse, pero el narrador se ocupa de excitar el escepticismo del lector con el empleo de expresiones como "creyó ver", "creyó oír", etc. Cuando el lector ya está convencido de que se trataba efectivamente de una ilusión, el hallazgo de la llave de la cripta en que está enterrada Véra da al traste con su tranquilidad. En "Lejana", las racionalizaciones de Alina casi llegan a convencerla (y al lector también) de que efectivamente es un problema que se resolverá con el matrimonio. El tono de seguridad con que lo
(cont.)

convence primero, para luego introducir una duda, que a su vez se verá eliminada por los hechos. La inquietud y la tranquilidad se suceden en el lector a medida que recorre el texto, pero el final no le ofrece una solución, sino que lo deja en la duda.

3.3. "Carta a una señorita en París": lo imposible transgrede sus propias reglas

El mundillo cerrado en que transcurre este cuento es el de un pequeño departamento regido por el orden más perfecto, más minucioso, a tal punto que parecería que existe una ley que impide romperlo: "Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla en el otro extremo de la mesa (...) Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana" (B, 20). Este universo de precisión está destinado a no permanecer, a que su orden sea interrumpido.

Los elementos disruptores que van a transgredir las leyes implícitas de este mundo (los conejitos), son traídos

(cont. nota 9) asienta en su diario es casi convincente y el lector puede, por un momento, aceptar sin mala conciencia la teoría de las alucinaciones históricas que tan amablemente se le ofrece. Pero todo el tinglado se viene abajo con la intervención del narrador anónimo.

por el protagonista-narrador, un ser que, como se ve, es muy sensible a ellas y tiene una tendencia a sentirse culpable por cualquier irrupción de la cual él pueda ser la causa. Los conejitos son su secreto, que guarda celosamente ("naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de vez en cuando vomita un conejito" - B, 21); son una anomalía que ha logrado integrar dentro del orden de su vida normal, sosegada y rutinaria.⁽¹⁰⁾ La producción de los animales obedece a un ritmo más o menos constante (aproximadamente uno al mes); los cría un rato, hasta que tienen un tamaño normal y luego se los regala a la vecina, justo antes de la llegada del siguiente.

El desorden vital que representan los conejitos ha sido neutralizado en cierta forma por su integración a una rutina, a las costumbres, que "son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir" (B, 23). A pesar de que sigue provocándole cierto sentimiento de culpa, su anomalía no pasa de ser, para el narrador, una circunstancia embarazosa a nivel social, algo así como tener

10. La integración del elemento transgresor dentro de la normalidad, su "neutralización", se presenta en otros dos cuentos de Cortázar, "Cefalea" y "Bestiario", como lo ha hecho ver Marta Morello-Frosch: "Tanto 'Bestiario' como 'Cefalea' presentan un hecho extraordinario que se ha trivializado en la rutina, y al cual se lo ha neutralizado temporalmente" (Morello-Frosch 1973, 168).

mal aliento o pie de atleta. "No es razón para no vivir en cualquier casa, --dice-- no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose" (B, 22). Sin embargo, es eso precisamente lo que siente: es un hombre aislado, callado, que parece estar a la defensiva frente al mundo, y la razón oculta de su retraimiento está concretizada y materializada en los conejitos.

Ha logrado que la normalidad se convierta en hábito: "Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo los dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco" (B, 22). La calma con que el personaje enfrenta la situación la hace ser más convincente. El relato se hace en un tono tan tranquilo que no se puede dudar de la veracidad del narrador. A pesar de que en el fenómeno no hay ninguna verosimilitud, el texto convence. El lector cree en los conejitos blancos, acepta su existencia, entra en el juego. La existencia de los animalitos no tiene nada de aterrador; es, cuando mucho, levemente inquietante, desconcertante. Se podría decir que equivale, en cuanto a su intensidad, a lo que se sentiría frente a una gaffe social.

Lo que viene a descomponer todo, a interrumpir ese orden doble (orden que el narrador ha impuesto a su vida al "normalizar" a los conejitos, orden que parece ser la característica central del departamento que está ocupando temporalmente) es cuando los conejitos empiezan a aparecer con una frecuencia inusitada, cuando interrumpen su propio ritmo. Esta ruptura de la normalidad impuesta provoca en el protagonista miedo y desesperación. La tranquila costumbre de vomitar un conejito al mes cede el paso al desorden, al caos. El cambio de su ritmo de aparición viene a destruir el ritmo --tan importante para él-- de la vida del narrador. Este cambio constituye, no una irrupción de lo insólito en lo banal, sino una irrupción de lo insólito dentro de lo insólito (aunque esté normalizado). El orden, que había sido capaz de absorber la transgresión inicial al incorporar a los conejitos dentro de la rutina diaria, ya no tiene la fuerza suficiente para absorber esta segunda transgresión. El protagonista, abrumado, se suicida.

Como hemos podido ver, en este cuento se producen dos transgresiones, en dos niveles diferentes. Primero está la existencia de los conejitos, que es un hecho claramente imposible dentro del mundo de la realidad objetiva, de la "realidad real". Pero esta transgresión es nulificada por la incorporación de los conejitos a la vida diaria. Se produce entonces la segunda transgresión, que es la final: la

producción de conejitos a ritmo acelerado.

Queda por ver ahora si estos fenómenos son suficientes para considerar "Certa a una señorita en París" como un cuento fantástico. Como es indudable que existe transgresión, se cumple con una de las condiciones necesarias para la aparición de lo fantástico. Pero falta la segunda condición: no hay duda alguna, ni tampoco ambigüedad. La existencia de los conejitos es perfectamente clara y definida. Ciertamente se desconocen las causas del fenómeno (y no hay indagación al respecto), pero en este caso la duda no está representada dentro del texto. En suma:

- el mundo del relato es el de la realidad real, y ocurre dentro de él un fenómeno imposible; desde este punto de vista, el relato sería fantástico.

- no hay duda ni ambigüedad en cuanto a la naturaleza o la existencia del fenómeno; el relato pasaría al mundo de lo maravilloso, pues el fenómeno respondería a una serie de leyes "otras", desconocidas para nosotros.

La conclusión a la que se llega, entonces, es que este cuento se encuentra situado en el límite entre lo fantástico y lo maravilloso.

3.4. "Las ménades" y "La autopista del sur": de lo cotidiano a lo fantástico

"Las ménades" es otro cuento en que, como en el anterior, no aparecen elementos sobrenaturales. Es el delirio, el delirio total de los melómanos, que llega a la masacre, a la destrucción completa del desgraciado director de orquesta, y (quizás) hasta al canibalismo, pero este delirio ni es sobrenatural, ni ha sido provocado por elementos de orden sobrenatural.

El fenómeno va siendo preparado gradualmente. Ya la entrada del maestro provoca "un entusiasmo fuera de lo común" (FJ, 54). El narrador se pregunta "si las ejecuciones justificaban semejantes arrebatos de un público que, según me consta, no es demasiado generoso" (FJ, 55), pero disipa de inmediato esta leve, casi imperceptible nota de inquietud. Sin embargo, el entusiasmo del público, por desmedido, es cada vez más inexplicable.

Paralelamente al entusiasmo creciente, hay una deshumanización progresiva del público. Estos civilizados asistentes a un concierto sinfónico van revelando su naturaleza escondida de hombres-animales, cuya "bestialización" está claramente marcada en el texto. El ruido del público en el teatro es "un enorme zumbido de colmena alborotada" (FJ, 58), y la masa de gente sentada en las butacas hace

pensar al narrador que son "como moscas en un tarro de dulce" (FJ, 59). La asimilación con los animales va en aumento, "los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos" (FJ, 59), hasta que todo ello se convierte, para el narrador, en una "cosa gelatinosa" (FJ, 62) que lo rodea.⁽¹¹⁾

Al caer presa de una terrible histeria colectiva, los integrantes del público pierden ya todas sus características humanas. Se instala el caos, y ya nada detiene a esa multitud literalmente enloquecida. El único que logra mantenerse al margen (y eso no completamente, pues en cierto momento casi sucumbe) es el narrador.

El cuento, sin ir realmente más allá de los límites de lo humanamente posible, llega a los umbrales de lo fantástico. Y lo que logra esto, lo que convierte en monstruosa la actuación de la multitud, es la exageración;⁽¹²⁾ las reacciones humanas, llevadas hasta el extremo, cambian de signo, se deshumanizan, y asistimos a un espectáculo dado por una turba de monstruos salvajes y desatados, mucho más

11. Hay más expresiones que confirman esta animalización. El ruido de gritos y aplausos al final del concierto es "como una manada de búfalos a la carrera" (FJ, 64), la señora de Jonatán grita "como una rata pisoteada", y la expresión de la señora de rojo, al final, es la de una bestia que se ha saciado con la sangre de su presa.

12. "L'exagération conduit au surnaturel" (Todorov 1970, 82). Aquí no es a lo sobrenatural a lo que lleva, sino a los límites de lo posible, a lo fantástico.

terroríficos que cualquier engendro o aparición sobrehumana.

Me parece que este tipo de fantástico resulta especialmente inquietante, casi aterrador, porque no está fuera de lo posible. Lo que hay de racional en nosotros se niega a admitirlo; exclamamos en voz muy alta que es absolutamente im posible, que estas cosas no ocurren en la realidad, pero en voz baja nos decimos que no hay nada que lo impida, que eso puede pasar...

La exageración extrema de algún rasgo de la realidad, llevada así al punto en que toca lo fantástico, es lo que emparenta este relato con otro de tema muy diferente, "La autopista del sur" (TF). A partir de una anécdota que muestra lo enajenante de la vida moderna (un embotellamiento de tránsito en una de las autopistas que van hacia París, al ter minar el fin de semana), el relato llega a los confines de la realidad. En "Las ménades" el fenómeno extraordinario hubiera podido ser controlado por los participantes, si éstos se hubieran detenido a reflexionar (como lo hace el narrador) so bre la naturaleza de lo que estaba ocurriendo. El embotellamiento en la autopista, en cambio, es independiente de la voluntad de los conductores, que ignoran sus causas (nunca se sabrán) y no pueden hacer nada para remediarlo.

El embotellamiento, al interrumpir el ritmo normal de la vida, es un elemento disruptor. Todo lo que puede hacer la gente de los autos es tratar de imponer cierto orden, neutralizando así, hasta donde sea posible, el caos reinante.

Es casi increíble la naturalidad con que, al fin y al cabo, se organiza una sociedad dentro de los límites de la autopista, y es casi fantástica la duración del embotellamiento (no se sabe cuánto tiempo pasa con exactitud, pero por los datos que se dan se puede deducir que transcurren meses desde el comienzo hasta el final del fenómeno).

La microsociedad de la autopista, cada vez más compleja en su organización y sus relaciones internas, está estrictamente circunscrita dentro de un espacio cerrado, cuyos límites son los lados de la carretera. No pueden abandonar este espacio (la incursión que intentan hacia el exterior fracasa), están real y literalmente encerrados en la autopista. Es decir que, aunque estrictamente se trate de un espacio abierto, funciona como si estuviera herméticamente cerrado. Esta contradicción se expresa explícitamente en el texto: "la sensación contradictoria del encierro en plena selva de máquinas pensadas para correr" (TF, 11). Los seres humanos están, además, ligados a sus vehículos, y no son libres de abandonarlos. Cuando uno de ellos lo hace (deja su auto en plena carretera y se va), se dice que "huye".

También en este relato, como en "Las ménades", se produce una deshumanización de los personajes, una "despersonalización", pero no tiene la brutalidad del caso anterior. La gente es designada por el nombre de su automóvil o, en el mejor de los casos, con un sustantivo unido a

la marca del coche: "Taunus", "la muchacha del Dauphine", "la señora del Beaulieu", etc. No se dice un solo nombre propio, y hay momentos en que la identificación persona-auto es total: "con alguna envidia descubría a Dauphine en el auto de 404", o "Dauphine tenía que abandonar al 404 y entrar en su auto" (TF, 36).

Se pierde por completo la sensación del tiempo; al comienzo se habla de primer o segundo día, pero después la referencia temporal desaparece y sólo quedan algunos datos sueltos que indican el paso del tiempo (frío, nieve).

Cuando el caos está a punto de ser aceptado, cuando ya está casi integrado para formar parte del nuevo orden de la sociedad-autopista ("la idea de tener un hijo de ella acabó por parecerle tan natural como el reparto nocturno de provisiones" - TF, 37), llega el cambio, la vuelta al orden original. El ritmo lento, casi estático, recibe una sacudida, y los autos empiezan a moverse. Se produce una inversión total, en la que la vuelta a la normalidad se siente como lo más anormal del mundo: "algo inconcebible estaba ocurriendo" (TF, 37). El ritmo se acelera, se vuelve vertiginoso, mientras los autos corren atropelladamente hacia la ciudad.

El tiempo y el espacio sufren transformaciones, pero no son transformaciones fantásticas. Lo que realmente se transgrede aquí es la costumbre, la forma en que las

cosas suelen pasar. Es la exageración al máximo del hecho cotidiano (¿qué día no hay embotellamientos?) lo que lleva a lo fantástico. Se trata, como en "Las ménades", de algo que no ocurre normalmente, pero que podría ocurrir. La situación es casi fantástica, sin serlo por completo; las reacciones de los personajes, la inmediata organización de una nueva sociedad, son muy improbables, casi imposibles, pero no totalmente. Esta forma de acercamiento a lo fantástico es la que nos afecta con más violencia, porque nos sentimos directamente implicados en ella. Produce, por lo tanto, inquietud, desasosiego y angustia.

3.5. "Continuidad de los parques", o las dimensiones comunicantes

El relato muestra a un hombre que está sentado en su casa, terminando de leer una novela. Es una cita amorosa clandestina, después de la cual se va a cometer un asesinato. Se entiende que la víctima habrá de ser el marido, para que la mujer pueda así recobrar su libertad. Los amantes se separan, y cada uno toma un camino distinto. Él atraviesa un jardín y entra a una casa; penetra a un cuarto donde se ve a un hombre sentado, leyendo el final de una novela.

El texto de este pequeño ejercicio de estilo ocupa escasamente dos páginas. Aunque no es, en mi opinión, uno de los mejores cuentos de Cortázar, me parece interesante porque es un perfecto ejemplo de texto cerrado, circular, y también porque es un ejemplo de fantástico tan sólo sugerido, con una gran ligereza, apenas un roce, que termina a la vez en el sobresalto y en la duda.

El mundo de la novela que lee el personaje se va transformando insensiblemente, va cambiando de nivel, de dimensión, para fundirse de pronto con una realidad diferente, aquella en la que también hay un hombre sentado leyendo una novela, sólo que esta vez el hombre no está en las páginas de un libro, sino que es una persona material, de carne y hueso.

¿Cuáles son los indicios del paso del mundo de la novela al mundo real? Bien pocos: el hombre, el sillón en el que está sentado (que es de terciopelo verde en ambos casos), la hora (el atardecer), la luz que entra por los altos ventanales, la novela misma. Estos elementos son idénticos en el cuento y en la novela que lee el personaje.

Los detalles iguales forman el puente que sirve de unión entre una y otra realidad, ambas ficticias, ambas novelescas, sólo que la realidad de la novela que lee el personaje ya es una meta-ficción.

La transgresión es evidente: la realidad real, la objetiva, y la realidad que se presenta en las páginas de una novela no pueden unirse, están separadas por un abismo. Existen en dimensiones diferentes, que son simultáneas pero no pueden llegar a tocarse, y aún menos a interpenetrarse. Coexisten en el tiempo y en el espacio: la novela existe en el mismo tiempo en que el hombre la está leyendo; el libro existe en el mismo lugar donde el hombre lo lee. Se pierden por completo los límites entre ficción y realidad, entre animado e inanimado, entre idea y objeto material. Las fronteras se disuelven hasta que todo queda confundido en una y la misma cosa: novela y vida real se funden en una corriente continua.

3.6. "Axolotl", o el desdoblamiento

En este cuento nos encontramos con un tema que ha sido muy desarrollado dentro de la literatura fantástica: el hombre que se transforma en animal. Sin embargo, por lo general la literatura lo trata de una manera muy diferente: el hombre-animal suele ser terrorífico, temible, y se le caza para destruirlo. Es el caso de Melmoth, de los distintos hombres-lobo que han pasado por la literatura, del famoso conde Drácula. El hombre-bestia suele tener poderes malignos, y estar dotado de facultades que lo hacen

casi invencible para el común de los mortales.⁽¹³⁾ El personaje-narrador de "Axolotl" no comparte ninguna de estas características, sino que es un ser plácido y tranquilo, frecuentador de museos y bibliotecas, que experimenta una extraña fascinación frente al acuario donde se encuentran los ajolotes en el Jardín des Plantes de París.

Los ajolotes ejercen una fascinación inmediata en el narrador, que los visita repetidamente: "desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (FJ, 162). Sin recurrir a la reflexión, hay un saber inmediato, que está más bien al nivel de los instintos. Y es al nivel más profundo como empieza la unión del hombre con el ajolote. Esta fusión no se describe, sino que se vive a través de las palabras del narrador, en frases de extraño sujeto doble, en las que empieza hablando un hombre y termina haciéndolo un ajolote: "Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (...) terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo" (FJ, 162).⁽¹⁴⁾ Y luego, inmediatamente

13. Por ejemplo, sólo se puede matar al hombre-lobo con balas de plata, y para aniquilar a un vampiro es necesario atravesarle el corazón con una estaca.

14. El subrayado es mío. Aquí se vuelve a dar el mismo juego entre primera y tercera persona que se vió en "Lejana", y también en "El otro", de Borges.

después, sigue una descripción minuciosa del animalito, hecha absolutamente desde el exterior, pero que termina con la afirmación: "Es que no nos gusta movernos mucho". La penetración del hombre en el ajolote va siendo indicada por una alternancia de pronombres personales, por una alternancia de sujetos, que son una vez el narrador-hombre y otra el narrador-ajolote, tan mezclados, tan casados y fluyendo el uno dentro del otro que el lector no puede menos que darse cuenta de que los dos son el mismo. "No hay violencia, ni siquiera contenida, en el paso de una superficie a otra. En realidad se está en un solo mundo confrontado y compuesto por dos planos o más, ya que cada uno integra una sucesiva variedad infinita de los mismos" (Escamilla Molina 1970, 94). No es el prodigio extraño que se pudiera pensar al principio: un ajolote con pensamientos, un ajolote que habla, sino un prodigio más extraordinario aún: un hombre que es a la vez un ajolote, un hombre que piensa y habla como hombre y como ajolote. La deshumanización del personaje se realiza de una manera muy complicada, pues el visitador de los ajolotes no deja de existir, no deja de ir al Jardín de las Plantas, sino que se separa de sí mismo y entra al acuario, al interior de un ajolote, mientras el hombre sigue afuera observando a las pequeñas criaturas dentro de su ambiente húmedo.

La fascinación se ejerce a través de los ojos de los ajolotes: "seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo" (FJ, 164), y a través de la mirada es como se establece la comunicación.

Pero aparte de fascinación hay también temor (FJ, 165), temor de ser poseído: "eran ellos los que me devoraban lentamente con los ojos, en un canibalismo de oro" (FJ, 165). Y esto nos lleva a otro aspecto del fenómeno; la fusión con el animal es una especie de posesión. Se repite aquí el tema de la ocupación, del ser que es ocupado por otro, y también el de la personalidad permeable. Los límites de la personalidad del narrador se diluyen hasta desaparecer, hasta que se une con los animales del acuario, que lo han poseído. Aunque es realmente el narrador el que pasa a ocupar el espacio del acuario sin que los animales salgan de él, el paso se efectúa por una especie de dominio ejercido por los ajolotes, que el narrador siente con toda claridad: "lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia" (FJ, 165). La influencia se manifiesta en que el narrador siente los sufrimientos de los ajolotes, en que le es imposible separarse de ellos, y llega a un estado en que sabe lo que está ocurriendo, y toda resistencia es inútil: "Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente" (FJ, 166).

El cuento es redondo, cerrado, como un ciclo que puede volver a comenzar infinitamente: "Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl" (FJ, 168).

El momento del cambio final se marca con otro cambio de persona: el hombre deja de ser el narrador, "yo", para ser designado por "él", un "él" ya totalmente separado del "yo" o del "nosotros" de los ajolotes a los que ya pertenece.

En este texto, como en "La noche boca arriba", el empleo de la narración en primera persona, a la vez que es más convincente, da ambigüedad al relato, pues el lector se siente con derecho de dudar sobre las sensaciones subjetivas del personaje, con derecho de creer en una imaginación demasiado viva, demasiado calenturienta. Pero subsiste, en el fondo, la duda ...

3.7. "La noche boca arriba": el sueño es la realidad

Los sueños siempre tienen para el ser humano algo de misterioso, y quizá de temible. Constituyen un terreno fértil para la literatura fantástica o que pretende serlo, con muy distinta suerte según los casos. En "La noche boca arriba" vemos cómo el sueño va extendiendo progresivamente su dominio sobre la realidad, hasta que la engloba y se intercambia con ella. A partir de un incidente trivial, el accidente que sufre un motociclista en la calle, el autor nos hace seguir a ese mismo motociclista al hospital donde, después de la anestesia, lucha contra una larga y extraña

pesadilla: sueña que participa en la guerra florida de los aztecas, no como uno de los cazadores, sino como uno de los cazados, como una víctima. Lo que hay de común entre los dos personajes es su posición: ambos están acostados boca arriba; el guerrero moteca es apresado y atado sobre una losa de piedra; el motociclista está acostado boca arriba en su cama de hospital. La pesadilla es interrumpida cada vez que el motociclista despierta, pero al volverse a dormir la acción del sueño continúa, es decir, que los dos mundos transcurren paralelamente. Son como dos películas que se proyectan en forma simultánea en dos cuartos diferentes: el personaje pasa de un cuarto a otro, pero durante su ausencia no se interrumpe la proyección. Es decir que cuando el soñador vuelve a dormirse no retoma el sueño donde lo había dejado, sino que ha transcurrido en el mundo de la oscuridad el mismo lapso de tiempo que ha pasado en el hospital. Cada vez le es más difícil despertar, cada vez está más metido en el mundo de la pesadilla. El motociclista es al mismo tiempo él mismo y el moteca prisionero; es el hombre que yace en una cama de hospital y el guerrero que va a ser sacrificado en el altar de los dioses sanguinarios. Esto llega al punto en que el lector se da cuenta de que los dos mundos se han invertido, han intercambiado su lugar, y el guerrero moteca, que creía estar soñando al otro, "ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas

avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras" (FJ, 179).

Este final, sorpresivo, ha sido preparado gradualmente por la recurrencia de la pesadilla, por el hecho de que al hombre le va siendo progresivamente más difícil despertar. Pero para el lector es una sorpresa total. Hasta estas últimas líneas, lo que estaba leyendo era la historia del motociclista y de su pesadilla, extraña, sí, pero no fuera de lo posible. Con las líneas finales nos vemos precipitados súbitamente en el otro mundo, en el de la pesadilla, que pierde la inofensividad que le daba la distancia para tornarse en algo amenazador y aterrador en el momento en que invade nuestro mundo real. El sueño es la realidad, la realidad (lo que el lector había identificado con su realidad) era sueño. El sueño ha dominado, y al mismo tiempo el hombre de la motocicleta está perdido, irremisiblemente perdido. Si hubiera logrado quedarse de "este" lado, en su cómoda cama de hospital, tal vez hubiera logrado sobrevivir. El pasar del lado de la guerra florida significa, sin duda alguna, la muerte en la piedra de los sacrificios. "La noche boca arriba" es ya la decisiva permanencia de un cosmos incontratado por nuestros anhelos. Es la sujeción absoluta de la

voluntad a una extensión ordenada en un desorden que nos lanza de un lado a otro" (Escamilla Molina 1970, 96).

La narración en primera persona, que en otros casos sirve para dar más seguridad al tono del relato, aquí contribuye a la ambigüedad. En efecto, si sabemos que el personaje está delirando, que el sueño le ha sido inducido por la fiebre después de la operación, ¿cómo estar seguros de la realidad de la pesadilla? ¿En verdad ha sido dominado por el horror de su sueño? ¿Realmente ha cambiado de mundo? Esto es algo que el lector no puede saber. Sólo puede darle una respuesta al enigma fuera del relato; no hay solución en el interior.

Son muchas las irrupciones de lo insólito en este cuento. Está primero esa pérdida de los límites entre sueño y realidad, ese dominio de la realidad por el mundo del sueño, mundos representados, respectivamente, por el hospital y el pantano donde se mueve sigilosamente el guerrero moteca. El hospital, mundo aséptico, frío, pero luminoso y seguro; el pantano, dominio de la oscuridad y el peligro, donde el ser encontrado por el enemigo significa una muerte segura, mundo de guerra y terror. Se transgreden también las leyes del tiempo, pues los dos sucesos ocurren en épocas manifiestamente distintas, que se unen aquí en un instante único. Y se pierden, además, los límites de la personalidad.

La transgresión de la personalidad nos obliga a volver sobre dos textos de los que ya hemos hablado: "Lejana" y "Axolotl". En el primero había un intercambio de personalidades, pues Alina se convierte en la mendiga y ésta, a su vez, pasa a ser Alina; en el segundo, hay paso de una personalidad dentro de otra, pero el cambio se hace en un sólo sentido, pues el axolotl no pasa a ser su visitante.⁽¹⁵⁾ En el cuento que nos ocupa ahora, lo que ocurre es más bien una fusión, pues parece ser que los dos personajes acaban confundidos en uno solo, con dos cuerpos localizados en tiempos y espacios diferentes. Ninguno de los dos mundos es fantástico en sí; ninguno de los dos hechos lo es tampoco. Al unirse, al fundirse personas, tiempos y espacios es cuando aparece, con toda su fuerza, lo fantástico, con la realización de lo imposible, pero de una manera ambigua, insegura, que siempre deja la puerta abierta a toda clase de dudas.

15. Claro que hay otra diferencia, tan evidente que no merece mayor comentario: mientras que en "Lejana" y "La noche boca arriba" la comunicación insólita es entre seres humanos, en "Axolotl" ocurre entre hombre y animal.

3.8. Recapitulación

Como hemos visto, en cada uno de los cuentos aparece alguna especie de transgresión, alguna ruptura de la realidad. Esas rupturas son, en Cortázar, de diversos tipos, pero casi siempre hay intento de asimilar la transgresión, de neutralizarla integrándola al ritmo del orden diario. "El orden --dice Martha Morello-Frosch-- (opresor, destructor o enriquecedor, según el caso) es una forma en que el hombre elige funcionar en la sociedad" (Morello-Frosch 1973, 171). Frente a la transgresión del orden, los personajes adoptan actitudes diferentes: la integran a la vida diaria, aunque sólo sea temporalmente ("Carta a una señorita en París", "La autopista del sur"); tratan de explicarla, para evadir sus efectos ("Lejana", "Axolotl", "La noche boca arriba"); huyen de ella ("Casa tomada"); se separan y la observan desde fuera ("Las ménades"); o no se percatan de ella ("Continuidad de los parques"). Pocas veces se asombran. (16)

16. La falta de sorpresa podría indicar que el elemento extraño se toma como algo natural y que, por lo tanto, no se trata de una situación fantástica, sino maravillosa. Pero, como lo aclara Todorov, "on ne peut pas dire que, du fait de l'absence d'hésitation, d'étonnement même, et de la présence d'éléments surnaturels, nous nous trouvons dans un autre genre connu: le merveilleux. Le merveilleux implique que nous soyons plongés dans un monde aux lois totalement différentes de ce qu'elles sont dans le nôtre; de ce fait, les événements surnaturels qui se produisent ne sont nullement inquiétants" (Todorov 1970, 180).

En cuanto a la manera en que aparece la transgresión, se ven dos esquemas generales:

a) lo fantástico hace irrupción en una realidad normal, que hasta ese momento lo desconocía ("Casa tomada" o "La autopista del Sur", por ejemplo).

b) existe ya de entrada una situación anormal, que ha sido integrada; hay una segunda transgresión, que viene a alterar el nuevo orden ("Carta a una señorita en París", "Lejana").

Es básica la lucha entre el orden y el caos, el elemento disruptor.

De Bestiario a Todos los fuegos el fuego, el rico mundo ficticio de Julio Cortázar revela la tiranía del orden sobre las circunstancias y el acontecer humano. Dicho orden, de tipo natural o lógico, viene a constituir una razón de ser, una vocación del ser, que trata a menudo de mediatizar así lo irracional o lo extraordinario.

(Morello-Frosch 1973, 165.)

Por lo que se refiere a la naturaleza de lo irracional, generalmente es de origen interno, es algo que se origina en el interior de los personajes y viene a contaminar el mundo exterior (como posibles excepciones a esta regla general están "Casa tomada" y "La autopista del sur"). Raras veces aparecen manifestaciones de orden claramente sobrenatural; lo fantástico, mucho más sutil, está más bien

sugerido que mostrado.⁽¹⁷⁾ A propósito del origen de lo irracional, Noé Jitrik establece una diferenciación muy interesante entre Borges y Cortázar:

Borges pone la irracionalidad afuera, en el mundo, la conciencia perceptora sigue siendo igual a sí misma, son los datos los que cambian; Cortázar hace, en cambio, el movimiento inverso: la irracionalidad está adentro, los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros.

(Jitrik 1971C, 49.)

Lo irracional se manifiesta varias veces, como se vió, en el tema de la ocupación, la invasión por un ser o un elemento extraño a la naturaleza del personaje, que viene desde fuera a invadir su conciencia o su espacio vital. Donde se ve esto con mayor claridad es en "Casa tomada", pero también existe ocupación en "Lejana", en "Bestiario" (el tigre ocupa la casa y su presencia, imprevisible, es algo con lo que se debe contar), en "Carta a una señorita en París" (los conejitos invaden el departamento, hasta que la invasión del espacio vital llega al grado en que se vuelve insoportable).

17. "Le raffinement des conteurs modernes est tel que nous pouvons être émus par des récits où rien n'est proposé à notre croyance, où nous ignorons même s'il s'est passé quelque chose" (Vax 1965, 159).

Un procedimiento que Cortázar utiliza con cierta frecuencia para hacer surgir el sentimiento de lo fantástico es, como se vio en los análisis, la exageración de hechos cotidianos ("La autopista del sur", "Las ménades"). También constituye una exageración (más evidente en unos casos que en otros) la obsesión por el espacio. El sentimiento de claustrofobia se hace sentir constantemente; la acción de los relatos siempre transcurre en un espacio cerrado, estrictamente delimitado. Incluso cuando, como sucede en "La autopista del sur", no se trata de un espacio interior, éste tiene unos límites rígidos, que no pueden ser traspasados. El espacio cerrado, que se va reduciendo progresivamente, es medular en "Casa tomada"; en "Axolotl" el relato se desarrolla dentro de un recinto del Jardín de las Plantas, para pasar luego a un espacio aún menor: el interior del acuario; el personaje de "Carta a una señorita en París" se mueve entre las cuatro paredes del departamento, y nada de lo que ocurre afuera cuenta. Los personajes deambulan por los compartimientos casi estancos que les han sido asignados, y pocas veces logran salir de ellos.⁽¹⁸⁾ El espacio cerrado actúa muchas veces como un provocador de angustia.

18. Un caso de liberación del espacio cerrado se da en "Cuello de gatito negro" (0): el personaje receptor del hecho fantástico logra salir del recinto en que se desarrolla la acción principal (pero el personaje en el que se encarna lo fantástico se queda encerrado).

Es de notar que los personajes de Borges, aunque físicamente se mueven menos que los de Cortázar, están libres de este enclaustramiento. Aunque a veces se describe el espacio físico, lo que funciona son los espacios mentales, y los personajes se mueven por los meandros del intelecto. La acción puede transcurrir en el interior de un sótano, como en "El Aleph" (y el protagonista tiene por un momento la sensación de angustia claustrofóbica), pero la mente del personaje viaja incommensurables distancias, sin límite de espacio. Los personajes de Borges reflejan en este sentido a su autor: aunque su desplazamiento físico no es muy activo, su imaginación está en un deambular constante y sin ataduras.

Los espacios abiertos y cerrados también pueden servir, en los relatos de Cortázar, para establecer una distinción entre los personajes. Un ejemplo de esto es "Lejana": mientras que Alina Reyes suele aparecer en espacios cerrados (casas, salas de conciertos, salones dentro de las casas), la lejana generalmente se muestra en la calle, al aire libre. Hay una correspondencia entre este rasgo diferenciador y la vida cuidada y protegida de Alina, en contraste con los sufrimientos y la desprotección de la mujer de Budapest.

Al igual que Oliveira en Rayuela, muchos de los personajes de Cortázar están divididos entre dos mundos. La división de Oliveira es en el plano de las ideas (es un

"argentino afrancesado"); la de Alina Reyes, la del motociclista de "La noche boca arriba", la del personaje de "Axolotl", se realizan literalmente, llevan a un resultado físico concreto: son la versión fantástica de este tema.⁽¹⁹⁾

El humor, que es tan importante en la obra de Cortázar (no hay más que pensar en las Historias de cronopios y de famas, en Rayuela o en La vuelta al día en ochenta mundos), está prácticamente ausente de sus cuentos fantásticos. Esto no es una casualidad; es que fantástico y humorístico se llevan difícilmente. La distanciación que debe haber para que pueda aparecer la risa impide la participación necesaria para que surja el sentimiento de lo fantástico (el caso de García Márquez, que se verá en el capítulo siguiente, es excepcional).

19. "El tema del doble, con sus infinitas variaciones, es una constante en la obra de Cortázar" (Harss 1968, 292).

4. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Sin hablar de las características generales de la prosa de García Márquez, de su exuberancia verbal a veces rayana en el barroquismo, de la rica multitud de personajes que habitan su obra, pobladores de Macondo y otros pueblos aledaños, lo que me interesa es adentrarme un poco en esa región mítica y fantástica que, aunque toma cuerpo de manera más amplia y visible en Cien años de soledad (C), existe también en varios de los cuentos anteriores y posteriores a esa novela, y también, con varios aspectos comunes y otros diferentes, en El otoño de patriarca (O).

Los prodigios del mundo mítico a veces pertenecen directa y claramente a lo maravilloso, pero en otras ocasiones, no poco frecuentes, tocan lo fantástico, aunque, como veremos, lo hacen de una manera casi diametralmente opuesta a la de los otros dos autores de que trata este estudio.

Para la selección de los textos de García Márquez no he tomado en cuenta esa colección de viejos cuentos titulada Ojos de perro azul (P),⁽¹⁾—integrada por relatos escritos

1. Véase la bibliografía. La misma colección también ha sido publicada, con el título El negro que hizo esperar a los ángeles, por otra editorial argentina. La única diferencia que he podido ver entre las dos ediciones es que, aparte de que el orden en que están los cuentos es diferente en las dos, la segunda cuenta con una nota "de los editores" al comienzo del libro y "Cinco opiniones sobre un 'Gabo'" al final.

entre 1948 y 1952-- porque, aunque sin duda es de interés para quien quiera hacer un estudio sobre la evolución de García Márquez, desde el punto de vista fantástico (y literario en general), ciertamente no están al mismo nivel que su producción posterior. El elemento fantástico en esos cuentos es de un tipo mucho más "tradicional" (y con ello quiero decir mucho menos individual y, por ende, menos interesante) que el de los otros relatos. Hay elementos fantásticos en casi toda la producción de García Márquez (él mismo ha dicho que Cien años de soledad está formado por una serie de cuentos fantásticos), pero me parece que estos elementos son más visibles en tres textos de su último libro de cuentos, La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (E). Lo componen siete relatos, entre los cuales he escogido "Un señor muy viejo con unas alas enormes", "El ahogado más hermoso del mundo" y "El último viaje del buque fantasma".

4.1. "Un señor muy viejo con unas alas enormes": de lo fantástico a lo cotidiano

En "un pueblito costeño tórrido y decadente como miles de otros en el corazón del hemisferio"⁽²⁾, invadido por las lluvias y por los cangrejos, viene a caer

2. Harss 1968, 383-384.

un ángel. Su aparición, totalmente inesperada, llama la atención por la falta absoluta de solemnidad con que se produce: simplemente aparece una mañana, tirado en el gallinero. Su aspecto desvencijado es poco propicio a infundir respeto: "Era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas" (E, 11). Sin embargo, a pesar de esta apariencia tan poco digna de un ser divino o sobrenatural, y que más bien podría inspirar piedad por su desvalimiento, al principio la presencia de ese extraño personaje causa temor y asombro. Los habitantes del pueblo lo contemplan "con un callado estupor" (E, 11), pero a medida que pasa el tiempo, la cercanía del ángel va degenerando en costumbre, y la familiaridad destruye todo posible temor a lo desconocido. Hay quien piensa, olvidando el detalle de las alas, que es un marino extraviado, puesto que habla "en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante" (E, 12); pero una vecina, experta en "todas las cosas de la vida y la muerte", decreta que se trata de un ángel, un ángel "de carne y hueso" (E, 12). Pero hasta esa afirmación pierde peso con el tiempo, y el extraño ser no es tratado con el respeto debido a un emisario divino, sino "como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo" (E, 12).

Se establece entonces una oscilación entre sobrenatural y natural, entre extraordinario y cotidiano, un juego en que la sensación de lo sagrado pasa por subidas y bajadas repetidas, que se reflejan en la forma en que se considera al viejo alado, en una dinámica muy ambivalente, que forma la estructura misma del cuento:

Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del universo. (...) Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores.

(E, 13.)

Sin olvidar lo absurdo de las suposiciones, que presuponen un mundo mágico en el que todo es posible (pero de esto hablaremos más adelante), lo que llama la atención es el contraste entre los grandiosos planes que se elaboran sobre su futuro, y la naturaleza de ese viejo con "alas de gallinazo, sucias y medio desplumadas", que "estaban encalladas para siempre en el lodazal" (E, 12).

Ciertamente, si no fuera por el detalle inquietante de las alas, a nadie se le ocurriría tomarlo por un ser sobrenatural. Contribuye a desacralizarlo toda una serie de notas absurdas, que se ven sobre todo en la actitud del cura. Este quiere someter el fenómeno angelical a las reglas de la ortodoxia eclesiástica, y lo saluda atentamente en latín. Pero al no recibir respuesta se vuelve cada vez más escéptico.

Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. (...) Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavián y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles.

(E, 13-14.)

El extremo del ridículo al que llega la burocracia religiosa acaba por destruir cualquier asomo de dignidad que hubiera podido atribuírsele al viejo: "Sin embargo [el cura] prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra a su primado y para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos" (E, 14).

La acumulación de absurdos vuelve chusca la situación, pero el humor no destruye por completo lo inquietante del asunto. El ángel nunca acaba de ser asimilado, nunca se llega a la seguridad de si es o no un ser sobrenatural, y dentro de la dinámica sagrado-profano aparecen a veces ciertos destellos de temor, o por lo menos de precaución.⁽³⁾ Nunca se salva por completo la distancia que separa al ángel de los habitantes del pueblo. Son, como dice Vargas Llosa a propósito de El coronel no tiene quien le escriba, "una colectividad y un individuo, distanciados, incomunicados uno del otro" (Vargas Llosa 1971, 100). Y esta distancia, esa separación del ser extraño, se manifiesta en un objeto concreto, tangible: el ángel, por lo menos al principio, está separado de la gente por la reja del gallinero, barrera que lo rodea para determinar una especie de zona aparte, que le pertenece en exclusividad. La duda sobre la naturaleza angelical es alimentada por lo errático de los milagros atribuidos al ángel⁽⁴⁾ y, de duda

3. " ... desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo" (E, 16).

4. "El del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas" (E, 17).

en duda, llega a ser sentido como un personaje cada vez más familiar. No sólo ya no causa temor, sino que queda reducido al mismo nivel que los cangrejos.⁽⁵⁾

Este ángel tan terre à terre, tan poco solemne, tan humano, en fin, llega a inquietar precisamente por su falta de extrañeza. Es tan humano que contrae varicela, tiene "soplos en el corazón" y "ruidos en los riñones", pero no se puede pasar por alto el hecho evidente de que tiene alas, unas alas que "resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse por qué no las tenían también los otros hombres" (E, 18). Y la partida del ángel no resuelve el enigma. Se va volando, con la misma torpeza de ave vieja con que lo hemos visto moverse desde su llegada, y se pierde a lo lejos, sin que nadie haya podido saber si era o no un ángel. Quedará seguramente relegado entre las viejas historias que se cuentan en el pueblo e irá adquiriendo cierta grandeza, poco a poco, al irse transformando de realidad escuálida en un nuevo mito popular.

El ambiente en que transcurre la historia refuerza esta sensación de irrealidad dentro de la realidad. Es el trópico sudamericano, pero un trópico exagerado casi hasta

5. Con el dinero recaudado gracias al ángel, Pelayo construye una casa "con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles" (E, 17-18).

lo imposible, un lugar donde las lluvias adquieren carácter de diluvio universal⁽⁶⁾ y donde los cangrejos invaden las casas, de una manera que hace pensar en los relatos mitológicos. En el pueblo se habla de "los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios" (E, 17), y la lluvia se convierte en una especie de transmudador, en algo que modifica la materia: "las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos" (E, 11) cuando llegó el ángel. No es que en el trópico de nuestros países no ocurran fenómenos parecidos, pero aquí se presentan justo con la exageración suficiente para que adquieran tintes de irrealidad mitológica.

Ciertas expresiones empleadas, por lo violentamente antitéticas, refuerzan la sensación de extrañeza. Sirvan como ejemplo dos de ellas, "un ángel de carne y hueso" (E, 12), y "aquel infierno lleno de ángeles" (E, 19).

6. "Dos fenómenos típicamente tropicales son las constantes mayores del clima de la realidad ficticia, el calor y la lluvia" (Vargas Llosa 1971, 107). También aparecen estas lluvias larguísimas, casi eternas, en Cien años de soledad (llueve más de cuatro años, sin interrupción), en Isabel viendo llover en Macondo, (I), en El coronel no tiene quien le escriba (Cor). Las lluvias torrenciales son características de casi todos los pueblos que crea García Márquez.

Lo que vemos aquí es un proceso de desacralización de lo fantástico, una progresiva familiarización con el ser extraño, que le hace perder todo poder sobre nosotros.⁽⁷⁾ Y la desacralización es ayudada por el humor, el humor irónico y cariñoso a la vez con que García Márquez pinta a sus personajes y que, al hacer que el lector se ría de ellos, lo separa del sentimiento de extrañeza e inquietud.⁽⁸⁾ Las tribulaciones del ángel terrenal y las elucubraciones de sus anfitriones mueven a risa; de personaje temible

7. "Le fantôme avec qui vos engagez conversation perd aussitôt sa dignité de fantôme. Il n'est plus l''autre' inexplicable et terrifiant. La conversation le détruit en le replaçant dans la société humaine tout comme l'explication réduit à l'état de chose banale l'objet qui causait des épouvantes" (Vax 1965, 216).

8. "El humor irreverente establece una flagrante distancia entre el narrador y lo narrado, una perspectiva de ironía que priva totalmente a la historia de 'religiosidad'. Eso no anula la naturaleza 'milagrosa' de lo imaginario: los ángeles no están en la realidad ficticia como expresión de una 'fe', su justificación es puramente estética. Ni la ascensión de Remedios, la bella, 'prueba' la existencia de Dios, ni el ángel caído y sus confusos milagros corroboran a los ángeles de la Iglesia: se trata de imágenes usurpadas a una tradición católica, despojadas de su esencia 'religiosa', tratadas (maltratadas) con la fantasía y el humor y convertidas en vehículos de lo imaginario. Lo 'milagroso' en la obra de García Márquez debe entenderse en este sentido estrictamente literario" (Vargas Llosa 1971, 631).

o respetable, el ángel se convierte en personaje ridículo, lo cual tiene como efecto una especie de reabsorción de lo fantástico. La risa actúa como una especie de vade retro que exorcisa al demonio del temor y de la angustia.

Según Louis Vax, "Le fantastique, qui est une sorte de 'sacré' à l'envers, contamine tout ce qui le touche. Les victimes des vampires deviennent vampires à leur tour" (Vax 1965, 127). En este relato ocurre casi exactamente lo contrario, pues no es el ser fantástico el que contamina lo que está a su alrededor, sino que lo cotidiano, dotado de una enorme fuerza hecha a la vez de absurdos teológicos y de sentido común, invade, contamina y destruye lo fantástico. Y en eso, paradójicamente, es en donde reside la transgresión: un ángel reducido a nivel humano (y humano subdesarrollado, además), un ángel viejo y escuálido, es un ser que infringe todas las reglas del mundo angelical. Esta convención rompe con sus propias convenciones establecidas, hace a un lado sus propias normas, y se vuelve, por ello, fantástica. En efecto, un ángel de origen comprobadamente divino pertenecería al mundo de lo maravilloso, y dejaría de preocuparnos. Un ángel desacralizado, y cuyo origen sigue en la oscuridad, no puede dejar de inquietar.

También contribuye a la conformación de lo fantástico lo que Vargas Llosa llama el "dato escondido elíptico, es decir, que el cuento termina cuando lo más importante está por ocurrir" (Vargas Llosa 1971, 155). Vargas

Llosa explica lo siguiente a propósito de La mala hora : "la clave de la construcción es un dato escondido elíptico: nunca se sabrá quién pone los pasquines, en tanto que esta revelación parecería ser el dato culminante hacia el cual confluían todos los otros de la novela" (Vargas Llosa 1971, 155). Algo semejante pasa en "Un señor muy viejo con unas alas enormes": toda la curiosidad del pueblo, todas las energías de sus habitantes se concentran en cierto momento en desentrañar el misterio del origen del ángel y de su naturaleza. Parecería que la respuesta a esto debería ser la clave del cuento, pero nunca se da la solución. Resulta entonces que el dato escondido elíptico es, en este caso, esencial para conservar la ambigüedad que rodea al ángel, y que es la que hace de este texto un cuento fantástico.

4.2. "El ahogado más hermoso del mundo", o la realidad hiperbólica

Lo primero que llama la atención en este cuento es la exageración hiperbólica, que toca en algún momento a la mayoría de los elementos que en él intervienen. En la persona del ahogado, la exageración se traduce en gigantismo: es tan grande que se le describe como un "promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar", y que los niños que lo ven aparecer creen primero que se trata de "un

barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena" (E, 49). Las notas sobre el enorme tamaño del cadáver siguen acumulándose a través del texto: "pesaba más que todos los muertos conocidos" y "apenas si cabía en la casa" (E, 49); no hay en todo el pueblo ropa lo bastante grande para él, hay que hacérsela especialmente, y aún le queda chica; tampoco hay "una cama bastante grande para tenderlo ni una mesa bastante sólida para velarlo" (E, 50). Para las mujeres del pueblo, "no sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación" (E, 50).

Este grado de exageración ya nos lleva a los umbrales de lo fantástico,⁽⁹⁾ pues rebasa los límites de lo posible. Pero, dentro del cuento, va todavía más lejos, pues las características físicas descomunales del muerto hacen que se le atribuyan poderes sobrehumanos: si hubiera vivido en el pueblo, piensan las mujeres, "habría tenido

9. "El mundo de Gargantúa y Pantagrúel es real imaginario, no tanto porque contenga seres sobrenaturales o hechos intrínsecamente inverosímiles, sino porque las proporciones de sus seres y las características cuantitativas de sus hechos lo son. La realidad objetiva ha sido 'aumentada' hasta un extremo en que es ya realidad imaginaria" (Vargas Llosa 1971, 172).

tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados" (E, 51).

Pero la exageración, como ya dije, no se limita a la persona del ahogado. Los sentimientos que su vista despierta en las mujeres del pueblo van también más allá de toda medida: "Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra" (E, 51).⁽¹⁰⁾ Se le hacen "los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito" (E, 55) y asiste a ellos todo el pueblo, y también gente de los pueblos vecinos, "hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar" (E, 55). Las expresiones de dolor llegan a tal intensidad que "algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del

10. "La coherencia en la irracionalidad, el hecho de que el delirio sea vivido con idéntica intensidad por todas las mujeres del pueblo sin excepción, ya constituye un hecho fantástico" (Vargas Llosa 1971, 633).

rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas" (E, 55-56). Es tan grande el cariño que sienten las gentes por el muerto que deciden que no pueden "devolverlo huérfano a las aguas" (E, 55) y le eligen padre y madre entre los asistentes, y hasta primos, hermanos y tíos, "así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí" (E, 55).

"La exageración, ya lo dijimos, no es fatalmente real imaginaria: introduce una ambigüedad, la filiación profunda de la materia tratada con ese procedimiento sólo puede ser establecida, en última instancia, mediante una decisión del lector" (Vargas Llosa 1971, 635). Y tiene razón Vargas Llosa, es necesaria una lectura como cuento fantástico para decidir que este texto lo es,⁽¹¹⁾ pero creo, por mi parte, que tal decisión no es del todo arbitraria. La exageración en este caso no sólo lleva a lo fantástico, sino que lo hace por dos caminos diferentes: primero, porque las características del hombre, y de los acontecimientos, se aumentan tanto que llegan a ser imposibles;⁽¹²⁾ y segundo,

11. Véase la afirmación de Borges citada en el capítulo 1, y también la sección 1.4, "El papel del lector".

12. Claro que los términos hiperbólicos deben ser entendidos literalmente, sin atribuirles valores metafóricos.

porque lleva directamente a suponer en el ahogado la posesión de poderes sobrenaturales. La exageración hiperbólica es uno de los rasgos característicos del estilo de García Márquez y no siempre lleva a lo fantástico, pero es un hecho que en muchos casos convierte la materia de "realidad objetiva" en "realidad imaginaria", como diría Vargas Llosa. (13)

Los personajes del cuento (me refiero, claro, a los personajes vivos) no ofrecen resistencia alguna frente a las cualidades extraordinarias del muerto, sino que les buscan alguna explicación. Ante su tremendo peso, "se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva y el agua se le había metido dentro de los huesos" (E, 49); su enorme tamaño los lleva a pensar 'que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados' (E, 49). Estas debilísimas justificaciones, estas explicaciones falsamente racionales, sirven, en última instancia, para intensificar el carácter extraordinario del muerto; pero como las explicaciones son falsas, su invención lleva lo extraordinario a lo fantástico.

13. Al comparar el Orlando de Virginia Woolf con Cien años de soledad, Vargas Llosa dice: "Uno de los procedimientos que convierte la materia, en ambas ficciones, de 'realidad objetiva' en 'realidad imaginaria' es la exageración" (Vargas Llosa 1971, 165).

Este ser fantástico que es el ahogado comparte con otros personajes de García Márquez la característica de ser un solitario, un marginado. En este caso, dada su condición de cadáver, la afirmación de su soledad puede parecer ridícula (¿acaso no están solos todos los muertos?), pero no es así. Es excepcional como cadáver, es un muerto distinto de todos los muertos conocidos; en este sentido se puede decir que se trata de un "muerto solitario".

La realidad hiperbólica que presenta este cuento tiene la característica adicional de que va transformándose progresivamente en mito. El camino a la mitología, en este caso, pasa por lo fantástico, y el mito va tomando cuerpo a partir del momento en que, después de hacer conjeturas sobre los problemas que el ahogado debe haber tenido en vida, por lo descomunal de su cuerpo, se le da un nombre, se lo personaliza, y no sólo esto, sino que el pueblo entero queda identificado con él:

porque ellos iban a pintar las fachadas de colores alegres para eternizar la memoria de Esteban, y se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados, para que en los amaneceres de los años venturos los pasajeros de los grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar, y el capitán tuviera que bajar de su alcázar con su uniforme de gala, con su

astrolabio, su estrella polar y su ristra de medallas de guerra, y señalando el promontorio de rosas en el horizonte del Caribe dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban.

(E, 56.)

4.3. "El último viaje del buque fantasma": para convencer a los incrédulos

En este cuento aparece lo imposible hecho realidad, pero en dos niveles y con resultados diferentes.

En el primer nivel, el protagonista ve pasar el buque fantasma, que choca contra los escollos y se hunde, en el más absoluto silencio. Es una visión increíble y el protagonista, al enfrentarse con la realidad del día, decide que fue un sueño. Cuando se repite la visión, al año siguiente en la misma fecha, está seguro de que no sueña, pero se topa entonces con la incredulidad de su madre, que "pasó tres mañanas gimiendo de desilusión, porque se te está pudriendo el seso de tanto andar al revés, durmiendo de día y aventurando de noche como la gente de mala vida" (E, 74). La tercera vez alborota a todo el pueblo, pero nadie mira hacia el mar, sino que le dan una paliza descomunal por haberlos espantado en medio de la noche. La cuarta vez (la

última) espera al barco, lo materializa⁽¹⁴⁾ guiándolo con la luz de su linterna a través de los arrecifes, y lo lleva a encallar en medio del pueblo, a la vista de todos, para callar de una buena vez a los incrédulos, "más blanco que todo, veinte veces más alto que la torre y como noventa y siete veces más largo que el pueblo, con el nombre grabado en letras de hierro, halalcsillag, y todavía chorreando por sus flancos las aguas antiguas y lánguidas de los mares de la muerte" (E, 79).

El primer nivel es, pues, el de la incredulidad de los personajes. En el segundo nivel está la incredulidad del lector. El lector estaría dispuesto a aceptar que la visión fue un sueño; incluso podría aceptar la visión como tal, es decir, como un fenómeno psíquico o psicológico que se aparta de la normalidad. Hasta ahí el buque fantasma no invade su mundo, no lo agrede. Pero la materialización del transatlántico ya es otra cosa, es el hecho imposible que se lleva a cabo ante sus ojos, tan material, tan concreto que el barco queda encallado, que sacude todo el pueblo. La posible sospecha de que pueda tratarse de un barco real (en cuyo caso los anteriores sí habrían sido visiones) queda sin fundamento, pues no es un barco como

14. La materialización del transatlántico tiene algo en común con la materialización del ser soñado de "Las ruinas circulares".

todos: es "el transatlántico más grande de este mundo y del otro" (E, 79)⁽¹⁵⁾ y las aguas que mojan el suelo son las de "los mares de la muerte".

Hay una progresión, o más bien una dinámica de la incredulidad en ambos niveles. En el primero --es decir, en el interior, en el que pertenece al mundo del relato-- la incredulidad está originalmente en el protagonista. Cuando él se convence, cree, la incrédula es su madre, y después la incredulidad pasa al pueblo entero. Al aumentar el número de los incrédulos se va afirmando la fe del protagonista, que se vuelve tan grande que se transforma en necesidad de probar a los ojos de todo el mundo que tiene razón, que no es un loco que ve visiones, que no miente. La incredulidad se verá aplastada de golpe por la evidencia del fenómeno.

La incredulidad del lector sigue los pasos de la del protagonista, hasta el momento en que el buque fantasma se torna en transatlántico real y concreto. Después de eso, al lector no le quedan más que la incertidumbre y el desconcierto (si bien el buque es más que tangible para el protagonista, el lector no puede saber hasta qué punto esa evidencia es objetiva, pues en el texto no aparece la reacción de los habitantes del pueblo).

15. El subrayado es mío.

Aquí también, como en "El ahogado más hermoso del mundo", la exageración es uno de los recursos utilizados para llevar a lo fantástico. O más bien, lo que lleva a lo fantástico es el barco mismo, ese barco que aparece y desaparece según es iluminado o no por la luz del faro; su enorme tamaño, lo increíble de sus dimensiones, sirve para confirmar las dudas sobre su realidad.

No se puede olvidar que el mundo en el que todo esto sucede es un universo permeable a la maravilla y a la magia, que acepta, por ejemplo, la existencia de una "poltrona asesina" a la que "se le había gastado la facultad de producir descanso" (E, 75) y que mata a los que se sientan en ella; que admite que "los picados de culebra" ya están medio podridos al morir, o que en el mar se vean "las cabelleras errantes de los ahogados de algún naufragio colonial" (E, 75). Pero todas estas maravillas ya están integradas en la vida de la gente, de alguna manera obedecen ya a algún código establecido, forman parte de un esquema de vida y no se sienten como una ruptura de las reglas. Integran cierto código cultural, son parte de una especie de mitología local que, por familiar, no inquieta, o inquieta poco, pasajeramente. La existencia del buque fantasma, al no estar incluida dentro de esa mitología, es rechazada con violencia.

La única persona capaz de aceptar la existencia de lo no admitido, de lo que no se beneficia de la aceptación general, tenía que ser un hombre aparte, un marginado, "señalado por todos como el hijo de la viuda que llevó al pueblo el trono de la desgracia, viviendo no tanto de la caridad pública como del pescado que robaba en los botes, mientras la voz se le iba volviendo de bramante" (E, 75), por falta de uso, por no tener con quién hablar. Este hombre, que era ya un solitario desde niño, es el único que está lo suficientemente apartado de los demás para ver lo que éstos no ven, para percibir lo que los otros, protegidos por su vida de grupo y envueltos en ella, están demasiado ocupados para notar, pues se han vuelto insensibles, protegidos por la coraza de sus deberes cotidianos.

4.4. Recapitulación

Se ha repetido varias veces que casi cualquier tema puede ser fantástico si se le da el tratamiento adecuado, y eso vale también para los cuentos de García Márquez. Partiendo de la realidad objetiva, de sus experiencias personales --ya sea que las haya vivido directamente o que formen parte de su personal bagaje cultural--, el

autor transforma la realidad⁽¹⁶⁾ para darle un carácter diferente, ora mítico, ora fantástico, ora (¿por qué no?) realista. Al transformar la realidad, la imaginación del escritor puede darle cualquiera de estas formas, según el contexto en que estén inscritas.⁽¹⁷⁾

A diferencia de los otros autores que hemos visto, en por lo menos uno de los cuentos fantásticos de García Márquez aparece el humor. Normalmente, el humor es un elemento que se opone a la existencia de lo fantástico, pero en el caso de "Un señor muy viejo con unas alas enormes" sirve para confirmarlo, quizá porque no nos hace reír del personaje fantástico, sino de los que lo rodean. En los cuentos de La cándida Eréndira, dice Vargas Llosa, el humor "ya no es contrapeso a la truculencia o antídoto contra lo

16. "Un escritor no 'inventa' sus temas: los plagia de la realidad real en la medida en que ésta, en forma de experiencias cruciales, los deposita en su espíritu como fuerzas obsesionantes de las que quiere liberarse escribiendo" (Vargas Llosa 1971, 133). Por otra parte, García Márquez ha insistido mucho en que sus historias son recreaciones de cosas que ha oído contar, y ha dicho en alguna parte que todo lo que ha escrito ya lo conocía a los ocho años de edad.

17. "Una forma de lo imaginario no excluye otras: el acróbata que vuela es 'fantástico', la mujer convertida en araña por desobedecer a sus padres sería 'milagrosa' si su castigo fue divino o diabólico, 'mágica' si es obra de brujería o artificio humano, o 'fantástica' en cualquier otro caso" (Vargas Llosa 1971, 631).

'irreal', sino, esencialmente, agente 'des-realizador', instrumento de lo imaginario: su cometido es destacar el aspecto 'irreal' de un personaje, una situación o un objeto" (Vargas Llosa 1971, 630).

Los personajes, por su parte, ya sean ellos mismos seres fantásticos como el ángel o el ahogado, o seres que presencian de manera "privilegiada" un acontecimiento fantástico, como el protagonista de "El último viaje del buque fantasma", tienen una característica común, que no es casual: son seres solitarios, marginales, raros de una u otra manera. La rareza es una característica que comparten muchos de los personajes de García Márquez, pero, como dice Vargas Llosa, esta rareza es una de las características que conforman la "realidad ficticia", la realidad del mundo fantástico. (18)

18. "Casi todos los personajes encarnan alguna forma de excepcionalidad: es otro de los componentes del elemento añadido en la realidad ficticia. Lo que en la realidad real es 'marginalidad', en el mundo de La hojarasca (los narradores se esfuerzan por presentarlo así) es característica colectiva, normalidad. Todos los seres, o casi, de la ficción son de algún modo 'marginales': salen de lo común. Todos hacen algo distinto o tienen algo que los diferencia nítidamente de los otros. No importa qué: actos, atuendos, detalles físicos. Lo que importa es esa nota diferencial a través de la cual se manifiesta la individualidad, la particular esencia. Por ello el mundo ficticio es pintoresco: una comunidad de

(cont.)

Por otra parte, en todos los cuentos del volumen se manifiesta "una hegemonía de lo imaginario que a ratos se acentúa hasta desvanecer lo real objetivo, una tendencia a eliminar como soportes de esa realidad todo lo que no sea mítico-legendario, milagroso, mágico o fantástico" (Vargas Llosa 1971, 618). Parecería que este mundo imaginario que impera en toda la obra haría imposible lo fantástico, según los principios que yo misma he asentado al comenzar este trabajo. Pero es que con García Márquez sucede algo bastante especial, que voy a tratar de explicar. En Cien años de soledad y las demás obras de lo que se ha dado en llamar el "ciclo de Macondo" (La hojarasca, Isabel viendo llover en Macondo, Los funerales de la Mamá Grande", etc.), García Márquez crea todo un mundo mítico,⁽¹⁹⁾ en el que la maravilla

(cont. nota 18) rarezas, una sociedad de excepciones. (...) La rareza es la justificación ontológica del individuo en la sociedad ficticia: ser distinto es ser. La rareza pone en evidencia lo que el hombre es: una inexpugnable esencia. No necesita ser explicada, ella es en sí misma una explicación ejemplar de la naturaleza humana. Por eso, el Duque de Marlborough, rareza en estado puro, cruza la novela disfrazado de tigre, sin más aclaraciones. Su rareza lo define: es tan distinto que ya es" (Vargas Llosa 1971, 272).

19. Para un estudio de la constitución y las características de este mundo se puede consultar, aparte del extenso libro de Vargas Llosa, el de Carmen Arnau, titulado El mundo mítico de Gabriel García Márquez.

es de ley y casi todos los prodigios son posibles. Por lo tanto, al no haber imposibles no puede presentarse la transgresión, y no habría, entonces, seres o acontecimientos que fueran fantásticos. Pero en los cuentos analizados (que, si bien no forman parte del "ciclo de Macondo", sí están insertados en el mundo mítico), lo fantástico se presenta precisamente cuando aparecen seres o fenómenos que no obedecen a las reglas de ese mundo: la naturaleza del ángel, la del ahogado y la del barco fantasma son otras tantas transgresiones a las leyes del mundo de la "realidad imaginaria".

Se puede decir que García Márquez entra a lo fantástico por la puerta de atrás: presenta un mundo que puede ser considerado maravilloso, en el que los ángeles existen, en el que a nadie se le ocurriría dudar de la autenticidad de la mujer-araña o de los poderes sobrenaturales de Blacmán, pero lo hace fantástico por partida doble, al irlo desmitificando, desacralizando, y al introducir en él seres que transgreden sus leyes, que son sentidos como imposibles por los habitantes de ese mundo. Lo maravilloso (entiéndase lo que es maravilloso en el mundo de la "realidad real") se convierte en cotidiano en el mundo del relato, a la par que ciertos objetos cotidianos (el hielo, los aviones) son sentidos como maravillosos. La duda aquí surge, en cierta forma, al revés.

5. ¿COMO SE MANIFIESTA LO FANTÁSTICO?

En el capítulo 1 intenté exponer mi concepto de la naturaleza del hecho fantástico, partiendo para ello de las definiciones y las reflexiones de algunos estudiosos. Siguiendo especialmente a Tzvetan Todorov, traté de establecer las diferencias que existen entre lo fantástico y lo maravilloso, por una parte, y entre lo fantástico y lo extraordinario, por la otra, para llegar a la conclusión de que lo fantástico se produce cuando un hecho o un ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva, entran en esa realidad y existen --o parecen existir-- por un momento al menos, dentro de ella, transgrediendo alguna de sus leyes.

Lo fantástico, se dijo, es extremadamente inestable, y puede caer con gran facilidad dentro del campo de lo maravilloso o de lo extraordinario. Para que un ser o un fenómeno puedan ser calificados de fantásticos, es necesario que haya en el texto cierta ambigüedad, que persista alguna duda acerca de su origen, su naturaleza o sus manifestaciones.

Se afirmó también que lo fantástico puede provocar en el lector toda una gama de sentimientos, que van desde el asombro y el desconcierto hasta el horror, y que, para que un texto fantástico produzca su efecto, es necesario que el lector entre en el juego y lo lea como fantástico.

Ahora, después de haber analizado varios cuentos que considero fantásticos o cercanos a lo fantástico, queda por ver si se cumplen las premisas establecidas al principio, si los requisitos que se postularon como necesarios para la aparición de lo fantástico lo son efectivamente, si entre los textos de los tres autores hay rasgos comunes que permitan pensar en una especificidad del texto fantástico, y si, finalmente, esos rasgos comunes pueden organizarse para dar alguna tipología o caracterización general.

5.1. ¿Son necesarias la ambigüedad y la duda?

De todas las preguntas sobre lo fantástico que se van a formular en esta sección, ésta posiblemente sea la única que va a tener una respuesta clara y definitiva. Los cuentos examinados permiten llegar a la conclusión de que, si no hay en el texto ambigüedad y/o duda, el hecho, el ser, el acto o la situación que parecían ser fantásticos entran a formar parte del campo de lo maravilloso o de lo extraordinario. La duda, la ambigüedad, pueden o no estar representadas en el texto; pueden formar parte de él o quedar como interrogantes en el espíritu del lector, pero su presencia es indispensable, a mi parecer, para que un cuento pueda ser considerado fantástico. Un ejemplo de esto es "El Zahir".

5.2. ¿Es indispensable la sugerencia de lo sobrenatural?

Si bien en gran cantidad de casos sí se presentan un fenómeno o un ser que podrían ser sobrenaturales, la sospecha de una esencia sobrenatural no me parece indispensable para que se presente el sentimiento de lo fantástico. Hay veces --y "Tlön" es un ejemplo de ello-- en que se presenta un mundo diferente, pero no necesariamente sobrenatural. Lo que es necesario (se trate o no de fenómenos o seres sobrenaturales) es la permanencia de lo inexplicable, o de lo inexplicado.

5.3. ¿Hay procedimientos típicos?

En los tres autores se encuentran repetidamente dos recursos que, si bien no me atrevo a afirmar que sean exclusivos de la literatura fantástica, sí son característicos de ella. Estos recursos son la exageración y la literalización de la metáfora.

La exageración es señalada tanto por Vax como por Todorov como recurso característico que provoca el sentimiento de lo fantástico. Una de las modalidades de la exageración es la repetición (por ejemplo, lo que transforma al buque fantasma de visión alucinatoria en fenómeno fantástico es que el hecho de su aparición se repite cada año). Borges, Cortázar y García Márquez recurren con cierta

frecuencia a la exageración, pero cada uno de ellos a su manera, poniendo énfasis en elementos diferentes: Borges exagera la facultad de pensar; Cortázar lleva a su extremo ciertas acciones cotidianas; García Márquez exagera "los apetitos físicos, los fenómenos naturales, la violencia humana" (Vargas Llosa 1971, 173).

En cuanto a la literalización de la metáfora, la hemos encontrado en "El Zahir", en "Lejana", en "El otro", en "El Aleph", etc., y ya ha sido estudiada en los casos en que se presenta. Me limito nada más a señalarla aquí como un procedimiento típico.

5.4. ¿Existe una temática específicamente fantástica?

Desde el comienzo de este estudio se dijo que no existen temas fantásticos en sí, que lo fantástico sólo puede darse "en situación", es decir, dentro de un contexto determinado, y que, además, cualquier tema puede ser fantástico si se desarrolla de una manera adecuada (cf. 1.3.1). Es muy difícil, en la práctica, separar el tema de su tratamiento;⁽¹⁾ pero se puede ver que, en los

1. "La 'materia' y la 'forma' de la ficción, separables en el análisis crítico, no son en cambio divisibles en la práctica (aunque esto, a primera vista, parezca una contradicción). La 'materia' de una ficción son, exclusivamente,

autores estudiados, un mismo tema o un mismo motivo puede tener características que lo hacen fantástico, o ser desarrollado de forma diferente.⁽²⁾ Veamos algunos ejemplos, a título de ilustración.

El motivo del laberinto es central en la obra de Borges, donde aparece una y otra vez, con valores diferentes: los laberintos borgianos pueden ser fantásticos, pero también pueden ser simbólicos (o las dos cosas a la vez). La estructura narrativa de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (cuento fantástico) es laberíntica, pero también lo son las de "La muerte y la brújula" y "El jardín de senderos que se bifurcan" (cuentos en que el elemento policiaco es el predominante). Los espejos, puertas que llevan a otra realidad, si bien en ocasiones están unidos a lo fantástico, otras veces tienen un valor primordialmente simbólico.

(cont. nota 1) las palabras y el orden en que la historia de esa ficción se encarna: escrita de otra manera y en un orden de revelación de sus datos distinto, esa historia sería otra historia" (Vargas Llosa 1971, 136).

2. Al hablar de "tema" y "motivo", me baso principalmente en la distinción que establecen Ducrot y Todorov, para quienes el motivo es "la unidad temática mínima" y el tema, "una categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto o aun en el conjunto de la literatura ('el tema de la muerte'); motivo y tema se distinguen, pues, ante todo por su grado de abstracción y, por consiguiente, por su capacidad de denotación. Por ejemplo, los anteojos son motivo en La princesa Brambilla, de Hoffman; la mirada es uno de sus temas" (Ducrot y Todorov 1974, 257).

El tema del infinito puede tener dimensiones fantásticas o filosóficas, etc. El motivo del espacio cerrado se repite con una frecuencia impresionante en la narrativa de Cortázar, pero su aparición no coincide exclusivamente con lo fantástico.

Hasta ahora sólo he mencionado motivos característicos de un autor, que no son comunes a los tres. Encuentro, además, una característica común, que me parece importante mencionar, porque aparece en todos los cuentos fantásticos que he visto: es la marginalidad, que es un rasgo que puede ir unido o a los personajes o al fenómeno fantástico. Por lo general, los protagonistas de los cuentos fantásticos son seres solitarios, aislados, o si no lo son siempre en su vida, se encuentran solos en el momento en que se enfrentan al hecho fantástico.⁽³⁾

La soledad es un buen terreno de cultivo para lo fantástico; es significativo el hecho de que, en el único cuento en que el fenómeno fantástico está relacionado con una acción colectiva ("Las ménades"), el observador de

3. La soledad ha sido señalada por Vax como una de las características de lo fantástico: "Solitude du cadre, solitude de la victime, c'est tout comme. La conscience se spatialise, et l'espace fantastique s'anime d'intentions malveillantes, se met en mouvement, se referme sur sa victime" (Vax 1965, 209).

este fenómeno, el único que parece darse cuenta de su extrañeza, es un solitario. En las ocasiones en que el personaje no es un marginado, se aísla al entrar en contacto con el fenómeno insólito: es el caso de Alina Reyes o del narrador-protagonista de "Carta a una señorita en París". A veces es el fenómeno mismo el que exige la soledad para ser percibido (es lo que ocurre con el Aleph); la tarea fantástica debe ser realizada a solas ("Las ruinas circulares"). El ángel de García Márquez está solo, separado por un abismo infranqueable del resto del pueblo, y el protagonista de "El último viaje del buque fantasma" es también un ser marginado. Son solitarios los protagonistas de "Axolotl" y "La noche boca arriba", y los personajes de "Casa tomada" viven en un retraimiento total, separados por completo del mundo exterior.

Me parece que esa coincidencia en la soledad no es casual. Se podría entonces concluir que la soledad, la marginación, o el aislamiento son característicos de la literatura fantástica, condiciones necesarias para la aparición de lo fantástico. Creo que lo que he dicho es admisible, pero, por otra parte, la soledad no es un rasgo privativo de lo fantástico: "El tema de la 'marginalidad' atraviesa toda la literatura narrativa, es su carta de presentación, su marca; ese tema en el que el rebelde en guerra contra la realidad disfraza su propio drama, representa

su propia condición, el destino marginal que le ha deparado su disidencia frente al mundo. Su manifestación más corriente es, desde luego, la anecdótica: no es fortuito que el tema del 'excluido', del 'apestado', del 'ser distinto', reaparezca maniáticamente en las ficciones" (Vargas Llosa 1971, 96).

¿Por qué, entonces, mencionar la marginalidad como tema fantástico, si aparece en toda la narrativa? Los temas de la literatura fantástica, dice Todorov, son los de la literatura en general. Si existe algo específico de lo fantástico, se encuentra en la intensidad: la norma de lo fantástico es lo superlativo.⁽⁴⁾ Es decir que la intensidad, la exageración, procedimiento característico para llegar a la sensación de lo fantástico, es lo que da a los temas su nota distintiva. La insistencia con que se menciona la marginalidad en los cuentos fantásticos es la que hace que esa marginalidad, ese aislamiento, sean específicamente fantásticos.

Aun admitiendo que no se puede hablar de temas exclusivamente fantásticos, Todorov propone una clasificación

4. "Il est raisonnable de supposer que ce dont parle le fantastique n'est pas qualitativement différent de ce dont parle la littérature en général, mais qu'il y va d'une différence d'intensité, celle-ci étant à son maximum dans le fantastique" (Todorov 1970, 99).

temática para la literatura fantástica, en dos grandes grupos, a los que llama "temas del yo" y "temas del tú".⁽⁵⁾ Los explica de la manera siguiente: el yo significa el aislamiento relativo del hombre en su relación con el mundo que construye, la insistencia en ese enfrentamiento, sin que haya necesidad de nombrar un intermediario. El tú remite precisamente a ese intermediario, y la base de este grupo es la relación por medio de un tercero. El yo está presente en el tú, pero no se da el caso contrario.

En el primer grupo --el de los temas del yo-- se ha vuelto posible el paso del espíritu a la materia.⁽⁶⁾ Es decir que los límites entre los dos se desdibujan, se desintegran, dando lugar a una especie de continuum materia-

5. No hay contradicción entre decir que los temas fantásticos son los mismos que los de toda la literatura, y hacer la tipología de la temática fantástica. Todorov lo aclara: "Disons que notre division thématique coupe en deux toute la littérature; mais qu'elle se manifeste d'une manière particulièrement claire dans la littérature fantastique, où elle atteint son degré superlatif" (Todorov 1970, 163).

6. "Le principe que nous avons découvert se laisse désigner comme la mise en question de la limite entre matière et esprit. Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux: une causalité particulière, le pandéterminisme; la multiplication de la personnalité; la rupture de la limite entre sujet et objet; enfin, la transformation du temps et de l'espace. Cette liste (...) rassemble les éléments essentiels du premier réseau de thèmes fantastiques" (Todorov 1970, 126).

espíritu. Sería el caso de relatos como "Las ruinas circulares", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Lejana", "Axolotl", "La noche boca arriba", "El último viaje del buque fantasma", entre otros.

El punto de partida del segundo grupo sería el deseo sexual. Mientras que los temas del yo significan la puesta en acción de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia, los del tú son más bien los que tienen que ver con la relación entre el hombre y sus deseos, entre el hombre y su inconsciente. Los temas del yo implican esencialmente --siempre según Todorov-- una posición pasiva; en los temas del tú se observa, en cambio, una acción sobre el mundo. De todos los cuentos analizados, me parece que sólo "Las ménades" y "El ahogado más hermoso del mundo" podrían caber en este grupo.

Este esquema de Todorov, aunque es muy interesante, me parece algo confuso y no totalmente satisfactorio. Sin duda es más coherente que los que se mencionaron en el capítulo 1, y por eso he querido incluirlo aquí.

5.5. ¿Se puede establecer una tipología o categorización?

Si los temas de lo fantástico son los mismos que los de toda la literatura, esto no significa, como hemos visto, que no se pueda intentar una clasificación temática. Aunque la de Todorov no me parezca enteramente satisfactoria, no tengo otra mejor que ofrecer por el momento, y por eso intenté hacer entrar en ella los textos analizados.

Creo, sin embargo, que hay por lo menos dos posibilidades más de clasificación, que son las que quiero probar ahora.

5.5.1. Los tipos de juegos

Me parece que lo más característico, a la vez que lo más específico, del género fantástico es que en todos los textos aparece alguna especie de transgresión. El escritor fantástico juega con la realidad, la manipula a su antojo, y al hacerlo transgrede sus leyes. Estos juegos con la realidad pueden, en mi opinión, agruparse bajo cuatro grandes rubros: juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia.

1) Juegos con el tiempo. En el interior del texto el tiempo puede ser manipulado de diversos modos, que dan lugar a otros tantos fenómenos extraños, irreales, o a hechos que son necesarios para que se puedan producir dichos fenómenos.

A propósito de Borges se habló de un tiempo humano y de un tiempo divino, de un tiempo físico y de un tiempo psicológico. Lo que Borges llama "tiempo psicológico" ("El milagro secreto") es un tiempo subjetivo, que no toma en cuenta los mecanismos de relojería ni la rotación de la tierra. El fenómeno que Hladík siente como una

detención del "tiempo físico" es, creo, lo mismo que pasa cuando tenemos percepciones múltiples y simultáneas (como en "El Aleph", sólo que en este relato el hecho se da en forma de simultaneidad espacial.⁽⁷⁾ Se presenta la existencia simultánea de dos tipos diferentes de temporalidad, cuya no coincidencia da como resultado un efecto de tiempo detenido.

En el mundo de Tlön se considera inconcebible la permanencia de un mismo objeto en un mismo espacio a través del tiempo. Esto da como resultado un tiempo discontinuo.

Otra forma de modificar la temporalidad se da con la existencia de una misma persona o un mismo objeto, en dos tiempos históricos diferentes, pero que se encuentran; es lo que llamo tiempo simultáneo, y está ilustrado por "El otro" y "La noche boca arriba".

La repetición periódica de un hecho a intervalos regulares da un efecto de tiempo cíclico, como sucede en "El último viaje del buque fantasma".

7. Hay casos en que resulta extremadamente difícil trazar una demarcación precisa entre los juegos temporales y los juegos espaciales. Tal vez se debería omitir la distinción y hablar de "juegos espacio-temporales", pero creo que esto haría más complicado el asunto. Por ahora, pues, mantengo mi proposición tal y como la formulé.

La anulación del pasado que se da en "La otra muerte" implica automáticamente un tiempo revertido.

Las manipulaciones de la memoria están relacionadas con los juegos temporales, y a veces son consecuencia directa de ellos. La memoria es inexistente en "Tlön", total en "Funes el memorioso", omnipresente en "El Zahir", y queda anulada en "La otra muerte".

2) Juegos con el espacio. Sólo he podido encontrar en el corpus dos grandes tipos de transformaciones del espacio. Este puede reducirse progresivamente, como en "Casa tomada", o estar superpuesto a otro espacio, como en "El otro", "El Aleph", "Axolotl", o "La noche boca arriba". En los dos primeros casos, espacios diferentes se encuentran de alguna manera en el mismo lugar. En los dos últimos, los personajes son ubicuos, es decir, que se encuentran al mismo tiempo en dos espacios distintos (y ocupan dos cuerpos distintos).

3) Juegos con la personalidad. El tema del doble (desarrollado, con variantes distintas, en "El otro", "Lejana", "La noche boca arriba" y "Axolotl") es un juego con la personalidad. Esta se desdobra en el primer caso, sufre un intercambio en el segundo, y se funde con otra en el tercero y el cuarto. En "Las ménades" se produce una transformación de la personalidad de los asistentes al concierto, provocada por medio de la exageración desmedida del

entusiasmo. En "El ahogado más hermoso del mundo" hay una transformación de las mujeres del pueblo, en la que el cadáver del ahogado opera como catalizador. En "Un señor muy viejo con unas alas enormes", la transformación se opera en la naturaleza sagrada del ángel.

4) Juegos con la materia. Casi siempre consisten en hacer desaparecer los límites entre material y espiritual. De esta manera, el pensamiento puede producir un objeto ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"), una persona ("Las ruinas circulares"); la luz puede materializar una fantasmagoría ("El último viaje del buque fantasma"); una persona o un objeto pueden pasar fluidamente del mundo literario al mundo real ("Continuidad de los parques", "Tlön").

Se habrá notado que hay cuentos que caben en más de un grupo. Esto es inevitable, debido a la complicación de las historias, a que se encuentran varias fábulas dentro de un mismo cuento. Si cada texto no tuviera más que una línea narrativa, es posible que cupiera sólo en una categoría.

5.5.2. Fantástico de situación y fantástico de acción

Me parece que todos los cuentos analizados entran con toda naturalidad en una de estas categorías. En efecto, en los relatos o bien ocurren hechos fantásticos (realización de actos imposibles), o bien los personajes se encuentran inmersos en una situación insólita, fantástica.

1) Fantástico de situación. En este grupo entran "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El Zahir", "El Aleph", "El otro", "Casa tomada", "Lejana", "La autopista del sur", "Un señor muy viejo con unas alas enormes", "El ahogado más hermoso del mundo".

2) Fantástico de acción. Esta categoría está integrada por "Las ruinas circulares", "El milagro secreto", "La otra muerte", "Continuidad de los parques", "Carta a una señorita en París", "La noche boca arriba", "Axolotl", "Las ménades", "El último viaje del buque fantasma".⁽⁸⁾

8. Con el fin de tener un corpus algo mayor, que permita hacer estos intentos de clasificación, he incluido en ellos todos los cuentos analizados, hasta aquellos que están en una posición limítrofe, sin ser plenamente fantásticos.

5.6. Conclusión

En el transcurso de este estudio se ha podido ver que lo fantástico, en suspenso entre lo extraordinario y lo maravilloso, rompe muchas veces el delicado equilibrio en que se encuentra, para pasar a formar parte del campo de uno de los dos géneros que lo limitan. A veces basta una frase, o incluso una palabra, para que se opere o deje de operarse este cambio.

Es arriesgado decidir, sobre la base de indicios tan inseguros, de la pertenencia o no pertenencia de un texto al género fantástico, pero ha sido necesario hacerlo a fin de poder seguir adelante, aun a riesgo de incurrir, a veces, en cierta arbitrariedad.

Hemos visto también que hay algunas características que debe tener un texto para provocar en el lector el sentimiento de lo fantástico. Estas características son la ambigüedad y/o la duda, y que se produzca en el relato una transgresión a las reglas del mundo que en él se presenta. Este mundo, si bien suele ser el de la realidad cotidiana, a veces se aparta de ella, de manera más o menos evidente.

Asimismo, se ha mostrado que no hay temas específicamente fantásticos, pero que ciertos motivos y temas suelen prestarse con mayor frecuencia a ser tratados

de manera fantástica.

Por último, quiero insistir en que los tipos de clasificación que se proponen aquí se presentan sólo en calidad de hipótesis, sin tener la pretensión de considerarlos ni definitivos, ni infalibles. Me parece que el examen de los cuentos confirma las hipótesis, pero es evidente que hay otros puntos de vista posibles para intentar una clasificación.

BIBLIOGRAFÍA Y SIGLAS

Arnau 1975

Carmen ARNAU, El mundo mítico de Gabriel García Márquez. Ediciones Península, Barcelona, 1975.

Barrenechea 1957a

Ana María BARRENECHEA, La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. El Colegio de México, México, 1957.

Barrenechea 1957b

Id., "La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges", en Ana María BARRENECHEA y Emma Susana SPERATTI PIÑERO, La literatura fantástica en Argentina. Imprenta Universitaria, México, 1957.

Barrenechea 1975

Id., "Borges y la narración que se autoanaliza", NRFH, XXIV (1975), 2, 515-527.

Borges, A

Jorge Luis BORGES, El Aleph. Emecé, Buenos Aires-Barcelona, 1969.

Borges, Ar

Id., El libro de arena. Emecé, Buenos Aires, 1975.

Borges, F

Id., Ficciones. Emecé, Buenos Aires-Barcelona, 1966.

Borges, H

Id., El hacedor. Emecé, Buenos Aires-Barcelona, 1967.

Borges, OI

Id., Otras inquisiciones. Emecé, Buenos Aires, 1960.

Borges, P

Id., Prólogos, con un prólogo de prólogos. Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975.

Borges, Ant

Jorge Luis BORGES, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES, Antología de la literatura fantástica. Sudamericana, Buenos Aires, 1940.

Burgin 1974

Richard BURGIN, Conversaciones con Jorge Luis Borges. Versión española de Manuel R. Coronado, rev. por Alberto Yahni. Taurus, Madrid, 1974.

Caillois 1966

Roger CAILLOIS, Anthologie du fantastique, t. I. Gallimard, Paris, 1966.

Castex 1963

Pierre-Georges CASTEX, Anthologie du conte fantastique français. José Corti, Paris, 1963.

Cortázar, B

Julio CORTÁZAR, Bestiario. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Cortázar, FJ

Id., Final del juego. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Cortázar, O

Id., Octaedro. Alianza Editorial, Madrid, 1974.

Cortázar, TF

Id., Todos los fuegos el fuego. Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

Charbonnier 1975

Georges CHARBONNIER, El escritor y su obra (entrevistas con Jorge Luis Borges). Trad. de Martí Soler. Siglo XXI, México, 1975.

Ducrot y Todorov 1974

Oswald DUCROT y Tzvetan TODOROV, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad. de Enrique Pezzoni. Siglo XXI Argentina, Buenos Aires, 1974.

Escamilla Molina 1970

Roberto ESCAMILLA MOLINA, Julio Cortázar: visión de conjunto. Novaro, México, 1970.

García Márquez, C

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, Cien años de soledad. Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

García Márquez, Cor

Id., El coronel no tiene quien le escriba. Era, México, 1968.

García Márquez, E

Id., La desdichada y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Hermes, México, 1972.

García Márquez, I

Id., Isabel viendo llover en Macondo. Estuario, Buenos Aires, 1968.

García Márquez, O

Id., El otoño del patriarca. Plaza & Janés, Barcelona, 1975.

García Márquez, P

Id., Ojos de perro azul. Equiseditorial, Argentina, 1972. (La misma colección de cuentos también se publicó como El negro que hizo esperar a los ángeles. Ediciones Alfíl, Rosario, 1972.)

Guibert 1974

Rita GUIBERT, Siete voces. Novaro, México, 1974. (Entrevistas con Neruda, Borges, Asturias, Paz, Cortázar, García Márquez y Cabrera Infante.)

Harss 1968

Luis HARSS, Los nuestros. Sudamericana, Buenos Aires, 1968. (Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.)

Jitrik 1971B

Noé JITRIK, "Estructura y significación en Ficciones, de Jorge Luis Borges", en El fuego de la especie. Siglo XXI, ~~Argentina~~, Buenos Aires, 1971, 129-150.

Jitrik 1971C

~~Id.~~, "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en Bestiario, de Julio Cortázar", en El fuego de la especie. Siglo XXI, ~~Argentina~~, Buenos Aires, 1971, 47-62.

Morello-Frosch 1973

Martha MORELLO-FROSCH, "La tiranía del orden en los cuentos de Cortázar", en Enrique PUPO-WALKER (ed.), El cuento hispanoamericano ante la crítica. Castalia, Madrid, 1973, 165-168.

NRFH

Nueva Revista de Filología Hispánica, México.

Propp 1970

Vladimir PROPP, Morphologie du conte. Trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, Claude Kahn. Seuil, Paris, 1970.

Rodríguez Monegal 1973

Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, "Símbolos en la obra de Borges", en Enrique PUPO-WALKER (ed.), El cuento hispanoamericano ante la crítica. Castalia, Madrid, 1973, 92-109.

Speratti 1957

Emma Susana SPERATTI PIÑERO, "La literatura fantástica en las Últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar", en Ana María BARRENECHEA y Emma Susana SPERATTI PIÑERO, La literatura fantástica en Argentina. Imprenta Universitaria, México, 1957.

Todorov 1970

Tzvetan TODOROV, Introduction à la littérature fantastique. Seuil, Paris, 1970.

Tomachevski 1965

B. TOMACHEVSKI, "Thématique", en Tzvetan TODOROV (ed. y trad.), Théorie de la littérature. Seuil, Paris, 1965, 263-307.

Vargas Llosa 1971

Mario VARGAS LLOSA, García Márquez, historia de un deicidio. Barral Editores, Barcelona, 1971.

Vax 1963

Louis VAX, L'art et la littérature fantastiques. Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

Vax 1965

Id., La séduction de l'étrange. Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

Villiers, C

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Contes cruels. Pierre Belfond, Paris, 1966.

Wellek y Warren 1962

René WELLEK y Austin WARREN, Teoría literaria. Trad. de José Ma. Gimeno. Gredos, Madrid, 1962.

INDICE

| | |
|--|----|
| <u>Prólogo</u> | I |
| 1. <u>LO FANTÁSTICO</u> | 1 |
| 1.1. <u>Deslindes iniciales</u> | 1 |
| 1.1.1. <u>Lo maravilloso</u> | 6 |
| 1.1.2. <u>Lo extraordinario</u> | 9 |
| 1.1.3. <u>Lo fantástico</u> | 9 |
| 1.2. <u>Diferentes conceptos acerca de lo fantástico</u> .. | 12 |
| 1.2.1. <u>La tesis histórica de Caillois</u> | 12 |
| 1.2.2. <u>Castex</u> | 13 |
| 1.2.3. <u>El análisis de Propp</u> | 14 |
| 1.2.4. <u>Todorov</u> | 16 |
| 1.2.5. <u>Necesidad de una categorización</u> | 17 |
| 1.3. <u>Características generales de lo fantástico</u> | 22 |
| 1.3.1. <u>Temática</u> | 22 |
| 1.3.2. <u>Lo fantástico, situación de equilibrio</u> <u>inestable</u> | 29 |
| 1.3.3. <u>Desenlace</u> | 34 |
| 1.3.4. <u>Lo fantástico como transgresión</u> | 37 |
| 1.4. <u>El papel del lector</u> | 39 |
| 1.4.1. <u>Sentimientos que provoca lo fantástico</u> . 39 | |
| 1.4.2. <u>Posición del lector frente al texto</u> | 43 |
| 1.5. <u>El lenguaje</u> | 49 |
| 1.6. <u>Requisitos esenciales de lo fantástico</u> | 51 |
| 1.6.1. <u>Fantástico y realidad</u> | 52 |
| 1.6.2. <u>Ambigüedad</u> | 55 |
| 1.6.3. <u>Fantástico y verosímil</u> | 59 |

| | | |
|------|---|-----|
| 2. | <u>JORGE LUIS BORGES</u> | 62 |
| 2.1. | <u>Tlön, o el dominio del pensamiento sobre la materia</u> | 64 |
| 2.2. | <u>"Las ruinas circulares", o el mundo visto como un sueño</u> | 72 |
| 2.3. | <u>"El otro", o el reencuentro con uno mismo</u> | 78 |
| 2.4. | <u>"El milagro secreto" y "La otra muerte": dos tratamientos fantásticos del tiempo</u> | 82 |
| 2.5. | <u>"El Aleph" y "El Zahir": ¿dos objetos fantásticos?</u> | 92 |
| 2.6. | <u>Recapitulación</u> | 99 |
| 3. | <u>JULIO CORTÁZAR</u> | 112 |
| 3.1. | <u>"Casa tomada", o la presencia indefinida</u> | 113 |
| 3.2. | <u>"Lejana", o la personalidad permeable</u> | 119 |
| 3.3. | <u>"Carta a una señorita en París": lo imposible transgrede sus propias reglas</u> | 129 |
| 3.4. | <u>"Las ménades" y "La autopista del sur": de lo cotidiano a lo fantástico</u> | 134 |
| 3.5. | <u>"Continuidad de los parques", o las dimensiones comunicantes</u> | 139 |
| 3.6. | <u>"Axolotl", o el desdoblamiento</u> | 141 |
| 3.7. | <u>"La noche boca arriba": el sueño es la realidad</u> | 145 |
| 3.8. | <u>Recapitulación</u> | 150 |
| 4. | <u>GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ</u> | 156 |
| 4.1. | <u>"Un señor muy viejo con unas alas enormes": de lo fantástico a lo cotidiano</u> | 157 |
| 4.2. | <u>"El ahogado más hermoso del mundo", o la realidad hiperbólica</u> | 166 |
| 4.3. | <u>"El último viaje del buque fantasma": para convencer a los incrédulos</u> | 172 |
| 4.4. | <u>Recapitulación</u> | 176 |

| | |
|--|-----|
| 5. <u>¿COMO SE MANIFIESTA LO FANTÁSTICO?</u> | 181 |
| 5.1. <u>¿Son necesarias la ambigüedad y la duda?</u> | 182 |
| 5.2. <u>¿Es indispensable la sugerencia de lo sobrenatural?</u> | 183 |
| 5.3. <u>¿Hay procedimientos típicos?</u> | 183 |
| 5.4. <u>¿Existe una temática específicamente fantástica?</u> | 184 |
| 5.5. <u>¿Se puede establecer una tipología o una categorización?</u> | 190 |
| 5.5.1. <u>Los tipos de juegos</u> | 191 |
| 5.5.2. <u>Fantástico de situación y fan- tástico de acción</u> | 194 |
| 5.6. <u>Conclusión</u> | 196 |
| <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | 198 |
| <u>INDICE</u> | 203 |