



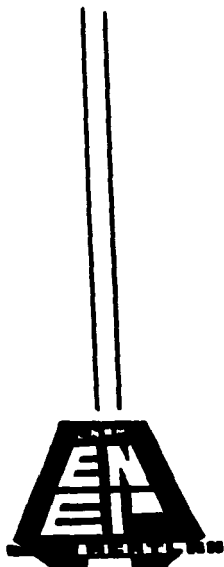
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

7
2el.

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

LO FANTASTICO EN UN CUENTO DE
CARLOS FUENTES
(ANALISIS DE CHAC MOOL)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A
Ma. AIDA DANIELA NAVARRO MAYCOTT
ASESOR: LIC. ROCIO MONTIEL TOLEDO



ACATLAN ESTADO DE MEXICO

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Estudios Profesionales
A C A T L Á N

LO FANTÁSTICO EN UN CUENTO DE CARLOS FUENTES
(ANÁLISIS DE *CHAC MOOL*)

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA
Ma. AIDA DANIELA NAVARRO MAYCOTT

Asesor: Lic. Rocío Montiel Toledo

*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.*

Chuang Tzu

A mi madre, a quien admiro y amo profundamente

A la memoria de mi padre

Para Armando: Gracias por tu amor y paciencia

*También deseo compartir este trabajo con mis inseparables amigos
Margarita, Guadalupe, Laura y Rosalba.*

*Finalmente, quiero agradecer de manera muy especial a la lic. Rocío
Montiel Toledo su constante estímulo y su sensible orientación, sin los
cuales este trabajo seguiría siendo sólo un proyecto.*

ÍNDICE

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I : LA LITERATURA FANTÁSTICA	
1.1. La literatura fantástica como género literario	4
1.2. Definición y características de la literatura fantástica	12
1.3. Condiciones de la literatura fantástica	26
1.4. Otras manifestaciones de la literatura fantástica	31
1.5. Breve historia del género fantástico	36
CAPÍTULO II : ANÁLISIS DE CHAC MOOL	
2.1. Descripción preliminar	44
2.2. Aspecto sintáctico	46
2.2.1. Descripción estructural	46
2.2.2. Simulación de un espacio realista	57
2.2.3. Aspecto sintáctico y ambigüedad	63
2.3. Aspecto verbal	69
2.3.1. Nivel del enunciado	69
2.3.2. Nivel de la enunciación	80
2.4. Aspecto semántico	87
CAPÍTULO III : CHAC MOOL : EL PASADO PRESENTE	
3.1. Los días enmascarados	97
3.2. Chac Mool	102
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	124

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes hasta nuestros días, la imaginación y la fantasía han sido la fuente inagotable de los escenarios y los personajes que pueblan los espacios de la ficción literaria. Es en esta evidencia donde radica la dificultad para hablar de una literatura entre las literaturas, que es considerada diferente del resto en algunos aspectos y recibe por ello el calificativo de fantástica. Un sinnúmero de estudiosos del fenómeno literario de distintas latitudes se han dado a la tarea de dilucidar cuáles son los mecanismos que la hacen distinta del resto de la producción literaria. Describirla, analizarla y antologarla ha sido un interés compartido tanto por teóricos del fenómeno literario como Roger Caillóis, Louis Vax, Harry Belevan, Antonio Risco o Ana María Barrenechea, como por cultivadores del género desde Edgar Allan Poe y Howard Philip Lovecraft, hasta Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar, por citar algunos.

Paradójicamente, esta abundancia de tantos importantes trabajos sobre el tema contribuye a hacer más complejo su estudio, dado que los métodos y puntos de vista desarrollados en ellos suelen ser igualmente diversos y contradictorios. Amalgamarlos todos sería una empresa imposible, por tal motivo los fundamentos teóricos del presente trabajo parten principalmente de las tesis contenidas en la Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov, cuyo modelo es uno de los más objetivos y sistemáticos sobre el tema, pues está construido a partir de la descripción de un número reducido de obras y de una teoría del texto literario que

le permiten caracterizar una estructura abstracta aplicable a cualquier número de obras.

Para confirmar la aplicabilidad de dicho modelo, elegí un texto contemporáneo y de un autor mexicano, dado que se habla poco de la literatura fantástica mexicana. El cuento es Chac Mool, el cual pertenece a la colección titulada Los días enmascarados, primer libro publicado por Carlos Fuentes.

Considero que el texto elegido es en especial interesante por varias razones. Entre ellas destaca, por una parte, el hecho de que Fuentes pese a ser uno de los escritores de nuestro país más reconocidos internacionalmente y cuya obra ha sido profusamente comentada desde los más diversos puntos de vista, lo fantástico en sus relatos no haya recibido la suficiente atención por parte de la crítica (salvo en el caso de Aura) ; y , por otra parte, debido al sitio que ocupa dentro de la producción literaria de su autor (es parte de su primera publicación) y en él se anuncia, en muchos sentidos su obra posterior.

Con este trabajo pretendo llevar a cabo un primer acercamiento teórico a la literatura fantástica a través de la lectura de una obra concreta. Sé que una empresa de esta naturaleza no basta para dar cuenta de la riqueza de la obra elegida y menos aún de la complejidad del género fantástico. También estoy consciente de que , con todo y la seriedad del modelo teórico elegido, posiblemente surjan más problemas e interrogantes de los que se resuelvan en el desarrollo de la exposición. La sola aspiración de agotar el estudio de un texto tan rico o de una modalidad, corriente o género literario equivaldría en sí misma a

negar la esencia del fenómeno artístico y el sólo hecho de imaginaria sería digno de ser parte de la literatura fantástica.

Para iniciar el tipo de análisis que propongo es preciso responder de entrada a las interrogantes más inmediatas : ¿ la literatura fantástica es un género literario?, ¿en qué términos debe delinirsele?, ¿ cuáles son sus límites?, ¿ cómo caracterizarla?, ¿cuándo surge?

Una vez aclaradas estas cuestiones se propondrá una definición operativa , luego, con apoyo del análisis estructural, iniciaremos la descripción de las principales características formales y temáticas que hacen de Chac Mool un cuento fantástico y finalmente ofreceré una interpretación de este texto relacionándolo con la obra posterior de su autor.

CAPÍTULO I : LA LITERATURA FANTÁSTICA

A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno, porque es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación.

Adolfo Bioy Casares

1.1. La literatura fantástica como género literario

Tan numerosas como los intentos por definir a la literatura fantástica son los de explicar las distintas formas que suele revestir la creación literaria y que usualmente designamos con el término de géneros literarios. Entre esos intentos se encuentra la propuesta teórica de Tzvetan Todorov, para quien la literatura fantástica constituye un género literario. De hecho su Introducción a la literatura fantástica¹ inicia con la afirmación de que los géneros literarios sí existen y es posible estudiarlos desde una teoría que describa su estructura.

Su argumentación histórica se basa en la tesis de que cualquier obra es producto de experiencias literarias anteriores, por lo que afirma: "no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura"². Hay una

relación necesaria de causa-efecto entre la literatura ya existente y las nuevas creaciones, quien escribe lo hace porque ya ha tenido una experiencia y un aprendizaje previos como lector que han motivado en él ese deseo de expresarse de la misma manera: "ningún poeta, por primitivo que sea, profiere su canto de un modo inédito y virginal, ni puede desasirse de una tradición, pues ya las palabras utilizadas suponen un pasado a sus espaldas"³.

El escritor se halla inmerso en una lengua y una tradición a las cuales se adhiere en sentido afirmativo cuando imita sus modelos o negativo si pretende reformarlos o transgredirlos; pero ahí están, incluso a pesar de la creatividad de cada autor, condicionando su obra de una forma u otra.

De acuerdo con lo dicho, negar la existencia de los géneros equivaldría a afirmar que las obras literarias son entidades aisladas y autónomas, privando tanto al lector como al crítico de un punto de referencia que oriente la lectura de uno y proporcione al otro criterios de análisis que le permitan establecer semejanzas que orienten su labor⁴.

Sabemos que la obra literaria no vale por lo que la hace igual a otras, sino por aquello que la distingue. De no ser así nos enfrentaríamos siempre al mismo texto, a un producto artesanal cuyo único mérito radicaría en repetir bien la misma fórmula, como es el caso de la llamada "literatura de masas". La trascendencia de un texto tiene que ver con su originalidad, con la manera en que su creador logra, como se dice corrientemente, verter vino nuevo en adres viejos y, a pesar de esas estructuras lingüísticas y literarias que acotan su creatividad, dar vida a su propio universo. Por eso Todorov afirma que la obra específica debe influir tanto en la institución literaria

como en el género. " sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad" ⁵ de no ser así, es muy probable que la obra pase a ser parte de la literatura popular o de masas.

Por tal razón, el presente trabajo parte de la consideración de que "todo estudio de la literatura habrá de participar, quíerose o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (el género) y de la literatura (del género) hacia la obra" ⁶. Con este doble enfoque estaremos atendiendo a que las relaciones genéricas se dan diacrónicamente en un proceso de cambio constante que determina la evolución de la literatura y a que en cada obra podemos reconocer un parcial apego a la tradición, al género, y una parcial transgresión de la misma.

Lo anterior, por cierto, nos lleva a otro problema , ya que ese constante proceso renovador de las letras dificulta el análisis de textos modernos desde alguna de las concepciones genéricas más difundidas. "La pujanza y el capricho creadores parecen ser las únicas normas cuya vigencia rige aún en buena parte de la producción literaria" ⁷. Es tal la variedad y libertad expresivas que difícilmente puede inscribirse a las obras actuales en alguno de los conceptos tradicionales : poesía, novela, cuento, ensayo, etc. Este fenómeno ha llevado , incluso, a considerar anacrónica la noción de género y a proponer su supresión del ámbito de los estudios literarios ⁸; pero nosotros creemos que lo que debe hacerse es replantear y matizar el concepto de género con que se piense trabajar.

Por una parte tenemos que " es dudoso que la literatura contemporánea carezca por completo de distinciones genéricas; lo que sucede es que estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado" ⁹ . Es evidente que muchas de esas formulaciones, elaboradas incluso hace siglos, ya no alcanzan a dar cuenta de la complejidad genérica de hoy día; lo que necesitamos entonces es proponer nuevas categorías del discurso literario, basadas en las propuestas de la poética actual para aplicarlas a las obras modernas.

Por otro lado, es importante aclarar que pueden distinguirse dos grandes enfoques en el estudio de los géneros literarios. Uno atiende a la perspectiva histórico-social, pues se basa en criterios extraliterarios como los gustos, ideales y valores de un periodo determinado; mientras que el otro orienta sus esfuerzos hacia las características estructurales del texto. Todorov llama a unos géneros históricos y a otros géneros teóricos. "los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos de una deducción de índole teórica" ¹⁰ como su Introducción a la literatura fantástica, no es lo suficientemente explícita en cuanto a la diferencia entre ambos géneros, vamos a remitirnos a lo que expone, junto con Oswald Ducrot, en su Diccionario de las ciencias del lenguaje ¹¹ .

Ahí explica que el enfoque de los géneros históricos es inductivo pues "comprueba la existencia de los géneros a partir de la observación de un periodo determinado" ¹² . Son géneros históricos los que nos enseñan en la escuela. Tomemos por ejemplo la tragedia del clasicismo francés. El reconocimiento de ésta como género se basó en que durante parte del s.XVII en Francia , época del

clasicismo, se observó, sin una previa teoría del discurso, que "lo serio de la acción" y "la dignidad de los personajes" figuraban como características frecuentes y distintivos de la tragedia. Así, todas las obras dramáticas donde dominaban tales rasgos fueron consideradas como tragedias. Los géneros históricos se definen, pues, al comparar o interrelacionar obras de un mismo periodo; al hacerlo "no se buscan las categorías del discurso literario, sino un determinado ideal de la época que puede encontrarse tanto en el autor [...] como en el lector"¹³. En el caso de la tragedia clásica, las categorías que la definieron como género fueron inducidas a partir de valores culturales tales como la dignidad y la seriedad que se consideraban como cualidades distintivas de la nobleza de aquel entonces. Recordemos que la jerarquía de los géneros del neoclasicismo atendía más a lo moral y social que a lo literario.

En cuanto a los géneros teóricos, el enfoque es deductivo porque su existencia se postula "A partir de una teoría del discurso literario"¹⁴. Un ejemplo es la concepción de los géneros literarios propuesta por Platón. Para él existen tres géneros: aquél en que habla el autor (monólogo), aquél en que hablan autor y personajes (discurso mixto) y aquél en que hablan los personajes¹⁵; se trata de la división entre lírica, épica y dramática. Esta clasificación no se basa, como la del ejemplo anterior, en una comparación histórica de las obras, sino en la tesis de que el sujeto de la enunciación (elemento formal y literario) es lo más importante del texto y, de acuerdo con su naturaleza, es posible formular un número determinado de géneros. Otro ejemplo puede extraerse de la teoría de Northrop Frye que Todorov cita en su libro: aquél propone una clasificación basada en la oposición

real/ideal; a partir de estas dos categorías y de una serie de reglas que determinaron sus posibles combinaciones, identifica cuatro géneros: el romance que se sitúa en lo ideal; la ironía, en lo real; la comedia que es el paso de lo real a lo ideal y la tragedia que es el paso de lo ideal a lo real. Aunque en este caso los cuatro géneros han tenido una realización histórica concreta, esto no es forzoso, si alguno de ellos no se hubiese identificado aún, estaríamos obligados a describirlo con detalle. A la manera del sistema de Mendeliev donde es factible describir las propiedades de elementos no descubiertos¹⁶.

Los géneros teóricos, a su vez, pueden ser de dos clases: 1) elementales cuando se basan en un solo rasgo como en el caso de la propuesta de Platón y mencionada; 2) complejos si se basan en la coexistencia de varios rasgos, por ejemplo, es posible describir al soneto como género a partir de una teoría sobre la rima, el metro y los temas.

Tenemos entonces, que la dificultad para estudiar la literatura actual desde una perspectiva genérica radica tanto en el anacronismo de muchas teorías, como en la confusión existente entre los géneros propuestos a partir de la observación de un periodo histórico y aquellos que son producto de formulaciones teóricas¹⁷. Al analizar textos contemporáneos se deben hacer de lado las clasificaciones genéricas del pasado que, efectivamente, ya no alcanzan a dar cuenta de la complejidad y riqueza de la literatura actual y buscar nuevas categorizaciones. Asimismo, debemos establecer claramente qué tipo de análisis proponemos, de tipo diacrónico o sincrónico, y de acuerdo con esto formular la teoría adecuada a nuestro texto. En este caso se propone un análisis sincrónico del cuento Chac Mool

de Carlos Fuentes, desde una teoría que describa los elementos estructurales que lo relacionan con el género de la literatura fantástica.

A partir de una serie de observaciones a la teoría de Frye, Todorov concluye con los tres puntos en que descansará su propuesta:

I "Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria"¹⁸. La suya atiende a tres aspectos: el verbal que da cuenta de las propiedades del enunciado o estilo y de los puntos de vista desde los cuales se presenta la historia; el sintáctico, nivel donde se reconoce cómo se estructuran las unidades narrativas y su organización lógica, temporal y espacial; por último, el aspecto semántico que se ocupa de las relaciones paradigmáticas y de los temas¹⁹.

II "Considerar todos los temas inmediatamente observables del universo literario como manifestaciones de una estructura abstracta y desfasada, producto de una elaboración, y buscar la organización exclusivamente en ese nivel"²⁰; es decir, no es posible reconocer las estructuras literarias del texto mismo porque su organización se localiza en un plan abstracto.

III Se debe delimitar el concepto de género con que se va a operar. Ya se habló de la distancia entre géneros históricos y teóricos y de la división de éstos en elementales y complejos. Al formular las reglas que rigen la organización de un género teórico complejo como el de la literatura fantástica, tendremos que verificarlas en los textos concretos para comprobar su existencia.

Con respecto al primer punto, podemos observar que los tres aspectos de la obra literaria que se mencionan (verbal, sintáctico y semántico) se basan en categorías del discurso literario susceptibles de aplicarse al análisis de cualquier tipo de relato. En nuestro caso, y de acuerdo con lo expuesto sobre los géneros teóricos, resulta factible reconocer en estos tres niveles la presencia o ausencia de determinados rasgos que nos permitirán caracterizar al género fantástico.

Sobre el punto II sólo agregaremos que cualquier propuesta de análisis de un género teórico como el de la literatura fantástica debe estar basada en la imagen de las propiedades abstractas contenidas en la obra y otra serie de reglas que gobiernen sus posibles combinaciones. Este enfoque estructuralista parte del principio antes citado, según el cual no es posible reconocer los mecanismos que rigen la organización de un texto en las imágenes observables, pues éstos sólo son manifestaciones de una estructura que se articula en otro nivel. Los tres aspectos del texto que propone Todorov para el estudio de obras fantásticas no se parecen en nada a los textos concretos, pero sí dan cuenta de una serie de categorías abstractas bien diferenciadas que pueden manifestarse en la obra concreta. Nuestra labor será la de comprobar su posibilidad.

Respecto al punto III sólo resta decir que nos ofrece un principio metodológico para el análisis literario desde una perspectiva genérica.

La aplicación de cualquier teoría de los géneros deberá considerar algunos límites.

No es forzoso que una obra encarne fielmente un género; de la misma manera que es factible que una obra participe de las cualidades de varios géneros. Hay que evitar asignar a éstos una función normativa como se pretendió con las poéticas neoclásicas. Conformémonos con movernos en el plano descriptivo y aceptar que ninguna teoría, por más brillante que sea, alcanzará a dar cuenta total de la riqueza y complejidad de la creación literaria.

A manera de conclusión diremos que no aspiramos a la validez general de la noción del género que proponemos, pero la elección de un punto de partida es

inevitable. El de Todorov se nos presenta como una herramienta de trabajo coherente y bien organizada que nos ayudará a acercarnos al género de la literatura fantástica.

1.2. Definición y características de la literatura fantástica

El adjetivo " fantástico" se ha venido empleando en forma imprecisa e incluso abusiva a lo largo de la historia ²¹. Esto debido, en parte, a que no existe una definición válida para todos los estudiosos y amantes del género. Reciben el epíteto de narraciones o cuentos fantásticos trabajos que van desde las leyendas, cuentos de hadas, fábulas y mitos, hasta las novelas de terror, ciencia ficción o las policíacas. El origen de este tipo de confusiones puede encontrarse en la idea de que toda la literatura, en razón de los elementos imaginarios que la constituyen, puede ser considerada como fantástica.

Si revisamos los diccionarios de la lengua, encontraremos que el adjetivo fantástico deriva del griego *fantastikos*²² que significa quimérico, fingido, irreal e imaginario²³; en sentido amplio, con este vocablo se alude a cualquier actividad que, como la literatura, forje imágenes a partir de objetos o ideas pasadas, lejanas e incluso inexistentes. Dada una significación tan amplia como ésta, se nos presenta como lógica la consideración de que si todo el quehacer literario implica la fantasía, entonces toda la literatura es fantástica. Lo que debe hacerse es deslindar los casos en que dicha fantasía da lugar a la literatura fantástica de aquellos en que produce literatura no fantástica, sino realista. Partiremos de la noción de que la

realista trata de imitar la realidad tal como la experiencia nos ha enseñado a conocerla, al grado de casi confundirse con ella, mientras que la fantástica se opondría, precisamente, a la reproducción de esa realidad²⁴. Si bien, como sabemos, toda la literatura se halla dominada, en mayor o menor medida, por esa voluntad mimética que pugna por hacer que el lector participe de su juego y simule aceptar como real, o al menos posible, los hechos más delirantes. No le interesa si el texto le presenta o no situaciones que no correspondan a las de su experiencia cotidiana, simplemente trata de simular o "hacer como si" fueran reales.

La literatura fantástica se construye con elementos tomados de la realidad, que presenta de manera inhabitual, extraña y contradictoria de esa misma realidad; pero, al mismo tiempo, de forma tal que aparezcan como reales o al menos posibles²⁵. Todo cuanto se nos ofrece a través de una obra literaria aparece como real, incluso, lo que más se opone a lo que la experiencia nos ha enseñado a entender como posible.

Es a partir de la dialéctica realidad-fantasia que podemos definir y explicar muchas de las características formales y temáticas de la literatura fantástica. Para hacerlo vamos a remitirnos a las tesis de un estudioso de lo fantástico en lengua española: Víctor Bravo Arteaga. Él afirma en Los poderes de la ficción que la literatura fantástica es una de las formas de la alteridad ²⁶: "lo literario se subordina o se aparta de lo 'real' para reflejarlo o interrogarlo; para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad" ²⁷.

Todo el discurso literario se debate siempre entre dos posibilidades: " subordinarse a los referentes del mundo o hacer sentir su respiración y sus territorios

como otro de los horizontes de este mundo" ²⁸. Dicho en términos de Julia Kristeva, el acontecimiento literario plantea la dialéctica verosimilitud-productividad y es esta dialéctica la que define su modernidad ²⁹. "La verosimilitud es el intento de alcanzar la semejanza respecto a los referentes del mundo: la productividad, al poner en escena la *máxima textual*, los mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético, hace del referente un elemento del propio universo literario y se aparta de la verosimilitud" ³⁰.

Mientras más se apoya un relato en la verosimilitud, más se identifica con el referente y se vuelve realista; conforme su productividad se impone, se establece esa otra realidad que es la de la ficción. La obra literaria se debate constantemente, pues, entre representarse a sí misma o representar la extraterritorialidad que es el mundo.

Para Víctor Bravo la literatura moderna surge precisamente cuando se toma conciencia de esta dualidad ³¹. Con ella se abren las puertas para que la literatura explore otras lógicas como posibles formas de poner en escena las leyes de su productividad.

Al desembarazarse de su lastre con la realidad, la literatura se aboca a crear un ámbito cuya finalidad es interna, no externa. De esta manera "La poética del sueño o de la noche, la valoración de la locura y del Mal, se constituyen, para la ficción, en ámbitos *otros* donde le es posible, como universo representativo, alcanzar su relativa autonomía" ³², la cual sólo es posible en su compleja relación con lo real. Entran así en escena la aliteridad realidad-ficción con todos sus correlatos posibles: razón locura, yo-otro, sueño-vigilia, etc ³³.

Entre los autores que se han preocupado por exponer las complejas relaciones entre fantasía y realidad destaca Jorge Luis Borges. En Magias parciales del Quijote ³⁴ comenta la forma sutil en que Cervantes confunde los universos del lector y del libro, haciendo que literatura y realidad borren sus fronteras. En la primera parte del Quijote, el barbero encuentra la Galatea escrita por el mismo Miguel de Cervantes. Más adelante, en la segunda parte, nos hallamos con que los propios personajes ya han leído la primera parte de la novela. Un fenómeno similar ocurre en Hamlet de Shakespeare cuando se representa una tragedia igual a la que vive Hamlet. En conclusión escribe Borges:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores podemos ser ficticios³⁵.

Lo fantástico surge justamente en este punto: cuando la autonomía del universo literario permite llevar a escena las complejas relaciones entre los ámbitos de la realidad y la ficción y hace factible jugar con la posibilidad de transgredir sus límites. Para Bravo, en consecuencia, lo fantástico surge "cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo" ³⁶.

Heredera de la conciencia plena de la autonomía del acontecimiento literario, la literatura fantástica se afana en dialogar o cuestionar la naturaleza de lo que se considera real o posible. Rosmary Jackson -quien considera lo fantástico como un género subversivo porque viola lo que generalmente se acepta como posible- afirma que esta literatura "introduce un diálogo con lo *real* e incorpora ese

diálogo como parte de su estructura esencial" ³⁷. Presenta personajes, objetos o eventos de acuerdo con las convenciones de la representación realista para luego introducir lo que en esos términos resulta irreal, logrando así que personajes, narrador y/o lector interroguen la naturaleza de lo que presencian, tanto de lo que suponen real y verosímil como de lo que no.

Es en este sentido que Todorov considera a la literatura fantástica como la "quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda la literatura, se convierte en su centro explícito". Si en un texto conviven eventos considerados reales a simple vista con otros que suponemos imaginarios, estos últimos, implícitamente, estarían cuestionando la naturaleza realista de los primeros. Es así como la literatura fantástica "nos deja entre las manos dos nociones: la de realidad y la de literatura, tan insatisfactoria la una como la otra" ³⁸.

Como se ha explicado, no toda la literatura es fantástica por el simple hecho de ser producto de la fantasía o de la imaginación; pero ni siquiera -- y esto lo veremos en un momento -- todo lo que a primera vista se juzga como literatura fantástica lo es. Es preciso, después de este primer deslinde, proponer una definición operativa que nos permita describir el modelo teórico de la literatura fantástica como género y establecer sus fronteras.

Ya Vladimir Propp en su Morfología del cuento se propuso formular el "modelo" del cuento fantástico al descomponerlo en sus partes constitutivas y describir sus relaciones ³⁹. La teoría de Todorov, amén de sus grandes diferencias, halla su origen en los principios concebidos por el formalista ruso, quien en realidad

no trabajó con cuentos fantásticos, sino folclóricos. Con todo, sus conclusiones abrieron las puertas al análisis estructural del relato.

El libro de Todorov sobre la literatura fantástica fue uno de los primeros en proponer una definición más teórica que histórica del género fantástico. Por principio se percató de que numerosos estudiosos del tema coincidían en afirmar que lo fantástico producía cierto tipo de inquietud o ansiedad. Encontró un sustento claro para esta tesis en los trabajos del escritor ruso del s. XIX Vladimir Soloviov, el cual escribió: " En el verdadero campo de lo fantástico existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos , pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna" ⁴⁰.

Todorov amplía y perfecciona esta definición cuando escribe:

Lo fantástico es la vacitación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural ⁴¹.

Y agrega más adelante:

Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales o sobrenaturales. La posibilidad de dudar entre ambas crea el efecto fantástico ⁴².

Ninguno de los conceptos de la definición anterior es del todo original. La presencia de un fenómeno extraño y difícilmente explicable y el sentimiento de inquietud o desasosiego que su presencia produce en quien vive la experiencia fueron ya reconocidos por otros autores: Para Louis Vax "El relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan en un mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable". Pierre-Georges Castex escribió : " El relato fantástico ... se caracteriza ... por una intrusión brutal del misterio

en el marco de la vida real" ⁴³. Por su parte, Roger Caillois afirmó que " lo fantástico significa, por principio, inquietud y ruptura" ⁴⁴.

Volvamos a la definición de Todorov, según la cual lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que no sabe explicar un fenómeno extraño por causas naturales o sobrenaturales. La posibilidad de dudar entre estas dos causas es la que crea el efecto fantástico. Pero esta definición no especifica quién debe dudar ni qué debe entenderse por fenómeno natural y sobrenatural. Haremos un paréntesis para explicar esto último.

Tendemos a calificar como sobrenatural todo aquello que se opone a nuestra percepción del funcionamiento normal de la naturaleza. Existe cierto condicionamiento histórico, dado que en cada medio sociocultural y en cada época esta consideración puede variar. En nuestro caso, lectores occidentales del s. XX, la percepción de lo que es normal está íntimamente relacionada con el pensamiento aristotélico, según el cual cada ser posee ciertas posibilidades y ciertos límites que definen su naturaleza. Lo propio del caballo es desplazarse, pero no volar. De acuerdo con tal razonamiento, la aparición de un caballo alado como Pegaso en nuestro medio se juzgará como sobrenatural.

Hay algunos autores como Louis Vax que consideran la noción de sobrenatural poco clara porque se tiende a asociar lo natural con lo explicable en términos racionales. "Calificamos como explicable un hecho si su presencia resulta a nuestro juicio de la aplicación de datos comprobados de una ley que tenemos por establecida o admisible; en caso contrario lo calificamos de inexplicable" ⁴⁵. El problema radica, según él, en que lo fantástico no tiene que ver con una

experiencia racional, sino sensible. Por ello prefiere el concepto de *preternatural* – aquello que parece escapar a la naturaleza y es percibido así por la sensibilidad. Las nociones de sobrenatural y preternatural más que contrarias nos parecen complementarias, pues la vacilación frente a un acontecimiento difícil de explicar implica tanto la esfera intelectual como la sensible.

La vacilación es un principio fundamental en las teorías de Soloviev y Todorov, pero ¿quién debe experimentarla?, ¿los personajes o el lector implícito? Todorov explica que personaje y lector deben estar integrados ya que ambos experimentan una percepción ambigua ⁴⁶ de los acontecimientos narrados.

Para explicar la relación personaje-lector se apoya en el análisis del Manuscrito encontrado en Zaragoza de Jean Polak. En este relato el protagonista y narrador de la historia, Álvaro, vive una serie de experiencias que parecen escapar a las leyes de la naturaleza. Hay indicios que le sugieren que fue seducido por dos demonios hembra, pero también existe la posibilidad de que sea víctima de un engaño urdido entre las gentes del lugar. Álvaro se debate entre ambas posibilidades sin poder decidirse, con lo cual la incertidumbre hace presa de él y entra en escena el sentimiento de lo fantástico ⁴⁷.

El que experimenta esa sensación de perplejidad es el personaje, pero el sentimiento se extiende hacia afuera del texto para afectar al lector, quien tampoco sabe lo que ocurrió realmente. Su percepción de los hechos es igualmente ambigua.

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes: se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados ⁴⁸.

Por distintos caminos Antonio Risco llegó a una conclusión similar:

... Tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental de cierto orden en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector. Es decir, que de un modo u otro ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso... la sorpresa experimentada por el personaje ante semejante contraste o contradicción no es más que un signo de dicho conflicto... 47

Ambas afirmaciones coinciden en considerar la situación comunicativa del texto literario. Las relaciones entre los elementos que intervienen en la comunicación, emisor-mensaje-receptor, son homólogas a las que se establecen entre autor-texto-lector. La mayoría de los estudiosos atienden a las complejas relaciones entre los distintos tipos de narrador en el texto, desatendiendo al lector-receptor. Esto es un error porque el lector, pese a ser un elemento extralingüístico y extraliterario, es quien participa del resultado final de la comunicación narrativa y debe, como lo proponen los autores citados, ser considerado como un elemento definitorio de la literatura fantástica, pese a su naturaleza extralingüística y extraliteraria.

Otros autores, entre ellos Louis Vax, también han identificado lo fantástico con el efecto que produce en el lector. Para él esta literatura debe estar encaminada a producir una experiencia sensible. Considera que la finalidad de las antologías de cuentos fantásticos es "provocar un estremecimiento deleitoso"⁴⁸.

Igualmente P. H. Lovecraft caracterizó lo fantástico a partir de la emoción que produce o no en quien lee. En su ensayo dedicado al horror en la literatura insistió en que lo más importante era el que el texto despertara en el lector "un profundo sentimiento de pavor". Según él, todos los elementos de la obra deben

estar encaminados a crear una atmósfera que produzca una sensación de extrañeza y temor. Si despierta tales sentimientos habrá cumplido su objetivo⁵¹.

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, la literatura fantástica formula una vacilación absoluta porque tanto el lector como el o los personajes dudan acerca de la naturaleza de los fenómenos que se les presentan. La incertidumbre no sólo es un rasgo temático, sino que se incorpora a la estructura del texto para convertirse en su elemento definitorio. Esta inscripción sistemática de la vacilación habrá de afectar, como veremos, los tres niveles del texto (verbal, sintáctico y semántico).

La mayoría de los estudiosos del género fantástico también coinciden en definirlo estableciendo sus fronteras con otras literaturas que, por ocuparse igualmente en la presentación de fenómenos sobrenaturales, pueden parecerse fantásticas.

La explicación final que se da del hecho o fenómeno extraordinario será la que nos proporcione la pauta para establecer los límites entre la literatura de lo extraño, lo maravilloso y la fantástica.

Ya se dijo que esta última presenta algún acontecimiento insólito, como cuando el protagonista del Manuscrito... amanece bajo una horca. Este evento puede ser explicado de acuerdo con la lógica y las leyes del mundo conocido (él fue drogado y llevado inconsciente al sitio) o bien, mediante nuevas leyes de la naturaleza (mientras dormía los demonios hembra lo trasladaron ahí con sus mágicos poderes). Frente a este evento anormal, el protagonista y/o el lector tiene dos opciones: 1. decidir que todo fue producto de un truco o de la imaginación de

Álvaro y, entonces, las leyes del mundo son como las que conocemos; 2. el hecho si ocurrió como él lo narra y, en consecuencia, la realidad que rige el texto está gobernada por otras leyes desconocidas por nosotros.

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género, lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso⁵².

Lo fantástico queda así definido como un momento de incertidumbre, lo que hace de él un género evanescente, a caballo entre géneros vecinos: lo maravilloso en un extremo y lo extraño o lo extraordinario en el otro. "Estado dinámico por excelencia --escrive Flora Bolton-- , se encuentra en un juego constante entre la máquina y el truco (es decir, lo extraordinario) por un lado, y el fantasma, vampiro o el duende (es decir, lo maravilloso), por el otro"⁵³. Tal definición implica que "tanto la fe como la incredulidad destruyen a ese ser tan frágil que es lo fantástico"⁵⁴, dado que bastaría una frase como "Despertó y se dio cuenta de que todo era un sueño" para que la obra escapase del género.

Todorov justifica esta inestabilidad de lo fantástico con un paralelo temporal: " Si la definición clásica del presente nos lo describe como el límite del pasado y el futuro, podemos considerar que lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, jamás visto, por lo tanto a un futuro, lo extraño se explica con experiencias previas, en consecuencia, corresponde al pasado, lo fantástico, que se caracteriza por la vacilación, sólo puede situarse en el presente"⁵⁵. Entonces es

válido considerar que lo fantástico pueda, muchas veces, durar un instante, de la misma manera que el tiempo presente.

Conforme a este principio, el número de obras estrictamente fantásticas se reduce bastante. Son pocos los textos fantásticos si los comparamos con la vasta producción de obras que circulan como tales, pero son más de lo que parece a simple vista. Existen un buen número de historias que mantienen la ambigüedad aun después de cerrado el libro. Ejemplo de ello son Casa tomada de Julio Cortázar o la primera versión de Vera de Villiers de L' Isle-Adam.

Este último es un cuento que nos presenta la historia del conde d' Athol, quien sufre profundamente por el reciente fallecimiento de su joven esposa Vera. El día del sepelio, el conde cierra con llave la puerta del mausoleo familiar y la arroja dentro. Regresa a su hogar y, paulatinamente, comienza a actuar como si ella estuviese viva. Su voluntad es tan fuerte que por momentos el criado de la casa cree participar de la intuición de que ella está en la recámara. La noche de su aniversario luctuoso, Vera --" hecha de voluntad y de recuerdo"-- se presenta ante su amado y ambos se unen en un beso inmortal ³⁶. De atenernos a una explicación racional, el conde perdió la razón pues sólo él puede verla, aunque hay algunos indicios que sugieren la presencia sobrenatural de la muerta: la tibieza de sus joyas, unas gotas de sangre fresca en su pañuelo o el que a ratos el criado sienta su presencia. El lector puede concluir que el conde enloqueció y el cuento entrará en el terreno de lo extraño; también puede pensar que Vera regresó del más allá para llevarse a su amado consigo, haciendo que el relato sea maravilloso(como lo sugiere la segunda versión de Vera cuando el conde encuentra en la habitación la

llave del mausoleo que él arrojará ahí un año atrás); pero ninguna de estas conclusiones se halla claramente indicada en la primera versión del texto, lo que hace de éste, de acuerdo con el criterio propuesto, un relato fantástico.

El ejemplo de Vera también es útil para comentar otra de las cualidades de lo fantástico: el misterio. Explica Flora Botton que "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" ⁹¹. Si conociéramos el final de la historia o si supiésemos lo que ocurrió efectivamente al conde d' Athal y a su mujer, el relato no produciría en nosotros el mismo efecto; no nos identificaríamos con el protagonista, que es la primera condición del género, ni vacitaríamos entre cuál explicación dar a los fenómenos, que es el principio que nos ha permitido clasificar a la literatura fantástica.

Al caracterizar este género también es importante comentar cuáles son los temas que aborda, diremos, de entrada, que no hay temas exclusivamente fantásticos. Los suyos son los mismos que lo de la literatura en general, lo que varía es que son tratados con mayor intensidad ⁹².

De acuerdo con la teoría que hemos venido siguiendo, los temas de la literatura fantástica se distribuyen en dos grandes redes temáticas: del **YO** y del **TÚ**. Aunque ambas son descritas en términos psicológicos (las del **YO** se relacionan con el sistema percepción-conciencia y las del **TÚ** con el de las pulsiones inconscientes), sus nombres designan a los dos participantes del acto discursivo.

Los temas de la primera red cuestionan los límites entre lo físico y lo mental, materia-espíritu, cosa-palabra, etc. De la transgresión de sus límites surgen diversos temas: una causalidad diferente, el pandeterminismo, la metamorfosis, la multiplicación de la personalidad, las transformaciones del tiempo y del espacio, etc. Cada uno de estos temas pone de manifiesto las problemáticas formas en que el hombre percibe el mundo que le rodea. Por tal razón se les nombra también como "temas de la mirada"⁵⁹.

La red de los temas del **TÚ** tiene como origen el deseo sexual en sus formas excesivas y en sus perversiones. El sadismo, la muerte y la necrofilia (personificada por demonios o muertos vivientes como los vampiros) pertenecen a esta red que trata "la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente". También se les denomina "temas del discurso" porque el deseo sexual surge de las relaciones interpersonales cuyo principal vehículo es el lenguaje. Los temas del **TÚ**, según Todorov, tienen su origen en los tabúes sociales que, antes de principios del s.XX, impedían abordar claramente asuntos como el incesto o la necrofilia, tabúes que con la aparición del psicoanálisis fueron abolidos, aunque con ellos también lo fue, según él, la literatura fantástica. Ahora las desviaciones sexuales son tratadas directamente en la literatura⁶⁰. Esta es una tesis que la basta producción de literatura fantástica en nuestro día pone en tela de juicio.

Para Todorov, cualquier análisis temático debe hacerse a nivel abstracto, pues de esta forma se logra describir mejor cuál es el sentido invariable que subyace en cada parte de la obra sin caer en la interpretación que es, a su juicio, poco científica y objetiva. Esta postura es válida si se trata únicamente de describir

un género como lo hace él, o de inscribir una obra al mismo. Sin embargo en este punto nos atreveremos a alejarnos un poco de su modelo para llegar un poco más allá de la pura descripción formal. También nos interesa ubicar el fenómeno literario específico dentro de nuestras categorías culturales, tratando de identificar su finalidad ideológica y ofreciendo una interpretación de la forma en que la obra seleccionada para nuestro análisis da testimonio (intencionalmente o no) de una realidad histórica-cultural.

Retomando lo dicho en este inciso, tenemos que la literatura fantástica es un género literario que interroga los límites entre realidad y ficción. Por lo general presenta a seres que, como nosotros, sólo conocen las leyes del funcionamiento normal de la naturaleza para enfrentarlos con lo inexplicable en esos mismo términos. Con lo cual personajes y/o lector dudan acerca de la naturaleza de los fenómenos que presencian. Esta vacilación (elemento definitorio en la teoría de Todorov), la ambigüedad (producto de la naturaleza equívoca de los fenómenos narrados), la presencia injustificada e inquietante de lo sobrenatural, la experiencia del lector (que en algunos casos puede ser el miedo) y el misterio son los ingredientes que, junto con el tema (tratado con una mayor intensidad que en otras literaturas) funcionan y cobran sentido dentro de una estructura : la obra literaria.

1.3. Condiciones de la literatura fantástica

Acabamos de explicar que la literatura fantástica es aquella que obliga al lector y/o los personajes a dudar o vacilar acerca de la naturaleza de los

acontecimientos aparentemente extraños evocados en el texto. También dijimos que esa vacilación es más que un elemento temático, ya que su inscripción sistemática en cada uno de los tres aspectos de la obra literaria (verbal, sintáctico y semántico), es la que define al género. Sólo nos resta agregar a esta caracterización de la literatura fantástica que la vacilación implica el cumplimiento de tres condiciones:

1. El texto deberá obligar al lector a "considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes reales" y a vacilar en cuanto a la explicación de los hechos extraordinarios que se le presentan. Esta condición radica en el aspecto verbal.
2. La identificación del lector con los personajes y las situaciones que enfrentan. Condición facultativa que está relacionada con el aspecto sintáctico principalmente.
3. Se deberá rechazar tanto la interpretación poética como la alegórica. Condición que por su complejidad involucra los tres niveles ⁶¹.

Las tres condiciones enunciadas tienen que ver, de una forma u otra, con la forma en que el lector se involucra con la obra literaria. Esto porque el de la literatura fantástica es un género que exige en especial una lectura participativa, si no ¿cómo podría provocar en nosotros la inquietud y la duda?

La primera condición atañe a la forma en que el lector se relaciona con el universo evocado en el texto. La literatura fantástica exige la participación dado que pretende provocar determinadas reacciones (llámese desasosiego, vacilación o, si se prefiere, miedo). La condición que pide considerar como real el universo de los personajes está relacionada no sólo con la perspectiva o los puntos de vista desde los cuales se nos ofrece la historia, sino también con todos aquellos recursos

expresivos que contribuyen a la ambigüedad y a la simulación de que los eventos presentados en el texto ocurren en un ámbito más o menos semejante al del lector, en cuanto a las leyes que rigen el funcionamiento normal de la naturaleza. Es decir, el relato fantástico habrá de ofrecer, de entrada, una imagen "realista" ⁴² en el sentido de que la historia deberá transcurrir en un mundo más o menos familiar al del lector hasta el momento en que suceda algún fenómeno que no concuerde con lo que en su medio se considera normal o posible y surja la vacilación. A propósito de esto escribe Flora Botton: "El cuento fantástico está precisamente basado en la realidad para poder contrastar mejor frente a ella. La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo ... para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbador del orden" ⁴³.

Así como el lector, con el auxilio de su experiencia del mundo, evoca el universo representado en el texto, también lo confronta con el conjunto de valores culturales que rigen en su momento histórico-social y de acuerdo con ellos juzga si los personajes, situaciones y escenarios que se le ofrecen son naturales o normales en su medio.

La segunda condición, que no en todos los casos se cumple, nos remite a la forma en que se estructuran las unidades narrativas y al tiempo de lectura. El género fantástico acusa, con mayor claridad que otros ⁴⁴, la convención de una lectura irreversible, de principio a fin sin alterar ese orden; de lo contrario no se logran ni el interés creciente del lector por desentrañar el misterio ni su identificación, sin lo cual el efecto final resulta falseado. Esta condición también

está estrechamente relacionada con el aspecto semántico puesto que las reacciones de los personajes pueden ser parte de los temas de la obra.

En cuanto a la condición de una lectura que no sea poética ni alegórica, es conveniente profundizar un poco más porque es la más general e involucra los tres aspectos de la obra.

La literatura fantástica forma parte de un conjunto más amplio que es el de la literatura de ficción,¹el cual comprende todos los géneros épicos como la novela y el drama ⁸⁵. Para Todorov las obras de ficción poseen cierto carácter representativo ya que pueden evocar acontecimientos y objetos semejantes a los de la realidad no textual, pero la poesía no. Dicho en otras palabras, la narrativa y el drama se hallan conectados con el suceder ficticio, a diferencia del género lírico al que no le interesa "ejecutar ni narrar nada, sólo exclamar"⁸⁶ . La lírica escapa tanto al tiempo como al espacio porque su intención, en el caso de la poesía más pura , es la de expresar la interioridad de su autor ⁸⁷ y la de forjar imágenes abstractas que no tienen porque corresponder a las del mundo material . De ahí que sea el género más independiente con respecto al suceder real. Para constatarlo basta fijarnos en que para el análisis de obras de ficción se estudian personajes, acción, espacio , tiempo, etc. ; categorías que también utilizamos para hablar de una realidad no textual; mientras que en el caso de la poesía apelamos a categorías meramente literarias tales como metro, rima o figuras retóricas.

Actualmente se aspira a crear una poesía pura donde las palabras de un poema sean únicamente palabras y no soportes de imágenes del mundo sensible. En la crítica contemporánea Todorov, al igual que otros formalistas rusos ⁸⁸, ha

insistido en la tesis de que las imágenes poéticas no describen nada porque las palabras de un poema no son soportes imperceptibles imágenes del mundo sensible : " la imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil y hasta nocivo traducir esta combinación en términos sensoriales" 69. Si nosotros intentáramos, por ejemplo, traducir literalmente una imagen poética como la siguiente:

Con mi llorar las piedras se enternecen
su natural dureza y la quebrantan.

Estáramos, por cierto, frente a un espectáculo fantástico, pero el valor poético de estos versos de Garcilaso se perdería por completo.

En cuanto a la oposición entre ficción y alegoría nos encontramos con una situación más o menos semejante.

La alegoría es una proposición de doble sentido dado que la combinatoria de las palabras que en ella intervienen puede tener dos significados coherentes 70. Poseen un sentido propio , literal o aparente, que generalmente desaparece para ser reemplazado por el sentido figurado o alegórico. De tal suerte que , si a nivel literal, el texto refiere un fenómeno sobrenatural al que, por fuerza, debe darse otra interpretación , entonces lo fantástico deja de existir para dejar su sitio a la alegoría.

Un ejemplo de esto lo hallamos en La piel de zapa de Balzac. En este relato se nos habla de una piel que posee la cualidad mágica de conceder los deseos de su propietario: pero cada vez que lo hace se encoge un poco. Si nosotros desechamos este primer sentido literal y fantástico para dar lugar al alegórico, donde la piel representaría a la vida que se desgasta con los placeres, entonces

desaparece la posibilidad de que la piel sea mágica y con ello la fantasía ⁷¹. De ahí la insistencia de que lo fantástico exige tanto la ficción como el sentido literal.

En el siguiente capítulo pretendo hacer una descripción del funcionamiento de estas condiciones en los tres aspectos del relato propuestos, así como de los elementos formales y temáticos que en cada uno de esos aspectos dan origen a la ambigüedad y vacilación que caracterizan a la literatura fantástica. No es forzoso que en el cuento que constituye el corpus de este trabajo localicemos todos los rasgos que definen al género. Basta con que estén presentes los más generales y representativos, para que el texto elegido pueda incluirse en el género fantástico sin menoscabo de su originalidad.

1.4. Otras manifestaciones de la literatura fantástica

Recordemos que lo fantástico es un género evanescente dado que basta con la decisión final del lector para que la obra entre al terreno de la literatura de lo extraño (o extraordinario) o al de la literatura maravillosa . Sólo si sabe mantener la ambigüedad y la vacilación podrá permanecer en los límites de la literatura fantástica.

Aunque el presente trabajo está dedicado al estudio de este género, es necesario caracterizar brevemente a esos dos vecinos a los que con frecuencia se superpone , dando origen a otros dos subgéneros transitorios entre lo fantástico con lo extraño y lo fantástico con lo maravilloso. Los cinco géneros que surgen de dicha

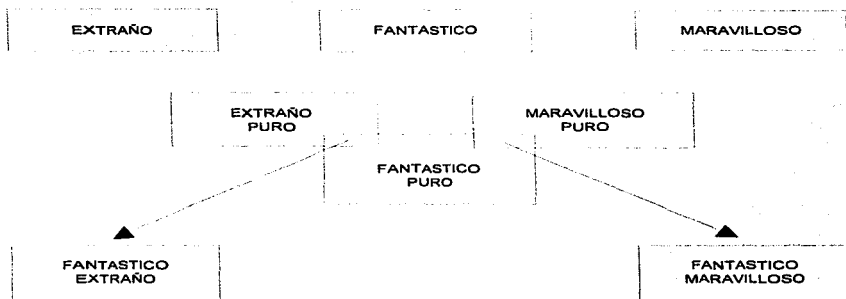
superposición pueden representarse como lo muestra el esquema número 1 (ver página siguiente).

En el extremo izquierdo del esquema figura lo extraño o extraordinario, el cual comprende aquellas narraciones que presentan hechos inusuales de tal forma que despierten en nosotros inquietud u otros sentimientos similares.

Este es el caso de buena parte de la obra narrativa de Edgar Allan Poe quien, con un intenso sentido dramático, enfrenta a sus alcoholizados, enloquecidos o perversos personajes a situaciones límite. Las circunstancias en que esto ocurre son también tan extraordinarias que sus relatos producen en el lector un estremecimiento más cercano al miedo que a la vacilación fantástica, pero que, curiosamente, suele confundirse con ella. Estas obras (de lo EXTRAÑO PURO de acuerdo con la terminología citada) presentan hechos que pueden recibir una explicación racional o natural, pero por excepcionales nos parecen raros y provocan extrañeza e incluso miedo.

La caída de la casa Usher de Poe es un buen ejemplo de la literatura de lo extraño puro. El relato inicia con el arribo del narrador a la deteriorada y melancólica residencia de su amigo Roderick Usher aquejado, al igual que su hermana gemela Madeline, por extraños males. A los pocos días de su llegada, cuenta el narrador que Madeline fallece, víctima de un agudo ataque cataleptico. Usher insiste en no sepultarla, dado el carácter peculiar de su enfermedad, y el cadáver es depositado temporalmente en el sótano. Días después, durante una noche de tormenta, Usher se da cuenta de que la enterró viva e instantes después ella se hace presente en el umbral de la habitación donde éste se encontraba con

SUBGÉNEROS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA



ESQUEMA 1

el amigo. Los dos hermanos se abrazan y mueren. Víctima de la impresión, el narrador sale corriendo de la casa justo antes de que ésta comience a derrumbarse.

A pesar de la atmósfera de terror y misterio que rodean los hechos, muy al gusto de la novela gótica, éstos tienen, desde el principio de la historia, la posibilidad de recibir una explicación racional. En las primeras páginas del relato se dice que la estructura de la antiquísima casa se halla severamente dañada. "Quizá el ojo de un observador minucioso hubiese descubierto una fisura apenas visible, que, partiendo del techo de la fachada, se abría camino en zigzag a través de la pared e iba a perderse en las aguas funestas del estanque"²². Y al final, el narrador describe cómo se podía ver la luna en medio de la gran fisura que partía en dos la casa: " La irradiación procedía de la luna llena que se ponía, roja de sangre, y brillaba vivamente a través de aquella rendija apenas visible antes, que, como he dicho, recorría en zigzag el edificio desde el tejado hasta la base" ²³. La coincidente muerte de los hermanos, que podría ser un hecho sobrenatural, también tiene un origen justificable pues sabemos, desde los primeros momentos de la historia, que ella sufría ataques catalepticos y él había padecido durante años una languidez mórbida que se había agudizado a raíz del aparente fallecimiento de Madeline.

En La caída de la casa Usher, Poe ha hecho coincidir una serie de situaciones excepcionales y las ha rodeado de una atmósfera espectral y misteriosa, pero en ella no hay la intención de presentar eventos sobrenaturales que provoquen en el lector la vacilación en que hemos venido insistiendo.

Dentro del terreno de la literatura de lo extraño están las obras de lo FANTÁSTICO EXTRAÑO. Éstas también presentan hechos extraordinarios pero, a diferencia de las anteriores, si hacen al lector dudar acerca de su probable origen sobrenatural. En ellas la vacilación desaparece al finalizar la historia cuando esos eventos reciben una explicación racional. Lo que significa que no eran fantásticos, aunque por extraordinarios lo parecían. Las explicaciones racionales que suelen disolver el fenómeno aparentemente fantástico son el azar, el sueño, el uso de drogas y la locura, entre otras. Este es el caso del desenlace del Manuscrito encontrado en Zaragoza cuya explicación final (Álvaro fue víctima de un engaño urdido para probar su valor y discreción) resulta lógica, aunque parece tan absurda que hubiese sido más coherente, al interior del texto, aceptar la presencia de lo sobrenatural. Las obras de lo FANTÁSTICO EXTRAÑO utilizan recursos narrativos semejantes a los de los textos fantásticos pues el efecto que producen también es muy semejante.

El área de la literatura maravillosa figura del lado derecho del esquema. En ésta reconocemos igualmente dos modalidades: la de lo maravilloso propiamente hablando, lo MARAVILLOSOS PURO en la terminología de Todorov, y la de lo fantástico que termina siendo maravilloso, lo FANTÁSTICO MARAVILLOSO. Ambas presentan sucesos que no pueden explicarse mediante las reglas de la naturaleza tal como las conocemos. La diferencia es que en lo MARAVILLOSO PURO se acepta desde el principio la presencia de lo sobrenatural, sin ningún tipo de cuestionamiento por parte de los personajes y el lector; en cambio, en lo FANTÁSTICO MARAVILLOSO hay incertidumbre acerca de la naturaleza de los

fenómenos a lo largo de casi toda la historia, hasta que finalmente se opta por la explicación sobrenatural. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, en La muerta enamorada de Théophile Gautier. Otro relato de este género es Vera en su segunda versión, la cual agrega que cuando el personaje del mismo nombre se aparece a su esposo él comete el error de recordar por un instante que ella ya ha muerto. En ese momento la mujer, junto con todos los objetos que mantenían vivo su recuerdo, comienza a desvanecerse de entre los brazos de su amante esposo. Éste, desesperado, implora le indique el camino que le lleve hasta ella y entonces, mágicamente, cae a sus pies la llave de la tumba de Vera que él mismo arroja dentro de la cripta un año atrás.

Entre las principales modalidades de la literatura de lo MARAVILLOSO PURO se encuentran los romances medievales, relatos como el de El señor de los anillos de Tolkien y, por supuesto, los cuentos de hadas. Entre las características de estos últimos tenemos su tipo de narrador, quien suele iniciar su relato con la consabida fórmula "Había una vez", estableciendo, de entrada, su lejanía espacio-temporal y su mínimo compromiso emocional con los hechos que va a presentarnos. Su voz omnisciente y autoritaria nos refiere una serie de eventos extranaturales asumidos como verdaderos o posibles, con lo que desalienta, de entrada, la participación del lector. Su final, igualmente formular, "Entonces vivieron felices para siempre", o algo por el estilo, no deja lugar a ningún tipo de especulación.

Por último, al centro del esquema, se localiza lo fantástico estricto sensu, lo FANTÁSTICO PURO. Género en el que la vacilación y la ambigüedad permanecen incluso después de finalizada la historia. Éste es el caso de La vuelta de tuerca de

Henry James donde nunca sabemos si la presencia sobrenatural de la institutriz y el mayordomo fue la que provocó la muerte de uno de los pequeños.

1.5. Breve historia del género fantástico

Nuestra definición de la literatura fantástica descansa en un elemento fundamental: la duda o vacilación de un ser frente a un fenómeno que le parece ajeno a las reglas del universo en que vive. Tal sentimiento de perplejidad sólo puede presentarse en un medio racionalista que, como el nuestro, no tiene cabida para los prodigios ni la magia; por oposición, dicho sentimiento no podría surgir en un contexto de fe en lo sobrenatural. Muchas obras que hoy se juzgan como fantásticas o maravillosas fueron tenidas como realistas en la época en que se concibieron. Tal es el caso de los mitos que dieron origen a las grandes obras de la literatura antigua en Europa y Asia. Durante la Edad Media se creía aún en la magia y en los milagros, de ahí que los prodigios narrados en poemas épicos y novelas caballerescas resultaran al público no sólo posibles, sino que, con frecuencia, eran tenidos como verdades históricas. Un fenómeno similar se presentaba en las obras dedicadas a la vida de los santos o a los milagros de la virgen María.

Entonces ¿ en qué momento surge la literatura fantástica ?²⁴ o, como apunta Louis Vax, ¿ cuándo fue que " los escritores dejaron de tragarse la carne de las creencias para deleitarse con su aroma " ?²⁵.

Muchos autores juzgan que ese cambio de actitud comenzó a gestarse cuando entraron en conflicto credulidad y escepticismo, fe religiosa y verdad científica. En lo concerniente a la civilización occidental, ese momento de marcada

tendencia racionalista corresponde al llamado " Siglo de las luces" ⁷⁶ . Época en que el " Culto febril de la razón pura -- ... -- exige su correlato irracional y surgen entonces por todas partes magos, ocultistas, fantasmas, vampiros y una literatura que basa en semejantes enfrentamientos sus efectos de terror" ⁷⁷.

Fue en estos tiempos que el hombre dejó de creer en los prodigios para abrazar , en forma igualmente devota, la lógica y la ciencia, pero lo fantástico, que no se resignó a abandonarnos , encontró en la literatura un terreno fértil donde crecer y reproducirse. Es desde ahí que urde acertijos a los principios racionales y cuestiona su capacidad de dar cuenta de la complejidad del universo.

Muchos críticos señalan como obra inaugural del género gótico y de la literatura fantástica El castillo de Otranto (1764) de Horace Walpole. Esta novela representa, a juicio de Rafael Llopis, " una ruptura agresiva con el racionalismo y con las rígidas leyes imperantes en la época y prefigura el romanticismo del que , en cierto sentido, es el primer eslabonazo serio" ⁷⁸.

La influencia de esta obra para la literatura fantástica ha sido contundente. Sobre ella escribió Lovecraft : " relato de tema sobrenatural que, carente por completo de convicción y mediocre en sí mismo, estaba destinado a ejercer una influencia casi sin precedentes sobre la literatura fantástica" ⁷⁹. Independientemente de su calidad literaria, El castillo de Otranto inauguró una nueva forma de escribir. Numerosos novelistas y cuentistas, con mayor o menor talento, se entregaron a la tarea de escribir historias donde la irrupción de lo sobrenatural, la creación de ambientes lúgubres y el misterio eran ingredientes indispensables. Este tipo de novelas, que reciben el adjetivo de negras o góticas,

Invadieron Europa durante los siglos XVIII y XIX. Entre sus exponentes más afamados se encuentran Ana Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin y Mary Shelley, entre otros. Muchos de los elementos aportados por estos novelistas góticos configuran lo que es la narrativa fantástica hasta nuestros días.

Respecto a las letras hispanoamericanas, son abundantes los estudios dedicados a la obra de algunos de los grandes maestros del género como Borges, Cortázar o García Márquez; pero son muy pocos los que llevan a cabo un seguimiento más o menos sistemático del desarrollo de la literatura fantástica hasta nuestros días. Entre esos escasos trabajos cabe destacar La antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, El cuento fantástico hispanoamericano en el s. XIX de Oscar Hahn y las antologías de los mexicanos Luis Leal (El cuento mexicano del s. XX), Emiliano González (Miedo en castellano) y Frida Varinia Ramos (Agonía de un instante).

Siguiendo a Oscar Hahn podemos considerar que lo prodigioso hizo acto de presencia en nuestro continente desde la época de la conquista, al encontrarse las fantasías que anidaban en las mentes de los conquistadores con la riqueza imaginativa de los mitos y leyendas autóctonas ^{BK1}.

Hacia los inicios de la vida colonial, las primeras manifestaciones literarias de lo prodigioso se hallan principalmente en las leyendas transmitidas por tradición oral hasta su reelaboración escrita durante el Romanticismo, ejemplo de ello serían las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Pero no fue sino hasta entrado el siglo XIX (aún bajo el influjo de la melancolía romántica y de la novela gótica) que la

literatura fantástica se emancipó de la leyenda y el mito para empezar a presentarse en toda su agresiva irrealidad.

Entre los relatos fantásticos más antiguos de ese siglo tenemos Gaspar Blondin (1858) del ecuatoriano Juan Montalvo y las narraciones cortas, tituladas Coincidencias, de Juana Manuela Gorriti quien, a la manera del Decamerón de Boccaccio, presenta a un grupo de personajes que se divierten contándose historias en las cuales ocurren diferentes eventos que pueden estar relacionados por el azar o por la presencia de lo sobrenatural. Otros autores románticos e incluso naturalistas que se suman a los anteriores son Miguel Cané, Eduardo Blanco, Eduardo Ladislao Holmberg y el mexicano Roa Bárcena con su cuento "Lanchitas", que es la clásica historia del alma del penitente que regresa del "más allá" para confesarse ⁸¹.

El Modernismo, con su insistencia en lo exótico, extraño y desusado, tampoco fue ajeno a la creación de universos fantásticos. Es conocida la afición de Rubén Darío por las ciencias ocultas y el esoterismo, producto de ese interés son algunos relatos suyos como El caso de la señorita Amelia, Verónica y D.Q.; entre los modernistas también tenemos a Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga.

Es hacia la tercera década del siglo XX que el panorama de la literatura fantástica inicia una nueva e importante faceta con la publicación de libros como Historia universal de una infancia (1935), El jardín de los senderos que se bifurcan (1941) y Ficciones (1944) de Jorge Luis Borges. A partir de entonces surgen, tanto en Argentina como en el resto de Hispanoamérica, una impresionante cantidad de excelentes narradores que se dan a la tarea de jugar a confundir los planos de lo

real y cotidiano con los de lo irreal e insólito, extraviando a sus confundidos lectores por los interminables senderos de la ficción. Entre estos constructores de trampas literarias destacan María Luisa Bombal, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Julio Cortázar, Macedonio Fernández, Silvina Ocampo, Arturo Usler Pietri, Lucio Novás Calvo, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Eduardo Mallea. También en México se escriben relatos fantásticos como La semana de colores de Elena Garro, Vario invención y Confabulario de Juan José Arreola, las fábulas y cuentos brevísimos del guatemalteco radicado en México Augusto Monterroso, Los días enmascarados y Aura de Carlos Fuentes, Tiempo destrozado de Amparo Dávila, El viento distante de José Emilio Pacheco, Manuscrito anónimo llamado consigna idiota de Humberto Guzmán y Casa de horror y de magia de Emiliano González, por citar unos cuantos.

NOTAS

1. Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, 1981.
2. Id., p.71.
3. Delfin Leocadio Garasa, Los géneros literarios, 1969, p.36.
4. "El género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector", cfr. René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, 1979, p.282.
5. Todorov, op.cit., p.9.
6. Id., p.10.
7. Garasa, op.cit., p. 12.
8. Id., pp. 9 a 13.
9. Todorov, op.cit., 11.
10. Id., p.15.
11. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 1984, pp. 178 a 181.
12. Id., p. 178.
13. Id., p. 179.
14. Id., p. 178.
15. Platón, "Libro III" en Republica
16. cfr. Todorov, op.cit., pp. 11 a 19.
17. Es frecuente encontrar en algunos libros las denominaciones de género para referirse a los géneros históricos y de tipo para nombrar a los géneros teóricos, id., p.19.
18. Para profundizar más en este asunto puede consultarse : Tzvetan Todorov, "Poética" en ¿Qué es el estructuralismo ?, 1975.
20. Todorov, introducción..., p.20.
21. Se excluyen sus empleos en el habla coloquial donde expresa extrañeza o admiración, así como sus acepciones para disciplinas como la filosofía o la psicología. No sin dejar de reconocer que esta última nos acerca mucho a los mecanísmos que rigen la imaginación y la fantasía.
22. La palabra no pudo ser transcrita en caracteres griegos.
23. Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 1984, p. 631.
24. Antonio Risco, Literatura y fantasía, Madrid, 1986, p.13.
25. Id., p.14.
26. La alteridad es definida, en este caso, como la capacidad que posee la literatura de constituirse como un territorio aparte distinto del de la realidad que le da origen y con la que se interrelaciona. Para Bravo, la literatura es "una realidad, otra distinta de la realidad del mundo, una realidad, del lenguaje, una cristalización de la otredad". Ésta nace gracias a que el lenguaje puede hablar también sobre sí mismo, creando un ámbito distinto con respecto a los referentes del mundo, cfr. Victor Bravo, Los poderes de la ficción, 1985, pp. 13 a 22.
27. Id., p. 15 a 16.
28. Id., p. 21.
29. De acuerdo con Flora Botton hay dos tipos de verosimilitud en la literatura fantástica y en la literatura en general : la externa (relacionada con la vida cotidiana) y la interna (que responde a la lógica del relato). cfr. Flora Botton Burtó, Los juegos fantásticos, 1983, pp. 65 a 67.
30. Bravo, op.cit., p. 22.

31. Al igual que otros autores, Bravo considera que fue durante el Romanticismo cuando se produjo esta nueva conciencia que daría lugar a que lo fantástico cristalizara como estética. cfr. id. , p. 48.
32. id. , p. 39.
33. R. Jackson también habla de lo fantástico como proyección de la otredad. Para ella esta otredad produjo relatos de ángeles, elfos y hadas en sociedades religiosas; mientras que en un mundo secularizado como el nuestro, ésta se lee como la proyección de nuestros miedos y deseos. cfr. Rosmary Jackson, Fantasmas y Literatura y subversión , 1986, pp. 20 a 22.
34. Jorge Luis Borges, "Magias parciales del Quijote" en Otras Inquisiciones, 1981, pp. 52 a 55.
35. id. , p.55.
36. Bravo, op.cit. , p.40.
37. Jackson, op.cit. , pp.33 a 34.
38. Todorov, Introducción... , p.130.
39. Vladimir Propp, Morfología del cuento (s/f).
40. cit.pas. , Todorov, Introducción... , p.24.
41. id. , p. 24.
42. id.
43. cit.pas. , Todorov, id. , p. 25.
44. Roger Caillois, "En busca de lo fantástico en el arte" , en Dialogos , 1964 , p.5.
45. Louis Vax, Las obras maestras de la literatura fantástica , 1980, p. 17.
46. Ambiguo no debe interpretarse como sinónimo de vago o impreciso. La ambigüedad de la literatura fantástica es deliberada, trata de lograr un efecto. La ambigüedad puede presentarse en cualquier parte del texto. Es posible que el fenómeno en sí mismo resulte ambiguo o que sus causas o la manera de presentarlo lo sean.
47. Jean Polocki, Manuscrito encontrado en Zaragoza , 1971.
48. Todorov, Introducción... , p. 28.
49. Antonio Risco, Literatura fantástica en lengua española , 1987, p. 140.
50. Vax, op.cit. , p. 18.
51. Howard Philip Lovecraft, El horror en la literatura , 1992 pp. 10 a 12.
52. Todorov, Introducción... , p. 36.
53. Bolton, op.cit. , p.35.
54. id. , p. 18.
55. Todorov, Introducción... , p. 37.
56. Villiers de L' Isle-Adam, "Vera" en Cuentos cruetes , 1988, pp. 95 a 106.
57. Bolton, op.cit. , p. 39.
58. En tanto signo, la literatura en general y la literatura fantástica en particular, poseen una función semántica que apunta a la relación de los signos con sus referentes. Estas relaciones, según Todorov, deben describirse en términos abstractos y literarios.
59. cfr. Todorov, Introducción... , pp. 85 a 97 y 110 a 121.
60. id. , pp. 109 y 124 a 125.
61. id. , p. 30.
62. Cuando hablo de la simulación de un ámbito realista, estoy partiendo del principio de que la literatura en general mantiene cierto grado de relación con el mundo objetivo porque consigna información proveniente de una cultura . Hay coincidencias entre el mundo y el mundo empírico que son las que producen esa "ilusión de realidad" como la llaman Warren y Weliek. cfr. op.cit. , p. 255.
63. Bolton, op.cit. , p. 59.
64. La novela policíaca y el relato fantástico son los géneros que más ocupan esta convención.

65. De acuerdo con lo propuesto por Alfonso Reyes, entiendo por literatura de ficción tanto a la novela (comprendería la épica de la que "nuestras novelas se consideran sucedáneos modernos" y los géneros que le son aledaños), como el drama (que abarca todos los géneros teatrales existentes, desaparecidos y posibles), cfr. Alfonso Reyes, "Apuntes para la teoría literaria", en Obras completas, t. XV, 1980, pp. 451 a 452.
66. id., p. 454.
67. "La literatura hay que clasificarla generalmente como un arte temporal(...); pero la poesía moderna (poesía no narrativa) se esfuerza decididamente por evadirse de su destino, por convertirse en un estado contemplativo, en pauta o estructura "autorreflexiva". Tradicionalmente, la novela ha de tomar en serio la dimensión del tiempo", cfr. Warren y Wellak, op.cit., pp. 257 a 258.
68. Para Shchlovsky, por ejemplo, el lenguaje poético es un discurso difícil, tortuoso, cuyo objetivo no es que reconocamos los objetos, sino sugerirnoslos como una visión, cfr. Shchlovsky, "El arte como artificio", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, 1987, pp. 55 a 70.
69. Todorov, op.cit., p. 51.
70. RAE, op.cit., p. 61.
71. Todorov habla incluso de numerosas casos de dubilitamiento de la alegoría, que van desde los textos donde la alegoría está explícitamente indicada, como en las fábulas, hasta aquellos en que dudamos entre una interpretación alegórica o una literal, cfr. Todorov, op.cit., pp. 49 a 60.
72. Edgar Allan Poe, "La caída de la casa Usher", en Obras selectas, t.1, 1970, p. 345.
73. id., p. 364.
74. Indagar el origen y evolución de la literatura fantástica es de gran interés; sin embargo, este enfoque diacrónico rebasa los límites del presente trabajo. Por ello sólo ofrezco una brevísima semblanza de los antecedentes históricos que me parecen más relevantes. Existen algunos trabajos sobre el origen de lo fantástico literario. Mencionaré dos que pueden consultarse: la tesis de Frida Varina Ramos, Los orígenes del cuento fantástico (1985) de la Universidad Iberoamericana; y en Jackson, op.cit.
75. Var., op.cit., p. 58.
76. Aunque aquí se afirma que la literatura del s. XVIII es la que aporta los elementos inmediatos más característicos de lo fantástico, estamos conscientes de que pueden rastrearse antecedentes más remotos. Frida V. Ramos afirma que en las fuentes de la narrativa, como el mito, la leyenda, el cuento folclórico, etc., se reconocen numerosos elementos simbólicos y religiosos que, transfigurados, han llegado a la literatura fantástica. Asimismo, localiza en el inconsciente individual (fascinado por Freud) y el colectivo (de Jung) muchos de los mecanismos que operan en la estructura de los cuentos fantásticos. Jackson se apoya en un trabajo de Mikhail Bakhtin para remontarnos a los orígenes de lo fantástico en la sátira menipea. Esta, por hallarse ligada a la noción del carnaval, participa de la suspensión temporal de las reglas y el orden cotidiano. La diferencia entre éstas y los textos fantásticos contemporáneos radica en que los segundos se secularizaron, se escindieron de sus raíces carnavalescas y de las culturas sobrenaturales y religiosas, cfr. Ramos, op.cit.; Jackson, op.cit.
77. Risco, Literatura fantástica en ..., p. 143.
79. R.H.P. Lovecraft, op.cit., p. 20.
80. Oscar Hahn, El cuento fantástico hispanoamericano en el s. XIX, 1982, 182 pp.
81. id.

CAPÍTULO II : ANÁLISIS DE CHAC MOOL

2.1. Descripción preliminar

En 1954 la editorial Los Presentes publicó Los días enmascarados¹, primer libro del escritor mexicano Carlos Fuentes . En esta colección de cuentos, considerados "extraños" por algunos, se esbozan muchas de las obsesiones y de los temas que habrán de poblar sus obras posteriores. El cuento que inicia Los días enmascarados es Chac Mool, el cual tiene la peculiaridad de ser el único de la colección recogido por Fuentes para Cuerpos y ofrendas² ; obra donde hace un recuento de su producción narrativa hasta 1972. Y también es el único incluido en antologías de cuentos fantásticos, tales como Agonía de un instante de Frida Varijña³ y Cuento hispanoamericano contemporáneo de Luis Leal⁴ donde explícitamente se le clasifica como cuento fantástico.

Chac Mool narra la infortunada historia de Filiberto, un burócrata capitalino, soltero, cuarentón y a punto de jubilarse, quien acaba de morir en Acapulco en circunstancias que, a juicio de su amigo, resultan bastante extrañas. El relato inicia cuando al trasladar su féretro desde ese puerto a la ciudad de México, este amigo (cuyo nombre jamás se menciona) encuentra entre las pertenencias del difunto su diario. Junto con él vamos conociendo el relato de Filiberto quien cuenta que meses atrás había adquirido una figura de piedra tamaño natural del supuesto dios maya de la lluvia, Chac Mool⁵, que guardó en el sótano de su casa por falta de espacio en la habitación que él consagraba a su colección de piezas

prehispánicas. Desde ese día comienzan a ocurrir una serie de fenómenos extraños que Filiberto no alcanza a explicar: la casa se inunda constantemente, por las noches escucha horribles quejidos, el ídolo se enlame y al rasparlo su textura ya no es como la de la piedra, sino como la de la piel. Estos sucesos culminan con la encarnación y animación del Chac una noche lluviosa.

Desde ese pasaje, la escritura de Filiberto se vuelve confusa y e ilegible para el amigo que a pesar de ello continúa su lectura. Según Filiberto el ídolo viviente es amable al principio, pero conforme avanzan los meses se vuelve con él un tirano al que hay que servir constantemente y por quien se ve forzado a perder tanto su empleo como su anhelada jubilación. El carácter de Chac es tan irascible durante la temporada de sequía ("Febrero seco", escribe) que Filiberto decide aprovechar una de las expediciones nocturnas del Chac (él suele cazar animales y coleccionar sus huesos en la que era la recámara de Filiberto) para huir a Acapulco, esperando que sin su ayuda aquél vuelva a la piedra. Hasta aquí llegan sus memorias. El amigo, por supuesto, no da crédito a lo leído, pero cuando llega a casa del difunto le abre la puerta un indio pintarrajeado y maloliente que le ordena deposite el fétetro en el sótano.

A partir únicamente de la anécdota puede apreciarse que en Chac Mool ocurre un fenómeno o hecho fantástico, la metamorfosis del ídolo, que trastorna la tranquilidad cotidiana del personaje que vive la experiencia. Dicho fenómeno, que está fuera de nuestra percepción del funcionamiento normal de la naturaleza, no es responsabilidad del hombre. Aunque no es posible saber de dónde proviene tal prodigio, si podemos afirmar que Filiberto no provoca consciente ni

deliberadamente la encarnación del ídolo maya. Él lo adquiere como una pieza de colección , lo deposita temporalmente en su sótano por falta de espacio y le raspa la lama días después sin imaginar que lo está liberando de la especie de capullo que lo envuelve. No tiene ni la más remota idea de lo que le va a ocurrir ni tampoco está acostumbrado a ser testigo de esta clase de fenómenos . El encuentro con un Chac Mool de carne y hueso cambia su vida y lo desconcierta al grado de no hallar una respuesta lógica para este evento que está fuera de lo que él considera normal *.

En Chac Mool el encuentro de lo sobrenatural, la encarnación de un ídolo de piedra, con lo natural, la realidad simple y aburrida de dos burócratas capitalinos, produce cierta perturbación o confusión tanto en los personajes que viven la experiencia como en el lector. Tal reacción, que caracteriza a la literatura fantástica, no se produce en la literatura maravillosa donde lo sobrenatural no provoca ningún tipo de sorpresa , de acuerdo con la teoría de Todorov. Por tal razón propongo de entrada que Chac Mool es un cuento fantástico más que maravilloso.

2.2. Aspecto sintáctico

2.2.1. Descripción estructural

En otros de sus trabajos ⁷, Todorov concede gran importancia al estudio del nivel sintáctico del relato que es aquel que se ocupa de la organización de las unidades narrativas ; pero ese no es el caso de la Introducción a la literatura fantástica *

donde el análisis del funcionamiento de dicho nivel es menos sistemático que el del aspecto verbal y menos extenso que el del aspecto semántico. Esto se debe a que para él lo fantástico radica más en la forma de contar que en los acontecimientos en sí. En un afán porque nuestra revisión del nivel sintáctico en Chac Mool sea más sistemática, incorporo una breve descripción de la sintaxis narrativa, los roles actanciales de los personajes y sus transformaciones. Tomo como modelo algunos conceptos del Análisis estructural del relato de Helena Beristáin ⁹, la Introducción al análisis estructural de los relatos de Roland Barthes ¹⁰, Las categorías del relato literario ¹¹ y Poética de Tzvetan Todorov ¹².

La historia en Chac Mool nos es presentada por dos personajes narradores, Filiberto (F*) y el amigo (A**), cuyos relatos se alternan. Si consideramos la sucesión que en el texto presentan los enunciados de estos narradores, las acciones de los personajes y el tipo de función que éstos desempeñan, es posible presentar un resumen de la historia dividida, de entrada, en ocho microrrelatos.

Nº DE NARRADOR	ACCIONES NARRADAS QUE RESUMEN DE LA HISTORIA	QUE CONSTITUYEN LA HISTORIA	FUNCIÓN ¹³ SINCTÁCTICA
1. A	Resumen del pretérito reciente donde el amigo Filiberto que fía acaba de morir ahogado, en Acapulco y durante la semana Santa; enumeración de algunas circunstancias extrañas de su deceso, de sus hábitos rutinarios y de su velorio; A encuentra y lee el diario de F para conocer las causas de su despido y muerte durante el traslado del feretro de Acapulco a México.		nuda ¹⁴ , información e índice ¹⁵ , catálisis ¹⁶ , información e índice nudo e información

* Filiberto (F) es un narrador ubicado dentro de la historia (diégesis) que cuenta su propia historia, es un narrador autodiegético (ver nota 9 de este capítulo).

** El amigo (A) también es un narrador personaje, cuya narración está incluida en otra, su narración es una metadiegesis (*id.*).

2.F	<p>F inicia los trámites de su jubilación, para "festejar" visita la caterera que frecuentará en su jubilación ; F reflexiona sobre sí mismo, su falta de empuje, mediocridad, pobreza; se siente ajeno ya a ese medio.</p>	<p>catálisis e índice</p>
	<p>Elipsis: F sale de Catedral y se encuentra a Pepe;</p>	<p>índice catálisis e índice catálisis e índice</p>
	<p>Pepe habla sobre las semejanzas del Cristianismo y la religión indígena; Pepe le informa donde venden un Chac para su colección de arte prehispánico. Elipsis: F es suelto de burlas relativas al agua en su trabajo; Elipsis: F compra el Chac en la Lagonilla; descripción del Chac Maol.</p>	<p>información catálisis e índice catálisis e índice catálisis e índice índice nudo</p>
	<p>F lo deposita en el sótano; éste se inunda.</p>	<p>catálisis e información catálisis e información catálisis e información</p>
	<p>Elipsis: F se queja de las lluvias, persistentes inundaciones y ruidos nocturnos; F no quiere abandonar esta antigua casa que heredara de sus padres a pesar de las molestias; el Chac se enlamea.</p>	<p>catálisis e información catálisis, índice e información nudo nudo</p>
	<p>Elipsis: F respa la fama del Chac, descubre que cambió de textura; Elipsis: Indicios del nerviosismo de F en la oficina.</p>	<p>catálisis e índice</p>
3.A	<p>A observa cambios en la escritura de F</p>	<p>catálisis e índice</p>
4.F	<p>F reflexiona sobre la naturaleza de la real. Chac se humaniza</p>	<p>catálisis, índice e información nudo</p>
5.A	<p>F es despedido de su trabajo en agosto, se rumora que robó dinero y que está loco.</p>	<p>catálisis, índice e información nudo e información</p>
6.F	<p>Chac es amigable con F, pero se adueña de su recámara; Elipsis: Chac cambia de humor conforme avanza la temporada de sequía; Elipsis: Chac mataría y linchará a F. Chac sale por las noches a cazar animales y guarda sus huesos en la recámara; Chac obliga a F a proveerle constantemente de agua; F confiesa haber robado dinero de la oficina;</p>	<p>nudo e información nudo e información catálisis e índice catálisis e índice catálisis e índice catálisis e índice</p>
	<p>Chac comienza a usar locuciones, ropa y desea traigan una criada; Chac tiene dificultad para moverse; F teme que Chac lo mate antes de convertirse en piedra; F decide huir a Acapulco (fin del diario de F).</p>	<p>catálisis e índice nudo nudo nudo</p>
7.A	<p>A busca una explicación lógica para lo que ha leído;</p>	<p>catálisis e índice</p>

8.1/narrador (diálogo)	A llega con el féretro a casa de F; le abre la puerta un indio pintarrajeado; el indio ordena depositen el cadáver en el sótano.	catálisis catálisis nudo
---------------------------	---	--------------------------------

Lo primero que observamos es que en Chac Mool el relato de los acontecimientos está a cargo de dos personajes narradores en primera persona, cuyos enunciados se alternan: Filiberto es un narrador autodiegético, dado que protagoniza la misma historia que cuenta; en tanto que el amigo es un narrador intradiegético porque, además de ser un personaje de la historia, cuenta la historia de otro (de Filiberto) . Las narraciones de éstos se combinan por alternancia y simulan la misma relación que se establece entre autor-lector. El amigo encuentra el diario y lo lee y a través de su lectura entra en contacto con el enunciado de Filiberto contenido en su diario. Sobre las repercusiones que este mecanismo tiene para lo fantástico hablaremos en el apartado correspondiente al aspecto verbal.

Por lo que respecta a la sucesión de las acciones en nuestro resumen, éste revela que el orden en que se nos presentan las acciones en el texto no es el mismo que el orden lógico-cronológico con que los hechos se presentarían si en efecto ocurrieran. Dicho en otras palabras, la intriga "encadenamiento global de las secuencias en el interior de un texto" ¹⁷, de acuerdo con un orden artificial y estilístico, no coincide con la historia o fábula, disposición de los hechos en el orden de la temporalidad natural antes y después ¹⁸ .

Esta discrepancia favorece, como veremos más adelante, la ambigüedad generadora de lo fantástico.

En cuanto a la función que las acciones desempeñan en el texto, observamos que hay pocas informaciones, son apenas las necesarias para ubicar la historia en el tiempo y en el espacio (México en la década de los cincuenta), contribuyendo, por una parte, a la simulación realista y, por otra, a la interpretación cultural del texto. Los índices o indicios caracterizan a los personajes, cuyas cualidades físicas y psicológicas también se relacionan con la simulación realista al tiempo que nos remiten al conflicto ideológico que el autor trata de poner de manifiesto a través de ellos. Sobre esto volveremos al hablar de la primera condición de lo fantástico en este capítulo y en el tercero dedicado a la interpretación de la obra.

Por lo que respecta a los nudos, Chac Mool inicia con uno muy importante: la muerte del protagonista. Los nudos son escasos al principio de la historia y su sucesión incrementa conforme nos acercamos al final del texto. Esto contribuye a despertar la curiosidad del lector quien, junto con el amigo, irá descubriendo poco a poco los eventos que provocaron la muerte del protagonista, a lo largo de una narración cuyo ritmo va en ascenso conforme se acerca la develación del misterio. Esta organización de los nudos también se relaciona con lo fantástico, dado que contribuye a la identificación del lector y a preparar el efecto final de sorpresa que este género persigue.

Tomando como referencia nuestro resumen de la historia en Chac Mool, podemos llevar a cabo la descripción de la organización sintáctica de las acciones y sus secuencias¹⁹. Este texto está compuesto por tres tríadas o secuencias a lo largo de las cuales los tres personajes sufren cambios que, en su mayoría, son

procesos de degradación porque su situación final lejos de mejorar empeora con respecto a su situación inicial ²⁰. Las secuencias son las que muestra el esquema 2.

A reserva de lo que concluyamos al final de este capítulo acerca de la identidad del indio y Chac, puede considerarse que la primera secuencia es de mejoramiento dado que el amigo lograría su objetivo: descubrir el origen del extraño comportamiento y despido en la secretaría de Filiberto. Si concluimos que el indio pintarrajeado que le abre la puerta es Chac, entonces la veracidad del diario queda confirmada, si no, la incógnita permanecería y el proceso sería de deterioro porque el amigo no encontraría lo que buscaba.

La segunda secuencia es un proceso de mejoramiento para uno y de degradación para el otro: Filiberto obtiene lo que inconscientemente buscaba, recobrar el pasado, aunque de forma un tanto imperfecta porque la animación del idolo no es exactamente lo que él pretendía. Chac es un ser que está más allá de lo que Filiberto es capaz de entender y controlar. Si miramos el proceso desde la perspectiva de Chac, su metamorfosis pareciera en primera instancia un proceso de mejoramiento porque logra su objetivo al cobrar vida humana, sin embargo, al hacerlo pierde dignidad e inicia su futura decadencia.

En la tercera secuencia el proceso es de deterioro para los dos personajes. Desde la perspectiva de Filiberto, el ingreso del pasado encarnado por Chac se vuelve un problema: inunda la casa, comienza a controlar su vida, es exigente y, conforme escasean las lluvias, su humor empeora por la falta de agua, envejece y lo maltrata al grado de que Filiberto teme por su vida. En suma, este personaje sufre físicamente y es dañado en sus bienes (primero pierde el gobierno de su casa y

A cuenta que F murió, descubre su diario cuando traslada el féretro.

A desea conocer las causas de la muerte e inicia la lectura del diario

El proceso es interrumpido por el contenido del diario, culmina al finalizar todo el texto con el encuentro de A y el indio.

F va a jubilarse, añora el pasado, compra el Chac, lo guarda (lleva el pasado a su casa)

La casa se inunda, Chac se enlama, cambia de textura.

Chac encarna, cobra vida.

Chac se contamina: adopta hábitos humanos, envejece, liraniza a F.

F le teme y huye al mar.

El proceso se interrumpe, pero su conclusión nos fue adelantada en la primera secuencia (F muere). Chac lo guarda en el sótano

PRELIMINARES

BÚSQUEDA

DESCUBRIMIENTO INCIERTO

ACTOS INCONSCIENTES PARA RECUPERAR EL PASADO

DESARROLLO DE LA METAMORFOSIS

DESENLACE: FIN DE LA METAMORFOSIS DEL PASADO

DETERIORO DE LA RELACIÓN F-CHAC

HUIDA Y ENFRENTAMIENTO SIMBÓLICO CON CHAC

MUERTE DE F. VICTORIA DE CHAC

1ª Secuencia

2ª Secuencia

3ª Secuencia

después es despedido de su empleo porque comete muchos errores y roba dinero) por Chac, quien acaba convirtiéndose en su enemigo. Este antagonismo se resuelve con la derrota de Filiberto cuya huida a Acapulco es todo un fracaso porque de nuevo, sin proponérselo, va en busca de su enemigo, el mar, que es el elemento de Chac, y es derrotado.

Visto desde la perspectiva de Chac, el proceso es doble: de mejoramiento en tanto que vence y domina a Filiberto (guarda su cadáver en el sótano también como un objeto de colección) dejando abierta la posibilidad de que el ciclo reinicie; de deterioro porque, paradójicamente, la mediocridad de Filiberto lo vence, lo contamina, y al final parece una caricatura suya vistiendo su ropa. Además, al igual que Filiberto, es vencido por el tiempo, pues al ingresar al ciclo vital humano envejece.

Aunque la trama de las relaciones entre los personajes también es importante para el análisis de la estructura del relato, sólo comentaremos algunos aspectos que para el presente texto resultan relevantes: En Chac Moo! aparecen cuatro personajes: el amigo, Filiberto, Pepe y Chac. La aparición de Pepe es muy breve y no hay nada que nos indique que él es el mismo que encuentra y lee el diario, por tal motivo sólo será considerado como un personaje incidental.

Para la descripción de la reglas de acción que rigen la vida de los personajes citados, utilizaré la primera letra de su nombre.

El primer predicado de base ²¹ corresponde a A: A desea conocer las causas del despido de F.

En cuanto a la relación entre F y CH tenemos que primero F desea poseer a CH a nivel del parecer y desea poseer el pasado a nivel del ser²²; pero cuando F logra este objetivo sobreviene la metamorfosis del idolo, dando origen a un derivado de voz pasiva donde F es deseado (con deseo de dominio) por CH; esto provoca que F huya de CH a nivel del parecer, pero que se enfrente a CH a nivel del ser.

A partir de lo anterior es posible hacer una breve tipología de los actantes²³ donde se considera su participación o su hacer en cada secuencia. Así nuestra matriz actancial²⁴ queda de la siguiente forma:

-En la primera secuencia la tipología es bastante clara:

SUJETO ²⁵ :	A porque desea conocer el misterio de F.
OBJETO:	F porque su misterio es deseado por A.
DESTINADOR Y ADYUVANTE:	F al redactar el diario.
DESTINATARIO:	A al leer el diario y descubrir lo que busca.
OPONENTE:	A al negarse a creer lo que lee y atribuirlo a la locura.

Observamos que en este texto la relación destinador-destinatario entre los cuales se establece una relación de comunicación donde cada uno funciona respectivamente como emisor-receptor, es paralela a la relación que se establece entre el autor de la obra y los lectores de Chac Mool.

-En la segunda secuencia, desde la perspectiva de F:

SUJETO:	F que desea poseer el pasado (representado por Chac, su colección de arte prehispánico, su vieja casona, etc.).
OBJETO:	CH (el pasado).

DESTINADOR y ADYUVANTE Pepe y el vendedor de la Lagunita que le facilitan los medios para lograr su objetivo.

DESTINATARIO: F porque cree obtener lo que busca.

ADYUVANTE: P (Pepe) al informarle dónde venden el Chac.

Desde la perspectiva de **CH**:

SUJETO: **CH** que desea cobrar vida humana.

OBJETO: **CH** mismo.

ADYUVANTE y DESTINADOR: F al comprarlo y depositarlo en un lugar conveniente para su metamorfosis.

DESTINATARIO: **CH** porque logra cobrar vida.

- En la tercera secuencia, desde la perspectiva de **F**:

SUJETO: F porque desea vivir y dominar a **CH**.

OBJETO: **CH** porque es deseado por F.

ADYUVANTE: F al proporcionarse los medios para poseer a **CH**.

OPONENTE: **CH** que no permite se le controle y cuyo poder, ira y decadencia física son un peligro para F.

DESTINADOR: F al alojar a **CH** primero y al decidirse a huir ante su incapacidad para dominar y enfrentar a **CH**.

DESTINATARIO: F si logra salvar su vida.

Y desde la perspectiva de **CH**:

SUJETO: **CH** porque desea controlar y poseer a F.

OBJETO: F porque es deseado (para dominarlo) por **CH**.

ADYUVANTE: F mismo por su falta de carácter y su deseo inconsciente de volver al pasado.

OPONENTE: F al escapar de **CH** y no proporcionarle más su medio de subsistencia (el agua).

DESTINADOR: CH, representado por el mar, que mata a F.
DESTINATARIO: CH quien finalmente logra adueñarse de F (su cadáver).

El esquema anterior ilustra tanto el antagonismo entre los dos personajes del relato, como la inversión de sus roles actanciales ¹⁶. Mientras que en la situación inicial F es el sujeto humano que actúa para obtener un objeto, CH, al final queda reducido a la condición de objeto que, en forma de cadáver, es deseado y obtenido por CH. El antagonismo de estos dos sujetos alcanza es un elemento significativo muy importante pues contribuye a ilustrar el conflicto ideológico que el autor quiere poner de manifiesto: la lucha entre el pasado y el presente.

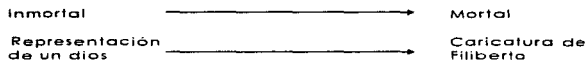
Tomando en cuenta los roles actanciales y los atributos que Filiberto y Chac presentan al principio y final de las secuencias podemos apreciar los cambios que sufren y el sentido negativo que adoptan:

FILIBERTO

Rol actancial: Sujeto	—————→	Objeto
Atributos: Humano	—————→	Cadáver humano
Ser animado	—————→	Ser inanimado
Coleccionista (de arte prehispánico)	—————→	Objeto de colección

CHAC MOOL

Rol actancial: Objeto	—————→	Sujeto
Atributos: Dios	—————→	Humano
Ser inanimado	—————→	Ser animado
Objeto de colección	—————→	Coleccionista (de huesos)



Vemos que los grandes cambios que sufre Filiberto lo llevan de ser el sujeto que desea (piezas prehispánicas, el pasado) al objeto deseado por otro (sus restos serán parte del osario de Chac); en tanto que los papeles se invierten para Chac quien pasa de ser el objeto deseado a sujeto que desea. Filiberto va de lo animado (ser humano viviente) a lo inanimado (cadáver) y Chac de lo inanimado (figura de piedra) a lo animado. Por último, el proceso de degradación de Chac lo lleva de ser la representación artística de un dios que como tal debería ser inmortal, a convertirse en un reflejo ridículo de Filiberto que viste sus batas y se maquilla para disfrazar su vejez que es uno de los síntomas de haberse convertido en un ser mortal.

Por otra parte, el espacio y el tiempo que corresponden al plano de la historia se nos ofrecen a través de las informaciones e índices ²⁷, de los cuales enumeramos algunos al iniciar este apartado ²⁸. Los datos que aportan acerca del momento histórico, estaciones del año, escenarios y carácter de los personajes son muy importantes, como escribe Roland Barthes, para "autenticar la realidad del referente" y "enraizar la ficción en lo real" ²⁹. Esta simulación realista es un elemento fundamental para que se cumpla la primera condición de lo fantástico, como veremos a continuación.

2.2.2. Simulación de un espacio realista

La primera condición de la literatura fantástica pide la simulación de un ámbito de apariencia realista al cual se oponga el fenómeno fantástico. De acuerdo con el modelo propuesto, esta primera condición se relaciona con el aspecto verbal del texto, pero sobre todo involucra elementos del aspecto sintáctico como las funciones, por tal razón he preferido analizarla dentro de este nivel.

En su planteamiento anecdótico básico, Chac Mool transcurre en un universo de apariencia realista: el espacio representado en el texto, la ciudad de México, junto con los individuos que la habitan, son semejantes a los del espacio extraliterario del cual participamos los lectores. El mundo donde aparecen Filiberto y su amigo es, sobre todo al principio, como el nuestro, sin fantasmas de ultratumba ni estatuas vivientes.

Los dos personajes y narradores de la historia, Filiberto y su amigo, no se ocupan en hacer descripciones pormenorizadas de los escenarios donde transcurre el relato. Sin embargo, las informaciones³⁰ que aportan a lo largo de sus respectivas narraciones son suficientes para ubicarlos en la capital de México (" Hoy domingo aproveché para ir a la Lagunilla" . " Del Departamento del Distrito Federal, más vale no hablar") y en el puerto de Acapulco ("Salimos de Acapulco, todavía en la brisa ") y en época más o menos cercana a la de la publicación de Los días enmascarados (1954).

Un elemento que contribuye a enraizar este relato dentro de un ámbito realista es la precisión en ciertos detalles muy locales. Ejemplo de ello es la peculiar descripción de las actividades de Filiberto en Acapulco.

Filiberto no pudo resistir la tentación burocrática de ir, como todos los años, a la pensión alemana, comer choucrout endulzado con el sudor de la cocina tropical, bailar el sábado de gloria en La Quebrada, y sentirse "gente conocida" en el oscuro anonimato vespertino de la Playa de Hornos. (p.9)

También destacan los detalles escogidos por el amigo para describir el traslado del féretro. Son tales que, además de imprimir realismo a la situación, vuelven cómica una situación que de suyo no debería serlo y describen la cosificación a la que queda finalmente reducido Filiberto. La noche previa al traslado de la caja con su cadáver, y a falta de un sitio donde velarlo, ésta debe quedarse en la terminal de autobuses:

Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida. Cuando llegué ... Filiberto estaba bajo un toldo de cocos: (p.10)

Y antes de iniciar la lectura del diario, el amigo nos dice hasta qué se desayunó antes de salir.

Gracias a su lectura nosotros, también lectores, conoceremos el discurso de Filiberto ³¹. En la primera parte del manuscrito, el narrador autobiográfico habla básicamente sobre sí mismo. Se trata de un diario personal común y corriente - al menos hasta que aparece en escena Chac - sin pretensiones y en donde se nos propone implícitamente la verosimilitud de lo narrado. De hecho las memorias son un género que está más cerca de la narración histórica por su carácter testimonial que de la ficción.

Aunque Filiberto no se preocupa por hacer descripciones pormenorizadas y ni siquiera le interesa consignar las fechas de cada una de las entradas de su diario,

las informaciones que proporciona sobre detalles locales o las estaciones del año son suficientes para ubicarlo en el tiempo y en el espacio.

Al principio su relato transcurre en distintos escenarios de la ciudad. El diario inicia algunos meses antes de la muerte de su autor, con la entrevista en la oficina de pensiones y la visita al viejo café, "el mismo al que íbamos de jóvenes", pero ahora le resulta ajeno con sus sillas modernizadas "como barricada de una invasión". En la siguiente entrada refiere su encuentro con Pepe, un compañero de la oficina, en el zócalo capitalino: "Me vio salir de Catedral, y juntos nos encaminamos a Palacio" (p. 13) Continúa con la parte donde refiere la compra del Chac.

Hoy, domingo, aproveche para ir a la Lagunilla. Encontré el Chac-Mool en la tienducha que me señaló Pepe. (p. 14)

A partir del día en que adquiere el ídolo maya, la casa, y en especial el sótano de ésta, se convierten en los únicos escenarios de su relato. De la casa resulta interesante el hecho de que ninguno de los personajes la describe como un sitio extraño, misterioso o peligroso, donde hayan ocurrido eventos sobrenaturales. Filiberto apunta que es "muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana, pero que es la única herencia y recuerdo de mis padres" (p. 17); por su parte, el amigo la describe como un "caserón antiguo, con la mitad de los cuartos bajo llave y empolvados, ni criados ni vida de familia" (p. 21); en el interior de ésta sólo destacan un cuarto de trofeos (donde Filiberto guarda su colección de arte prehispánico), la recámara y el sótano, alojamiento temporal de Chac y del que únicamente sabemos que es oscuro y se inunda con frecuencia desde el día en que éste es depositado ahí. La casa de Filiberto es una antigua

residencia porfiriana , ruïnosa y oscura, escenario ideal para una historia de misterio o una novela gótica. Sin embargo, insisto, jamás se dice que en ella ocurrieran cosas extrañas hasta antes de la llegada del Chac.

En cuanto a los personajes, éstos se hallan caracterizados a través de los índices ³² . Los hay de dos clases : reales y no reales. Filiberto y su amigo (que funge más como narrador que como actor) pertenecen a la primera categoría dadas sus características físicas y psicológicas. Incluso son tan característicos de nuestro mundo urbano que podrían merecer en este sentido el calificativo de tipos ³³ . Por otro lado tenemos a Chac , quien por su origen extraño, aspecto físico y mágicos poderes contrasta totalmente con el medio donde aparece y con los personajes que lo habitan.

Toda la acción de la historia gira en torno a Chac y Filiberto, pero sólo el segundo puede considerarse un personaje realista : es un burócrata de cuarenta años de edad, está a punto de jubilarse, es soltero, católico y aficionado al arte prehispánico. Aunque está caracterizado como un sujeto común y corriente, hay un rasgo de su personalidad que lo singulariza y sobre el cual hablaremos en otro momento: su anacronismo, consecuencia de una profunda insatisfacción con su vida.

Frente a la figura de Filiberto tenemos la de Chac quien dista mucho de parecernos un personaje real. Su repentina transformación en un ser de carne y hueso no es vista como un hecho normal por aquellos que son testigos, directa o indirectamente, de su metamorfosis. Así lo describe Filiberto antes de su encarnación:

Es una pieza preciosa de tamaño natural y aunque el marchante asegura su originalidad, lo duda. La piedra es corriente, pero ella no aminora la elegancia de la postura o la macizo del bloque. El desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga (pp.14-15).

Es un objeto, pero desde el día en que es guardado en el sótano de Filiberto inician coincidentemente las inundaciones, los misteriosos ruidos nocturnos y el llenarse de lama del ídolo (fenómeno que recuerda por cierto el de la mariposa). Filiberto le raspa la lama y se sorprende del cambio, nota que " hay en el torso algo de la textura de la carne", al día siguiente lo palpa y siente que " algo corre por esa figura recostada" (p.18). Finalmente, sin ninguna explicación o justificación racional, aquella estatua comprada en la Lagunilla aparece viva frente a su cama.

Con la mirada negra, recorri la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flamulmas crueles y amarillas.

Casi sin aliento encendi la luz.

Allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, acre, con su barriga encarnada. Me paralizaban los ojillos, casi bizcos, muy pegados a la nariz triangular. Los dientes inferiores, mordiendo el labio superior, inmóviles; sólo el brillo del casquetón cuadrado sobre la cabeza anormalmente voluminosa, delataba vida. Chac Mool avanzó hacia la cama: entonces empezó a llover (pp.20-21).

De esta manera es como se nos ofrece la visión de un Chac Mool viviente, no como la de un ser común, sino como la de uno de naturaleza excepcional, terrible, perturbador y misterioso.

Así la consideración de que Chac es un personaje no real radica básicamente en su diferencia con respecto al resto de los personajes (dado que no se identifica con ellos ni con el ámbito realista donde aparece), la sorpresa o incredulidad que provoca su encarnación en el resto de los personajes (como veremos más adelante en las expresiones de Filiberto y su amigo) y la falta de una

explicación o justificación explícita, dentro del marco de las leyes de la naturaleza, para su metamorfosis.

En conclusión, Chac Moo se desarrolla en escenarios de apariencia realista y claramente identificables de la capital de México y del puerto de Acapulco: tales como oficinas de gobierno, el Zócalo, la Lagunilla y una vieja casona; o bien, en una pensión, las playas y la terminal de autobuses de Acapulco. Estos sitios y los personajes que los pueblan son semejantes a los de nuestro universo empírico hasta el momento en que entra en escena el supuesto dios maya de la lluvia, cuya presencia contraviene nuestra percepción y la de los personajes de lo que es normal y por ende real. Ni en el mundo de ellos ni en el nuestro es posible que una figura de piedra cobre vida, prueba de ello lo serán el asombro de Filiberto y su amigo.

Las reacciones de los personajes, sus características físicas y psicológicas, así como la simulación de un ámbito realista gracias a la precisión en ciertos detalles locales contribuyen a producir en el lector la impresión de que la acción ocurre en un universo similar al suyo. Universo que se ve violentado con la aparición de Chac, quien se presenta como un personaje fuera de lo normal y, en consecuencia, como un ser fantástico. Por último, las reacciones de los personajes y la simulación realista contribuyen a provocar en el lector la perturbación o vacilación características frente al fenómeno sobrenatural.

Esta vacilación sentida, tanto por los personajes como por el lector, descansa en otra serie de cualidades del texto que dependen de los aspectos verbal, sintáctico y semántico. Estos serán descritos en los incisos respectivos.

Recordemos que , de acuerdo con Todorov, " Si la obra forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos en todos los niveles consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza a lo fantástico " 34.

2.2.3. Aspecto sintáctico y ambigüedad

Al inicio de este capítulo dedicado al nivel o aspecto sintáctico en Chac Mool presenté un resumen donde , entre otras cosas, se mostraba que la historia en este texto se nos ofrece a través de dos personajes narradores en primera persona, cuyos enunciados se alternan, afectando el orden lógico-cronológico que los hechos seguirían si en efecto ocurrieran. Estas características, como veremos a continuación, son favorables a la ambigüedad y a lo fantástico.

Antes transcribo algunas ideas de la "Descripción preliminar" de Georgina García sobre Chac-Mool 35 que me fueron muy útiles para orientar mi análisis de la organización de los discursos que integran este texto y su relación con lo fantástico.

1) Las dos narraciones, la de Filiberto (F) y la del amigo (A), se segmentan en siete partes, como quedó ilustrado en el cuadro del punto 2.2.1. Su distribución horizontal puede representarse esquemáticamente así:

A₁ F₁ A₂ F₂ A₃ F₃ A₄

2) Entre los relatos de A y F hay un desfase temporal. La historia de F es anterior a la de A; entre A₁ y F₁ media una distancia de alrededor de ocho meses.

3) Las narraciones se suceden por alternancia y modifican el orden lógico antes/después.

4) La lectura de las memorias de A es el medio para conocer la causa del despido y muerte de F.

Con base en esta descripción e incorporando el diálogo final entre Chac y el amigo, nuestro esquema podría quedar, tentativamente, de la siguiente forma:

A₁ F₁ A₂ F₂ A₃ F₃ A₄ CH/A

Una de las primeras observaciones que pueden hacerse a este esquema es que la alternancia de las narraciones de F y A modifica el orden canónico antes/después provocando, como habíamos observado anteriormente³⁶, la no coincidencia entre trama e historia. Si los hechos presentados en Chac Mool estuviesen organizados de acuerdo con el orden cronológico antes/después, su esquema sería el siguiente:

F₁ F₂ F₃ A₁ A₂ A₃ CH/A

Y el relato tendría una estructura bastante diferente: iniciaría con los trámites de la jubilación, la compra del Chac y todo el proceso de su metamorfosis, hasta la decisión de Filiberto de huir a Acapulco. Seguiría con la narración del amigo quien informa sobre su muerte, el hallazgo y lectura del diario, sus comentarios al mismo y su llegada con el féretro a casa de Filiberto donde ocurría el encuentro con el indio. Este tipo de juegos temporales son muy frecuentes en la literatura fantástica pues también contribuyen a hacer equívoca la percepción del lector de los acontecimientos.

Esta alternancia de las narraciones de **A** y **F**, unida al desfase temporal entre la historia contada por Filiberto y la historia contada por su amigo³⁷ hacen de Chac Mool un cuento de estructura circular. Si retomamos la anécdota y atendemos a las informaciones relativas al tiempo podremos observar que los hechos evocados por Filiberto ocurren en un período de varios meses y se desarrollan en un tiempo anterior al de la historia del amigo, cuya historia comprende apenas unas horas.

Entre el momento en que **A** comienza a leer el diario y su llegada con el féretro no median más de 12 horas, mientras que lo contado en el diario de **F** abarca un período de alrededor de 8 horas. Cuando **A** va a Acapulco por el cadáver ("Hace poco tiempo Filiberto murió ahogado en Acapulco ... en Semana Santa...") refiere que la noche anterior éste pasó " la primera noche de su nueva vida" en la estación de autobuses porque en la pensión alemana donde solía hospedarse no quisieron velarlo. A la mañana siguiente -- " Cuando llegué , temprano, a vigilar el embarque del féretro " y "Con el desayuno de huevos con chorizo " -- el amigo encuentra el diario y lo lee durante el trayecto de Acapulco a México -- " De ahí a México pretendí dar coherencia al escrito " -- el cual, considerando el estado de las comunicaciones terrestres en el año 54 , fecha en que se publica la obra, debió durar poco más de nueve horas, y ese mismo día llega con el féretro a casa del difunto -- " Cuando a las nueve de la noche llegamos a la terminal , ... Contraté una camioneta para llevar el féretro a casa de Filiberto " ; Esto significa que **A**₁ , **A**₄ y **CH/A** ocurren el mismo día y que entre **A**₁ y **CH/A** hay aproximadamente 12 horas de diferencia; mientras que la lectura de **F**₁ .

F_2 y F_3 nos remontan hacia un pasado de ocho meses para regresarnos, a través del amigo, de nuevo al presente como se representa en el esquema 3

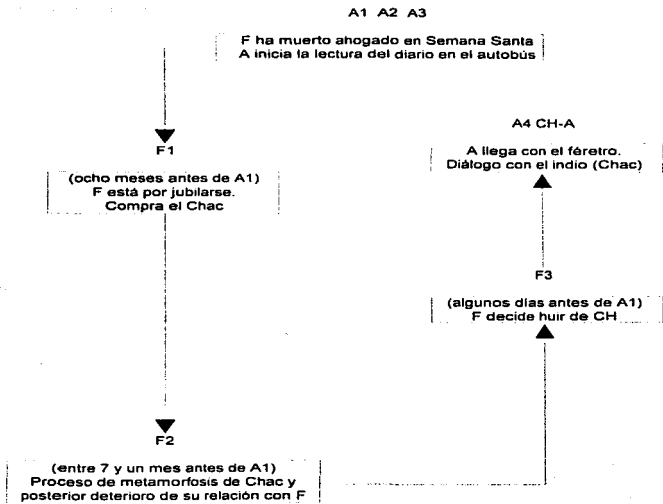
De acuerdo con éste, todas las narraciones de A y el diálogo A-CH se ubican en el presente. Entre A1 y A-CH hay una distancia temporal, como ya dijimos, de alrededor de 12 horas, las cuales transcurren durante el traslado del cadáver de F. La lectura del diario nos remonta al pasado de Filiberto en F_1 , F_2 y F_3 donde F_1 es el retroceso más largo (ocho meses aproximadamente con respecto a A1) y , conforme leemos el diario, F_2 y F_3 nos acercan a un pasado casi inmediato con respecto a la narración de A. El círculo se cierra con el único diálogo en estilo directo del texto , A-CH, que ubica la historia casi en el mismo punto donde inició, con sólo doce horas de diferencia.

La alternancia de las narraciones de A y F , esta estructura circular, los desplazamientos de los personajes que hacen que Filiberto retorne al mismo lugar donde iniciara su enfrentamiento con Chac y la inversión de los roles y atributos de los personajes ilustran la tendencia de este texto a romper con el tiempo convencional y hacen patente la concepción temporal circular que Chac Mool actualiza en diversos planos . Así la historia termina el mismo día y en circunstancias más o menos similares a las del inicio.

Por otra parte, la organización de los discursos también se relaciona con el suspenso y el misterio que, si bien no son características exclusivas de la literatura fantástica, ambas son cualidades que es muy frecuente hallar en las obras pertenecientes a este género. La presencia de un enigma que puede o no

P
R
E
S
E
N
T
E

P
A
S
A
D
O



ESQUEMA 3

resolverse es un elemento estructurador del relato y descansa , en este caso, en esa misma estructura circular de los discursos que acabo de mostrar ³⁸ .

Hablamos de suspenso al aludir a cierta actitud expectante o ansiosa frente al desarrollo de algún acontecimiento ³⁹ . Ducrot y Todorov lo definen como " la experiencia del lector que espera impaciente la continuación del relato " ⁴⁰ . Dicha disposición se produce, entre otros aspectos, por medio de la estructura del relato , es decir, por el orden en que los acontecimientos se le van presentando. En Chac Mool el suspenso descansa en la gradación de los eventos y , como ya se dijo, en la alinealidad de la historia que provoca en quien lee la curiosidad por saber qué le ocurrió a Filiberto.

El relato inicia con lo que convencionalmente debería ser el final de una historia: la muerte de su protagonista . Lo primero que leemos es que él acaba de ahogarse en circunstancias un tanto extrañas:

sabíamos que en su juventud había nadado bien, pero ahora, a los cuarenta , y tan desmejorado como se le veía, ¡ intentar salvar, y a media noche , un trecho tan largo! (p.9)

Si el amigo se aventura a invadir la intimidad del difunto es movido por la curiosidad de conocer el origen de este deceso que le parece absurdo , la razón de la extraña conducta de Filiberto meses atrás y el por qué de su despido y los rumores de su locura entre los compañeros del trabajo. Toda su lectura del diario implica un retroceso en el tiempo encaminado a develar esos misterios. No son pocas las obras fantásticas que presentan el que podría ser el desenlace al principio para invitarnos a descubrir sus causas.

En Chac Mool se altera la sucesión temporal lógica , como vimos anteriormente, y se exponen acontecimientos enigmáticos de tal manera que es preciso un retroceso en el tiempo para explicarlos, lo cual genera suspenso,

Pero, mientras que en la literatura policiaca la finalidad es descubrir el misterio, en la de terror y en la fantástica éste debe permanecer, produciendo desconcierto en el lector. Dada la naturaleza del relato fantástico, donde se presentan fenómenos que difícilmente pueden explicarse mediante las leyes de la naturaleza para provocar la vacilación, resulta casi imposible hallar al final de la obra en cuestión una respuesta satisfactoria sobre el origen del misterio o del aparente fenómeno fantástico.

Lo anterior significa que en esta literatura el misterio debe permanecer; la conclusión de la historia será tan extraña que provocará en el lector la sensación de que no hay desenlace completo. En cierto sentido eso es lo que ocurre en Chac Mool, porque el encuentro final entre el amigo y el indio ,que suponemos es Chac, pareciera confirmar la existencia de éste, pero la estructura circular del texto y el que ahora sea el cadáver de Filiberlo el depositado en el sótano, deja abierta la posibilidad de que el ciclo reinicie. Podemos apreciar que la concepción del tiempo circular, resabio del pensamiento indígena precolombino, sugiere la permanencia del antagonismo entre ambos personajes.

Por último, otra de las consecuencias de la estructura de las narraciones que contribuye al misterio y a emparentar Chac Mool con la literatura fantástica tiene que ver con el proceso de enunciación tal como se nos ofrece en el texto; Todorov señala que dicha literatura exige más que ninguna ser leída de principio a fin,

apegándose rigurosamente al orden propuesto por el texto⁴¹. Para él, esta forma de lectura permite la identificación del lector quien se involucra con los personajes, de tal manera que también se intriga, duda y avanza junto con ellos en la búsqueda de la respuesta. Es por esto que la segunda lectura de un relato fantástico no produce el mismo efecto en nosotros⁴². Si conociéramos de antemano por qué murió Filiberto, el significado del garratón piritado de rojo en la oficina o el origen de las inundaciones y los quejidos nocturnos en su casa, la vacilación y el misterio se desvanecerían y el cuento no lograría el impacto que produce en su último episodio.

2.3. Aspecto verbal

2.3.1. Nivel del enunciado

Para provocar en nosotros esta percepción ambigua del fenómeno prodigioso, Chac Mool se vale de un lenguaje ambiguo también. Éste descansa en el empleo de una serie de recursos expresivos que preparan, anuncian y describen el fenómeno sobrenatural.

El primer recurso que revisaremos será el de la modalización: Sabemos que la lengua posee la cualidad de expresar, mediante las categorías modales, órdenes, dudas, presunciones, etc.⁴³. De tal suerte que el estilo modalizante permite al hablante (que en nuestro caso serán los narradores) exponer su actitud frente a la manera en que se desarrollan los eventos que refiere: " El locutor ...manifiesta... una apreciación sobre el valor de verdad del discurso, es decir, sobre la relación entre

el discurso y su referencia..."⁴⁴; sobre la factibilidad de que éste aluda a eventos reales. Cuando quien habla no está seguro de la veracidad de lo que cuenta, recurre entonces al empleo del imperfecto, de palabras o frases como *quizá, tal vez, se diría, me parece, se hubiera dicho, como si* y otras que expresen su indecisión.

En la literatura fantástica, estas fórmulas se emplean con mucha frecuencia porque van preparando al lector, al mismo tiempo que producen en él incertidumbre en cuanto a la autenticidad de los eventos referidos en el texto. En Chac Mool leemos que Filiberto guarda el idolo en el sótano y al mirarlo siente que "su mueca *parece* reprocharme que le niegue la luz" (p. 15). Ésta es la primera sugerencia de las posibles cualidades sobrehumanas del idolo, aún antes de su metamorfosis. Conforme avanza la metamorfosis de la figura, favorecida al parecer por la temporada de lluvias, escribe Filiberto: "El musgo *parecía ser* ya parte de la piedra" (p. 17), "el bloque *parecía reblandecerse*. No quise creerlo; era ya casi una pasta" (p. 18), y más adelante, "el Chac Mool, blando y elegante, *parecía indicarme* que era un dios, por ahora laxo, con las rodillas menos tensas que antes, con la sonrisa más benévola" (p. 20). De todas estas citas llaman la atención dos cosas: la información paulatina que vienen ofreciendo al lector y la recurrencia del verbo *parecer* que Filiberto utiliza con bastante frecuencia cuando se trata de referir el fenómeno que está presenciando porque duda de su posibilidad. Incluso su amigo (antes de leer el fragmento del diario donde Filiberto narra su primer encuentro con Chac) se vale de la misma fórmula: "La entrada del 25 de agosto *parecía escrita* por otra persona " (p.19). ¿ *Parecía* o fue escrita por otro ?, ¿ la locura trastornó la

personalidad de Filiberto al grado de cambiar su personalidad ? Eso no lo sabremos y la interrogante permanecerá casi hasta el final del relato.

A lo largo del texto encontramos más expresiones de este tipo. Por ejemplo, cuando Filiberto raspa la lama del idolo se da cuenta de que éste se ha reblandecido y lo cubre con trapos para protegerlo; al día siguiente lo encuentra en el piso y no puede menos que calificar el hecho de increíble: " Increíble. Volví a palpar al Chac Mool . Se ha endurecido, pero no vuelve a la piedra " (p.18). Más adelante, después de que la supuesta representación del dios maya de la lluvia tiene algunos meses de haber encarnado y la temporada de lluvias ha llegado a su fin, ocasionando la cólera del Chac, leemos : " Mientras no llueva -- ¿ y su poder mágico ? -- vivirá colérico e irritable " (p.24). Entonces ¿ Chac es o no dios de la lluvia ? ¿ en efecto posee poderes sobrehumanos ? Hasta ese momento todo sugería que sí, pues dada su supuesta naturaleza divina él había provocado las inundaciones y aguaceros que favorecieron su metamorfosis; pero si el único testigo del fenómeno ahora cuestiona explícitamente los atributos mágicos que él mismo le adjudicó , se introducen varias interrogantes : ¿Chac es o no un dios?, ¿ la naturaleza lo ha vencido ?, ¿ Filiberto le atribuyó irreflexivamente el poder de atraer las aguas? , ¿Chac conforme se humaniza va perdiendo sus poderes? Recordemos que Filiberto escribe en otro momento: " Creo que Chac está cayendo en tentaciones humanas... Aquí puede estar mi salvación , si el Chac se humaniza , posiblemente todos sus siglos de vida se acumulen en un instante y caiga fulminado " (p.26). Sin embargo , estos comentarios no pasan de ser meras

conjeturas suyas introducidas por formas modalizantes , *creo que, puede estar, si* (condicional), *posiblemente*, que no nos permiten llegar a una conclusión.

El amigo también emplea algunas fórmulas que revelan su actitud vacilante frente a los eventos referidos en el diario. Tras concluir la lectura del mismo expresa : " De ahí a México pretendi dar coherencia al escrito, relacionarlos con el exceso de trabajo " (p.26). La perifrasis *pretendi dar* presenta esta acción mental como un proceso en desarrollo y nunca se sabe si éste logró hallar un sentido para lo expresado en el diario de Filiberto. Luego manifiesta : " aún no podía concebir la locura de mi amigo" (p.27). De nuevo se niega a llegar a una conclusión y permanece la presunción de que los hechos narrados por Filiberto pudieron ser o no producto de la locura.

Vemos que en todos estos ejemplos la vacilación fantástica descansa en el lenguaje. El empleo de la modalización permite a los dos narradores exponer su actitud titubeante frente a la posibilidad de que un Chac Mool de piedra cobrara vida humana. Y esa actitud, como vemos, contribuye a provocar en quien lee esa percepción ambigua en que tanto se ha insistido.

Además de esta función, muchas de las fórmulas antes citadas introducen expresiones figuradas que si se interpretan literalmente anuncian el fenómeno fantástico. Su sucesión no sólo sugiere al lector que " algo" va a ocurrir, también constituye una forma de gradación ascendente que contribuye a generar suspenso.

Retomemos algunas de las citas anteriores : " Pierde mucho en la oscuridad del sótano, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz" (p.15). El hecho de que alguien imagine actitudes humanas en un objeto inerte es muy frecuente,

pero en el contexto del cuento se trata de una información significativa para el lector pues le sugiere lo que va a ocurrir. Esta información se va reforzando con eventos tales como las subsecuentes inundaciones y los gemidos nocturnos. Después sigue el episodio donde Filiberto raspa el Chac y escribe que " el bloque parecía reblandecerse ... era ya casi una pasta " (p.18); al día siguiente lo toca y compara su textura con la de la carne y se figura que algo le corre por dentro y que tiene bello. Más adelante leemos: "el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche: amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un dios " (p.20). "parecía un dios" , comparación aparentemente lógica, dado que se supone que la figura representa a una deidad y, como tal debe resaltar por su belleza y dignidad, pero en este contexto funciona también como una expresión anticipatoria, haciéndonos suponer ya que la figura podría ser en efecto un dios.

Desde el principio del relato de Filiberto encontramos en él numerosas expresiones figuradas que van preparando al lector para la aparición insólita. En la primera entrada de su diario refiere su visita al café que frecuentara en su época estudiantil para festejar el buen curso de los trámites de su jubilación. Estando ahí comienza a reflexionar acerca de su desarraigo y escribe: " Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular " (p.11). La imagen de que quedó como " destripado " es rica en sugerencias, no sólo le sirve para dar a entender que reprobó ese examen destruyó su porvenir, es también una anticipación de su próximo encuentro con la muerte y una referencia a los sacrificios humanos, tan importantes para la interpretación cultural del cuento. Además tiene que ver con la costumbre nocturna de Chac de

descuartizar animales (al parecer en una especie de ceremonia donde canta " una canción chirrión y anciana , más vieja que el canto mismo ".,p.24), cuyos huesos almacena y con el hecho de que los restos de Filiberto pasarán a ser parte de esa colección.

En el café alude a su sensación de desarraigo con su medio en estos términos: " Con el café que casi no reconocía, con la ciudad misma, había ido cincelándose a ritmo distinto del mío" (p.12). Aquí la imagen de dos figuras cinceladas de distinta manera describe el anacronismo experimentado por el protagonista con respecto a su entorno; pero lo que es mas significativo en ella , por ser un elemento anticipatorio, es la alusión al material sobre el cual se trabaja el cincel : la piedra. Material con el que se hicieron los templos prehispánicos y muchas de las representaciones de sus deidades , como Chac, y que está tan entrañablemente unido a nuestro origen.

Ahora observemos el lenguaje con el que el amigo nos sugiere también , recurriendo a expresiones figuradas, cuál será el futuro del difunto : " Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida" (pp.9-10). Con estas expresiones (en las que no deja de haber un dejo de humor macabro dado que Filiberto no puede esperar nada estando muerto y menos aún en tan ridículas circunstancias), Filiberto es descrito como un pobre objeto almacenado entre bullos. Estas palabras tomadas literalmente describen la cosificación a la que será reducido por Chac , la inversión de los roles añteriores

de ambos personajes y la posibilidad de que el ciclo se reinicie al entrar Filiberto a " una nueva vida ".

Los anteriores no son los únicos ejemplos de que lo fantástico se apoya en el lenguaje retórico. Éste desempeña un papel muy importante en la literatura fantástica porque para hablar de lo increíble, imposible o innombrable esta literatura recurre a un lenguaje rico en sugerencias. De ahí que exista " una estrecha relación entre lo sobrenatural y las figuras retóricas : éstas anuncian aquél a base de un discurso alusivo y analógico que se materializará en la aparición insólita " ⁴⁵. Las imágenes, tomadas " al pie de la letra " , se relacionan con lo fantástico de diferentes maneras ⁴⁶ . Hasta ahora hemos visto las que se relaciona con la gradación y la anticipación, pero hay muchas más.

Son numerosos los relatos fantásticos donde una hipérbole tomada literalmente da lugar a lo fantástico ⁴⁷. Así ocurre en Funes el memorioso de Jorge Luis Borges , donde el protagonista, Funes, posee una memoria sobrehumana y es precisamente la exageración de esta cualidad la que provoca el surgimiento de lo fantástico. En Continuidad de los parques , Julio Cortázar lleva hasta sus últimas consecuencias la participación del lector de un texto, a tal grado que un individuo se sienta a leer una novela y se convierte en personaje de la misma. Otro autor que literaliza imágenes con bastante frecuencia es Gabriel García Márquez. En su novela más conocida, Cien años de soledad , llueve en Macondo durante cuatro años y medio sin parar hasta que las calles se ponen verdes: Úrsula Iguarán llega a ser una anciana tan pequeña que sus nietos juegan a esconderla en cualquier sitio.

Todos estos acontecimientos fabulosos son producto de la exageración , ya sea de algún evento cotidiano o de un fenómeno natural.

En el caso de Chac Mool , lo que se exagera es la presencia entrañable del pensamiento y la religión anteriores a la Conquista -- con sus ritos que ahora se consideran sangrientos y su pensamiento mágico -- en las costumbres del mexicano moderno. El pasaje más significativo a este respecto , porque es el que se lleva hasta sus últimas consecuencias, es el que se verifica a las afueras de la Catedral entre Filiberto y Pepe quien le dice:

Que si no fuera mexicano no adoraria a Cristo ... Llegan los españoles y te proponen que adores a un Dios muerto hecho un coagulo, con el costado herido clavado en una cruz Sacrificado. Ofrendado ¿ Que cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a toda tu ceremonial, a toda tu vida? ... Figurate, en cambio que Mexico hubiera sido conquistado por Mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murio de indigestion . Pero a un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por el , sino que incluso va a que le arranquen el corazon , caramba, ¡aque mate a Huitzilopochtli ! El cristianismo en su sentido calido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongacion natural y novedosa de la religion indigena (p.13).

Son estas ideas las que son literalizadas y llevadas hasta sus últimas consecuencias cuando Chac encarna para mostrarnos que, como Filiberto, el mexicano común tiene cierta predisposición a aceptar la existencia y poder de aquellos antiguos dioses que forman parte del inconsciente de esta nación. Tan marcados estamos por esta disposición que Filiberto no sólo terminará sometido durante meses a una deidad sanguinaria (recordemos que descuartiza animales y araña a Filiberto hasta sangrarlo), sino que además su muerte, provocada por agua, puede interpretarse como un sacrificio humano.

Lo fantástico puede surgir, asimismo, al literalizar una metáfora. Y en Chac Moo! no son pocas las que se prestan a ello. Así, cuando Filiberto expresa en las primeras páginas de sus memorias " Sentí la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de un rompecabezas abandonado " (p.12) , este anhelo manifestado a través de una expresión figurada se le materializa objetivamente : Chac es ese trozo del pasado que él puede palpar.

Más adelante, hay un fragmento donde Filiberto escribe una serie de expresiones figuradas muy interesantes en el mismo sentido:

Real bocanada de cigarro efímera . real imagen monstruosa en un espejo de circo, reales ¿ no lo son todos los muertos, presentes y olvidados ? ... Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño; y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano ... ¿ entonces, qué ...? Realidad : cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Oceano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol (pp.19-20).

Veamos parte por parte este párrafo donde se cuestiona la naturaleza de lo real y se justifica la presencia de lo sobrenatural: De los primeros enunciados se desprende la idea de que el ser real de las cosas no radicaría necesariamente en su existencia tangible, pues un espejismo , una ilusión , un recuerdo , etc. también pueden considerarse parte de nuestra realidad; en consecuencia , de asumirse esta actitud, se estaría dispuesto, al igual que Filiberto, a aceptar como parte de la realidad cualquier evento u objeto de cuya existencia presente o pretérita, sensible o no para los sentidos , se tenga conocimiento : esto es precisamente lo que él descubre cuando acepta la existencia de una deidad mitológica con poderes sobrenaturales .

Las siguientes imágenes corresponden a una cita de Coleridge que Wells desarrolló en La máquina del tiempo, sólo que en nuestro cuento la rosa de Filiberto no es la del futuro que trajo consigo el protagonista de Wells, sino la del pasado encarnado por un idolo; y el nexo entre lo real y lo imaginado o soñado, entre el presente y el pasado, es una figura prehispánica.

Por último encontramos una metáfora especialmente interesante por dos razones: la primera es que el narrador equipara la realidad con un objeto fragmentado y difícil de captar en su totalidad, como ya lo había hecho anteriormente con el tiempo al que concibió como un rompecabezas. Y la segunda porque esta metáfora recuerda otra que encontramos en Cien años de soledad, una de las obras más importantes del llamado realismo mágico. Cuando José Arcadio Segundo y el pequeño Aureliano descubren la causa de que en el cuarto de Melquíades no transcurra el tiempo leemos:

Ambo descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron... que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción de tiempo eternizada ⁴⁸.

Considero que en ambos relatos se literaliza la misma imagen: no hay un tiempo lineal como el que todos conocemos, donde la convención antes-después jamás es transgredida; sino que es factible concebir otro tiempo más complejo, fragmentado y desarreglado, donde ayer, hoy y mañana pueden, en cierto momento, convivir, mezclarse, confundirse ⁴⁹.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

79

Así ocurre en estas dos narraciones: sólo que en Cien años de soledad esa asilla está representada por una habitación donde el paso del tiempo se ha detenido; mientras que en Chac Mebol lo está por un días prehispánico.

La última metáfora continúa y enriquece este nuevo concepto de realidad que Filiberto se propone a raíz de su encuentro con Chac, un concepto que le permite explicarse fuera de las leyes del funcionamiento normal de la naturaleza esa nueva e increíble realidad que se ofrece a sus ojos. De ahí que la conciba como un " Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol" (p.19-20); ésta es tan compleja y fragmentada que en ella puede haber todo, lo que nos parece posible y lo que no; no se la puede conocer si se mira desde un solo ángulo, si le " aprisiona en un caracol" y sólo se acepta lo que la mirada objetiva puede explicar. Por ello Filiberto equipara la realidad con el mar, pues ambos son inabarcables para la limitada mirada del hombre, para quien siempre habrá algo nuevo y sorprendente.

En la última cita se desarrolla la misma idea que en la parte donde hablamos de la literalización de una exageración; aquí también se alude a la presencia oculta de nuestra herencia indígena.

Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse barrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder o la muerte que llegará recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente (p.20).

De nuevo tenemos la objetivación de una expresión figurada porque esa realidad monótona y rutinaria del burócrata Filiberto será en efecto sacudida por

otra , la de Chac, el cual representa un plano existencial completamente opuesto al suyo . Las connotaciones de este encuentro las comentaremos más adelante.

2.3.2. Nivel de la enunciación

El análisis del aspecto verbal del texto comprende tanto el nivel del enunciado (donde acabamos de revisar los recursos expresivos) como el de la enunciación. En este último nos ocuparemos de los puntos de vista desde los cuales se nos presenta la historia.

Recordemos que en Chac Mool se distinguen dos modos o estilos discursivos ⁵⁰: la narración y el diálogo. La primera, que es la forma predominante, está a cargo de dos personajes narradores en primera persona ⁵¹, Filiberto y el amigo, cuyas narraciones se alternan a lo largo de todo el texto ⁵²; mientras que el brevísimo diálogo que concluye el cuento se verifica entre el indio ,que suponemos es Chac, y el amigo.

Filiberto, a cuyo cargo está la mayor parte de la narración de Chac Mool , es un narrador en primera persona que mediante la ficción autobiográfica de la redacción de un diario nos cuenta su extraordinaria experiencia con Chac. Estamos frente a un narrador-protagonista ⁵³ o autodiegético porque es el protagonista de la misma historia que cuenta: Es él quien compra el ídolo de piedra, el que presencia su animación, el que vive su tiranía y el que muere a causa de ella. Este tipo de narrador es el que mejor conviene a lo fantástico porque su doble estatus de narrador y personajes se presta al equívoco. Como narrador de una obra literaria, la

veracidad de lo que afirma no puede cuestionarse; pero como personaje y ser humano ficticio sí es posible dudar de su testimonio. Por eso, para Todorov, en la obra literaria " sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad; la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano " ⁵⁴. Es decir, nada de lo que figura en el texto existe como tal en el mundo objetivo, todo lo que en él se presenta es producto de la imaginación del escritor y no es posible comprobar si lo que dice es verdadero o falso. Sin embargo, al interior de la obra hay ciertas exigencias de coherencia interna que deben cumplirse. Así, cuando algún personaje hace una afirmación y páginas después hace o dice algo que la niega o contradice es evidente que la niega o que mintió o se equivocó en cualquiera de los dos momentos ⁵⁵.

Las palabras de un narrador no pueden someterse a la prueba de verdad, ¿cómo demostrar que miente?, pero las de un personaje sí. Es por tal razón que el narrador representado es el que mejor conviene a lo fantástico. Su presencia sugiere la posibilidad de que como personaje , como ser humano ficticio que es, contamine con su subjetividad los hechos, que esté confundido, drogado, loco o que sea víctima de un engaño como ocurre al protagonista de El manuscrito encontrado en Zaragoza de Potoski ⁵⁶. En Chac Mool todos los fenómenos sobrenaturales son descritos por un personaje que es a un tiempo narrador y único testigo de los hechos. Si bien el personaje de Filiberto aparenta ser un individuo normal y en este sentido digno de confianza, los hechos sobrenaturales que cuenta y la posibilidad de que estuviera loco o confundido, como lo sugiere el amigo, hacen que dudemos en creerle.

Otra de las cualidades del narrador-protagonista para la literatura fantástica es que permite una mejor identificación con el lector: " la primera persona relatante es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje " 57, ya que como individualidad invita al lector a proclamarse, a su vez, también como individualidad. Para facilitar más este fenómeno " el narrador será un hombre medio" 58, como Filiberto: un individuo de clase media, concretamente un burócrata, de los que abundan en las grandes ciudades de nuestro tiempo. Esta identificación del lector con el o los personajes es la segunda condición del género.

Como si no fuera suficiente la poca confiabilidad de este narrador-protagonista en primera persona, Chac, Moel tiene otro narrador también en primera persona (el amigo) , el cual contribuye a hacer todavía más equivocada nuestra percepción del universo representado en el texto.

Este amigo es un narrador-personaje secundario 59 porque transita el mismo universo literario que el protagonista, pero sólo como testigo (salvo al final), no es el personaje principal de la historia. Él encuentra el diario de Filiberto y lo lee meses después de que éste iniciara su redacción. El papel del amigo es el de ser el vehículo a través del cual nosotros, lectores como él, conocemos la aventura de Filiberto con Chac. El del amigo es, en orden, el primer discurso que figura en el texto:

Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco. Sucedió en Semana Santa. Aunque despedido de su empleo en la Secretaría, Filiberto no pudo resistir la tentación burocrática de ir

...

... Con el desayuno de huevos y chorizo, abrí el cortapapio de Filiberto, recogido el día anterior. ... Doscientos pesos. Un periódico viejo; cachos de lotería; el pasaje de ida -- ¿ sólo de ida? --, y el cuaderno barato, de hojas cuadrículadas y tapas de papel marmol.

Me aventuré a leerlo, a pesar de las curvas, el hedor a vómito, y cierto sentimiento natural de respeto a la vida privada de mi difunto amigo (p.10).

Este narrador-personaje-secundario resulta igualmente conveniente para lo fantástico porque es uno de los que mejor enfrentan al lector con la mirada limitada y subjetiva de un personaje que, además, no conoce toda la historia. Va descubriéndola junto con nosotros, hace suposiciones e interpretaciones completamente subjetivas.

Recordemos que el amigo inicia la lectura del diario en un afán por conocer las causas de la muerte de Filiberto y por qué " fue declinando, olvidando sus deberes, por qué dictaba oficios sin sentido, ni número, ni *Sumago Eficuo*. Por qué, en fin, fue corrido, olvidada la pensión, sin respetar los escalafones " (p.10). Conforme avanza la lectura y va conociendo los eventos extraordinarios que cuenta Filiberto, interrumpe su lectura para hacer comentarios personales, establecer algunas relaciones y sacar conclusiones. Como hombre racional de nuestro siglo, se niega a aceptar la veracidad de la historia de Filiberto y " supone" que las lluvias torrenciales de aquel verano alteraron sus nervios al grado de llevarlo a redactar, primero, " oficios descabellados, preguntando al oficial mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Servicios Hidráulicos para hacer llover en el desierto" (P.21), o que era víctima de una depresión nerviosa motivada por la soledad y el ambiente lúgubre de su casa. Finalmente la suposición de que Filiberto había enloquecido se va haciendo más recurrente conforme continúa leyendo.

El amigo, pues, se encuentra ante un documento extraño y confuso para él. No puede creer lo que cuenta Filiberto y por eso recurre a la interpretación de los hechos tiñéndolos con su subjetividad. Por supuesto que puede estar equivocado y ello nos da motivo para dudar también de sus conclusiones.

Esta incertidumbre afecta doblemente al lector, dada su identificación con el personaje del amigo, ya que ambos asumen un rol semejante dentro y fuera del texto. Es decir, que la relación entre Filiberto como narrador-protagonista y el amigo como narrador-testigo es paralela a la que se establece entre autor y lector reales²⁰.

Cuando el amigo lee el diario hace presente el discurso de Filiberto para nosotros, lectores idénticos a aquél. Sólo que, como de segunda mano, la nuestra es la lectura de la lectura. El amigo va interrumpiendo su narración para ceder la palabra a Filiberto, semejando ser su transmisor, citándolo. Gracias a este mecanismo se logra que el lector se sienta más cercano al personaje del amigo quien es algo así como su representante al interior de la obra, y se identifique con él.

Tenemos así dos testimonios, dos subjetividades-puntos de vista. Uno propone la realidad de su propia experiencia con un ser de origen sobrenatural y, con ello, la existencia de lo fantástico; mientras que el otro duda en aceptar esa realidad y afirma que es producto de la locura, invalidando la existencia de lo fantástico. Alguno de los dos, o ambos, puede estar equivocado como personaje y ser subjetivo. Entonces ¿a quién creer? El lector se encuentra frente a una disyuntiva: ¿Chac encarnó y cobró vida o Filiberto perdió la razón?, ¿en cuál de los dos

narradores debemos confiar si uno estaba trastornado y el otro no tuvo contacto directo con los hechos ? Esta vacilación se mantendrá durante casi todo el relato hasta llegar al momento del encuentro del indio con el amigo.

Hemos llegado así "al corazón de lo fantástico" porque gracias a la combinación de las narraciones alternadas de los narradores representados y a sus puntos de vista distintos y tan separados espacial y temporalmente , la percepción del lector resulta ambigua: duda, vacila, no sabe cómo explicarse lo que ocurrió a Filiberto con su estatua de piedra. Si cree en el testimonio de éste, entonces las leyes de la naturaleza tal como las conocemos no alcanzan a explicar la metamorfosis del ídolo; si confiamos en el amigo, Filiberto estaba loco y las leyes de la naturaleza se conservan imperturbables.

A esto debe agregarse que si los propios personajes dudan y nos hacen dudar acerca de la posibilidad de que lo que cuentan sea real, esto sólo puede ser signo de que se trata de un fenómeno fantástico en su medio y, consecuentemente, en el nuestro. Las reacciones de los personajes son importantes para reconocer un relato fantástico. Si ellos vacilan acerca de la naturaleza de los fenómenos a que se enfrentan, si dudan entre darles una explicación dentro de las leyes de la naturaleza o no, el conflicto entre lo real y lo fantástico queda representado en la propia obra. Así la incredulidad y vacilación de Filiberto y su amigo pasan a ser un signo más dentro del cuento.

Finalmente tenemos el diálogo entre el indio y el amigo, el cual funde ambas narraciones , produciendo en nosotros el impacto final característico de la literatura fantástica .

Cuando el amigo llega a casa de Filiberto con el féretro, se encuentra con un indio amarillo y pintarrajeado. Entre ambos se verifica el siguiente diálogo:

-- Perdone ... no sabía que Filiberto hubiera ...
 -- No importa; lo se todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al solano (p.27).

Después de mantenernos en la indecisión a lo largo de las aproximadamente dieciocho páginas que componen el cuento, se nos cambian las reglas del juego. El autor abandona el estilo narrativo para optar por la representación haciendo dialogar a sus personajes. De esta manera da la impresión de ser formalmente ajeno a su obra y así ese universo literario que es Chac Mool logra imponérsenos con mayor vigor y no nos queda más que aceptar que ese indio pintarrajeado y altanero no puede ser otro que el idolo encarnado. Filiberto no estaba loco, como pensó su amigo, lo sobrenatural sí existe.

En el primer capítulo del presente trabajo, decíamos que lo fantástico es un género inestable por lo que bastan unas cuantas palabras como en este caso para que la vacilación acerca de la existencia de lo sobrenatural termine. El final sorpresivo de Chac Mool, característico también de lo fantástico, confirma la existencia del dios maya en el último minuto y deja abierta la posibilidad de que el ciclo reinicie: Filiberto, quien retorna como ente inanimado al mismo recinto mágico donde se gestó la metamorfosis del idolo, pasará de ser una pieza de colección a un ser viviente; en tanto que Chac continuará su decadencia hasta volver a la piedra, y luego ambos reiniciarán el ciclo. Como vimos anteriormente, la concepción del tiempo circular indígena que este cuento actualiza se mantiene en todo momento.

2.4. Aspecto semántico

Al inicio de este trabajo decía que Chac Mool era un cuento especialmente interesante por numerosas razones, entre ellas destacaba que en él Carlos Fuentes inicia su incursión por el terreno de lo fantástico, al tiempo que traza un esbozo de muchos de los asuntos que habrá de desarrollar en obras posteriores, como el del problema de la identidad del mexicano, el del olvido de las culturas indígenas, el de la superposición cultural en nuestro país, etc.

Entonces no debe extrañarnos que la metamorfosis de Chac se refiera a alguno o a varios de estos asuntos. Nuestro análisis del nivel semántico se propone describirlos y relacionarlos con alguna de las redes temáticas propuestas por Todorov, aunque el último capítulo del presente trabajo pretende ofrecer además una interpretación cultural de los mismos ya fuera de su teoría de la literatura fantástica.

En este relato, al igual que en toda la literatura fantástica, son importantes tanto el fenómeno fantástico en sí como la forma en que es percibido por aquellos que, de una forma u otra, participan de la experiencia. Ya vimos que las reacciones de los personajes, de asombro por parte de Filiberto e incredulidad en el caso del amigo, eran un signo más de la percepción ambigua que nos llevó a considerar este cuento como perteneciente al género fantástico.

Un tema presente en prácticamente todos los momentos de la historia que nos ocupa es el del tiempo. Éste se manifiesta a través de distintos motivos desde que inician sus narraciones los personajes. Así ocurre con el relato de Filiberto cuyo

diario inicia cuando acude al café que frecuentaba en su época estudiantil para festejar el buen curso de los trámites de su jubilación, confrontando, inconscientemente, juventud-vejez, es decir, pasado-futuro. En lugar de hacer planes para esta nueva etapa de su vida, prefiere volver simbólicamente sobre sus pasos y retornar al pasado:

Hoy fui a arreglar lo de mi pensión. El licenciado, amabilísimo. Salí tan contento que decidí gastar cinco pesos en un café. Es el mismo al que íbamos de jóvenes y al que ahora nunca concuro, porque me recuerda que a los veinte años podía darme mas lujos que a los cuarenta (p.11)

En lugar de asumir su presente y mirar hacia el futuro inmediato, vuelve su rostro hacia atrás. Por desgracia, su estancia en el pasado es bastante insatisfactoria e incluso hostil. Las sillas de la cafetería "modernizadas como barricada de una invasión" (p.11) y la actitud fría e indiferente de los viejos colegas que sí conocieron el éxito lo llevan a enfrentar con amargura su falta de empuje y su mediocridad.

Entonces todos estábamos en un mismo plano ... Yo sabía que muchos (quizá los mas humildes) llegarían muy alto, y aquí, en la escuela, se iban a forjar las amistades verdaderas en cuya compañía cursaríamos el mar bravío. No, no fue así. No hubo reglas. Muchos de los humildes quedaron allí, muchos llegaron más arriba de lo que pudimos pronosticar ... Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron (p.11).

Este encuentro con su perdida juventud le permite visualizar los fracasos del pasado y la solitaria pobreza del futuro: No alcanzó ni el éxito

profesional ni a forjar una familia y su porvenir tampoco es muy promisorio. Se quedó, como él mismo lo expresa, a mitad del camino, sin lograr cruzar el mar de la vida e , irónicamente, ni siquiera logrará cruzar a nado el mar real de Acapulco.

Esta frustración, que queda de manifiesto desde el episodio de la cafetería, justifica y explica muchas de las actitudes de Filiberto cuyo apego al pasado es casi una manía: a punto de jubilarse regresa al escenario de sus sueños de juventud, colecciona con verdadero fervor arte precolombino, los fines de semana prefiere pasarlos en zonas arqueológicas y vive en un caserón porfiriano que se ha empeñado en perpetuar del paso del tiempo. Éste, escribe, es el único recuerdo y herencia de sus padres y no soporta la idea de venderla y ver ahí "una fuente de sodas en el sótano y una casa de decoración en la planta baja" (p.17).

La misma tarea de emprender la redacción de un diario personal puede interpretarse como otra forma de guardar los recuerdos , de aprisionarlos -- como escribe en otro momento -- " en un caracol" y recobrar el pasado.

Al analizar el nivel verbal vimos que lo fantástico podía surgir al literalizar una expresión figurada. Así ocurre cuando Filiberto, obsesionado por regresar el tiempo, expresa su desesperación por " no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de un rompecabezas abandonado" (p.12). Su deseo se hace realidad y un pedazo perdido del tiempo surge ante su mirada incrédula: Chac Mool.

De acuerdo con las redes temáticas propuestas por Todorov, cómo debe interpretarse esta metamorfosis de Chac y esa ruptura de los límites temporales que implica el ingreso del pasado prehispánico, encarnado por él, en el presente. Si recordamos, este autor propone la existencia de dos redes temáticas: la

de los temas del YO y la de los temas del TÚ. La primera, que es la que nos interesa, es aquella que cuestiona los límites entre materia-espíritu, palabra-objeto, etc. De ella engendran temas como el del pandeterminismo, las metamorfosis o el de las transformaciones del tiempo y el espacio. Reciben el nombre de temas del YO o de la mirada porque establecen los problemas del hombre para relacionarse con el mundo, del sistema percepción-conciencia en términos freudianos ⁶¹.

Desear algo, como por ejemplo recuperar un trozo del pasado o imaginar cualidades humanas o divinas en un objeto, " su mueca parece reprocharme que le niegue la luz" (p.15) . " parecía indicarme que era un dios" (p.20) y que estas palabras encarnen en una realidad sensible como Chac, implica la ruptura entre sentido figurado y sentido propio , es decir, la disolución de las fronteras entre palabras y objetos.

Dicho de otra forma, lograr que un deseo o una impresión se tornen en una realidad física como Chac da lugar a una continuidad entre espíritu y materia. Tal disolución nos permite incluir la fantástica metamorfosis del idolo dentro de la red de los temas del YO.

La transformación de la piedra en carne gracias a la reiterada voluntad de Filiberto por regresar el pasado es, como ya dije en otro momento, contraria a las leyes que rigen el funcionamiento normal de la naturaleza, según las cuales la palabra no puede engendrar realidades físicas ni mucho menos modificar las categorías temporales. Esta incapacidad para reconocer los límites entre lo mental y lo físico, sujeto-objeto o de las categorías de causalidad, tiempo y espacio son comunes en el mundo del niño pequeño, en el pensamiento mítico, en el de la

experiencia con drogas y en el del enfermo mental. Por eso no es raro que en el relato que analizamos, al igual que en buena parte de la literatura fantástica, se juegue con la posibilidad de que el fenómeno fantástico no exista y sea producto de la mente afiebrada o enferma de quien lo describe, en este caso de Filiberto.

Él es el único espectador de la metamorfosis de Chac y su diario también es el único testimonio del prodigio. Resulta significativo, además, que los dos narradores de este cuento se hallen solos cuando enfrentan el fenómeno fantástico. Filiberto en especial, es un solterón empedernido, no tiene familia y cuenta apenas con un par de amigos (Pepe y el que lee su diario). Si recordamos, desde que inicia su narración habla de que se siente aislado "por una zanja invisible" (p. 11) y de que sus compañeros y la ciudad misma han ido "cincelándose a ritmo distinto" del suyo. Esta marginalidad de los personajes, observa Flora Botton, es una característica común de numerosas obras fantásticas:

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 ⁸².

La insistencia en esta marginalidad en el caso de Filiberto tiene que ver con la inscripción de Chac Moq en la red de los temas del YO. Ya que en ella se pone de manifiesto la dificultad de ciertos individuos para relacionarse con el mundo que les rodea, del sistema percepción- conciencia. En este enfrentamiento Filiberto, inconforme con su realidad inmediata y obsesionado con el pasado, acaba socavando las categorías temporales, imponiendo inconscientemente su lógica en el medio que le rodea, con lo que logra romper las fronteras entre su psique y el mundo.

A la luz de la teoría de Todorov, ésta es la caracterización temática de nuestro texto, la cual resulta, como se ve, bastante limitada. He procurado apegarme al modelo propuesto por él hasta este momento, pues lo considero sistemático y coherente en la mayoría de los casos: sin embargo, su clasificación de los temas de la literatura fantástica es demasiado general. Si intenté aplicarla a la descripción del nivel semántico fue, únicamente, por fidelidad con el modelo que nos permitió llegar hasta aquí. Además considero que limita demasiado la labor interpretativa de la obra concreta sin la cual nuestro trabajo quedaría incompleto. En el capítulo siguiente intentaré ofrecer mi punto de vista acerca del significado de la metamorfosis de Chac, que tiene que ver con el interés de Carlos Fuentes de hacernos conscientes, a través de lo fantástico, de nuestro origen y de que el pasado indígena debe ser asumido como parte del presente y futuro de México.

NOTAS

1. Carlos Fuentes. Los días enmascarados. 1986. Todas las notas y referencias son de esta edición.
2. Carlos Fuentes. Cuerpos y ofrendas (antología). 1972.
3. Agonia de un instante (antología de Frida Varina, prolog. Raymundo Ramos). 1992.
4. Cuento hispanoamericano contemporáneo (edic., prolog. y notas de Luis Leal). 1988. pp.68 y 76 a 85.
5. Hasta donde se los arqueólogos no se han puesto de acuerdo acerca del origen de los llamados Chac Mool. Algunos piensan que son el equivalente maya de Tlaloc; otros creen que son simplemente altares de figura antropomorfa a los que el arqueólogo Le Plongeon (" Con risa estridente, el Chac Mool revela cómo fue descubierto por Le Plongeon" y puesto, físicamente, en contacto con hombres de otros símbolos", p.22) bautizó con este nombre, pensando que representaban a un personaje que así se llamaba. Seguramente fue su origen tan confuso y enigmático el que lleva a Fuentes a elegirle para su cuento.
6. infra, 2.3.2. de este trabajo.
7. cfr. Tzvetan Todorov, ¿Que es el estructuralismo? 1975, y los artículos "Las categorías del relato literario" en Roland Barthes et al. Análisis estructural del relato, 1986, pp.159 a 195. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 1984, pp.159 a 195.
8. Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica, 1981.
9. Helena Berstain. Análisis estructural del relato literario, 1984.
10. Barthes. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en op.cit., pp. 7 a 38.
11. Todorov. " Las categorías...", pp. 159 a 195.
12. Todorov, ¿Que es el estructuralismo?, 1975.
13. Entiendo por función a la unidad sintáctica o narrativa más pequeña del relato que se identifica con las oraciones o proposiciones que componen la sinopsis de la historia. cfr. Berstain, op.cit., p.29.
14. Los nudos son, de acuerdo con Barthes. " funciones cardinales (o núcleos)" porque refieren acciones que abren, mantienen o cierran " una alternativa consecuente para la continuación de la historia" cfr. op.cit., p.29.
15. Las informaciones y los índices son lo que Barthes llama " unidades integradoras" que refieren, a diferencia de los nudos que son " unidades distribucionales" . " no a un acto concreto, sino a un concepto más o menos difuso" " remiten a un significado no a una operación" son unidades de tipo paradigmático los índices permiten describir personajes y objetos, " nos refieren a un carácter, un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía" . en tanto que las informaciones sirven para ubicar en el tiempo y en el espacio. cfr. id., pp. 14 a 17.
16. Las catalisis, al igual que los nudos, refieren acciones pero su importancia es menor pues "no hacen más que llenar" el espacio narrativo que separa las funciones-nudo" no tienen naturaleza alternativa como los nudos, refieren acciones menudas. cfr. id., pp. 15 a 16.
17. Todorov. " Texto" en Diccionario, p.341.
18. cfr. Berstain, op.cit., pp. 32 a 35.
19. La sucesión es " Una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad" (Barthes, op.cit., p.20) se componen por al menos tres nudos: "el que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever" . el que " realiza esa virtualidad en forma de

- conducta o de acontecimiento de acto " y el que " cierra el proceso en forma de resultado alcanzado". Claude Bremond. " La lógica de los posibles narrativos" en R. Barthes, *op.cit.*, p. 99.
20. Dentro del proceso construido por los tres nudos de la secuencia se verifica un cambio que puede ser de mejoramiento o de degradación, " según se pase de un estado insatisfactorio a un estado satisfactorio (para el personaje) o a la inversa". Todorov. "Texto" en *op.cit.*, p. 340.
 21. Para Todorov los personajes se caracterizan por sus relaciones con los otros personajes. Los tres tipos más generales de relaciones posibles entre los seres humanos van a su juicio a deseo, comunicación y participación. Estos son los que llama "predicados de base" pues todos las demás relaciones derivan de ellos mediante una serie de "reglas de derivación" (de oposición, y de voz pasiva, a nivel del ser o del parecer). cfr. Todorov. "Las categorías..." pp. 169 a 177. También hay acciones que parecen ser unas y resultan ser otras; por ejemplo, una acción puede ser de amor y en algún momento los personajes advierten que en realidad es odio. Sobre esto anota Berstein que "las acciones conscientes y voluntarias caracterizan a los personajes fuertes; las inconscientes e involuntarias a los débiles". *op.cit.*, p. 66.
 22. Entiendo por actante al personaje definido por su actuación, tal como fueron concebidos desde los trabajos de Vladimir Propp (cfr. V. Propp, *Morfología del cuento*). Siguiendo a Greimas, Todorov reconoce seis roles actanciales que son: sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente, cuyas relaciones reciben el nombre de "modelo" o "matriz actancial". Estos actantes se agrupan en parejas por oposiciones binarias emparejadas a las funciones gramaticales y de acuerdo con tres ejes semánticos (deseo, comunicación y lucha). Cada actante puede ser cubierto por personajes diferentes en cada secuencia y de acuerdo con la perspectiva de los distintos personajes. cfr. Todorov, *id.*, pp. 169 a 177; Berstein, *op.cit.*, pp. 69 a 74.
 24. Ver nota anterior.
 25. Para ver la definición de cada uno de los actantes que utilizamos en este trabajo, cfr. Berstein, *op.cit.*, pp. 70 a 71.
 26. Ver nota 23.
 27. Ver nota 21.
 28. "Dentro del plano de la historia hay que situar el análisis del espacio y de la temporalidad que a ella corresponden. Hay un espacio y un tiempo que no se dan dentro del discurso, sino en los hechos evocados o imaginados por el narrador" *id.*, p. 77. Este es el espacio y el tiempo del que nos ocupamos en esta parte de nuestro análisis.
 29. Barthes, *op.cit.*, p. 17.
 30. *Infra.*, pp. 47 y 48.
 31. El análisis de la forma en que se estructuran los discursos de los narradores corresponde al punto 2.2.3, p. 62 y sigs.
 32. Ver nota 15.
 33. "... a Fuentes le atraen los individuos que tipifican y aún estereotipan el carácter nacional; el comportamiento y la mentalidad propia de toda extracción social; por ello, sus actores principales son símbolos históricos, sociales y culturales". cfr. Georgina García, *Los distractos*, 1981, p. 177.
 34. Todorov, *Introducción...*, p. 62.
 35. Georgina García, *Una lectura de Carlos Fuentes: Los días enmascarados y Aura* 1978.
 36. Ver notas 16 y 17.

37. El análisis del tiempo en las obras de ficción es bastante complejo. Pueden reconocerse varias temporalidades, tanto a nivel interno como externo. Ducrot y Todorov mencionan como temporalidades internas: el tiempo de la historia que es el "tiempo representado" o "narrado" y que es la "temporalidad propia del universo evocado" es decir que es el tiempo en el que se supone ocurren los acontecimientos narrados en el texto. éste es el tiempo que nos interesa en esta parte. También mencionan el tiempo de la escritura (relacionado al proceso de la enuncianción) y el tiempo de la lectura (el necesario para leer un texto). Los tiempos externos son el del escritor, el del lector y el histórico. cfr. Ducrot y Todorov. "El tiempo del discurso" en *op.cit.*, pp. 357 a 363.
38. En este punto creo importante aclarar que en su *Introducción...* Todorov analiza el "tiempo de la percepción de la obra" dentro del aspecto sintáctico (el mismo que se identifica con el plano de la historia) y cita como ejemplo la novela policíaca (cfr. pp. 70 a 71) En tanto que en el artículo "Las categorías..." al hablar de la deformación temporal la sitúa como elemento del nivel del discurso y da también como ejemplo el de la novela policíaca (cfr. *op.cit.*, pp. 177 a 179). cfr. Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. T. I. 1984, p. 1274.
40. Ducrot y Todorov. *op.cit.* p. 360
41. cfr. Todorov. *Introducción...* p. 71.
42. *id.*, p. 71 a 72.
43. Beristain Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 1985. p. 338.
44. Ducrot y Todorov. *op.cit.* p. 347.
45. Antonio Risco. *Literatura fantástica en lengua española*. 1987. p. 173.
46. Para Todorov, una figura retórica puede ser la fuente de un fenómeno sobrenatural al volver "efectivo el sentido propio de una expresión figurada" (*Introducción...* p.63). Además la interpretación poética es contraria a lo fantástico (*infra*, cap.I). cfr. p. 63.
47. *id.*, p. 63.
48. Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. Madrid. Espasa-Calpe. 1984. p. 385
49. Para Gonzalo Celorio tanto el surrealismo como lo real maravilloso se caracterizan por una visión amplia de la realidad, que comprende no sólo las acciones de los hombres, también sus sueños, sensibilidad, deseos, así como su imaginación colectiva. Considero que esta noción del tiempo fragmentado es una manifestación más de esa visión amplia de la realidad que caracteriza tanto a la literatura del llamado realismo mágico como a la fantástica. cfr. Gonzalo Celorio. "El Surrealismo y lo Real Maravilloso". 1976.
50. Son las formas en que el narrador expone la historia. Todorov los llama modos. cfr. Todorov. "Las categorías..." p. 184.
51. El narrador en primera persona es aquel que en la trama desempeña, al mismo tiempo, el papel de narrador y el de individuo de la historia. "El sujeto de la enuncianción y el del enunciado se condensan en una sola unidad: narrador-personaje". Alberto Paredes. *Las voces del relato*. 1983. p. 51.
52. La forma en que se estructura cada una de estas unidades narrativas se describe en el punto 2.1., p. 46 y sigs.
53. Paredes distingue tres tipos de narrador en primera persona: 1) el narrador-protagonista, quien "es alguien contando su propia historia", tiene la doble naturaleza de cronista y "ente humano ficticio" (p.60); 2) el narrador-personaje secundario que también es un ser humano ficticio que nos cuenta, desde su posición individual, la historia de otro; 3) el narrador-personaje incidental, cuya diferencia con el anterior es únicamente de grado, ya que su

- participación en la historia, el grado de acción que tiene y los hechos en que se involucra son menores que los del narrador anterior. cfr. id. Todorov, Introducción... p.69.
54. Por ejemplo, la novela policiaca suele jugar con los falsos testimonios de los personajes.
55. Las explicaciones racionales que suelen emplearse para negar la existencia de lo fantástico son : el azar, la influencia de drogas, las supercherias, los juegos lúncados, la ilusión de los sentidos, la locura, etc. id. pp. 38 a 40.
56. id. p. 67.
57. Ver nota 53.
58. A la figura del narrador, " aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario" corresponde la del narratario que es la imagen del lector del texto. Entre ambas imágenes implícitas del autor y del lector se establece una compleja red comunicativa. cfr. Paredes, op.cit. pp. 29 a 30.
59. Todorov, Introducción... p.95
60. Flora Bolton Buita, Los juegos fantásticos . 1983. p. 190.
- 61.
- 62.

CAPITULO III: CHAC MOOL : EL PASADO PRESENTE

3.1. Los días enmascarados

Todorov no propone en su Introducción a la literatura fantástica un análisis de tipo interpretativo porque, para él, lo que interesa al estudiar un género literario como el de la literatura fantástica es constatar la presencia de determinados elementos en la obra y no la de nombrar su sentido ,tareas que asigna a la poética y a la crítica respectivamente ¹. Sin embargo, considero que nuestro análisis de Chac Mool quedaría incompleto sin una propuesta interpretativa que nos permita hacer una lectura más amplia de esta obra que, tras haber sido analizada desde la perspectiva de un género literario, también puede ser estudiada como creación individual y original, donde su autor nos ofrece una personalísima visión del universo que le rodea ².

Desde Chac Mool, primero de los seis textos que componen Los días enmascarados, asoman ya muchos de esos fantasmas que habrán de habitar la producción literaria ulterior de Carlos Fuentes . El problema del origen de la identidad del mexicano, la cultura prehispánica, sus mitos, el tiempo, la magia, el mestizaje cultural y la mentalidad de la clase media post-revolucionaria , entre otros, son los asuntos que bajo distintas máscaras han poblado sus obras durante más de cuarenta años de quehacer literario, a lo largo de un ciclo que él mismo bautizó como "La edad del tiempo" y que recientemente clausuró con la publicación de El naranjo o los círculos del tiempo. Sobre la presencia constante de esos asuntos en su obra, él mismo ha declarado que le son inevitables:

Uno viaja por ahí con sus fantasmas y obsesiones para siempre (...)
Yo nací con ciertos fantasmas y obsesiones respecto a la identidad,
a la simultaneidad del tiempo, al organismo mítico. Estas tendencias
son inevitables en cualquier cosa que escribo ³.

Esta preocupación por comprender la personalidad nacional y valorar nuestra cultura, junto con el auge de la literatura fantástica latinoamericana y el llamado "realismo mágico", se inscriben dentro del ambiente cultural de los años 50's, cuando Carlos Fuentes, al igual que otros jóvenes intelectuales de su generación, leen tanto a Samuel Ramos y Octavio Paz como a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y José Bianco: unos les abren el camino de la especulación sobre el ser nacional y otros el de la fantasía; aunque fue el autor de El laberinto de la soledad ⁴ quien mayor huella habría de dejar en el joven Fuentes.

En dicho ensayo, publicado en 1950, Paz realizó un extenso análisis del ser nacional y su relación con el resto del mundo, recurriendo a nuestra historia, mitos y psicología colectiva. Varias de las preocupaciones y tesis desarrolladas por él influyen en Fuentes quien, a través de su óptica y estilo personales, las transforma al llevarlas al plano de la novela y el cuento, sobre todo en las obras que publica durante su primera etapa como Los días enmascarados, La región más transparente y La muerte de Artemio Cruz. Fuentes recuerda la influencia que Paz ejerció en él por esos años en un artículo de Tiempo mexicano:

En 1950, estudié y trabajé en Europa y tuve la fortuna de conocer, en París, a Octavio Paz, que en esos días publicaba dos libros capitales de la literatura moderna de México: El laberinto de la soledad y Libertad bajo palabra. Paz realizaba un supremo esfuerzo intelectual por asimilar el pasado de México con relevancia poética, separando los valores vivos de los muertos y encontrando el contexto humano del particularismo mexicano ⁵.

En el caso de Los días enmascarados , el interés por penetrar en el origen de la personalidad del mexicano está explícitamente formulado desde su título. Los días enmascarados, frase que de acuerdo con Octavio Paz en el ensayo La máscara y la transparencia : "Alude a los cinco días finales del año azteca, los *nemontami*: *cinco enmascarados con penacas de magica*" había dicho el poeta Tablada. Cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad -- frágil puente entre el fin de un año y el comienzo de otro" 4 .

El poema de José Juan Tablada que sirve a Fuentes como motivo es El idolo en el atrio 7, que desde su título deja claro su interés por recrear imágenes del mundo indígena y sugerir su presencia en el México post-revolucionario . La sola idea de un idolo oculto en un atrio a quien consecuentemente se rinde culto en el momento del ceremonial cristiano, nos remite a la peculiar fusión entre las religiones católica y precolombina y al ocultamiento que hicieron los indígenas de sus creencias ancestrales para no traicionarlas. Fuentes comparte con el poeta este interés por la cultura mexicana y por mostrar el sincretismo cultural entre el mundo prehispánico y el occidental en nuestro país.

Otro interés que emparenta la obra de Fuentes con el poema de Tablada es el del tiempo que el poeta desarrolla al dedicar su composición al calendario azteca :

Piedra de las cronologías,
síntesis de los años y los días
donde se exhala en silencioso canto
el pertinaz espanto
de las viejas mitologías 8

En Los días enmascarados, el tiempo es muy importante y se le relaciona con el problema del origen . En varios de los cuentos que componen este volumen

el pasado es representado por algún personaje que irrumpe en el presente de los protagonistas trastocando sus vidas. Así ocurre en Chac Mool con la encarnación de este ídolo de piedra : en Ilacloatzine, del jardín de Flandes cuando descubrimos que la emperatriz Carlota habita una vieja casona del centro de esta ciudad y en Por boca de los dioses con la aparición de la diosa Tlazol.

La innegable filiación de Fuentes con Tablada está expresada especialmente en los versos que el poeta dedica a los llamados *nemontemi* o *nemontli*, que son los últimos cinco días del *xuhpohualli*, "cuenta de los años", que era el calendario anual, agrícola y religioso de los aztecas⁹.

Y al final de los días rezagados
los Nemontemi... ¡Cinco enmascarados
con penca de maguey!...¹⁰

Durante esos días "rezagados", los cuales servían para completar la cuenta de 365 días del año, no se realizaba ninguna actividad productiva ni religiosa porque se les consideraba días de mala suerte. A los nacidos en estas fechas se les llamaba *nencilmal* si eran niñas y cuando eran niños, *nemochqui*, que puede traducirse: varón vano e inútil¹¹. A propósito de estos días escribió el cronista religioso Fray Bernardino de Sahagún:

A los cinco días restantes del año que son los cuatro últimos de enero y el primero de febrero, llamaban *nemontemi*, que quiere decir días baldíos y teníanlos por aciagos y de mala fortuna: hay conjeturas que cuando agujeraban las orejas a los niños y niñas, que era de cuatro en cuatro años, echaban sus días de *nemontemi*, y es lo mismo del bisesto que nosotros hacemos de cuatro en cuatro años¹².

En los seis cuentos que componen la colección, como los seis días de *nemontemi* del año bisiesto, los protagonistas tiene un final infortunado, de acuerdo con la concepción fatalista característica también del pensamiento indígena:

Filiberto en Chac Mool fallece ahogado; el Güero de Tlactocatzine, queda atrapado en una antigua residencia; en La letanía de la orquídea Muriel muere desangrado; Oliverio, protagonista de Por boca de los dioses es apuñalado en un sacrificio humano por la diosa Tlazot; en El que inventó la pólvora, el narrador presencia y padece el retroceso de la humanidad, y en En defensa de Trigoibia, que es una parodia de la Guerra Fría, la visión que se ofrece del mundo es bastante pesimista.

Con esta alusión tan directa a los *nemomemi*, descritos por Tablada como "cinco enmascarados", Fuentes reconoce su filiación con el poeta quien, antes que él y por distintos causas expresivas, se preocupó por los temas provenientes de la cultura mexicana y por revalorar la presencia del mundo prehispánico en el México actual.

El título del texto de Fuentes también nos indica su interés por hablar de lo que está oculto tras la máscara, de lo desconocido, por tratar asuntos que trascienden la esfera de lo evidente o cotidiano y que consecuentemente se nos presentan como extraños y fantásticos. Aparte de Chac Mool, en Tlactocatzine del jardín de Flandes la Emperatriz Carlota regresa al presente por un joven Maximiliano, en La letanía de la orquídea le nace una flor en el muslo al protagonista y en Por boca de los dioses unos labios son desprendidos de una pintura de Tamayo y siguen a un hombre.

Los días enmascarados lleva implícita una pregunta: ¿qué se oculta tras la máscara? Octavio Paz escribió que desde esta obra se perfilaba la preocupación

de Fuentes por descifrar qué hay detrás de las palabras y descubrir el rostro verdadero de los mexicanos¹³.

De todos los relatos que componen este volumen, Chac Mool y Por boca de los dioses son los que con mayor claridad muestran que aquello que se oculta tras la máscara es nuestro mundo indígena. En el primero esto se nos revela gracias a la aparición sobrenatural de una especie de fantasma del pasado, Chac Mool, ---" El tema de la construcción vieja sobre la nueva, lo viejo retornando como una aparición sobre lo nuevo, es también el tema de los fantasmas", escribe Gloria Durán ¹⁴. Este fantasma es la otra cara de México, olvidada y desdeñada, es nuestro pasado prehispánico, escondido tras la máscara de los moldes extranjeros que la nación ha ido adoptando a lo largo de su historia.

3.2. Chac Mool

A la luz de lo anterior y retomando algunas ideas de nuestro análisis de los tres niveles del texto en Chac Mool, observo que el tiempo , y específicamente el tiempo pretérito, es el motivo más recurrente en la obra. Las expresiones figuradas que aluden a una realidad fragmentada que rompe con los límites temporales, el desfase entre las narraciones de los personajes donde el contenido del diario de Filiberto implica un retroceso en el tiempo con respecto a la lectura del amigo, dando al texto una estructura circular; las referencias a la cultura indígena y, en especial, la obsesión de Filiberto por vivir mirando al pasado junto con la animación del ídolo de piedra precolombino, son elementos suficientes para considerar que el

gran tema del primero de Los días enmascarados es el de la presencia oculta del mundo prehispánico en el México de hoy, idea recurrente en casi toda la obra de Fuentes , como él mismo lo ha expresado:

Mi país es un país de muchos niveles, de muchos pisos y hay un sótano que si está habilitado por los dioses mexicanos. De cuando en cuando asoman la cara y hacen muecos, juegan travesuras, hacen bromas, pero se manifiestan de cuando en cuando ¹⁵.

Gracias al tiempo circular mítico y a la inconsciente voluntad de Filiberto por regresar el tiempo, Chac logra escapar del sótano de la casa de éste y del sótano del olvido de tantos siglos , para dar vida a aquello que , sin clara consciencia, Filiberto había venido invocando en cada uno de los circulares y rutinarios actos de su vida. En cierta forma siempre estuvo con él, oculto y enmascarado, y su aparición sobrenatural no es sino la personificación de ese reiterado anhelo por el pasado que se le manifiesta de lleno, pero que acabará por destruirlo.

Con la presencia sobrenatural de Chac, quien como vimos rompe todos los esquemas de lo que los personajes de la historia y nosotros los lectores consideramos normal, ingresa en el presente mediocre del protagonista una concepción del tiempo y de la realidad mas compleja, donde la anulación de las fronteras entre presente-pasado, realidad-fantasia, pensamiento racional-pensamiento mágico o mundo sagrado-mundo profano es posible. Fenómeno que de acuerdo con la "red de los temas del YO" propuesta por Todorov ¹⁶, alude a la dificultad del individuo para relacionarse con su medio y lo lleva a romper inconscientemente los límites entre su psique y el mundo físico ¹⁷, y que también lo relaciona con la mentalidad mítica y mágico-religiosa de las comunidades arcaicas que ignoran los límites entre materia y espíritu. De acuerdo con Francisco Javier Ordiz --quien toma como

fundamento teórico a Ernst Cassirer" la *conciencia mitológica* aparece como algo encerrado en sí mismo, con leyes propias y aislado del mundo inmediatamente perceptible. En esta categoría o forma de pensamiento domina la idea de la unidad relacional de todas las cosas, lo cual supone la inexistencia de dicotomías, como sueño-realidad o vida-muerte" 18. Esta ruptura es la que abre las puertas en Chac Mool y en otras obras de Fuentes a la presencia de fenómenos fantásticos. Así puede interpretarse, por ejemplo, que en Aura este personaje sea una proyección de Consuelo Llorente, cuya voluntad sobrehumana rompe las fronteras entre su mente y el mundo físico para reencontrar el amor 19.

Con los monólogos de Filiberto que presiden la aparición de Chac en el umbral de su puerta, donde trata de hablar del carácter complejo e inaprensible de esa nueva realidad que intuye ("Real bocanada de cigarro efímera..." p.19), él no sólo trata de darse a sí mismo una explicación sobre la existencia de un ser sobrenatural como Chac, sino también expresa su aceptación del pasado indígena con su mentalidad mítica que hace posible la encarnación del ídolo.

Esa nueva concepción de la realidad anula el tiempo sucesivo y lineal para situarnos dentro del tiempo circular mítico del pueblo azteca. Éste concebía el devenir histórico como un fenómeno que constantemente estaba volviendo sobre sí mismo. Para ellos cada 52 años se completaba un ciclo o "atadura de años" y, si la humanidad no perecía al término de este periodo, se iniciaba otra era de 52 años más.

Chac Mool rompe precisamente con la noción temporal lineal del mundo occidental para presentar una estructura y una serie de motivos alusivos a la

circularidad temporal. Basta recordar nuestro análisis del nivel sintáctico donde veíamos cómo la alinealidad de los discursos de los dos narradores y la inversión de los roles actanciales de Chac y Filiberto aludían a la idea de un tiempo que se repite. Lo mismo puede decirse del hecho de que el cuento concluya en circunstancias semejantes a las del inicio de la metamorfosis del ídolo, dejando abierta la posibilidad de que reinicie el ciclo; del proceso de la encarnación de Chac que va de la temporada de lluvias a la de sequía y también de la rutinaria existencia de Filiberto, el cual acude de lunes a viernes a su trabajo burocrático, los fines de semana a alguna zona arqueológica, y viaja cada año en Semana Santa a Acapulco donde siempre visita los mismos lugares.

Había mencionado ya que Los días enmascarados era el espacio donde nacían muchos de los fantasmas que habrían de poblar la futura obra de Carlos Fuentes. La misma idea de un tiempo que se repite sirve de base para la organización de algunas de sus novelas como Las buenas conciencias, La muerte de Artemio Cruz, Aura e , incluso, de otras más recientes como El narajito o los círculos del tiempo. En la primera, por ejemplo, la impresión de circularidad se logra cuando al final del relato Jaime Ceballos no puede romper con los valores burgueses de su entorno y regresa al hogar dispuesto a reintegrarse a la tradición familiar. Esta sensación se refuerza con la repetición literal del pasaje que lo describe caminando rumbo a casa bajo la luz de la luna al principio y fin de la novela. Así la historia concluye con una situación prácticamente idéntica a la del inicio ²⁰.

La muerte de Artemio Cruz es una especie de viaje a través de los recuerdos del personaje que da nombre a la novela. El relato inicia el día en que agoniza y termina con su muerte en el quirófano algunas horas después del inicio del mismo; toda la narración es un retroceso en el tiempo a los momentos cruciales de su vida, los cuales se nos ofrecen a través de tres voces narrativas (YO,TÚ,ÉL) que se alternan ²¹, en forma más o menos semejante a las narraciones de Filiberto y su amigo. Además, como observa René Jara, los hechos de la vida de Cruz narrados en la novela van de 1903 a 1955, es decir, 52 años que es la cifra que comprendía cada ciclo del calendario azteca ²².

En Aura se narra todo el proceso que lleva al joven historiador Felipe Montero a darse cuenta de que él es la reencarnación del general Llorente, fenómeno que nos sitúa de nuevo fuera del tiempo convencional lineal y dentro del tiempo mítico donde se concibe que la existencia es un eterno retorno. Traído por ese tiempo circular mítico, Felipe-Llorente puede volver a amar a Aura-Consuelo por siempre ²³.

Y en los cinco relatos que componen El naranjo o los círculos del tiempo, que ya desde el título apunta a esta misma concepción temporal, la historia de América y de México se nos ofrecen como un fenómeno repetitivo donde la explotación y el imperialismo son los mismos desde la Conquista hasta nuestros días²⁴.

La configuración temporal circular de muchos de los textos de Fuentes se relaciona con la idea de la superposición cultural y religiosa a la que hacen referencia el título de Los días enmascarados y el poema El idolo en el atrio de

Tablada, tal como lo expusimos al principio del presente capítulo. La visión de México como un país donde coexisten distintas temporalidades o donde lo viejo convive con lo nuevo se nos ofrecen a través de distintos motivos en Chac Moo. El anacronismo de Filiberto empeñado en resguardar del transcurso del tiempo la casona de sus padres o la añoranza de su juventud perdida apelan a su incapacidad de superar el pasado. Luego el hecho de que muera en Semana Santa, sea católico al mismo tiempo que adorador del arte prehispánico, que compre el Chac un domingo en la Lagunilla y que acuda a escuchar misa en la Catedral Metropolitana, la cual se edificó sobre las ruinas de los antiguos templos indígenas²⁵, insisten en la idea de la superposición cultural que, en el caso concreto de los ejemplos citados, se manifiesta como sincretismo religioso.

Es en este contexto donde se inscriben las disquisiciones de Pepe sobre la conquista espiritual que ya habíamos citado anteriormente:

Llegan los españoles y te proponen que adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?...Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión, pero un dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le saquen el corazón ¡caramba, ¡a que mate a Hutzilopochtli!p. 13).

Las teorías de este personaje sobre la conquista espiritual esbozan un asunto que la fantástica transformación del idolo prehispánico y la muerte del católico Filiberto por voluntad de un dios maya llevan hasta sus últimas consecuencias: La pervivencia oculta de las creencias indígenas en la religión católica.

Esta es una idea que Fuentes ha desarrollado de diferentes formas en sus novelas y que ha expresado con frecuencia en artículos y entrevistas. En Cambio

de piel está el asesinato de Franz en una especie de sacrificio ritual que se verifica precisamente en el interior de la gran pirámide de Cholula , recinto ceremonial prehispánico sobre el cual se asienta una iglesia católica en la actualidad ²⁶. En entrevista realizada por Emir Rodríguez de Monegal, Fuentes habla de que en esta obra "No hay progreso histórico...: no hay escatología, hay un puro presente detenido. Hay repetición de una serie de actos ceremoniales" ²⁷.

En el ensayo titulado De Quetzalcóatl a Pepsicóatl , Fuentes hace una reflexión muy semejante a la que puso en labios del personaje de Pepe cuando conversa con Filiberto afuera de la Catedral :

Desconocida la identidad de Quetzalcóatl fue usurpada por un hombre que llegó a destruir el tiempo y el espacio inventados para recibirlo. Hernán Cortés al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo. Desde entonces es imposible saber a quién se adora en los altares barrocos de Puebla, de Tlaxcala y de Oaxaca, pero la confusión ha sido superada por la sangre: los indios, acostumbrados a que los hombres muriesen en honor de los dioses, se sintieron maravillados y vencidos por un dios que había muerto en honor de los hombres. ¿ Cristo o Quetzalcóatl, el Galileo coronado de espinas o la serpiente coronada de plumas ? ²⁸

Y en el relato titulado Las dos orillas, pone en labios del personaje de Jerónimo de Aguilar lo siguiente:

Los dioses aztecas exigían el sacrificio de los hombres. El dios cristiano, clavado en la cruz, se sacrificaba a sí mismo ²⁹.

Fuentes ubica el origen de esta superposición cultural y religiosa en la época de la Conquista, momento no superado en la historia de nuestro país, cuando el indígena sometido por las armas buscó la forma de mantener la continuidad de su mundo, secuestrando las imágenes y símbolos de sus conquistadores para enmascarar los propios. De tal forma logró ocultar sus creencias originales sin traicionarlas, manteniéndolas vivas y actuantes hasta

nuestros días. Ésa ha sido la victoria del mundo indígena, tal como lo expresa orgullosa Teótlula Moctezuma en La región más transparente:

Pueden venir los que vinieron, todos, los que nos quitaron las cosas y nos hicieron olvidar los signos, pero debajo de la tierra, allá, hijo, en los lugares oscuros a donde sus pies ya no pueden pisotearnos, allá todo sigue igualito y se escuchan igualitas las voces de donde vinimos ¹⁰.

La obsesión de Fuentes por presentar un tiempo que vuelve constantemente sobre sí mismo, haciendo posible la coexistencia de diferentes temporalidades y creencias, alude a su visión de México como "un país de muchos niveles y pisos" y de "promesas incumplidas", donde permanecen vivos ,aunque ocultos, todos los momentos de nuestra historia que no hemos superado.

Entre nosotros no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos , todos los pasados son presentes. Nuestro tiempo se nos presenta impuro, cargado de agonías resistentes. La batalla es doble: luchamos contra un tiempo que, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte desde nosotros, se convierte en nombre nuestro. La coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todos los tiempos deben ser mantenidos ¿Por qué? Porque ning n tiempo mexicano se ha cumplido aún. Porque la historia de México es una serie de *Edenes subvertidos* a los que, como Ramón López Velarde, quisiéramos a un tiempo regresar y olvidar ¹¹.

Por eso, en su narrativa, Fuentes se ha dado a la tarea de poner al descubierto los rastros de cada una de esas etapas de la historia no superada de nuestro país, durante las cuales se han forjado las máscaras con que hemos tratado de cubrir nuestro verdadero rostro desde la Conquista:

Todo lo que es profundo ama la máscara: si la sentencia de Nietzsche es cierta, vivimos en tierra elegida, país enmascarado a lo largo de su historia: en su origen mismo, por una piel de piedra, mosaico y oro; por el orden helado y barroco del virreinato; por el sueño formal del liberalismo, sueño de modernidad para un país que, de tan antiguo, aún no nacía; aligerado a su origen, a su rocamadre, a su perdida origen; enmascarado por la paz y el progreso porfiristas; caretas de la esclavitud y el hambre...¹²

Conforme a esto, suele presentar la pervivencia de alguno de esos momentos históricos no superados en el presente. Puede hacerlo valiéndose de lo fantástico como en los casos del periodo prehispánico en Chac Mool y Por boca de los dioses y de la época del Segundo Imperio en Tlactocalzine... y Aura. También suele hacerlo tomando como correlato o asunto una o varias de esas etapas de nuestra historia, además de los textos antes citados, el pasado prehispánico es el trasfondo de La región más transparente, Cambio de piel y La muerte de Artemio Cruz, la Conquista es el de Terra nostra.³³ Todos los gatos son pardos ³⁴ y El naranjo...; y la Revolución Mexicana es el de La región más transparente, La muerte de Artemio Cruz, Agua quemada ³⁵ y Gringo viejo³⁶, entre otros.

La coexistencia temporal es la base del conflicto en el caso específico de Chac Mool donde se confrontan simbólicamente el presente, encarnado por Filiberto, con el pasado prehispánico, representado por Chac. Ellos funcionan a manera de símbolos que tipifican ciertos rasgos nacionales, a través de los cuales Fuentes ejemplifica su visión multitemporal del país. Gracias a los indicios acerca de los atributos físicos y psicológicos que revisten a ambos personajes es posible reconocer lo que cada uno representa. Filiberto es el burócrata capitalino, el profesionista que "no la hizo", cuya familia debió pertenecer en otra época a la alta burguesía. En el texto encarna el prototipo del hombre "normal" que posee unos esquemas mentales regidos por la lógica común y las informaciones que del mundo le ofrecen sus sentidos externos, si bien esta actitud variará a raíz de la metamorfosis del ídolo. Por su parte, Chac es al principio un objeto, representación del supuesto

dios maya de la lluvia, quien gracias a sus poderes sobrenaturales logra cobrar vida. Como dios que es , su carácter es orgulloso y autoritario, pero después acaba perdiendo su dignidad e incluso sus mágicos poderes al entrar en contacto con lo humano. Este personaje, en oposición a Filiberto, representa lo "anormal" que al romper con las leyes de la naturaleza es considerado fantástico. Chac encarna tanto a lo fantástico como al mundo indígena , con su pensamiento mítico y mágico-religioso que hacen posible su ingreso en el presente.

Cuando lo que ellos representan coexiste en ese espacio atemporal que es la vieja casa de Filiberto, se confrontan simbólicamente los dos rostros de México: el que se oculta tras la máscara de los males impuestos por la cultura occidental con que hemos intentado cubrir nuestro complejo de país conquistado ³⁷ y el oculto que es el de nuestro origen ubicado, en el caso específico de este cuento, en el mundo indígena ³⁸. Con este encuentro, posible gracias a lo fantástico, Fuentes pone al descubierto las dos concepciones del mundo que para él conforman la identidad del mexicano y, al igual que en *Aura*, aprovecha la oportunidad para criticar la mentalidad burguesa que "confunde la realidad con su propia percepción del mundo" ³⁹ y se niega a admitir , como Filiberto y su amigo al inicio, que puede haber una "segunda realidad", aunque en el fondo forme parte de su inconsciente.

Pero ¿ hasta dónde los mexicanos estamos dispuestos a asumir nuestra identidad mestiza? Esa es la pregunta que traen consigo personajes como Chac , Tlazol, Ixca Cienfuegos o Teódtula Moctezuma y que , en el caso concreto de *Chac Moal* , Filiberto responde simbólicamente con su nostalgia, la circularidad de sus actos y con terminar siendo el católico adorador de un dios prehispánico que

muere inmolado por éste. Aquí también cabría preguntarnos por qué si ambos orígenes nos constituyen , el encuentro entre esos dos rostros de México se da en términos negativos en Chac Moo!, por qué muere Filiberto y Chac se convierte en una imagen degradada de él. Sobre esto caben varias interpretaciones que no se excluyen entre sí:

Por un lado, está el interés de Fuentes por mostrar la persistencia oculta del espíritu sacramental indígena como parte de nuestra herencia precolombina, el cual parece seguir exigiéndonos periódicamente tributos de sangre, pues en su opinión "el sentido permanente de sacrificio para mantener el orden cósmico ha sido la victoria final del mundo indígena en México" ⁴⁰. Por eso en La región más transparente son inmolados Manuel Zamacona y Norma Larragoiti, en Cambio de piel ⁴² lo es Franz y en En los días enmascarados , Filiberto y Oliverio. El sentido ritual de las muertes de Norma Larragoiti y Filiberto, por citar dos casos, se explica no sólo en función de las numerosas referencias a la cultura prehispánica en ambas obras, sino también por los actos ceremoniales inconscientes que dichos personajes llevan a cabo. Filiberto realiza a un tiempo el ritual cristiano y el pagano al acudir a misa a la Catedral metropolitana, cuyas estructuras barrocas ocultan sus cimientos indígenas, además de que al extenuarse nadando en el mar de Acapulco "un trecho tan largo" antes de ahogarse , cumple con una condición previa al sacrificio propia de las ceremonias prehispánicas: el agotamiento de la víctima⁴¹. Mismo requisito que Norma Larragoiti cumple al encontrarse exhausta por la constante sollicitación sexual de Ixca Cienfuegos, quien la prepara para el sacrificio humano que le exige su madre Teócuta Moctezuma, representación simbólica de la Cuatlicue.

Por otro lado, es posible interpretar la muerte de Filiberto, tomando en cuenta que él, a pesar de que anhela el pasado, no está preparado para comprenderlo pues carece de conciencia histórica e ignora el verdadero sentido de esas culturas indígenas que admira. En realidad no entiende sus creencias ni su sabiduría atávica ni su pensamiento mágico ni su sentido de lo sagrado. Chac, escribe Filiberto, " Sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales, el castigo de los desiertos; cada planta arranca su paternidad mítica: el sauce, su hija descarriada; los lotos, sus mimados; su suegra; el cacto" (p.22). Cuando Chac entra en su mundo, él es incapaz de darle la cara al presente y al pasado juntos, no comprende que el pasado es la simiente del futuro. Podríamos decir, incluso, que Filiberto, como símbolo de México que es, carece de un proyecto viable de futuro y por ello muere. Tal vez esa sea su lección.

En tanto que Chac, el pasado precolombino que renace, derrota a Filiberto y sigue vivo, pero de forma decadente porque pierde su fuerza y dignidad; envejece, usa lociones, necesita una mujer, viste las ropas de Filiberto y usa maquillaje para cubrir sus arrugas. Chac, al igual que Ixca Cienfuegos de quien es antecedente, se contamina por su contacto con lo humano como aquél con el de los poderosos. Aunque ambos siguen vivos, su existencia pierde el brillo y misterio que les rodeaba. ¿Qué puede significar esto? Sencillamente que para Fuentes la vuelta al pasado tampoco es posible.

...ningún dios regresará ya, porque la tierra reclama que sus hijos la construyan, que ahora sean ellos los creadores 4/.

La imagen de México como un caserón en cuyo sótano habitan los dioses prehispánicos que suben a ejecutar al mexicano sin conciencia

histórica, sirve a Fuentes para representar simbólicamente a México como un sitio donde es urgente y vital revalorar nuestro legado cultural para saber quiénes somos y construir nuestro futuro. Esta preocupación más que recurrente es obsesiva en su obra: "Quiero entender qué significó vestirse con plumas para ya no usarlas (dice Manuel Zamacona en *La región más transparente*) y ser yo, mi yo verdadero sin plumas. No, no se trata de añorar nuestro pasado y regodearnos en él, sino de penetrar el pasado, entenderlo, reducirlo a razón, cancelar lo muerto --, que es lo estúpido, lo rencoroso -- rescatar lo vivo y saber, por fin, qué es México y qué se puede hacer con él" ⁴³.

Considerando todo lo anterior, para Carlos Fuentes no es en el antagonismo de nuestras dos identidades, el cual acabó destruyendo a Filiberto y degradando a Chac, como podremos soñar un futuro para los personajes que poblamos este país; sino aceptando que ambas raíces nos constituyen porque en México "el pasado siempre está vivo" ⁴⁴; por eso es urgente romper de una vez con los traumas históricos y las obsesiones racionalistas en que descansan las dicotomías que impiden a la imaginación, al sueño y la fantasía ocultar en el inconsciente de la nación ser parte del presente.

Desde *Chac Moqol*, los relatos del mexicano Carlos Fuentes intentan, como el espejo humeante de Tezcallipoca, obligarnos a mirar, sin máscaras ni complejos, nuestro verdadero rostro, a descubrirnos, a reencontrarnos con ese otro yo, tan antiguo y tan moderno, tan fantástico y tan realista como nuestra inteligencia e imaginación nos lo permitan.

NOTAS

1. Tsvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, 1981, pp. 110 a 112.
2. infra, pp. 45 y 6.
3. cit. pos. Francisco Javier Ordiz en El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, 1987, p. 33.
4. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, 1995.
5. Carlos Fuentes, Tiempo mexicano, 1992, p. 58.
6. Octavio Paz, "La máscara y la transparencia" en Homenaje a Carlos Fuentes, p. 17.
7. José Juan Tablada, "El diolo en el otrio" en Los mejores poemas de José Juan Tablada, 1993, pp. 78 a 80.
8. id.
9. Remi Simeon, Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, 1984, pp. 325 a 326.
10. Tablada, op.cit.
11. Bernardino de Sahagún, Historia de los cosas de la Nueva España, L. II, pp. 94 y 938.
12. id., p. 94.
13. Paz, "la máscara y ..."
14. Gloria Durán, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, 1976, pp. 51 a 52.
15. cit. por Ordiz en op.cit., p. 174.
16. cit. Todorov, op.cit., pp. 85 a 91.
17. infra, pp. 24 y 25.
18. Ordiz, op.cit., p. 155.
19. Carlos Fuentes, "Aura" en literatura latinoamericana, I. II, 1982, pp. 685 a 708.
20. Carlos Fuentes, Los buenos conciensoas, 1973.
21. Carlos Fuentes, La muerte de Artemio Cruz, 1983.
22. René Jara, "El mito y la nueva novela latinoamericana. A propósito de La muerte de Artemio Cruz", op.cit., pp. 147 a 208.
23. Fuentes, "Aura".
24. Carlos Fuentes, El naranjo a los círculos del tiempo, 1993.
25. Sobre esta idea recurrente en su obra, el personaje de Martín Cortés de El naranjo a los círculos del tiempo, "Mise a la gente mugrosa que me rodeaba vestida de marita, descalza y con la frente, ceñida de cordales y las espaldas cargadas de costales y pensé, Dios mio, ¿cuantos cristianos vendrán algún día a orar a esta catedral, sin imaginar siquiera que en la base de cada columna del templo católico está inscrita una insignia de los dioses aztecas?". id., p. 82.
26. Carlos Fuentes, Cambio de piel.
27. Emir Rodríguez de Monegal, "Entrevista a Carlos Fuentes" en op.cit., pp. 40 a 41.
28. Fuentes, Tiempo mexicano, pp. 22 a 23.
29. Fuentes, El naranjo a los círculos del tiempo, p. 37.
30. Carlos Fuentes, La región más transparente, 1988.
31. Fuentes, Tiempo mexicano, p. 9 a 10.
32. id., p. 65.
33. Carlos Fuentes, Terra nostra, 1978.
34. Carlos Fuentes, Todos los quillos son pardos, 1970.
35. Carlos Fuentes, Agua quemada, 1983.
36. Carlos Fuentes, Gringa vicia, 1985.
37. Esta es una de las tesis que comparte con Octavio Paz.

38. Sobre todo en las novelas de su primera etapa, Fuentes se dedica más a indagar en la rama indígena de nuestro origen; ya en obras posteriores se ocupa de la rama europea y en la actualidad su interés se centra principalmente en nuestra relación con el mundo.
39. Ordiz, op.cit., p. 173.
40. id.
41. id., p. 80.
42. Carlos Fuentes, Nuevo tiempo mexicano, 1994.
43. Fuentes, La región..., p. 279.
44. Fuentes, Nuevo tiempo..., p. 211.

CONCLUSIONES

El presente trabajo partió del modelo teórico propuesto por Tzvetan Todorov para quien, en tanto producto de experiencias literarias anteriores, la literatura fantástica debe ser considerada un género literario, definido a partir de una teoría del texto que atiende a tres aspectos en la estructura del relato: verbal, sintáctico y semántico. Niveles donde es posible reconocer una serie de elementos formales y semánticos recurrentes (aunque no exclusivos), en un conjunto de obras que, por tal motivo, merecen ser consideradas como pertenecientes a la misma especie o género literario. Uno de esos conjuntos es precisamente el de la literatura fantástica, cuya característica formal definitoria es la ambigüedad que pone en conflicto, no sólo a los personajes y al lector frente a los fenómenos de origen extraño evocados en el texto, sino a la naturaleza misma de la ficción literaria.

Desde el primer capítulo del presente trabajo fue preciso dilucidar por qué si toda la literatura se afirma como ficción, y en consecuencia como fantástica, existe un grupo específico de obras que reciben el calificativo de fantásticas. La respuesta a tal cuestión no se hallaba lo suficientemente desarrollada en la obra de Todorov, por lo que fue necesario consultar a otros autores como Víctor Bravo Arteaga, quien considera literatura fantástica aquella que se ha emancipado del compromiso mimético para asumir la autonomía del texto literario con respecto a los referentes del mundo, haciendo de este hecho su centro explícito. Esto quedó ejemplificado en Magias parciales del Quijote donde Jorge Luis Borges exhibe las complejas relaciones entre ficción y realidad al sugerir que nosotros los lectores de un texto también podemos ser ficciones. Es en este sentido que nos hemos referido a la literatura fantástica como "quintaesencia de la literatura", dado que su razón de ser es el cuestionamiento mismo de la naturaleza de la ficción.

Para hacer efectivo dicho cuestionamiento, esta literatura se vale de la ambigüedad formal y temática que recorre todos los niveles del texto y del cumplimiento de tres condiciones: la simulación realista, la lectura literal, (no poética ni alegórica) y, en especial, la vacilación de los personajes y/o el lector

identificado, quienes dudan acerca de la posible explicación natural o sobrenatural de los fenómenos narrados; condición que determina, además, los límites de la literatura fantástica con respecto a otros géneros afines y que hace de ella un género inestable.

En cuanto a sus temas, observamos que no hay temas fantásticos en sí, lo que los diferencia es su tratamiento en determinada situación textual, pese a ello, vimos que Todorov los clasifica en dos grandes redes temáticas (la del YO y la del TÚ). Esta propuesta, aunque es muy interesante, resulta confusa y contradictoria, por lo que fue difícil aplicarla al texto propuesto.

Después de haber criticado a otros autores por clasificar a la literatura fantástica con criterios extraliterarios, Todorov hace lo mismo. Recurre a algunos principios psicoanalíticos para caracterizar sus redes temáticas, aunque también se resiste a involucrarse de lleno con esta disciplina porque, escribe, "Las psicosis y las neurosis no explican los temas de la literatura fantástica"; luego, en el capítulo 10, se vuelve a contradecir cuando tratando de hallar una justificación histórica para la desaparición del género fantástico en el S.XX, apunta: " el psicoanálisis reemplazó (y por ello volvió inútil) la literatura fantástica... Los temas de la literatura fantástica coinciden literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años" ;. Afirmación que exagera el papel de la literatura como proyección de los traumas inconscientes de su autor y que históricamente queda desmentida no sólo por la abundancia de textos fantásticos en nuestros días, sino por la existencia de cine y programas de televisión fantásticos, hechos que demuestran que este género lejos de extinguirse se ha impuesto en otras esferas del quehacer artístico. Por otra parte, sus formulaciones sobre los temas fantásticos excluyen las implicaciones ideológicas y la lectura interpretativa, que son importantes también para la cabal interpretación de la obra literaria concreta.

El segundo capítulo, que es el núcleo del presente trabajo tuvo por objetivo describir un texto literario, el cuento Chac Mool de Carlos Fuentes, a la luz de la teoría de Todorov, para comprobar la conformidad de dicho modelo con un fenómeno literario concreto y comprobar la presencia de la literatura fantástica mexicana contemporánea. No era forzoso que la obra elegida personificase

complemente al género ni que dejara de compartir, al mismo tiempo, cualidades con otros, dado que los recursos de la literatura fantástica son los mismos que los de la literatura en general. Sin embargo, Chac Mool cumplió con las tres condiciones de lo fantástico y encarnó, si no todas, si sus principales características. Con lo cual, paradójicamente, desmentimos la afirmación de Todorov acerca de la inexistencia de literatura fantástica en nuestro siglo con sus propios argumentos.

A partir del funcionamiento de la anécdota fue posible proponer la hipótesis de que Chac Mool era un cuento fantástico porque en él se narraba un fenómeno aparentemente sobrenatural que provocaba en aquellos que vivían la experiencia, ese sentimiento de duda o perplejidad sobre cómo explicar tal prodigio: por causas naturales o sobrenaturales.

Antes se identificar los principales recursos que el autor del texto empleó para provocar esta ambigüedad, fue necesario apartarnos un momento del modelo de Todorov porque su descripción de la organización de las unidades narrativas (aspecto sintáctico) es poco sistemática y se concreta básicamente a los elementos que intervienen en el suspenso, descuidando otros como el de la estructura de las acciones o el de las relaciones entre los personajes, cuya función es importante en texto que describimos. Esto se debe a que, para él, el efecto fantástico descansa más en el plano formal que en el del contenido.

Gracias a una muy elemental descripción de las acciones en Chac Mool, basada en el análisis estructural del relato, fue posible reconocer las estrategias de presentación, los ocho enunciados que componen el texto, su organización y el desfase temporal entre ellos, así como las transformaciones de los personajes a lo largo de sus respectivas secuencias y la inversión de sus roles actanciales; información que nutrió, en especial, la descripción del aspecto sintáctico.

Retomando el modelo teórico elegido, intenté reconocer la primera condición de la literatura fantástica: la simulación de un espacio realista convincente que obligue al lector a identificarse con el universo representado y a vacilar frente al hecho sobrenatural. En Chac Mool esto se logra mediante una serie de recursos expresivos que no sólo dependen del aspecto verbal como lo propone Todorov, sino también del aspecto sintáctico, a través de los índices e informaciones

que describen y caracterizan escenarios, situaciones y personajes representativos de la ciudad de México. Es en medio de este decorado realista que la encarnación del idolo de piedra surte el efecto característico del género: los personajes que participan del prodigio y el lector ven derrumbarse con él la coherencia de su mundo y dudan acerca de su posibilidad interna.

Entre las cualidades de la literatura fantástica que dependen del aspecto sintáctico están también el misterio y la necesidad de una lectura irreversible. Nuestro cuento inicia con la descripción de la extraña muerte del protagonista y el interés de su amigo por desentrañar ese misterio. Una muerte misteriosa es ideal para generar suspenso.

La vacilación, rasgo más característico de lo fantástico, depende también del aspecto verbal. Ésta se logra gracias a un lenguaje deliberadamente ambiguo que anuncia o describe el fenómeno sobrenatural. En el texto elegido fue posible identificar recursos tales como la modalización: cada vez que el protagonista intenta describir el fenómeno sobrenatural recurre al imperfecto o a fórmulas modalizantes; y lo mismo hace el otro narrador al sugerir la locura del primero.

La identificación del lector, segunda condición del género, se relaciona igualmente con el aspecto verbal, pero en este caso involucra también elementos del sintáctico como el de la simulación realista que ya se mencionó. Entre los recursos del nivel verbal está el de los puntos de vista: en nuestro texto la historia se nos presenta a través de la mirada de un narrador protagonista (el más clásico de los narradores de la literatura fantástica), quien en tanto subjetividad-punto de vista invita con mayor fuerza al lector a identificarse con él, además de que tiene la particularidad de carecer de la autoridad de un narrador en tercera persona porque como ser humano ficticio puede mentir, estar loco o simplemente equivocado. Luego Chac Mool tiene otro narrador-personaje con el que nos identificamos aún más porque es el vehículo a través del cual nosotros conocemos, como de segunda mano, los hechos contados por el protagonista. Con este doble juego, el autor logra representar las complejas relaciones que pueden verificarse entre autor y lector reales.

A lo largo de todo texto se establece una especie de polémica entre estos dos narradores: uno termina afirmando la existencia de lo sobrenatural, en tanto que el otro la niega. Al fin ocurre un cambio que da término a la discusión: el único diálogo en estilo directo entre el amigo y el indio que lo recibe en casa de Filiberto. Con esto la ambigüedad, que fue una constante a lo largo de todo el cuento y que nos hizo pensar que Chac Mool podía pertenecer al género de lo fantástico puro, se extingue en el último instante para ubicarnos en los terrenos de lo fantástico-maravilloso. Esa frágil frontera que es lo fantástico fue finalmente traspasada: lo sobrenatural sí existe.

La tercera condición del género, la lectura literal, se relaciona en especial con los aspectos verbal y semántico. Hay en este cuento numerosas expresiones figuradas (comparaciones, metáforas, hipérboles) que de una forma u otra anuncian o describen el fenómeno sobrenatural en forma velada e indirecta. Esto se debe a que este género requiere de un lenguaje ambiguo que no muestre, sino que sugiera la presencia de lo irracional e inexplicable.

El tema de Chac Mool nace precisamente en una de esas expresiones figuradas llevada hasta sus últimas consecuencias cuando el pasado prehispánico se vuelve presente con la encarnación del idolo maya. Este asunto pudo relacionarse con la red de temas del YO, cuyo significado es la disolución de los límites entre el deseo y la realidad, o bien, entre espíritu y materia. Semejante ruptura está relacionada con la locura, el mundo de la primera infancia y, en especial, con el del pensamiento mítico que, en este caso, es el que proporciona al autor el motivo para la transgresión.

Se puede estar en desacuerdo con muchas de las tesis de Todorov acerca de la literatura fantástica, con todo, su principal logro es el de haber construido un modelo teórico coherente a partir de un número reducido de textos que permite describir, con base en una teoría del texto literario, un gran número de obras.

Este trabajo trató de mostrar que era posible hacerlo, aunque tuvieron que hacerse algunos cambios y ajustes:

-Fue necesario recurrir a otras teorías para describir en forma más completa lo que se entiende por literatura fantástica hoy en día.

-La estructura del cuento analizado exigió una descripción sintáctica más extensa que la propuesta por Todorov, quien no da la suficiente importancia al plano de la historia.

-La descripción de los temas de la literatura fantástica del modelo es complicada y contradictoria como ya se mencionó. Además de confusa, sólo se limita a constatar la presencia de determinados temas sin nombrar su sentido.

Ya dentro del terreno de la crítica, el tercer capítulo de este trabajo tuvo como objetivo precisamente el de ofrecer una interpretación de Chac Mool y relacionarlo con el resto de la producción literaria del su autor.

Así fue posible llevar a cabo un interpretación ideológica de la obra específica que reveló que desde Los días enmascarados, colección que incluye a Chac Mool, Carlos Fuentes expresa su preocupación por el problema de la identidad del mexicano e incursiona por los terrenos de lo fantástico, forma expresiva que le permite mostrar su compleja visión de México como una nación multiétnica, amenazada por los fantasmas de un legado cultural indígena mal asimilado.

No es la primera vez que en las letras hispanoamericanas un escritor serio y profundo se vale de lo fantástico en varias de sus obras para hablar sobre aspectos importantes de su realidad nacional, lo cual demuestra que, lejos de ser un género menor dedicado a la diversión y al consumo, el de lo fantástico se constituye en el vehículo de importantes críticas sociales y de profundas reflexiones sobre temas vitales para el hombre. Y más que eso, pues al poner en juego todos los recursos de la ficción para un fin trascendente como el de la problemática identidad de una nación, cuestiona la capacidad de los instrumentos cognitivos racionales para explicar cabalmente los aspectos más complejos de nuestra realidad.

La literatura y el arte en general se erigen como formas de conocimiento, y la literatura fantástica, definida como "quintaesencia de la literatura", pone al descubierto que si el sueño, los recuerdos, la imaginación y las creencias atávicas son parte de nuestro entorno, entonces sólo se les puede explicar por medios afines.

NOTAS

1. infra, p. 16.
2. Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, 1985, pp. 124 a 125.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- FUENTES, Carlos. Los días enmascarados. México, Ediciones Era, 1986.
- , Cuentos y afrendas (Antología), Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- , Tiempo mexicano, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- , "Aura" en Literatura latinoamericana, T. II, México, Ed. PROMEXA, 1982.
- , Las buenas conciencias, México, F.C.E., 1973.
- , La muerte de Artemio Cruz, México, F.C.E., 1983.
- , El narigón o los círculos del tiempo, México, Alfaguara Literaturas, 1993.
- , Cambio de piel, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- , Cantar de ciegos, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- , La región más transparente, México, F.C.E., 1988.
- , Terra nostra, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- , Todos los gatos son pardos, México, Siglo XXI, 1970.
- , Agua quemada, México, F.C.E., 1983.
- , Gringo viejo, México, F.C.E., 1985.
- , Nuevo tiempo mexicano, México, Ed. Aguilar, 1994.
- , Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- , La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- , La frontera de cristal, una novela en nueve cuentos, México, Alfaguara, 1995.
- , Constancia y otras novelas para vírgenes, México, F.C.E., 1990.
- , Zona sagrada, México, Siglo XXI, 1970.

Bibliografía indirecta

- BARRENECHEA, Ana M^a y SPERATTI P., La literatura fantástica en Argentina, México, Imprenta Universitaria, 1957.
- BARTHES, Roland et al., Análisis estructural del relato, Trad. Beatriz Dorriots, México, Premia Editora, 1986.
- , El grado cero de la escritura, Trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1978.
- BEFUMO Boschi, L. y CALABRESE, E., Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1974.
- BELEVAN, Harry, Teoría de lo fantástico, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BERISTAIN, Helena, Análisis estructural del relato literario, México, U.N.A.M.-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984.
- , Diccionario de retórica y poética, México, Ed. Porrúa, 1985.
- BORGES, J.L., CALVINO I. et al., Literatura fantástica, Madrid, Ed. Siruela, 1985.
- BORGES, Jorge Luis, Otras inquisiciones, México, Alianza Editorial, 1981.
- BORGES, OCAMPO, BÍOY CASARES, Antología de la literatura fantástica, México, Ed. Hermes, 1987.
- BOTTON Burlá, Flora, Los juegos fantásticos, México, U.N.A.M., 1983.

- BRAVO Arteaga, Víctor. Los poderes de la ficción. Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
- CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Trad. Luisa Josefina Hernández. México, F.C.E., 1984.
- CÉLORIO, Gonzalo. El surrealismo y lo real maravilloso. México, SEP/Setentas, 1976.
- CHIAMPÌ, Iremar. El realismo maravilloso. Trad. Agustín Marín y Mónica Rusotto. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. . Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad. Enrique Pezzoni. México, Ed. Siglo XXI, 1984.
- DURÁN, Gloria. La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes. México, U.N.A.M., 1976.
- ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. Trad. Ricardo Anaya. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- ESTRADA SAGAÓN, Georgina. Paralelismos rituales de las religiones azteca y católica. (1959). Tesis de Maestría en Historia de México de la U.N.A.M.- F.F.L.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. "Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje" en Carlos Fuentes, Premio Miguel de Cervantes 1987. Barcelona, Ed. Anthropos, 1988.
- FERRERAS, Daniel F. . La fantástico en la literatura y el cine. España, Ediciones VOSA, 1995.
- FLORES, Angel. El realismo mágico en el cuento hispanoamericano. México, Premia Editora, 1985.
- GARASA, Delfín L. Los géneros literarios. Buenos Aires, Ed. Columba , 1969.
- GARCÍA, Georgina. Los disfraces. México, Col. Mex., 1981.
- , Una lectura de Carlos Fuentes : Los días enmascarados y Aura (1978). Tesis para obtener el doctorado del Colegio de México.
- GARCÍA Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- GIACOMAN, Helmy. Homenaje a Carlos Fuentes (Antolog.). New York, Las Américas Publishing co. , 1972.
- HANN, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. México, Premia Editora, 1982.
- HARSS, Luis . Los nuestros. México, Editorial Hermes, 1984.
- HELD, Jacqueline. Los niños y la literatura fantástica. Traducción M^a Teresa Brutocao y Nicolás Luis Fabiani. Barcelona, Ed. Paidós, 1985.
- L'ISLE-ADAM, Villiers de. "Verd" en Cuentos crueles. Trad. Enrique Pérez Llamasa . México, Ed. REI, 1988.
- JACKSON, Rosmary. Fantasy: Literatura y subversión. Trad. Cecilia Absatz, Catálogos Editora. 1986.
- JAKOBSON, Roman, et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. Ana María Nethal. México, Ed. Siglo XXI, 1987.
- LEAL, Luis. Cuento hispanoamericano contemporáneo (Antología). México, Premia-U.N.A.M., 1988.
- LOVECRAFT, Howard P. . El horror en la literatura. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- LLOPIS, Rafael. Historia natural de los cuentos de miedo. Madrid, Ed. Júcar, 1974.
- MARTÍNEZ Martín, Alejo. Antología española de la literatura fantástica. Madrid, Ed. Valdemar, 1996.

- ORDIZ, Francisco Javier. El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes. León, Universidad de León, 1987.
- PAREDES, Alberto. Las voces del relato. México, INBA-SEP, 1983.
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. México, F.C.E., 1995.
- PLATÓN. La República. Trad. Alfonso García Díaz. México, U.N.A.M., 1983.
- POE, Edgar Allan. Obras selectas. T. 1 y 2. Trad. María Cristina Reiss Raimundo. Barcelona, Ed. Nauta, 1970.
- POTOCKI, Jan. Manuscrito encontrado en Zaragoza. Trad. José Luis Cano. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. (s/tr.). Ed. Colofón (s/f).
- RAMOS, Frida Varinia. Los orígenes del cuento fantástico. (1985). Tesis de licenciatura de la Universidad Iberoamericana.
----- Agonía de un instantáneo (Antología). Pról. Raymundo Ramos. México, Quadjivium Editores, 1992.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Madrid, R.A.E., 1984.
- REMI, Simeón. Diccionario de la lengua náhuatl mexicana. México, Siglo XXI, 1984.
- REYES, Alfonso. "Apuntes para la teoría literaria" en Obras completas. T.XV. México, F.C.E., 1980.
- RISCO, Antonio. Literatura fantástica en lengua española. Madrid, Ed. Taurus, 1987.
----- Literatura y fantasía. Madrid, Taurus, 1982.
----- Literatura y figuración. Madrid, Ed. Gredos, 1982.
- SADURNI D' Acri, Teresa I. Realismo mágico y literatura fantástica: Análisis comparativo de dos cuentos latinoamericanos. (1995). tesis de licenciatura de la E.N.E.P. Acatlán.
- SAHAGÚN, Bernardino de. Historia de las cosas de la Nueva España. México, Porrúa, 1984.
- SIEBERS, Tobin. Lo fantástico romántico. Trad. Juan José Utrilla. México, F.C.E., 1989.
- TABLADA, José Juan. "El ídolo en el atrio" en Los mejores poemas de José Juan Tablada. México, Alianza Editorial, 1993.
- TENA, Rafael. El calendario mexicano. México, INAH, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Trad. Silvia Delfy. México, Premio Editora, 1981.
----- ¿Qué es el estructuralismo?. Buenos Aires, Ed. Losada, 1975.
- VAX, Louis. Las obras maestras de la literatura fantástica. Traduc. Juan Aranzadi. Madrid, Ed. Taurus, 1980.
- WELLEK, R. y WARREN, A. Teoría literaria. Trad. de José Mº Gimeno, Pról. de Dámaso Alonso. Madrid, Ed. Gredos, 1979.

Hemerografía

- CAILLOIS, Roger. "En busca de lo fantástico en el arte" en Diálogos, v.1, nº1, nov.-dic., México, 1964.