C1086 2
2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

LITERATURA FANTASTICA ARGENTINA: JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES Y JULIO CORTAZAR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

T E S I S

Que para obtener el grado de
Doctora en Letras (Literatura Iberoamericana)
p r e s e n t a

AIDA NADI GAMBETTA CHUK

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

México, D. F 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

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 está 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.

I N D I C E

Introducción 1

Primera Parte: En pos de lo fantástico 9

Cap. I. Formación de convenciones para leer literatura fantás_
tica 10
Cap. II. ¿Qué es la literatura fantástica? 17
Cap. III. Lo real maravilloso y el realismo mágico 38
Cap. IV. ¿Es posible describir el discurso fantástico? 48
Cap. V. Aproximaciones semióticas al discurso fantástico 65

Segunda Parte: Literatura fantástica argentina 84

Julio Cortázar,homo ludens 85

Introducción.Juego y cultura.El juego-juego.El bestiario.El -- juego y el espacio: la ciudad,la casa,puentes y pasajes,el -- viaje.El juego erótico.El juego retórico.El juego fantástico - y el mal.Juego metafórico versus juego metonímico.El juego fantástico cortazariano.

Adolfo Bioy Casares y "las ideas fantásticas elaboradas para - ser creíbles" 141

Introducción.El corpus.El mundo según Bioy Casares.Bestiario._ Humanario.Diablario y vampirario.Maquinario.El espacio.El tiempo.El discurso fantástico bioycasareano.

Jorge Luis Borges o el laberinto literario 183

Introducción.Opus especularis o los cuentos maravillosos - - - (o con maravillas=espejos) de Jorge Luis Borges.Opus fantasti_ cus o el laberinto lingüístico.El universo borgeano.Pueblos extraños.Los héroes buscadores.Laberintos y otros "constructos".

Las paradojas del tiempo.Addenda: el aleph de la crítica del - universo borgeano.Aproximación al discurso fantástico borgea - no.

A manera de conclusiones 248

Bibliografía general 266
Bibliografía especial 271
Algunas obras y antologías de la literatura universal 281
Otras obras literarias clásicas de la literatura fantástica -- y afines 282
Textos sobre lo real maravilloso americano y el realismo mági_ co 286
Bibliografía especial por autores 288
Obras de Jorge Luis Borges 288
Bibliografía especial sobre Jorge Luis Borges 292
Obras de Adolfo Bioy Casares 303
Bibliografía especial sobre Adolfo Bioy Casares 310
Obras de Julio Cortázar 314
Bibliografía especial sobre Julio Cortázar 317

I N T R O D U C C I Ó N

El cosmos fantástico aparece como lo difícilmente aprehensible,como lo - inapresable y lo irreductible: lo fantástico "puro",el horror gótico,lo_ mítico,lo maravilloso,lo feérico,lo trágico,lo erótico,lo lúdico,lo mons truoso,lo grotesco,el vampirismo,lo policíaco,lo real-maravilloso,lo -- enigmático,lo ficticio-científico,lo cotidiano y aún el humor negro.

Criaturas celestiales,terrenas o de mundos inimaginables,herederas_ del Adán del Génesis,como el Golem -creado por un rabino en la tierra-,_ los fantasmas -almas corpóreas-,los vampiros -cruzas de animal y "homo - eroticus"-,las estatuas redivivas,los maniquíes o muñecos parlantes,los_ robots-electrodomésticos construidos utilitariamente-,Superman y sus -- descendientes -o el sueño encarnado de los hiperpoderes-,ejércitos de hu manoides,en fin,toda una genealogía de personajes que habitan ucronías - y utopías o alotopías (1),cada vez más próximas y domésticas,en el nuevo horror instaurado en la era nuclear,explorada por la ciencia ficción,ha_ cen inocuos e ingenuos los apocalípticos bestiarios medievales,el infier no de Dante Alighieri,la pintura del Bosco.

El azar -como la magia- se entrecruzan en sus caminos,con caracte - rísticas angélicas o demoníacas,entre lo apolíneo y lo dionisíaco porque lo fantástico surge en los objetos y/o en los seres vivos y/o en la con_ ciencia.

Para el estudio de los textos literarios se tuvieron permanentemen_ te presentes los marcos discursivos y los marcos referenciales.Los tex - tos han reenviado a los citados marcos con reflexiones enriquecedoras -- que,no pocas veces pusieron en duda las aseveraciones o las conclusiones que parecían a todas luces convincentes y,sobre todo,altamente jerarqui_ zadas por juicios confiables de indiscutible prestigio intelectual;sor - presivamente los textos desbordaron los juicios y propusieron otros, --- reescribiendo una nueva historia estética en el pendular avance de las - conservaciones y las iconoclastias.En este camino de doble sentido -la _ ruptura y el "coup de dés" versus el rigor teórico- la demarcación de hi tos es tarea de nuevos lectores que siempre construyen nuevas lecturas.

(1) Sobre utopía,ucronía,alotopía,metatopía y metacronía cfr. "Los mun dos de la ciencia ficción" de Umberto Eco en <u>De los espejos y otros ensayos</u> ,Buenos Aires,Lumen,1988.

De las muchas interrogantes en torno a la literatura fantástica -- en general y a la latinoamericana,en particular la del siglo XX,quedan_ en pie varios muy importantes cuestionamientos:

Aún no determinada totalmente la especificidad de la literatura, - ¿cómo determinar la especificidad propia de la literatura fantástica?

Si el referente de la fantasticidad de la obra literaria -sobre to_ do de la ciencia ficción y literatura de anticipación- es cada dia más_ realista o verosímil,la literatura fantástica ¿evolucionará hacia un -- nuevo realismo?,¿o tal vez otras formas fantásticas reemplazarán a las_ actuales?

En la literatura fantástica latinoamericana actual,lo fantástico, - ¿es más su naturaleza contextual que lo realista?,¿es posible estable - cer fronteras nítidas entre la ilusión fantástica y la ilusión realis - ta,a la manera clásica que pueden establecerse en las literaturas euro_ peas?,¿podemos separar lo fantástico absolutamente,de lo maravilloso,de lo mítico y de lo folklórico?

Esta diferenciación es impracticable para muchos críticos,en la in_ teligencia de que la realidad lo contiene todo y la literatura fantásti_ ca reflexiona sobre ese todo,aunque privilegiando lo fantástico.

Para otros críticos,la literatura fantástica latinoamericana se da_ ría sólo en los contextos altamente urbanizados.

"No hay literatura fantástica -dice Saúl Yurkievich- ni en el área de presencia indígena ni en aquellas donde todavía persiste la influen_ cia española" (1).

Aunque con algunas reservas,la aseveración de Yurkievich parece in_ dudable para el área del Río de la Plata,con sus mejores ejemplos en -- Borges,Cortázar y Bioy Casares.

Este concepto,próximo a cierto reduccionismo histórico (urbanismo= fantasticidad) sería insuficiente para explicar los variados y "sui gé_ neris" desarrollos de lo fantástico en múltiples textos fantásticos de_ diversos países latinoamericanos -continentales y caribeños- herederos_ de luminosas tradiciones precolombinas y aún insuficiente para explicar las narraciones fantásticas de escritores argentinos decimonónicos,por_ que a los mitos urbanos modernos siempre agregaron mitos prehispánicos_ y coloniales.

(1) Cfr. Saúl Yurkievich, Julio Cortázar,al calor de tu sombra, Buenos Aires,Legasa,1987,pág. 72.

El horror de los cuentos de hadas,amén de toda la tradición de la "gothic novel" y el impacto fulminante de Edgar Allan Poe,se alambican con mitos prehispánicos,africanos y coloniales,así que a los fantasmas y enterrados vivos europeos,vampiros y diablos de toda especie,hay que agregar los lobizones y aparecidos y vampiros locales que pueblan las obras de Leopoldo Lugones,Horacio Quiroga y Manuel Mujica Láinez,para citar sólo algunos escritores del Cono Sur,como ejemplos que también se dan en otras regiones de riquísimas tradiciones como México,con sus deidades redivivas -nahuales,tonas,chaneques- recogidos magistralmente por la literatura mexicana moderna: Carlos Fuentes,Juan Rulfo,Juan José Arreola José Emilio Pacheco,Francisco Rojas González,Fernando del Paso.

Los ejemplos posibles llenarían una lista apretadísima y extensa en las literaturas peruana,boliviana,chilena,paraguaya,venezolana,cubana,nicaragüense,panameña,colombiana,ecuatoriana... y un inventario cuyo propósito aquí,es meramente ilustrativo,de ninguna manera exhaustivo.

La óptica de nuevas lecturas irá dando respuestas y haciendo otros cuestionamientos e hipótesis sobre la significación textual y sus relaciones con diferentes y variados contextos.

Leer los relatos fantásticos de Jorge Luis Borges,Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar en diferentes épocas de mi vida ha sido una gozosa experiencia laberíntica y de vasos comunicantes,entre ellos,y con las obras de múltiples escritores,críticos y teóricos,alrededor de lo fantástico.

He tratado de entender cómo Borges,Bioy Casares y Cortázar resuelven,en la práctica literaria,los problemas que comporta el discurso fantástico.

Mis reflexiones -desde los textos literarios a los textos teóricos y viceversa- intentan captar coincidencias y disidencias en la línea discipular que los une indefectiblemente.Julio Cortázar reconoce explícitamente el modelo de Bioy Casares y el de Borges,no sólo en declaraciones manifiestas en entrevistas,sino en uno de sus relatos,intitulado "Diario de un cuento" (1) donde expresa su honda y sincera admiración por Adolfo Bioy Casares.

(1) Cfr. Julio Cortázar,"Diario de un cuento" en Deshoras,México,Nueva Imagen,1983,pág. 133 y ss.

Por su parte,Bioy Casares estructura parte de la temática de sus - relatos en la vinculación maestro-discípulo,además de toda la obra es - crita en colaboración con el mismo Jorge Luis Borges.

El encantamiento de la lectura ha circulado entre la individualización de cada autor y los vínculos tendidos entre ellos y,universalmente,con toda la literatura y el arte,con la ciencia,con la tecnología -- y aún con el pensamiento mágico.Leerlos es viajar incesantemente por -- una borgeana y babélica biblioteca (o sea,por el mundo) transitando intrincados recintos cuyas puertas se abren merced a las innumerables preguntas -llaves de ese objeto de magia textual que pospone las respuestas y las transforma en otras preguntas -multifacético aleph- porque,- azarosa,lúdica y trágicamente,leer,como vivir,es un acto desiderativo.

La "máquina de pensar" de Borges,la "máquina de proyectar ilusiones" de Bioy Casares y la "máquina de jugar" de Cortázar han sido descritas por la crítica como productoras de realidades singulares que intersectan los planos de lo verosímil y de lo inverosímil,en la eterna - búsqueda de nuevas,"otras" realidades,donde el sujeto se refleje,o sea, encuentre su identidad.

La crítica escrita sobre los textos fantásticos de Jorge Luis Borges conforma una copiosa lista de supuestos referidos a la filosofía, - a la lógica,a la mitología,a las religiones orientales y a las ciencias como la física,las matemáticas y la lingüística y aún la inteligencia - artificial.(1)

Lo que se ha dicho sobre el carácter fantástico de la narrativa de Adolfo Bioy Casares tiene que ver,fundamentalmente,con las ciencias -- aplicadas (experimentos biológicos e ingeniería genética) y con la parodia.

En el caso de los relatos de Julio Cortázar,la crítica ha preferido un dominio literario - la presencia de Edgar Allan Poe,de Horacio -- Quiroga,del surrealismo- a veces vinculado al sicoanálisis.

Además de examinar estas direcciones críticas,mi acercamiento al - discurso fantástico ha sido a través de Roger Caillois,Tzvetan Todorov, Irène Bessière y Eric S. Rabkin;amén de las propuestas teóricas,implícitas y explícitas de Borges,Bioy Casares y Cortázar y las sugeridoras -- aportaciones de Ítalo Calvino.

(1) Cfr. Ema Lapidot, Borges y la inteligencia artificial.Análisis al estilo de Pierre Menard,Pliegos,Madrid,1990.

He acudido también a la crítica mitológica -Mircea Eliade,Northop_ Frye,James George Frazer,Joseph Campbell- y a la crítica semiótica.Los_ estudios estructuralistas del relato -Roland Barthes,Claude Bremond,A._ J. Greimas,Gérard Genette- orientados hacia la producción estética,me - han sido útiles en cuanto a la descripción del discurso en general,pe - ro,como en el discurso fantástico el problema radica sustancialmente en el sentido que el lector le atribuye,he recurrido también a los repre - sentantes de la Estética de la Recepción,principalmente a Wolfgang - - Iser,aunque es en la concepción de la lectura de Umberto Eco donde encon_ tré los apoyos teóricos más sólidos.

Otra sustentación teórica la constituyen las propuestas del decons_ truccionismo -Jacques Derrida y Paul de Man- por el escepticismo vertido sobre la posibilidad de que la lengua alcance la certeza y la totalidad de la referencia.El "tejido de injertos" que el texto literario supone_ para Derrida,tal como para Borges,permite intentar todas las lecturas - posibles,estratificadas lingüísticamente en el texto a través del tiem_ po.Para Paul de Man el texto literario no puede ser leído como si tuvie ra un sentido referencial absoluto e íntegro,que no deje ningún resi -- duo.En este sentido,el discurso fantástico conserva su carácter fantás_ tico,de lo contrario,se alegoriza o interpreta,reduciéndolo al cuestio_ nable verismo de la referencia.

Aún no ha sido escrita la historia de la literatura fantástica la - tinoamericana en su totalidad,ni por áreas ni por países,aunque existen estudios aislados y,generalmente,por autores.

Cuando se escriba la historia de la literatura fantástica argenti_ na,tendrá que centrarse,en el siglo XX,en Jorge Luis Borges,Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar,precedidos por las figuras señeras de Leopoldo Lugones,Horacio Quiroga y Macedonio Fernández y por una cauda de escri_ tores decimonónicos,cuyos más remotos antecedentes hay que buscar en -- Martín del Barco Centenera,el cronista poeta y también en Ruy Díaz de - Guzmán,el primer autor del Río de la Plata del que se conserva testimo_ nio escrito -La Argentina- que,conjuntamente con el documento histór i - co,ofrece fabulaciones en torno a amazonas,pigmeos y gigantes,probable_ mente provenientes de la literatura medieval,pero hiperbolizados por la sensación de irrealidad que provocaba el mundo americano en los recién_ llegados.

Para todos los países americanos de habla castellana,en el siglo - XIX se produce el arduo encuentro entre el romanticismo trasnochado - - y agónico -erotismo entintado con necrofilia y demonología- y el arro - gante racionalismo positivista que en poco favoreció la preferencia por la fantasticidad,tal como lo prueban los no muy abundantes relatos fan_ tásticos de Rubén Darío,Clemente Palma,Juan Montalvo,Rafael Arévalo Mar tínez,Eduardo Blanco,J. María Roa Bárcena y Amado Nervo,entre otros.La_ República Argentina iniciaba su construcción de país moderno en un con_ texto realista que exaltaba,en lo histórico y en lo político,las noveda des científicas europeas.Este motivo,unido a otras variadas causas polí ticas y sociales,explicaría los menguados intereses que por lo fantásti co tuvieron los escritores de la época y también las escasas narracio - nes fantásticas decimonónicas y el hecho de que no todas ellas puedan - considerarse magistralmente logradas.

Eduardo Ladislao Holmerg (1852-1937) es el precursor de la litera tura fantástica argentina,el más brillante en el manejo de lo fantásti_ co,en las formas de la ficción científica,lo policial y la especulación metafísica.Conocido por Dos partidos en lucha (1875),dedicó sus afanes_ tanto a la literatura fantástica como al estudio de la botánica y de la zoología,de allí su ingreso en el naturalismo.

Pueden considerarse antecedentes suyos,en lo fantástico,Peregrina- ción de luz del día o Viajes y aventuras de la verdad en el Nuevo Mun - do (1874) de Juan Bautista Alberdi y Una excursión a los indios ranque- les (1870) (1) de Eduardo Mansilla y antecedentes en lo romántico lúgu_ bre,Elvira o la novia del Plata (1832) de Esteban Echeverría.

Cabe citar a Juana Manuela Gorriti (1818-1892) con Panoramas de la vida (1876),a Miguel Cané (1851-1905) autor de "El canto de la sirena", escrito en 1872 y publicado en Ensayos (1876) y a Eduardo Wilde (1844-_ 1913).

Los representantes de la generación del 80,positivistas,se manifes taron en su mayoría como realistas,pero hubo excepciones.

Hacia 1880 empiezan a circular las versiones castellanas de Edgar_ Allan Poe y su influencia se manifiesta en Carlos Olivera (1858-1910),- Carlos Monsalve (1859-1940) y Martín Garcia Merou (1862-1912).

Entre 1896 y 1925 la literatura fantástica argentina rinde sus me_

(1) Nota: En esta novela realista hay un episodio autónomo,"El cabo - Gómez",referido a la telepatía.

jores frutos: Psicología atomista (Quasi fantasía) o El zapallo que se-hizo cosmos (1896) de Macedonio Fernández, Las fuerzas extrañas (1906),- Cuentos (1916) y Cuentos fatales (1924) de Leopoldo Lugones (coinciden_ tes estos últimos con "El espectro" y "El síncope blanco" de Horacio -- Quiroga) y Viaje a través de la estirpe y otras narraciones (1908) de - Carlos Octavio Bunge.

En las dos primeras décadas de este siglo XX se perfilaba en la narrativa fantástica argentina una temática definida -lo insólito y lo -- exótico surgiendo de un mundo cotidiano urbano, donde la muerte está despojada de la necrofilia romántica y lo policial y lo cientificista se - añaden a los reinos de la aventura- amén de una incipiente preocupación por lo formal, destinada a incrementarse.

Multitud de diversísimas influencias atraviesan desde entonces el_ ámbito de lo fantástico, tales como las filosofías irracionalistas, que - descreen en las posibilidades cognoscitivas de la razón -Nietzsche, James, Bergson, Klages, Keyserling- seguidos por el existencialismo sartrea_ no; el ocultismo, el budismo, el hinduismo y el rosacrucismo; el sicoanáli_ sis; descubrimientos científicos y aplicaciones tecnológicas de la Era - Atómica y navegaciones interespaciales, amén del caudal onírico del su - rrealismo y el utopismo de la ciencia ficción, desde Wells, Huxley y Or - well hasta Asimov, Hoyle, Lem y Bradbury.

La literatura fantástica argentina del siglo XX parte de las pro - puestas de Jorge Luis Borges, heredero de Leopoldo Lugones y próximo a - Santiago Dabove (1889-1951) y a Atilio Chiappori (1880-1947), escritores fantásticos, por la pertenencia generacional. Una muy estricta antología_ de argentinos que han escrito literatura fantástica en el presente si - glo tiene que empezar con Jorge Luis Borges (1889-1986) e incluir a Silvina Ocampo (1906), José Bianco (1908-1986), Enrique Anderson Imbert --- (1910), Manuel Mujica Láinez (1919-1984), Ernesto Sábato (1914), Julio Cortázar (1914-1984), Adolfo Bioy Casares (1914), Antonio Di Benedetto - -- (1912-1986), Marco Denevi (1922), H.A. Murena (1924), Angel Bonomini - - - (1929), Juan José Saer (1937) y Bernardo Schiavetta (1948), entre tantos_ otros narradores dignos de ser antologados.

El género policial se practica sólida y abundantemente a partir de algunos cuentos de Jorge Luis Borges, pero, sobre todo, de los cuentos pa_ ródico-policiales escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares y --

publicados bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq,si bien el primer re - lato policial es de Paul Groussac,"La pesquisa" (llamado "El candado de oro" en su primera versión),publicado en Buenos Aires,en 1884.

Desde los 40 hasta la actualidad el género policial,en varia das modalidades,ha tenido muchos adeptos y gran éxito editorial: Manuel Peyrou,Adolfo Pérez Zelaschi,María Angélica Bosco,Rodolfo Walsh ,Roger_ Pla y Leonardo Castellani,seguidos por Julio Vacarezza,Syria Poletti, - Dalmiro Sáenz,Eduardo Goligorsky,Anselmo Leoz,Julio César Reyes,Osvaldo Soriano,Ricardo Piglia,José Pablo Feinmann,Juan Carlos Martini,Mempo -- Giardinelli,Guillermo Saccomano,Sergio Sinay,Jorge Manzur...

En cuanto a la ciencia ficción,su nacimiento en Argentina se remon ta a las consagradas novelas de Adolfo Bioy Casares: La invención de -- Morel (1940) y Plan de evasión (1945).

Entre los múltiples cultores de la narrativa de ciencia ficción ci to a los más importantes (actualmente hay muy jóvenes escritores que pu blican en periódicos y revistas,que lamento omitir): Juan Jacobo Bajar_ lía,Alberto Vanasco,Eduardo Goligorsky,Angélica Gorodischer,Elvio Gan - dolfo,Rogelio Ramos Signes,Eduardo Abel Giménez,Carlos Gardini,Sergio - Gaut vel Hartman,Liliana Heker,Héctor Libertella,Ana María Shúa.

8-A

P R I M E R A P A R T E

E N P O S D E L O F A N T Á S T I C O

C A P Í T U L O I

FORMACIÓN DE CONVENCIONES PARA LEER LITERATURA FANTÁSTICA.

"La imaginación no es un estado. Es la existencia humana en su - totalidad".

William Blake

Introducción

Los cuentos de las Mil y una noches que Scherezada relata al rey Schah_ riar,lo encantan a tal punto que él le perdona la vida.Pero la joven no sólo salva su propia vida,quebrando el maleficio de las mujeres que le_ habían precedido,sino que cura al rey de sus obsesiones y traumas pro - vocados al descubrir la infidelidad de la que fuera su esposa. ¡Cuántos lectores han sido deliciosamente seducidos por Scherezada desde enton - ces hasta este fin del siglo XX!

Stendhal quería olvidarse de cada cuento para disfrutarlo como -- nuevo con plenitud y Borges nunca ocultó la fascinación que ellos le -- suscitaban.

¿Cómo se leían antes y cómo se leen ahora estos cuentos placente - ros y lúdicos? ¿Y cómo los de Perrault,los de Grimm,los de Hoffmann? -- ¿Y los de Edgar Allan Poe,Julio Verne,Conan Doyle,Henry James,Herbert - G. Wells,Clarke,Hoyle,Lem? ¿Y los de Borges,Cortázar,Arreola,Rulfo,Car_ pentier,García Márquez y Vargas Llosa? ¿Cómo,el lector,frente a relatos maravillosos o fantásticos,procede respecto de la verosimilitud? El lector,ese productor de hipótesis de sentido ¿cómo es habilitado por el -- texto para ficcionalizar los sentidos? ¿y cómo los verosimiliza?

En la práctica,instaurado el contrato de veridicción entre autor,- texto y lector,el lector soluciona los problemas empíricamente,de mane_ ra más o menos acertada,gracias al conocimiento de otros textos litera_ rios y no literarios -la intertextualidad- a través de libros,cine,tele visión,comics,etc. y a un conjunto de experiencias extrasensoriales,pro pias o ajenas,en relatos orales,consejas,leyendas populares y en todo - tipo de relato poblado por seres o situaciones fantásticos.

Pero además,el lector tiene tal disposición que,ingresado en la -- ficción,se deja encantar,asombrar,atemorizar,horrorizar o,simplemente,- intrigar... Sin esta cooperación,el texto no funcionaría como fantásti_ co.

¿Cómo forma el lector sus convenciones para leer literatura fantás tica?

Para responder a esta pregunta hay que remitirse a una teoría de - la lectura en general,a la percepción de lo fantástico en particular --

y,además,caracterizar,si es posible,el "corpus" de lo fantástico.Pero,_ caracterizar el "corpus" de lo fantástico supone una o varias perspecti - vas de lectura,ya que escritura y lectura son fenómenos inseparables.

Y por otra parte,describir las estrategias de lectura de textos -- fantásticos o maravillosos supone el conocimiento de los textos de ese_ determinado "corpus".

Parece más adecuado empezar por las teorías de la lectura y luego_ pasar a la descripción del "corpus" fantástico,sobre todo porque hay -- lecturas fantásticas de textos no fantásticos,lecturas no fantásticas - de textos fantásticos,amén de las canónicas lecturas fantásticas de tex tos fantásticos.

TEORÍAS GENERALES DE LA LECTURA Y LA PERCEPCIÓN DE LO FANTÁSTICO COMO - UN CONCEPTO HISTÓRICO.

Para Roland Barthes en S/Z (1970) los códigos preexistentes eran una -- propuesta para leer textos narrativos.

Jonathan Culler,en su Poética estructuralista (1975),describe la - competencia literaria como el conjunto de conocimientos que capacitan - al lector para leer textos literarios.Heredera de la teoría de la com - petencia lingüística,la competencia literaria presupone aquélla.Culler_ construye un modelo de competencia literaria donde los lectores,munidos de la instrumentación necesaria -la competencia literaria- ejercen en - cada lectura un desempeño.

Actualmente,Stanley Fish desarrolla el concepto de comunidad inter pretativa .Ya que existe en los seres humanos una capacidad innata para la interpretación,Fish cree que a los textos no se les puede asignar de terminados significados,pero que existen grados de consenso en los lec_ tores respecto de lo que los textos significan o pueden significar.Las_ comunidades interpretativas siempre son parte de las estructuras socia_ les,de allí que sufran cambios,sobre todo en los sistemas de creencias_ y marcos informativos.Para Fish,las normas de conocimiento determinan - las lecturas,es decir,los significados que se atribuyen al texto tienen que ver con las estrategias interpretativas que los lectores emplean -- y el acuerdo acerca de los significados depende del hecho de que el lec tor pertenezca a una comunidad interpretativa que compuso determinadas_

estrategias comunicativas.

Harold Bloom es más radical: ve toda lectura posible como una mala lectura,una lectura incoherente,así que a los lectores sólo les queda - la posibilidad de intentar una lectura semi-correcta,que es una vana -- pretensión de llegar a lo que el texto significa.

Janos Petöfi en Vers une theorie partielle du text (1975) propone_ el análisis de los textos a partir de la noción de "mundo posible tex - tual".

Umberto Eco en Lector in fabula propone una teoría de la lectura._ Ya en Tratado de Semiótica General (1976) se hablaba de una competencia enciclopédica o "sistema semántico global del lector".Aquí,en Lector in fabula (1981) Eco desarrolla la noción de "enciclopedia".Ve al texto co mo a"una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo coopera tivo para colmar los espacios de 'lo no dicho' o de 'lo ya dicho',espa_ cios que,por así decirlo,han quedado en blanco;entonces el texto no es_ más que una máquina presuposicional" (1).

Cuando el lector lee un texto actualiza las estructuras discursi - vas,confronta la linealidad del texto con un sistema de códigos y sub - códigos "que proporciona la lengua en que el texto está escrito y la -- competencia enciclopédica a la que esa lengua remite por tradición cul_ tural" (2).

Este complejo sistema de códigos y subcódigos es definido por Eco_ como "enciclopedia" o "competencia enciclopédica",que es lo mismo que - en el Tratado se había representado como el Modelo Q.

El lector procedería,según Eco,con el uso de un Diccionario básico y la aplicación de reglas de correferencia,selecciones contextuales - - y referenciales,en procesos de hipercodificación retórica,estilística - e ideológica.

A pesar de las diferencias existentes entre los teóricos y críti - cos aquí señalados -Barthes,Culler,Fish,Bloom y Eco-,todos ellos,aunque reconozcan la inestabilidad y provisoriedad de las lecturas de textos - literarios,desarrollan lecturas posibles en momentos de cierta estabili dad,es decir,cuando determinada comunidad interpretativa comparte con - juntos de convenciones fijas.

Esta reflexión sobre las teorías de lectura atañe específicamente_

(1) Umberto Eco,Lector in fabula,Barcelona,Lumen,1981,pág. 39.
(2) Umberto Eco,Idem, pág. 109.

a lecturas fantásticas de textos fantásticos o a lecturas fantásticas - de textos no fantásticos.

Quiero decir que una determinada interpretación de cualquier texto literario al que se le aplique determinada estrategia de lectura,propia de una determinada comunidad lectora,en determinado momento,para usar - el concepto de Fish,o si se quiere,la actualización del Lector Modelo - que usa su enciclopedia en la teoría de Eco,da como resultado determina da interpretación del texto literario.Pero,en el caso específico de un_ texto que funcione como fantástico,esta prueba de inestabilidad es más_ que evidente porque una determinada estrategia de lectura puede hacer - fantástico un texto que no lo es o por el contrario,hacer no fantástico un texto fantástico.

Dicho de otra manera,determinada estrategia de lectura revela el - carácter histórico de lo fantástico: ya no podemos asustarnos como los_ lectores contemporáneos de las novelas góticas (El castillo de Otranto de Horace Walpole o El Monje de Lewis parecen simples historias de aven turas),pero sí nos preocupan los mundos descriptos por Bradbury,Lem - - y Orwell.

Tzvetan Todorov en su Introducción a la literatura fantástica --- (1970) dice que la lectura alegórica de un texto fantástico hace que és te deje de ser fantástico.Toda lectura es alegórica,claro está ,ya que_ aporta interpretaciones desde la perspectiva de los lectores,pero aquí_ Todorov se refiere a lecturas alegóricas hipercodificadas,tales como -- las interpretaciones sociológicas y sicoanalíticas hechas sobre Los via jes de Gulliver de Jonathan Swift,Gargantúa y Pantagruel de François -- Rabelais y Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll.

La amenaza de la pérdida de lo maravilloso o lo fantástico aparece en las moralejas agregadas a los cuentos de Perrault.

Un caso más extremo de alegoría lo constituyen las fábulas (de -- Esopo,de Samaniego) donde la lectura tradicionalmente privilegiada y ca si exclusiva ha sido la alegórica,ya que los animales siempre encubren_ conductas humanas.

Todos estos textos pertenecen de algún modo al "corpus" de lo fan_ tástico y lo maravilloso.Siguiendo a Todorov,diré que lo maravilloso es lo sobrenatural aceptado (los cuentos de hadas y duendes,lo féerico) -- y lo extraño,lo sobrenatural explicado.

.Lo fantástico no se define en Todorov por su esencia,sino por el -

carácter ambiguo que el lector experimenta al leer un texto que no es - realista,ni maravilloso ni extraño.

Todorov trata los casos en que lo maravilloso o lo fantástico es - desacreditado por la lectura alegórica,en los ejemplos anteriormente re señados: Swift,Rabelais,Carroll.

Cabría citar también el caso inverso: cuando lo alegórico pierde - su carácter de tal y el texto es recepcionado por el lector como fantás tico.Éste es el caso de los textos religiosos (los episodios bíblicos - de Jonás y la ballena,los milagros de Jesucristo,para citar sólo la - - Biblia) donde el relato religioso,despojado de una interpretación reli_ giosa,alegórica,se convierte en un texto maravilloso o fantástico.

Jorge Luis Borges ha dicho que las mejores obras de literatura fan tástica las constituyen los antiguos escritos religiosos.

Dentro del "corpus" fantástico (de la literatura fantástica tradi_ cional y de la moderna) hay ciertos textos fantásticos que han dejado - de serlo porque una lectura actual,en función de la actualizada "enci - clopedia" del lector,los aprecia como textos realistas.El mejor ejem -- plo: casi la totalidad de las obras de Julio Verne.

Otros textos están muy próximos a ser realistas,tal el caso de - - Frankenstein (1881) de Mary Shelley.Así como Julio Verne estaba informa do de muchos adelantos científicos sobre los que armó sus invenciones - literarias,Mary Shelley estaba invocando las teorías de Darwin.Lo curio so es que,en Shelley,el romántico fracaso de la ciencia en la creación_ del monstruo podría ser,quizá,para los lectores del siglo XXI,inversa - mente,un antecedente del triunfo de la ciencia.De tal suerte que hoy -- puede leerse como novela futurista y como realista en los próximos si - glos,a diferencia de la lectura decimonónica,que encarnaba el horror -- provocado por el Hombre que,atrevidamente,quería imitar a Dios.

Sin embargo,Frankenstein se inscribe,para sus lectores contemporá_ neos,en una tradición literaria muy vieja,en boga en el siglo XVIII: - la posibilidad de que las estatuas cobren vida,que,dentro de las "enci_ clopedia" de esos lectores se conectaba fácilmente con los mitos y mila gros de la Creación: Adán,el Golem.

Muchos relatos de la fantaciencia y la Ciencia Ficción,en parte,ya corresponden a la literatura realista y es probable que el destino de - la ciencia ficción,al menos en parte,sea el de convertirse en realista, porque la moderna referencia crea una nueva lectura.

Tal parece que el "desencanto" que la Ciencia nos proporciona,irá_ convirtiendo lo fantástico y lo maravilloso en lo real comprensible has ta el punto de explicar y domesticar las maravillas y colocarlas en el_ "corpus" de la literatura realista.Los códigos de lectura propuestos -- por Barthes,la competencia literaria de Culler,la comunidad interpreta_ tiva de Fish y la enciclopedia de Eco,muestran respecto de los textos - que funcionan como fantásticos,su carácter extremadamente provisorio,-- histórico,en fin.Los avances de las ciencias (Genética,Sicología,Físi - ca,etc.) y la difusión cientifica van conformando nuevas convenciones - para leer literatura fantástica,las cuales se dan siempre dentro de - - ciertos códigos culturales y cientificos que manejan Autor y Lector.

C A P Í T U L O I I

¿QUÉ ES LA LITERATURA FANTÁSTICA?

(HISTORIA DE LOS ESTUDIOS SOBRE LITERATURA FANTÁS - TICA. DEFINICIONES Y CLASIFICACIONES.)

"Hay quienes juzgan que la litera_ tura fantástica es un género la - teral;sé que es el más antiguo,sé que bajo cualquier latitud,la cos_ mogonía y la mitología son ante - riores a la novela de costum - -- bres."

Jorge Luis Borges

(Discurso Premio Honor S.A.D.E.1945)

Introducción

En la historia de la literatura hay un conjunto de textos literarios -- a los que se ha ido colocando bajo las nomenclaturas de literaturas fantástica y maravillosa.

Pero ¿qué es lo fantástico? ¿pertenece a la literatura realista? - ¿es su opuesto? ¿o es una zona de intersección? ¿Por qué a estos textos se les denomina fantásticos? ¿No es que toda la literatura, aún la comúnmente realista, es también fantástica, ya que propone mundos semejantes - a los reales, pero no ellos mismos?

Estas preguntas tienen que ver con el viejo concepto de la míme -- sis. Es un lugar común decir que el realismo se define por la mímesis, -- porque ese concepto se ha naturalizado a tal grado que mímesis y realismo se suponen términos equivalentes. Sin embargo, el concepto aristotélico es tan lato que en la imitación de la realidad pueden muy bien caber los textos fantásticos porque tienen muchos elementos realistas y por - que también, aunque de manera diferente de la realista, dan una imagen de la realidad humana y social.

Hay muchos intentos de cercar el concepto de lo fantástico, que - - abarca la literatura, el cine y aún la subliteratura fantásticos.

Sobre la imaginación literaria reflexiona Maurice Blanchot en "El encuentro de lo imaginario" (primera parte del "Canto de las Sirenas") donde se pregunta acerca de "esa región y fuente de origen" (1) adonde llega Ulises atraído por la música de las sirenas. El sueño irrealizable de acceder al mundo divino, desde la misma Odisea, atraviesa toda la literatura moderna, muy especialmente la literatura romántica.

Albert Beguin en El alma romántica y el sueño (1939) propone tres mitos: el del alma, el del inconsciente y el de la Poesía. El alma enfrentada a la Razón "se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los - estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son -- más ella misma que la vida ordinaria" (2).

(1) Maurice Blanchot, El libro que vendrá, Caracas, Monte Ávila, 1969.

(2) Albert Beguin, El alma romántica y el sueño, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pág. 482.

La poesía es,para Beguin,"una serie de gestos mágicos realizados - por el poeta sin conocer claramente su significación,pero con la firme_ creencia de que esos ritos son los elementos de una hechicería sobera - na" (1).

También Jean Paul Sartre en L'imagination (1936) y en L'imaginaire (1940) estudia las formas de la imaginación y de la imaginación litera_ ria.Las imágenes para Jean Paul Sartre son "elementos de la concien - - cia" (2). Diferencia entre conciencia de objetos reales (una persona -- o cosa que se ve) y de objetos imaginarios (las mismas cosas o personas evocadas por la memoria),es decir,establece dos categorías de objetos - que portan distinta realidad."Lo imaginario representa,pues,en todo ins tante,el sentido implícito de lo real" (3).

Para Jean Paul Sartre "la obra de arte es un irreal" (4) porque no hay realización de "lo imaginario" sino su "objetivación" (5)

¿Qué es la literatura fantástica? Esta pregunta está contenida den tro de otra más amplia: ¿qué es la literatura? En ambos casos las pre - guntas exigen respuestas unidimensionales,con validez eterna,bajo una - afirmación tajante,porque esas preguntas inducen ese tipo de respues -- tas.El arte,la literatura,no son,sino que están siendo,han sido o se -- rán... Los objetos artísticos contienen y manifiestan distintos valo -- res,pero sobre todo el valor estético.Los valores no son eternos ni in_ mutables,sino que significan para un determinado grupo social,en deter_ minada época.En el caso de la literatura,producido un conjunto de - - - textos literarios,un "corpus",éste es captado de forma determinada por_ una comunidad de lectores determinados.Este mismo concepto lato vale -- también,restrictamente para el "corpus" de la literatura fantástica.Pe_

(1) Albert Beguin, Op. Cit. pág. 483.
(2) Jean Paul Sartre,Lo imaginario,Buenos Aires,Losada, pág. 18.
(3) Jean Paul Sartre,Idem, pág. 240.
(4) Jean Paul Sartre,Ídem, pág. 241.
(5) Jean Paul Sartre,Ídem, pág. 242.

ro,¿cómo se constituye éste? ¿dónde reside la escisión entre textos --- fantásticos y no fantásticos? Se trata de una determinación de carácter histórico,como he señalado ya;por lo tanto,no estática,sino dinámica, - y,además,como en el caso de muchos otros conceptos referidos a los tex_ tos literarios,de una determinación extraliteraria en el sentido de las creencias (religiones,valores estéticos,normas de conducta) y marcos de referencias(culturales,científicas).En cada grupo social hay,de parte - de autores y lectores,una intuición sobre la diferenciación entre tex - tos fantásticos y no fantásticos que se basa,precisamente,en las creen_ cias y los marcos de referencias que comparten los individuos que perte_ necen a ese grupo social.Así,pues,la historia de los estudios críticos_ sobre la literatura fantástica,como las definiciones y clasificaciones_ de los textos considerados fantásticos es,ante todo,la historia del de_ sarrollo de las creencias y de los marcos de referencias,respecto de de_ terminados textos literarios más o menos fantásticos,más o menos maravi_ llosos.Ésta sería,globalmente,la perspectiva de "lectura" del texto li_ terario fantástico.

Cabe preguntarse ahora por la perspectiva de la "escritura",o sea, por la intención,por decirlo de alguna manera,con que el escritor -un _ ser social concreto que también maneja determinadas creencias y marcos_ de referencias- construye la perspectiva de su lector.Se trata de una - relación dialéctica;sin embargo,es,en definitiva,la perspectiva de la - "lectura" la que se impone y va determinando el carácter fantástico -- o no fantástico del relato.

Siguiendo a Eco (Lector in fabula) se hace evidente que en el con_ trato implícito entre Autor y Lector se plantean las reglas del juego - (de la lectura),propuestas por el Autor,como pautas ilustrativas;pero - el lector,que es un ser humano concreto,histórico,maneja un cuadro de - creencias y referencias de carácter social,a partir del cual acepta - - o refuta las propuestas del texto.En esta encrucijada de la lectura se_ halla ,para cada Lector concreto,su opción entre lo fantástico y lo no_ fantástico o más precisamente,entre una lectura fantástica (con acepta_ ción de personajes y leyes no naturales) y una lectura alegórica (don - de los elementos y situaciones fantásticos actúan como telón de fondo - para una comprensión didáctica,sociológica,economicista o científica de

mundos "reales" directamente aludidos por los mundos fantásticos).

HISTORIA DE LOS ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LA LITERATURA FANTÁSTICA

Definir y conceptualizar los textos fantásticos,como así también intentar clasificaciones (temáticas,por autor,por géneros,por épocas,por lenguas,por paises,etc.) ha ocupado el interés de muchos teóricos -Roger Caillois,Louis Vax,Pierre-Georges Castex,Tzvetan Todorov,Irène Bessière- y,sobre todo,y esto es muy significativo,de los mismos escritores que producen literatura fantástica: H.P. Lovecraft,Marcel Schneider,Italo Calvino,Jorge Luis Borges,Adolfo Bioy Casares...Cabe hacer mención de quienes han estudiado el carácter fantástico en otras artes,como Marcel Brion en la pintura y René Predal en el cine.Algunos de estos estudiosos intentan aislar el concepto de lo fantástico;otros,como Todorov y Bessière,una descripción del discurso fantástico.

Ya en el siglo XIX,el filósofo ruso Soloviov veia la doble posibilidad de la lectura de la ficción fantástica: "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" (1)

Vladimir Propp -pionero de los estudios sobre el cuento maravilloso ruso y el cuento en general- propone en su Mofología del cuento (1928) un estudio lingüístico del cuento folklórico o maravilloso,definiéndolo como un "conjunto de componentes" o de "funciones" (invariantes) que se combinan de una determinada manera con elementos variantes tales como los atributos o nombres de los personajes.

En su erudito tratado Las raíces históricas del cuento (1947) --- Propp organiza una investigación histórico-literaria que siempre tiene en cuenta las condiciones económico-sociales de la base material donde los cuentos se producen;rastrea los orígenes y transformaciones de mitos,temas,motivos y funciones de los cuentos folklóricos.

La misma dirección de investigación se observa en Edipo a la luz del folklore:

(1) Vladimir Soloviov. Citado en "Temática" por Tomachevsky en Teoria de la literatura de los formalistas,Signos,Buenos Aires,1970.

"Podemos afirmar con seguridad que,en el campo de los cuentos de - magia,no hay,literalmente,ni un sólo tema que no ponga en evidencia,en_ su origen,una relación con la economía de la sociedad anterior a la di_ visión en clases.Si ahora ya no se discierne la relación entre el cuen_ to y la base económica,en el pasado era completamente inmediata y direc ta.Este método de investigación avanzará hoy sobre los orígenes de los_ cuentos" (1).

Hay que advertir que Propp llama siempre "cuentos de magia" o "cuen tos folklóricos" a los que Todorov considera cuentos maravillosos,nunca fantásticos.Sin embargo,vale la pena tener en cuenta que muchos cuentos fantásticos tienen antecedentes en los folklóricos o maravillosos.Propp ve con claridad en el folklore,algo así como la prehistoria de la lite_ ratura:

"La literatura,nacida en el folklore,muy pronto abandona la madre_ que le ha dado sustento.La literatura es un producto de otra forma de - conciencia,que podemos llamar individual,lo que no significa que se rea liza en un individuo separado de su entorno,sino que a la inversa,signi fica que el individuo representa a su ambiente y a su pueblo,pero los - representa en su irrepetible creación personal" (2).

Para Roger Caillois,lo fantástico es "l'irruption de l'insolite -- dans le banal" (3) y todo lo fantástico es una ruptura del orden conoci do,una irrupción inadmisible en el seno de la inalterable legalidad co_ tidiana" (4).

Estas definiciones son demasiado generales y lo insólito podría -- provocar no sólo miedo sino,acaso también,risa.Pero,además,un mundo ac_ tual como el cotidiano no siempre resulta tranquilizador.Caillois,uno - de los más esforzados y eruditos investigadores de lo extraño y de lo -

(1) Vladimir Propp, Edipo a la luz del folklore, México, Fundamentos, 1980 pág. 15.
(2) Vladimir Propp, Idem. pág. 163.
(3) Roger Caillois, Antología del cuento fantástico, Buenos Aires, Suda - mericana, 1967, pág. 9.
(4) Roger Caillois, Au coeur du fantastique, Paris, Galimard, 1965, pag. 61.

"fantástico natural",como él lo designa,ha escrito: Antología del cuento fantástico,Obliques,Approches de l'imaginaire,Au coeur du fantastique.En el Prefacio al primero de ellos,que contiene sesenta cuentos de terror, Caillois expone su teoría sobre lo fantástico.Ésta se hace sólida con -- las definiciones anteriormente transcriptas -la irrupción insólita que - sacude al mundo doméstico- amén de la relación implícita entre interven_ ción sobrenatural y efecto de terror.

Caillois separa lo fantástico de otras clases de "literatura seudo_ fantástica" que para él son "lo sobrenatural explicado" (Walpole,Radcli_ ffe),"las fantasmagorías...sicológicas" (Pushkin),"las fantasías bioló - gicas" (Wells,Erckmann) y otro conjunto difuso que correspondería a la - llamada literatura de anticipación.

La literatura fantástica,que para Caillois compensa los excesos del racionalismo europeo,porta siempre alguna o algunas de las categorías -- que él establece temáticamente,con la salvedad de que cada categoría pue de generar "infinitas variantes":

" - El pacto con el diablo.
- El alma en pena que exige el cumplimiento de determinada acción para reposar.
- El espectro condenado a un tránsito desordenado y eterno.
- La muerte personificada que aparece entre los vivos.
- Lo que es indefinible e invisible,pero que pesa,está presente y mata o perjudica.
- Los vampiros.
- La estatua,el maniquí,la armadura,que súbitamente se animan y adquie ren una terrible independencia.
- La maldición de un brujo,que produce una enfermedad espantosa y so - brenatural.
- La mujer-fantasma,seductora y mortal,que viene del Más Allá.
- La inversión de los dominios del sueño y la realidad.
- La habitación,el departamento,el piso,la casa,la calle,borrados del_ espacio.
- La detención o repetición del tiempo." (1).

(1) Roger Caillois,Imágenes,imágenes,Madrid,Seix Barral,1969,pág. - - 36-39.

La lista de "temas" de Caillois crea varios problemas: algunos pa - recen "motivos" (en el sentido de Propp) antes que temas propiamente di_ chos y algunos temas parecen feéricos o maravillosos y no fantásticos. - Y,por otra parte,como ha señalado Louis Vax,la lista es poco homogénea - y algunas categorías podrían ser sólo variantes de un mismo tema.

Respecto de la aparición de la literatura fantástica en Occidente,_ Caillois sostiene una tesis histórica: aparece tardíamente y pertenece - a la literatura culta;en cambio,lo feérico (cuentos de hadas) es más an_ tiguo y se rige por leyes que no son las del mundo humano,sino propias - de los mundos maravillosos poblados por hadas,duendes,dragones y unicor_ nios.Se trataría de un continuum literario: lo maravilloso,lo fantásti - co,la ciencia-ficción...

En cambio,para Pierre-Georges Castex,no hay evolución histórica de_ lo fantástico;él cree que se trata de ciertos productos de ciertos esta_ dos mentales o de ánimo,que pertenecen al pensamiento alógico,hijo de -- los sueños y las supersticiones,de los estados patológicos,en fin,de lo_ irracional.En su Anthologie du conte fantastique français Castex nos --- muestra lo fantástico más cercano a los cuentos maravillosos,a los rela_ tos de fantasmas o aparecidos que provocaban miedo y terror en la audien cia infantil.

Louis Vax en Arte y literatura fantástica (1965) ve lo fantástico - como un indefinible,ya que varía en función de la época y el contexto -- cultural.Renuncia a definir lo fantástico y propone "acotar el territo - rio de lo fantástico precisando sus relaciones con las formas vecinas,lo encantado,lo poético,lo trágico..." (1).

Así que "Encantamiento (féerique) y Fantástico son dos especies del género Maravilloso"(2) y "Lo fantástico se nutre del escándalo de la Ra_ zón." (3).

Esto,unido al concepto de que uno de los temas de lo fantástico es_ que nuestro mundo debe "dislocarse inexplicablemente" (4) y a la noción_

(1) Louis Vax, El arte y la literatura fantástica, Buenos Aires,Eudeba, - 1965,pág. 5.
(2) Louis Vax , Idem. pág. 5.
(3) Louis Vax , Idem. pág. 29.
(4) Louis Vax , Idem. pág. 117.

de que la literatura fantástica es "hija de la incredulidad" y que debe "mantenerse en la indecisión" (1),dan idea aproximada del acontecimien_ to igualmente impreciso.

En la conclusión,Vax,que ha caminado por el género,los temas y el_ estilo,trata de focalizar la esencia de lo fantástico.La primera solu - ción es buscar una definición lexical,para lo cual recomienda dicciona_ rios y enciclopedias;la segunda solución,que pretende describir la esen cia de lo fantástico,delimita un campo de investigación suficientemente homogéneo.Lo fantástico se emparenta con "lo numinoso y lo sagrado" (2) y se percibe "por la sensibilidad,de igual modo que lo trágico y lo có_ mico" (3),de tal suerte que el fin perseguido por los cuentos fantásti_ cos es,para Vax,"provocar un estremecimiento deleitoso." (4).

El carácter subjetivo de este estremecimiento es también ambiguo,_ ya que los deleites humanos pueden ser provocados por diferentes cau -- sas y ser muy diversos.En su libro anteriormente citado,también intenta esta definición viendo la forma como producto de un cierto escalofrío - que emanaría de un contenido que se relaciona con el sistema de valo -- res.Quizá,en Vax,lo más rescatable es,por una parte,el intento de una - definición por la esencia y,por otra,verlo como un equilibrio inesta -- ble,"un moment de crisis" (5) en que el lector duda ante más de una ex_ plicación por la que puede optar.

Estas dos direcciones del intento definitorio de lo fantástico -la esencia y el efecto de la lectura- son analizadas por Todorov,quien pre ferirá la última.

La Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov es - un clásico en cuanto al tema porque recoge críticamente las experien - cias que le preceden y hace propuestas interesantes,algunas discutibles pero,hasta la actualidad,las más válidas.El suyo es un ensayo erudito,- exhaustivo,con algunos capítulos brillantes y otros oscuros,donde el -- autor avanza inseguro,tratando de definir lo fantástico,abandonando --

(1) Louis Vax, Idem. pág. 72.
(2) Louis Vax, Las obras maestras de la literatura fantástica, Madrid,_ Taurus, 1986, pág. 19.
(3) Louis Vax, Idem. Pág. 18.
(4) Louis Vax, Idem. pág. 118.
(5) Louis Vax, La seduction de l'etrange, París, Press Universitaires, - 1965, pág. 149.

y retomando perspectivas teóricas.

En cuanto al origen de la literatura fantástica,Todorov cree,como_ Caillois,en un desarrollo histórico,aunque sin interrogarse sobre las - causas de su aparición.Para Todorov,el acta de nacimiento de la litera_ tura fantástica se escribe en el siglo XVIII con una obra fundamental:_ El diablo enamorado de Cazotte;en el siglo XX,dice Todorov,aún se escri be literatura fantástica,pero empieza a desaparecer,sustituida por el - sicoanálisis:

"...el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica.En la actualidad,no es necesario recurrir al dia_ blo para hablar de un deseo sexual excesivo,ni a los vampiros para alu_ dir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis y la li teratura que directa o indirectamente se inspira en él,los trata con -- términos directos" (1).

Esta teoría resulta difícil de aceptar porque haría prescindible - el texto literario allí donde reine el sicoanálisis;por ese camino,toda la literatura,todo el arte,serían reemplazados por las metodologías y - por las propuestas teóricas de muchas ciencias.

Además,en la cita precedente,Todorov da ejemplos -diablo,vampiros- de lo que él llama maravilloso,y no fantástico,contradiciendo aquí sus_ propias definiciones.De los dos tipos de definiciones manejadas por To_ dorov (y antes mencionadas) empezaré por la inicial,descriptiva -por el género- que es también la menos desarrollada:

"La expresión literatura fantástica se refiere a una variedad de - la literatura o,como se dice corrientemente,a un género literario" (2).

Considerando la literatura fantástica como un género fundamental,_ Todorov,matizando esta precisión con la definición centrada en la per - cepción del lector,volverá a delimitar los géneros próximos pero dife-- rentes: lo maravilloso y lo extraño,especificando que lo extraño es lo_ sobrenatural explicado y lo maravilloso,lo sobrenatural aceptado,pero - dejando sin definición lo fantástico,como no sea por deducción,es de -- cir,lo fantástico no es lo sobrenatural explicado ni tampoco lo sobre - natural aceptado:

(1) Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, Buenos --- Aires,Tiempo Contemporáneo,1972,pag. 190.
(2) Tzvetan Todorov, Idem. pág. 9.

"Al finalizar la historia,el lector,si el personaje no lo ha he -- cho,toma,sin embargo,una decisión: opta por una u otra solución,salien_ do 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,estamos en el género de lo maravilloso. Lo fantástico tiene,pues,una vida llena de peligros,y puede desvanecer_ se en cualquier momento.Más que un ser autónomo,"puede situarse en el - límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño." (1).

Insiste también en el carácter inasible,volátil,de lo fantástico;_ es un género "evanescente" (2) acercándose al indefinible de Castex,pe_ ro,sobre todo,renunciando aquí a la definición por la esencia.

Antes de pasar a la otra definición -la de la óptica del lector- _ he aquí la clasificación de "subgéneros" que ofrece Todorov a partir -- del siguiente gráfico:

Extraño puro	Fantástico extraño	Fantástico maravilloso	Maravilloso puro

En "lo fantástico-extraño: los acontecimientos que a lo largo del_ relato parecen sobrenaturales,reciben finalmente una explicación racio_ nal." (3).

Los tipos de explicación para reducir lo sobrenatural son: "el -- azar","las coincidencias","el sueño","la influencia de las drogas","las supercherías","los juegos trucados" y "la locura" (4),divididos en dos grupos de excusas: sueño,locura y drogas,"fruto de una imaginación des_

(1) Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, op. cit. - pág. 53.
(2) Tzvetan Todorov , Idem, pág. 48.
(3) Tzvetan Todorov , Idem, pág. 57.
(4) Tzvetan Todorov , Idem, pág. 58.

ordenada" frente a la realidad y un segundo grupo: casualidades,super - cherías,ilusiones,donde los hechos "se dejan explicar por vías racionales." (1).

Lo extraño puro no aparece bien definido: "No cumple más que con - una condición de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones,en particular,el miedo." (2).

Lo fantástico-maravilloso se da en "la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural." (3).

Lo maravilloso puro "no tiene límites definidos" (4) y abarca los cuentos de hadas,duendes,dragones...

"La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los - acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos." (5).

Todorov deslinda lo maravilloso puro y lo maravilloso excusado. -- Y,por exclusión,puro es cuando no está excusado.A su vez,excusado puede ser lo maravilloso hiperbólico (cuando hay exageración de tamaños) o lo maravilloso exótico (cuando "se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales." (6).) o lo maravilloso instrumental - -- (cuando hay elementos técnicos irrealizables en la época descrita,aun - que posibles) y lo maravilloso científico o ciencia ficción (cuando hay explicaciones racionales y científicas).

La definición de lo fantástico que parte de la percepción del lector es la que domina el libro: "el corazón de lo fantástico","lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que -- las leyes naturales,frente a un acontecimiento sobrenatural.". (7)

(1) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 58.
(2) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 60.
(3) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 65.
(4) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 68.
(5) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 68.
(6) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 69.
(7) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 34.

"Lo fantástico implica,pues,una integración del lector con el mun_ do de los personajes;se define por la percepción ambigua que el propio_ lector tiene de los acontecimientos relatados." (1).

"Lo fantástico se basa esencialmente en la vacilación del lector." (2).

"La vacilación del lector es,pues,la primera condición de lo fan - tástico." (3).

La incertidumbre o "vacilación" sentida por el lector determina,pa ra Todorov,la fantasticidad del texto,a la vez que deben cumplirse,"sine qua non",requisitos de lo fantástico:

"En primer lugar,es necesario que el texto obligue al lector a con siderar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales --- y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatu - ral de los acontecimientos evocados.Luego,esta vacilación puede ser sen tida por un personaje;de tal modo,el papel del lector está,por así de - cirlo,confiado a un personaje y,al mismo tiempo,la vacilación está re - presentada,se convierte en uno de los temas de la obra;en el caso de la lectura ingenua,el lector real se identifica con el personaje.Finalmen_ te es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la inter_ pretación "poética".Estas tres exigencias no tienen el mismo valor.La - primera y la tercera constituyen verdaderamente al género;la segunda -- puede no cumplirse.Sin embargo,la mayoría de los ejemplos cumplen con - las tres." (4).

Todorov explica que la primera condición reviste el aspecto verbal del texto o las "visiones" y "lo fantástico es un caso particular de vi sión ambigua." (5).La segunda condición se refiere tanto al aspecto sin táctico "en cuanto señala unidades que se refieren a personajes y he -- chos y se refiere al aspecto temático" porque "se trata de un tema re - presentado: el de la percepción y la notación." (6).La tercera condi --

(1) Tzvetan Todorov,Idem, pág. 71.
(2) Tzvetan Todorov,Idem, pág. 186.
(3) Tzvetan Todorov,Idem, pág. 42
(4) Tzvetan Todorov,Idem, pág. 44.
(5) Tzvetan Todorov,Idem, pág. 44
(6) Tzvetan Todorov,Idem, pág. 44.

ción es más general ya que permite escoger entre "varios modos (y nive_ les) de lectura." (1).

Antonio Risco ha estudiado la problemática de la literatura fantás tica en: Literatura y fantasía (1982) y en Literatura fantástica en -- lengua española (1987) llamándola "literatura de fantasía".

Próximo a Tzvetan Todorov,disiente de él sobre los límites de lo - maravilloso y lo fantástico,pero usa las mismas conceptualización y no_ menclatura.Considera que para el siglo XX "la narración maravillosa lo_ gra entrar por la puerta grande de la literatura y obtiene carta de na_ turaleza." (2).

"Así,tomando apoyo en el lector corriente,puede llegar a precisar_ se en qué consiste la literatura de fantasía: aquélla que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales,los cuales se identifican en_ cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamien to de la naturaleza,de su normalidad,por lo cual se mantiene cierto con diconamiento ideológico del caso,que puede variar bastante de una uni - dad cultural a otra,pero en mucho menor medida que si fundamentáramos - el criterio en el principio de la verosimilitud." (3).

Lo que para Risco es "una clara tipología." (4) la constituyen cin co modalidades de elementos maravillosos y bien detallados en cuanto -- a las formas de posible presentación de lo maravilloso en la ficción li teraria;pueden darse en cada hecho literario una o más modalidades com_ binadas.Es evidente que,por su generalidad,pueden cubrir todos los ca - sos posibles:

A) Maravilloso nivelado: planteamiento de un espacio prodigioso en el - que todos lo fenómenos que se producen -maravillosos para los lec -- tores- son enteramente naturales al mismo.

B) Contraste de dos ámbitos maravillosos opuestos en sus leyes: en ge_ neral la acción está determinada por el paso de uno a otro que traza un personaje no humano o que pertenezca a otra especie cualquiera de de seres humanos de nuestro mundo o de otro.

(1) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 44.
(2) Antonio Risco,Literatura fantástica en lengua española,Madrid,Tau rus,1987,pág. 31.
(3) Antonio Risco, Idem, pág. 25.
(4) Antonio Risco, Idem, pág. 32.

C) Irrupción de un elemento extraño en un medio ya de por sí maravi -- lloso: ese elemento insólito que aparece en el medio "normal" de la narración -pero que ha de ser resueltamente diferente del nuestro- puede producir sorpresa o miedo en los personajes,pero el relato -- pertenece a la realidad maravillosa no obstante,ya que el espacio - en que ocurre es,para nosotros ,de entrada,irreal.Ello no impide -- que en su interioridad se establezcan diferentes gradaciones de --- prodigios.

D) Duda acerca de ciertas manifestaciones prodigiosas en un medio que ya es prodigioso: o,sencillamente,la imposibilidad de comprender -- tales fenómenos aún dentro de la inusitada lógica del mundo otro -- adonde nos exilia el texto.

E) Fusión de la ficción con la realidad (la realidad maravillosa en - que se desenvuelve la acción,ha de entenderse): es decir,en este tipo de anécdota ocurre un sueño,una mera imaginación,la historia ficticia que narra el libro que lee un personaje o que éste oye contar se desliza de plano y toma cuerpo,insólitamente,en el mundo normal -aunque maravilloso para nosotros- de la historia." (1).

Terminada la tipología,se aclara que las modalidades "D" y "E" -- vienen a constituir,curiosamente,una suerte de fantástico de lo mara - villoso,interior a éste,pues que en sus correspondencias de las mane - ras fantásticas,representan ésta de una forma más pura,extrema." (2).

Finalmente,Risco agrega una última modalidad a esta tipología:

"Aquellos en que se confunden la retórica y la diégesis ,el signo - y el referente.Es la única en que el resorte del prodigio está en la - particular utilización del lenguaje,de modo que el lector llega a no - saber si aquel fenómeno del que se le da cuenta forma parte de la anéc dota,de la figuración de la obra,o si es sólo un tropo,verbigracia,una metáfora.Pero se trata de una modalidad,por lo mismo,en que se borran las fronteras entre la manera maravillosa y la fantástica." (3).

A esta modalidad le dedica un capítulo y da como ejemplos del si_ glo XIX un cuento intitulado "Alma callejera",del escritor argentino - Eduardo Wilde y otro del siglo XX,"El hijo y la madre",del cubano Rei_

(1) Antonio Risco, Idem, pág. 32-33.
(2) Antonio Risco, Idem , pág. 33.
(3) Antonio Risco Idem , pág. 33.

naldo Arenas.En los dos casos,el lector elige,según Risco,una lectura_ posible entre zonas indefinidas.

El riesgo de las propuestas de Risco consiste en que,partiendo de los conceptos todorovianos diferenciadores entre lo maravilloso y lo - fantástico,se vayan matizando al punto de que,por ese camino , puedan - llegar a resolverse los problemas gordianamente,emborronando las fron_ teras y finalmente negando las diferencias aceptadas con antelación.

Irène Bessière propone en su ensayo Le récit fantastique (1974) - una teoría crítica de lo fantástico escrito,del discurso fantástico,ne gando que lo fantástico sea un género.Ve al escritor como un "prestidi gitador que muestra para mejor esconder,que describe con el fin de tra ducir lo indecible." (1) y asigna un papel importantísimo al lector, - que es quien decide si un acontecimiento es de orden fantástico o no, ya que el texto sugiere la posibilidad pero no la impone como exclusi_ va.

Erik Rabkin (2) define a la fantasía como un relato autorreflexi_ vo que constantemente contradice las leyes de la realidad en las que - parece fundarse.Ofrece al lector una "salida" o evasión.Como Todorov,- adjudica esta función social a la literatura fantástica.

Marcel Schneider,"príncipe de lo fantástico",al decir de Claude - Mauriac,en Déjà la neige (1971) aprecia lo fantástico poéticamente:

"Lo fantástico...se manifiesta como rajadura,como irrupción de lo racional en la economía racional del universo". (3).

"Lo fantástico ,como la poesía,de la que nunca se separa,es un_ medio de salvación: nos vincula con el inconsciente y con las fuentes - oscuras de la vida." (4).

Schneider,próximo a Lovecraft,capta lo fantástico a través del -- "terror cósmico",del miedo.Pero,como discípulo confesado de Charles -- Nodier,no ve en el terror el único asidero de lo fantástico,sino en el éxtasis,el delirio y la pasión oníricos.Entonces,lo fantástico no es -

(1) Irène Bessière, Le récit fantastique, París,Larousse,1974,pág. 33.
(2) Cfr. Erik Rabkin, The fantastic in literature, (Princeton,Univer - sity Press,1975,pág. 29.).
(3) Marcel Schneider, Déjà la neige. París,Grsset,1974,pág. 10-11.
(4) Marcel Schneider, Idem, pág. 87.

una evasión o sustitución de la realidad sino su principio de capta -- ción secreta del Hombre y de su universo.

Howard Phillips Lovecraft,autor modélico de relatos fantásticos,- escribe un libro teórico intitulado Supernatural Horror in Literatu -- re (1945) (traducido al español como El horror en la literatura) donde_ concibe la idea del miedo o terror como el correlato indispensable de_ toda narración fantástica terrorífica o"relato de horror preternatu -- ral":

"La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el mie - do,y el más antiguo e intenso de los miedos es el miedo a lo desconoci_ do.Pocos sicólogos pondrán en duda esta verdad y su reconocida exacti_ tud garantiza en todas las épocas la autenticidad y dignidad del rela_ to de horror preternatural como género literario." (1).

Lovecraft dice que no hay que confundir este género,el del"relato preternatural",con otro género literario aparentemente similar "el del_ mero miedo físico y de lo materialmente espantoso." (2) ya que el re_ lato preternatural crea "una cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas." (3).

A esta subjetividad se le agrega el criterio probatorio con que - Lovecraft determina la pureza del relato espectral:

"La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguien_ te: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pa_ vor y de haber entrado en contacto con esferas y poder desconocidos; - una actitud sutil de atención sobrecogida,como si fuese a oir el par - tir de unas alas tenebrosas o el arañar de unas formas y entidades ex_ teriores en el borde del universo conocido.Y,por supuesto,cuanto más - completa y unificadamente consiga un relato sugerir dicha atmósfera -- más perfecto será como obra de arte este género." (4).

A diferencia de Todorov,que ve al sicoanálisis como una amenaza - para el relato fantástico,Lovecraft afirma que "ninguna racionaliza -- ción,reforma o sicoanálisis freudiano pueden anular por completo el es_ tremecimiento que produce un susurro en el rincón de una chimenea o en

(1) H.P. Lovecraft, El horror en la literatura, Madrid, Alianza, 1984, -- pág. 7.
(2) H.P. Lovecraft, Idem, pág. 10.
(3) H.P. Lovecraft, Idem, pág. 11.
(4) H.P. Lovecraft, Idem, pág. 11-12.

el bosque solitario." (1).

Ingrediente importantísimo del folklore,"el cuento de horror es - tan viejo como el pensamiento y el lenguaje humanos"(2) y pervive en los modernos maestros del terror: Machen,Blackwood,James.

Jorge Luis Borges,apasionado lector de Machen,Swedenborg,Chester_ton y Las mil y una noches,creador indiscutido de soberbias ficciones_ fantásticas,en diversas ocasiones ha señalado la estrecha relación - - existente entre la teología y la literatura fantástica,al punto de con siderar los libros sagrados -la Biblia,el Corán- como los mejores ex - ponentes de la literatura fantástica,a la que ve como la literatura -- más antigua.

"Barone - ¿Y qué opina de Dios,Borges?

Borges - (solemnemente irónico) Es la máxima creación de la literatu_ ra fantástica.Lo que imaginaron Wells,Kafka o Poe,no es nada comparado con lo que imaginó la teología.La idea de un ser - perfecto,omnipotente,todopoderoso,es realmente fantástica.

Sábato - Pero,dígame,Borges,si no cree en Dios,¿Por qué escribe tantas historias teológicas?

Borges - Es que creo en la teología como literatura fantástica.Es la_ perfección del género." (3).

"...y habría que hacer notar,y vuelvo a repetirlo,que la literatu ra fantástica es la más antigua.Empieza por la mitología,por la cosmo_ gonía y llega muy tardíamente a la novela,por ejemplo,o al cuento.Se - empieza por el mito,luego se llega al razonamiento,y luego,muy tardía_ mente,a la literatura realista.La literatura es esencialmente fantásti ca." (4).

(1) H.P. Lovecraft , Idem, pág. 8.

(2) H.P. Lovecraft, Idem, pág. 13.

(3) Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, Diálogos Borges-Sábato, Buenos_ Aires,Emecé,1977,pág. 33-34.

(4) Jorge Luis Borges,"Coloquio",en Literatura fantástica, Madrid,Si - ruela,1985,pág. 25.

Ítalo Calvino,narrador de impecables relatos fantásticos,cree que lo fantástico exige una "mente lúcida" que lee al mundo "en múltiples_ lenguajes simultáneamente." (1).Hace suya "la distinción propia de la_ crítica francesa entre lo maravilloso,que correspondería a "les contes de fées" y Las mil y una noches y lo fantástico,que implica una dimen_ sión interior,una duda acerca del ser y del creer.Pero no siempre es - posible dicha distinción y en Italia el término fantástico tiene un -- significado más amplio,que incluye lo maravilloso,lo fabuloso y lo mi_ tológico y así tenemos los poetas de caballería retomados por los poe_ tas del Renacimiento: Pulci,Boiardo,Ariosto,Tasso y el poema mitológi_ co barroco del 'cavalier' Marino." (2).

Lo que Marcel Brion escribe en el Prefacio al catálogo de una ex_ posición de pintura realizada en Burdeos,en 1957,e intitulado Bosch, - Goye et le fantastique estudia lo fantástico histórico desde el Bosco_ y Goya hasta Picabia y Tanguy;podría también aplicarse a lo fantástico_ literario.No ve a lo fantástico como una presencia,sino más bien,como_ una ausencia,un vacío angustioso que no puede determinarse.Y,además, - cree que lo fantástico no es gratuito -próximo a la incongruencia- __ mientras que la fantasía -próxima a la inocencia- sí lo es.

René Predal no define lo fantástico fílmico y/o diegético,sólo in dica los elementos componentes del relato fílmico,como elementos "ex - traños" que irrumpen en el mundo "real",evocado en Cinema fantastique, donde propone,vagamente,tres maneras de crear "lo fantástico fílmico": a) Intervención de un elemento extraño en el mundo común, b) Pro - - - yección de un elemento común en un mundo extraordinario, C) Presencia_ de elementos extraordinarios que evolucionan en un mundo también extra ordinario.

Más aún que las definiciones,las clasificaciones realizadas sobre los textos fantásticos tienen un valor didáctico,muchas veces relati - vo.Los criterios ordenadores son complejos y discutibles,en general. _ Los criterios geográficos,sólo indicativos;los dados por las lenguas,_ muy amplios;los temáticos,poco confiables;los históricos,quizá,los más relevantes,de tal suerte que podría dividirse a la literatura fantásti

(1) Ítalo Calvino,"La literatura fantástica y las letras italianas" - en Literatura fantástica, op. cit. pág. 43.
(2) Ítalo Calvino ,Idem, pág. 43.

ca en clásica,la del siglo XIX -con orígenes muy remotos en diversas - literaturas- y moderna o contemporánea la del siglo XX,a la vez que -- pueden establecerse periodizaciones: por medios o tercios de siglo.(Este criterio,que parece el más adecuado,es el que se adopta aquí.).Como ejemplo de criterios temáticos he revisado en este capítulo a T. Todorov y A. Risco.

Louis Vax,en Las obras maestras de la literatura fantástica también maneja un criterio temático,ya que divide a lo fantástico en fantástico tradicional (Dickens,Merimée,J.R. James,Storm),lo fantástico - interior (Hoffmann,H. James,Maupassant,Kipling) lo fantástico poético (Walter de la Mare) y lo fantástico metafísico (Jorge Luis Borges).Esta designación de Vax es válida,pero podrían redistribuirse las obras elegidas en otros tipos de fantástico,porque los límites temáticos siempre son inciertos.

Adolfo Bioy Casares sugiere otra clasificación temática basada en la enumeración de sus argumentos: "a) argumentos en que aparecen fantasmas, b) viajes por el tiempo, c) los tres deseos, d) argumentos con acción que prosigue en el infierno, e) con personaje soñado con metamorfosis y acciones paralelas que obran por analogía, f) tema de la inmortalidad, g) fantasías metafísicas, h) cuentos y novelas de Kafka, - i) vampiros y castillos." (1).

Otra posible clasificación,también de Bioy Casares,es la que sigue: " a) los que se explican por la agencia de un ser o hecho sobrenatural, b) los que tienen explicación fantástica,pero no sobrenatural, y c) los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho - sobrenatural,pero,que a la vez,insinúan la posibilidad de una explicación natural." (2).

Louis Pauwels ve a lo fantástico como lo directamente surgido del contacto con la realidad: "Para la mayoría de las mentalidades literarias lo fantástico se define como una violación de las leyes natura -- les,una aparición de lo imposible.Con lo insólito y lo raro,es uno de los aspectos de lo pintoresco.La búsqueda de lo pintoresco nos parece una actividad ociosa y,para decirlo de una vez,una ocupación burguesa. Para nosotros,lo fantástico no es el efecto de la violación,sino de la

(1) Adolfo Bioy Casares,"Prólogo" a Antología de la literatura fantástica,Barcelona,Edhasa,1983,pág. 8-10.

(2) Adolfo Bioy Casares, Idem, pág. 11-12.

manifestación de las leyes naturales.Nace del contacto de la realidad. Con la realidad percibida directamente y no filtrada a través de nues_ tros prejuicios antiguos o modernos." (1).

Pauwels,junto a Bergier,en Le mâtin des Magiciens o El retorno - de los brujos,que ya es un clásico,nunca establecieron una diferencia_ ción entre lo fantástico y lo mágico,sino que los vieron conformando - un mismo concepto inseparable.

La constitución de un"corpus"de lo fantástico pide textos que - - sean fantásticos por su definición,pero,sobre todo,textos que funcio - nen como fantásticos.Las aproximaciones a una definición de lo fantás_ tico,como a los temas fantásticos o a la funcionalidad de lo fantásti_ co,se perfilan como un inventario siempre provisorio.

(1) Louis Pauwels, Revista Planeta, Nº 4, Barcelona, pág. 8.

C A P Í T U L O III

LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO

Y

EL REALISMO MÁGICO

"Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, sea lo que fuere, es bello e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello."

André Breton.

Manifiestos del Surrealismo.
Primer Manuscrito, 1924.

Las relaciones entre mito (1) -como realidad antropológica,como la suma del inconsciente colectivo,como verdad poética- y la literatura se remontan,para Europa,a la antigüedad grecolatina y a las culturas orientales.Para nuestra América mestiza,como con justa razón la llamara José Martí,estos orígenes se unen a los americanos y aún a los africanos.

Las teogonías,los mitos y leyendas grecolatinas;las sagas y consejas populares europeas volcados en formas literarias,junto a los manuscritos de alquimistas,bestiarios,vampirarios,fantasmarios,relatos de viajes fabulosos como los de Marco Polo,precedidos por toda la tradición oriental -metamorfosis,metempsicosis,levitación- que alimentó al -

(1) Desde la época de Hesíodo y Homero (siglo IX a. C.) las palabras "logos" y "mythos" designan el mismo significado: discurso,narración,relato.Durante el siglo V a.C.,Píndaro y Herodoto utilizan "mythos" para referirse a ficciones y "logos" para referirse a hechos reales.Platón (siglo IV a.C) usa "mythogein" (cfr. "Fedón") en el sentido de invención de cuentos y "mythoi" como fábulas.Como consecuencia posterior se adopta la costumbre de llamar "mythoi" a los relatos de los dioses.Aristóteles continúa esta tradición.En la Poética,"mythos" es la primordial cualidad de la tragedia y se refiere a la posición de los elementos del drama. Este "mythos" debe ser ficticio (o sea inventado,no sacado de hechos reales),debe provenir de la tradición y,finalmente,debe convocar una realidad profunda.Para el cristianismo, destructor de todas las mitologías o leyendas no cristianas,los "mythoi" son los relatos de las religiones no cristianas,considerados no verdaderos frente a los propios de cristianos,que ellos nombran "logoi",o sea, historias verdaderas (cfr. El Nuevo Testamento). El pensamiento cristiano,temeroso de lo fantástico,se encuentra, precisamente durante la Colonia,con la fantasía exuberante de los mitos americanos,muchos de los cuales no puede aprehender. Sin embargo,los pobladores americanos realizan el milagroso sincretismo de las religiones autóctonas con el cristianismo,y más aún,con la religión católica.

Occidente,entre otras prácticas,las de clarividencia y espiritismo - - y,sobre todo,la exquisita fantasía de los cuentos árabes,hindúes y chinos...Todo este heterogéneo mundo europeo se encuentra con el también_ muy rico y sorprendente mundo americano,pleno de antiquísimas tradiciones prehispánicas -aztecas,mayas,quechuas,guaraníes,entre otras- que,_ a su vez,en la zona del Caribe y en Brasil se verán aumentadas por las tradiciones africanas en cuanto a la música y a los ritos (el voudou).

Nuevos encantamientos,nuevas maravillas,nuevos bestiarios sustentan las formas literarias que tampoco han abandonado lo maravilloso -- y lo terrorífico europeo y oriental.Los mitos y las leyendas prehispánicas serán enriquecidas,a su vez,por mitos y leyendas coloniales (la_ Llorona en México;Los comentarios Reales del Inca Garcilaso en Perú, - por ejemplo) pero no pocas veces minimizados y desprestigiados por la_ Conquista y por la Colonización,fuertemente iconoclastas.

En este contexto americano actual,cabe hablar de lo real maravi - lloso americano,en el sentido en el que lo define Alejo Carpentier - - y como una de las raíces más vigorosas de la literatura latinoamericana (1) contemporánea,lugar privilegiado desde donde se vislumbra con - toda claridad y lucidez la naturaleza y la historia del hombre americano.

La formulación del concepto de lo real maravilloso está contenida_ en el Prólogo a El reino de este mundo (1947) -verdadera acta de nacimiento de lo real maravilloso- de manera explícita,aunque implícitamente se desarrolla en toda la obra del novelista cubano.Posteriormente y el mismo Alejo Carpentier reformula y amplía el concepto de lo real maravilloso en Tientos y diferencias (1967).Surrealismo,lo real maravi -

(1) Esta nomenclatura,literatura latinoamericana,es convencional,porque entre otras carencias para nuestro Continente,está la del -- mismo nombre de su creación literaria,que,como otros nombres propuestos: literatura iberoamericana,literatura americana en len - gua castellana o en español,etc. no la abarca ni define totalmente,ni hace justicia a su vastedad,importancia y valor estético.

lloso y realismo mágico son tres fenómenos estéticos que tienen estre - chas vinculaciones,pero son diferentes.

Para Carpentier,como para otros escritores latinoamericanos,el su_ rrealismo fue fuente de inspiración,sugerencia y aprendizaje de un pro_ cedimiento estético y de una nueva óptica para mirar la realidad.André_ Breton,que atribuía carácter maravilloso a El monje de Lewis,dice: "Lo_ maravilloso no siempre es igual en todas las épocas;lo maravilloso par_ ticipa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que sólo_ percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas,el maniquí mo_ derno,o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad_ humana durante cierto tiempo." (1).

Mientras el surrealismo descubre lo maravilloso en una superreali_ dad que rechaza la realidad directa,lo real maravilloso descubre lo por tentoso,lo maravilloso en esa misma realidad directa,que es la realidad americana,pero que pudiera ser otra también,ya que Carpentier no la ex_ cluye,aunque él estudia lo real maravilloso americano.

Lo real maravilloso se manifiesta en la Naturaleza, en el Hombre y en la Historia. Se trata de una realidad objetiva, prodigiosa, que es - percibida y tratada estéticamente, por el artista, a fin de transformar la en obra de arte.

En el citado Prólogo,cuyo epígrafe,proveniente de Los trabajos de Persiles y Segismunda,hace referencia a la manía lupina,Alejo Carpen -- tier relata las circunstancias -el antiguo reino de Henry Christophe,la ciudadela de La Ferriére,la Ciudad del Cabo,en 1943- de su encuentro -- con lo maravilloso,alejado de las prácticas literarias europeas,que pre tendían suscitar lo maravilloso de manera artificial,es decir,remontán_ dose a los viejos "clisés" -los Caballeros de la Mesa Redonda y el Rey_ Artús hasta la pintura surrealista y aún lo maravilloso literario,repre sentado por Sade y por Jarry y los elementos del horror (emparedados, - fantasmas,licantropías) de la novela inglesa.

"Y hoy existen códigos de lo fantástico basados en el principio -- del burro devorado por un higo,propuesto por Los cantos de Maldoror co_ mo suprema inversión de la realidad a la que debemos muchos "niños ame_

(1) André Breton, Manifiestos del surrealismo, (Primer Manifiesto),Bar_ celona,Guadarrama,1980,pág. 33.

nazados por ruiseñores" o los 'caballos devorados por los pájaros' de - André Masson." (1).

Carpentier echa en cara a los falsos magos (artistas) el que sólo_ se disfracen de magos y sean incapaces de prodigios: "Pero es que mu -- chos se olvidan,con disfrazarse de magos a poco costo,que lo maravillo_ so comienza a serlo cuando surge de alguna inesperada alteración de la_ realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad,de_ una ilumincion inhabitual o singularmente favorecedora de las inadver - tidas riquezas de la realidad,percibidas con particular intensidad en - virtud de una axaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'es_ tado límite'." (2).

Para Carpentier "la sensación de lo maravilloso presupone una fe"_ (3),de donde "lo maravilloso invocado en el descreimiento -como lo hi - cieron los surrealistas durante tantos años- nunca fue sino una artima_ ña literaria tan aburrida,al prolongarse,como cierta literatura onírica 'arreglada',ciertos elogios de la locura,de los que estamos muy de vuel ta." (4).

La historia de América está sembrada con hechos prodigiosos,algu - nos de los cuales señala Carpentier en este Prólogo y otros en Tien - - tos y diferencias;por esto,cierra el prólogo con una pregunta retórica: "¿Pero qué es la historia de América sino una crónica de lo real mara - villoso?" (5).

Si Alejo Carpentier logra definir con claridad lo real maravilloso, así como los surrealistas,principalmente André Breton,lo hacen con el - surrealismo,el realismo mágico no ha logrado ser totalmente definido, - aunque sí bien caracterizado por Mario Vargas Llosa.

No pocas veces se lo ha confundido con lo real maravilloso,como si se tratara de dos nomenclaturas para un mismo fenómeno artístico.El tér

(1) Alejo Carpentier,Prólogo a El reino de este mundo,La Habana,Le -- tras Cubanas,1984,pág. 6.
(2) Alejo Carpentier, Idem, pág. 7.
(3) Alejo Carpentier, Idem, pag. 7.
(4) Alejo Carpentier, Idem, pág. 8.
(5) Alejo Carpentier, Idem, pág. 11.

mino "realismo mágico" surge del hecho de que el crítico alemán Franz_ Roh publicó,en 1925, un libro -Nach Expressionismus (Magischen Rea -- lismus)- referido a la pintura expresionista y postexpresionista (Pica sso,Chagall,Klee,Max Ernst) y publicado en 1926 por la Revista de Occi dente,se tradujo al español como: Realismo mágico.Postexpresionismo.Re editado en 1958,se llamó directamente: Realismo mágico.Parece que el - primero que utilizó la expresión realismo mágico para designar cierta_ expresión literaria latinoamericana fue Arturo Uslar Pietri en Letras y hombres de Venezuela,en 1948,y a partir de este hecho,totalmente ale jado de la intención de Franz Roh,la denominación cundió sin reservas_ y,próxima siempre a la actual literatura latinoamericana,en boca de -- críticos y editores.

Enrique Anderson Imbert intentó una definición del realismo mági_ co,no del todo esclarecedora,pero la más aproximada:

"He distinguido entre narraciones sobrenaturales y extrañas.En -- las primeras el narrador permite que en la acción que narra irrumpa de pronto un prodigio.Se regocija renunciando a los principios de la lógi ca y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza.Gra_ cias a su libertad imaginativa lo imposible en el orden físico se hace posible en el fantástico.No hay más explicación que la de un capricho. Ese narrador finge,como explicación de lo inexplicable,la intervención de los agentes misteriosos.A veces lo sobrenatural aparece no personi_ ficado en agentes sino en un mundo cósmico que,sin que nadie sepa có - mo,obliga a los hombres a posturas grotescas.En las narraciones sobre_ naturales el mundo queda patas arriba.Por lo contrario,en las narracio nes extrañas,el narrador,en vez de presentar la magia como si fuera -- real,presenta la realidad como si fuera mágica.Personajes,cosas,aconte cimientos son reconocibles y razonables,pero como el narrador se propo ne provocar sentimientos de extrañeza,desconoce lo que ve y se abstie_ ne de aclaraciones racionales.Antes lo vimos escamotear o alterar ob - jetos.La realidad se desvanecía en los meandros del fantasear.La magia era como una violenta fuga a la Nada.Ahora vemos al narrador en el ex_ tremo opuesto.El realismo mágico echa raíces en el Ser,pero lo hace -- describiéndolo como problemático.Las cosas existen ,sí,y qué placer nos da verlas emerger del fluir de la fantasía,pero ahora penetramos en --

ellas y en sus fondos volvemos a tocar el enigma.Entre la disolución - de la realidad (magia) y la copia de la realidad (relismo),el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Crea - ción.(1) Visto con ojos nuevos,a la luz de una nueva mañana,el mundo - es,sino maravilloso,al menos perturbador.En esta clase de narraciones, los sucesos siendo reales,producen la ilusión de irrealidad.La estra - tegia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apar_ tarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el ma - gín de personajes neuróticos." (2).

Parece obvio que,en el concepto actual de realismo mágico para la literatura latinoamericana se entienda que,partiendo de una realidad - concreta -natural,histórica,sicológica- el artista cree un mundo de -- realidades concretas,donde caben,sin violencia,nuevas realidades fan - tásticas o mágicas.Si estas realidades fantásticas o mágicas provienen del folklore,de la historia legendaria de determinados pueblos,el rea_ lismo mágico se aproxima definitivamente al mito,aunque se trate de -- reelaboraciones mitológicas o quasi mitológicas realizadas como prác - ticas literarias.

El concepto de realismo mágico es tan lato que no sólo caben las_ obras de escritores ya consagrados bajo este concepto -García Marquez, Vargas Llosa,Fuentes,Rulfo y Arreola entre otros- sino que muchísimas_ más,quizá todas las obras de los escritores latinoamericanos contempo_ ráneos cabrían también sin esfuerzo,porque,en mayor o menor grado,to - das participan de esta óptica que fluctúa entre la realidad concreta - y otra forma de realidad,al fin,la mágica.

Quien mejor ha caracterizado los procedimientos literarios del -- realismo mágico es Mario Vargas Llosa,en su tesis doctoral intitulada_ como libro: García Márquez.Historia de un deicidio (1971) .En Cien - años de soledad Vargas Llosa encuentra dos caras de la materia narra - tiva total que en la práctica literaria no se produce como escisión: - lo real objetivo y lo real imaginario.Lo real objetivo está represen__ tado por la crónica histórica y social del país y de la región que apa recen reflejados en la historia de la familia Buendía.Lo real imagina_ rio,igualmente importante,es lo más llamativo al punto de que,para al_ gunos críticos,ha pasado a ser hegemónico,pero no para Vargas Llosa, -

(1) El subrayado es mío.

(2) Enrique Anderson Imbert, El realismo mágico y otros ensayos ,Cara_ cas,Monte Ávila,1976,pag. 18-19.

que lo ve compuesto por cuatro planos: lo mágico,lo mítico legendario, lo milagroso y lo fantástico.

"Voy a definir muy brevemente qué diferencia,en mi opinión,a es - tas cuatro formas de lo imaginario,porque pienso que ello queda claro_ con los ejemplos: llamo mágico al hecho real imaginario provocado me - diante artes secretas ("mago") dotado de poderes o conocimientos extra ordinarios;"milagroso" al hecho imaginario vinculado a un credo reli - gioso y supuestamente decidido y autorizado por una divinidad,o que - hace suponer la existencia de un más allá "mítico-legendario" al hecho imaginario que procede de una realidad histórica sublimada y perverti_ da por la literatura y "fantástico" al hecho imaginario "puro",que na_ ce de la estricta invención y que no es producto ni del arte ni de la_ divinidad ni de la tradición literaria: el hecho real imaginario que _ ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad." (1).

Dos procedimientos estéticos señala Vargas Llosa en García Már -- quez como constituyentes de la realidad mágica: la hipérbole,que se re monta a Las mil y una noches,las novelas de caballería,y la deforma -- ción grotesca,de origen rabelaisiano.

Alexis Márquez Rodríguez,en su documentado y esclarecedor ensayo_ intitulado Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Car -- pentier (1982),ve en el realismo mágico,el surrealismo y lo real mara_ villoso un elemento común: el hecho definitorio de que en las tres con cepciones estéticas lo maravilloso se valora como "sustancia primor -- dial del arte." (2)

En el origen que cada uno de los tres movimientos literarios atri buye a lo maravilloso,se encuentran,para Márquez Rodríguez,las diferen ciaciones:

"...Para el surrealismo reside en una superrealidad,distinta y -- opuesta a la realidad circundante y cotidiana.El realismo mágico,en - cambio,parte de esa realidad circundante y cotidiana,pero tomándola -- como materia bruta que,una vez elaborada por el artista,se transforma_ en realidad mágica.Lo real-maravilloso,por su parte,a diferencia de -- ambos,descubre lo maravilloso también en la realidad circundante,pero_

(1) Mario Vargas Llosa,García Márquez.Historia de un deicidio,Cara - cas,Monte Ávila,1971,pág. 529.

(2) Alexis Márquez Rodríguez,Lo barroco y lo real-maravilloso en la_ obra de Alejo Carpentier,México,Siglo XXI,1982,pág. 50.

sin que ésta requiera de tratamiento alguno para transformarse en pro_ digio o maravilla,porque se trata de una realidad que es maravillosa,_ de una maravilla ya hecha y tangible,puesta allí al alcance de la ma - no." (1).

Consecuentemente,para Alexis Márquez Rodríguez,el surrealismo se_ muestra como un procedimiento estético que permite al artista trabajar_ en su conciencia (a través de la escritura automática,la asociación li_ bre,el cadáver exquisito,etc.) para elaborar productos acabados;de la_ misma manera,el realismo mágico funciona como un procedimiento estéti_ co que permite al artista reelaborar la realidad objetiva y metamorfo_ searla en mágica y prodigiosa.

Mientras el surrealista rechaza la realidad circundante,el realis_ ta mágico interpreta en ella su carácter maravilloso o prodigioso. - - Opuestamente al surrealismo y al realismo mágico,lo real maravilloso - parte de la existencia misma,del prodigio que pertenece a la realidad_ con la cual está indisolublemente consustanciado.El artista no agrega_ nada;sólo merced a sus privilegiadas percepción y expresión literaria_ es capaz de ponerlo en evidencia para la gran mayoría,a través del uso apropiado de ciertas estructuras literarias y de su estilo particular. La maravillosidad y la fantasticidad (2) de la literatura latinoameri_ cana son dos presencias próximas y,muchas veces,difíciles de aislar.Lo maravilloso forma parte de la realidad,constituye y expresa la reali - dad.Si el contexto "real" es maravilloso,la literatura podría pensarse como más realista que maravillosa,ya que la pertenencia del referente_ permitiría una lectura más realista que maravillosa,pero he aquí que - los conceptos de realismo y lo maravilloso no pueden oponerse,excluir_ se,ni en la realidad ni en la literatura latinoamericanas.De la misma_ manera,la fantasticidad de un texto literario latinoamericano,probada_ con las claves de un referente muy complejo une (y a veces sustituye)_ lo maravilloso y lo fantástico;de donde las lecturas posibles abarcan_ no sólo un contexto de información científica,sino contextos histórí - cos y antropológicos que revelan la convivencia de variados tipos y ni_ veles de existencia humana,porque,como bien ha dicho Alejo Carpentier_

(1) Alexis Márquez Rodríguez, Idem, pág. 50.

(2) Admito la conceptualización diferenciadora de Tzvetan Todorov so_ bre lo maravilloso y lo fantástico,tal como anteriormente.Cfr. - Cap. II.

en Tientos y diferencias,en el espacio de América Latina coexisten múltiples espacios y múltiples tiempos,que van desde el siglo XIV al siglo XX.

C A P Í T U L O IV

¿ES POSIBLE DESCRIBIR EL DISCURSO FANTÁSTICO?

"...esa mezcla de precisión rigurosa y de arbitrariedad absoluta que es la esencia de lo misterioso."

León Brunschivicg.

Introducción.

Al final de la penúltima década del siglo XX nadie custiona los estatutos del relato maravilloso -a Caperucita Roja se la devora el lobo - - y después es extraída viva de sus entrañas;la Bella Durmiente duerme - un siglo,por lo menos,y despierta joven y fresquísima-;en cambio,todavía se cuestiona el discurso fantástico ,todavía se admiten dos lecturas posibles: la lectura fantástica o la lectura alegórica.Pero tal -- vez no sea demasiado aventurado suponer que,como en el caso del relato maravilloso (¡es un cuento de hadas!) pronto se diga: ¡es un relato -- fantástico!,después de leer La metamorfosis de Kafka,por ejemplo.

En el caso muy especial de la ciencia ficción,muchos de los hechos "fantásticos" se han convertido en realistas (la hibernación,la - recomposición celular,la reanimación vital,la creación de seres clónicos) y,curiosamente,pueden llegar a invertir "lo maravilloso" en "lo - científico real",así que Caperucita Roja devorada y vivificada y la -- princesa durmiente,rediviva sin señas del paso del tiempo podrían,quizá,entrar en los siglos venideros en un realismo anacrónico de anticipación científica que los lectores del futuro ¿disfrutarán? en proposiciones y especulaciones de sus "mundos posibles",en la inteligencia de que todavía existan textos literarios y referencias.

En el estadio actual del discurso fantástico: ¿es posible describirlo? Como en el Capítulo II,aquí estamos otra vez frente al juego de cajas chinas.Así que hay que responder a otra pregunta: ¿es posible -- describir el discurso literario? Estructuralistas de primera y segunda fundación semiológica vienen respondiendo a esta pregunta,cercando de alguna manera,la especificidad del discurso literario,durante los últimos treinta años,sin encontrar tampoco una respuesta unívoca.

¿PUEDE DESCRIBIRSE LO FANTÁSTICO ESCRITO? ¿TIENE ALGUNA ESPECIFICIDAD?

Ítalo Calvino,al estudiar a Leopardi,encuentra entre este antirromántico y los románticos un nexo que une y a la vez contrapone el relato -- fantástico moderno,que surge en Alemania a comienzos del siglo XIX - - y su antecesor,el "conte philosophique" del Siglo de las Luces.

"Así como el relato filosófico fue la expresión paradójica de la_ razón iluminista,el relato fantástico nace como un sueño con los ojos_ abiertos del idealismo filosófico,con la intención declarada de repre_ sentar la realidad del mundo interior,subjetivo,dándole una dignidad - igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos.

Por lo tanto es éste también relato filosófico y tal seguirá sien do hasta nuestros días,aún participando de todos los cambios del paisa je intelectual." (1).

En su antología de cuentos fantásticos del siglo XIX,Calvino dedi ca el primer tomo a los escritores que han recibido la influencia de - Hoffmann y el segundo a los que la han recibido de Edgar Allan Poe.La_ primera dirección es la de "lo fantástico visionario" que evoca suges_ tiones espectaculares y la segunda de "lo fantástico mental o abstrac_ to o psicológico o cotidiano." (2).

Parece innegable que el carácter filosófico recorre los cuentos - fantásticos con miedo,horror,ironía y desencanto,porque esta caracte - rística reflexiva llega hasta la ciencia ficción misma.Sin embargo,pre cisamente,se trata de semejanzas (y no de diferencias específicas) en_ tre el relato fantástico y el relato filosófico,tan bien indicadas por Ítalo Calvino.

Otra posibilidad sería la de comparar el discurso fantástico con_ el discurso científico,donde se señalarían semejanzas,pero tampoco di_ ferencias específicas.Otro tanto sucedería con el discurso mitológico. El discurso fantástico iría,por esta vía,quedando como un "resto" in__ definible y volátil.

Peter Penzoldt estudió lo fantástico en una obra,remitiéndola al_ género y así pormenorizaba la descripción de una novela negra,encon -- trando en ella todas las características tradicionalmente fijadas para ese género.Por este camino se puede trazar una línea neta entre lo fan tástico y lo no fantástico en base a los temas ya inventariados,pero - se niegan otras posibilidades futuras y,de todas maneras,se identifi_

(1) Ítalo Calvino, "La literatura fantástica y las letras italianas" en Literatura fantástica,Madrid,Siruela,1985,pág. 41.
(2) Ítalo Calvino, Idem, pág. 47.

can caracteres fantásticos del género en el texto,aunque no se describe el discurso fantástico.Los caracteres rectores tenidos como "fantásticos" han ido alimentando el consenso con la lectura de un conjunto - de textos o "corpus" considerado como "fantástico",en determinada época y por una determinada comunidad lectora.

Establecer una línea divisoria entre lo fantástico y lo verosímil supone siempre una determinación histórica.Si se piensa en una verosimilitud cotidiana o científica,es claro que el hecho fantástico no cabe allí,pero si se piensa en una verosimilitud interna al texto,en el sentido en que los estudiosos del discurso (Barthes,Todorov,Greimas) - lo entienden,como una lógica interna o gramática del texto,el hecho -- fantástico aparece como verosímil y congruente dentro del universo de la ficción fantástica.

Tzvetan Todorov e Irène Bessière,con algunas coincidencias y no - pocas discrepancias,han intentado aprehender "lo fantástico" en el discurso fantástico,a través de claves lingüísticas.

Tzvetan Todorov,en el multicitado texto (1),ve a lo fantástico como un género literario cercano a los géneros "próximos" de "lo maravilloso" y de "lo extraño",pero sin llegar a definir "lo fantástico".Todorov hace depender el efecto fantástico de un texto literario de la - posición del narrador y de la vacilación del lector entre una explicación racional y otra que no lo es.Ve la amenaza de pérdida de lo fantástico en la lectura poética o en la lectura alegórica.La poesía o la alegoría son,para Todorov,"géneros vecinos" de "lo fantástico",aunque no establece con claridad si estas categorías genéricas son del mismo nivel que "lo maravilloso" y "lo extraño".

La existencia de "lo fantástico" siempre está ligada a la ficción y al sentido literal:

"No toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico;pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal." (2),(3).

(1) Cfr. Introducción a la literatura fantástica, op.cit. y el Capítulo II"¿Qué es la literatura fantástica?".

(2) El subrayado es mío.

(3) Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, op. cit. pág. 92.

Recordando a Cuvier que con una vértebra no sólo quería recons -- truir el animal que la había poseído,sino toda la especie,Todorov pro_ pone:

"Postulamos que todo texto literario funciona como un sistema; -- ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias - entre las partes constitutivas del texto." (1).

Así que Todorov estudia los rasgos que dan cuenta de la unidad es_ tructural del texto;son tres rasgos o propiedades:

"El primer rasgo señalado es un determinado empleo del discurso - figurado." (2), "es un rasgo del enunciado." (3).Si se hace una lectura literal del discurso figurado surge lo sobrenatural: "Lo sobrenatural_ nace del lenguaje;es a la vez,su prueba y su consecuencia;no sólo el - diablo y los vampiros no existen más que en las palabras,sino que tam_ bién sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural." (4).

Las figuras retóricas se relacionan con lo fantástico de diversas formas.Todorov indica tres casos con abundantes ejemplos.El primer ca_ so es aquél en que la exageración,la hipérbole,conduce a lo sobrenatu_ ral;los ejemplos: lo maravilloso hiperbólico de Las mil y una noches,_ el caso de las serpientes o aves marinas de los cuentos de Simbad o el Vathek de Beckford.Una "segunda relación de las figuras retóricas con_ lo fantástico" es aquélla "que vuelve entonces efectivo el sentido pro pio de una expresión figurada." (5).Ejemplo: el comienzo de Vera de -- Villiers de L'Isle Adam,donde se encuentra literalmente la expresión:_ "el amor es más fuerte que la muerte."

En estos dos casos reseñados,la figura origina el elemento sobre_ natural,es decir,hay entre la figura retórica y lo sobrenatural una re lación diacrónica.En cambio,en el tercer caso,entre la figura retórica y lo sobrenatural,la relación es sincrónica porque la figura y lo so - brenatural están presentes en el mismo nivel.La aparición de lo sobre_

(1) Tzvetan Todorov , Idem, pág. 92.
(2) Tzvetan Todorov , Idem, pag. 94.
(3) Tzvetan Todorov , Idem, pag. 106.
(4) Tzvetan Todorov , Idem, pág. 99.
(5) Tzvetan Todorov , Idem, pág. 96.

natural está precedida por expresiones idiomáticas propias del lengua_ je cotidiano que,si se toman literalmente,designan lo sobrenatural.To_ dorov ofrece muchos ejemplos: el de La nariz de Gogol,el de La Venus - de Ille de Mérimée,el de Inés de las Sierras de Nodier,y el de Vera de Villiers de L'Isle Adam.La descripción de objetos y hechos condiciona_ al lector por la forma de las expresiones figuradas que relatan un he_ cho y que siempre van introducidas por modalizaciones como: "se di --- ría","se hubiera creído","parecía","como si",etc.

EL segundo rasgo tiene que ver con la enunciación y,sobre todo, - con el problema del narrador: "En las historias fantásticas,el narra - dor habla,por lo general,en primera persona;es un hecho empírico veri_ ficable." (1).Todorov da ejemplos que podrían multiplicarse: El diablo enamorado de Cazotte,el Manuscrito encontrado en Zaragoza de Potocki._ Aurelia de Nerval,La Venus de Ille de Mérimée,Inés de las Sierras de - Nodier,los cuentos de Allan Poe,las novelas cortas de Maupassant y al_ gunos relatos de Hoffmann.

"El narrador representado conviene,pues,perfectamente a lo fantás_ tico." (2).

Como los relatos fantásticos exigen la duda,la vacilación,si el - narrador no estuviera representado,se estaría frente a un relato mara_ villoso y Todorov observa que no es casual que rara vez los cuentos ma_ ravillosos usen la primera persona para el narrador (Perrault,Hoff - - mann) porque "no lo necesitan",puesto que "su universo sobrenatural no debe suscitar dudas." (3).

Al relato fantástico le conviene la primera persona narradora por_ que permite la identificación entre personaje y narrador y como éste - es generalmente "un hombre medio",un narrador ético,confiable,el lec - tor podrá reconocerse fácilmente en él,aunque esta última identifica - ción pudiera no darse indefectiblemente.Todorov acude a varios ejem -- plos donde la primera persona recae en el protagonista,pero también en un personaje no fundamental o en un simple testigo;en todos estos ca - sos el lector se pliega,confiando en el narrador,para encontrar una so_

(1) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 100.
(2) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 101.
(3) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 108.

lución racional que explique el acontecimiento extraño.Tradicionalmente el grado de confianza que el lector otorga al narrador es mayor que el que otorga a los demás personajes.En Inés de las Sierras,en La Venus de Ille,en el Manuscrito encontrado en Zaragoza y en otras obras narrativas,los narradores "naturales" son confiables porque aparentemente tratan de explicarse a si mismos y a los lectores los hechos inverosimiles por vias racionales.

El tercer rasgo estructural del relato fantástico tiene que ver con el aspecto sintáctico y recibe el nombre de "composición".Todorov dice que este aspecto ha suscitado la atención de Penzoldt,quien cree que el punto culminante de una historia fantástica es la aparición del fantasma,después de pasar el lector por una gradación de hechos que apuntan a la referida aparición.Todorov señala también cómo para el mismo Poe,la novela breve se caracterizaba por el efecto exclusivo y singular situado al final de la historia y que es el que le da sentido.Entre otros ejemplos que pueden encontrarse y que confirman la regla de la perfecta gradación: La Venus de Ille e Inés de las Sierras.

Pero,si bien la gradación puede verse como muy frecuente,Todorov avisa que hay relatos que no la poseen (La muerte enámorada de Gautier,las novelas cortas de Maupassant) así que la gradación no puede considerarse constituyente obligatorio del relato fantástico.

"Otro constituyente importante de este proceso es la temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de la percepción;el relato fantástico,que marca fuertemente el proceso de enunciación,pone,a la vez,el acento sobre ese tiempo de lectura." (1).

Un relato no fantástico debe ser leído (como el relato fantástico) de principio a fin,pero si se leyera a saltos se perderia algo del sentido;en cambio,si se hace una lectura salteada del relato fantástico,cree Todorov,se pierde totalmente el sentido y,sobre todo,el lector no realiza "el proceso de identificación" que es "la primera condición del género." (2).

(1) Tzvetan Todorov , Idem , pág. 109.

(2) Tzvetan Todorov , Idem , pag. 132.

Como ejemplo práctico propuesto por Todorov,el siguiente: en la - primera lectura de un relato fantástico,el lector va identificando los elementos,a la vez que se deja envolver por la intriga y seducir por - el enigma;en una segunda lectura del mismo texto,que es una metalectu_ ra,el lector puede revisar los procedimientos de lo fantástico,pero -- sin dejarse ya encantar,atrapar por la expectativa.Esto explicaría por qué las novelas policiales no se releen y también por qué los chistes_ conocidos no resultan graciosos.

Resumiendo,diré que,para Todorov,lo fantástico es analizado a través de los niveles del enunciado y de la enunciación,del nivel sintáctico y del nivel semántico. (1). Antes de pasar al nivel semántico,con signo muy suscintamente los niveles ya revisados:

Nivel del enunciado: lo sobrenatural surgiría muy a menudo de una expresión figurada que se toma en sentido literal (propongo el siguiente ejemplo: los vampiros y los unicornios de los relatos fantásticos no - se encuentran en la realidad;en ella sólo hay murciélagos y rinocerontes).

Nivel de la enunciación: la mayor parte de los relatos fantásticos tienen un narrador en primera persona.El narrador representado facilita - la aparición de lo fantástico en cuanto lector y personajes se identifican.

Nivel sintáctico o composición: la "temporalidad irreversible" consiste en que,en el relato fantástico,las convenciones generales de lectura (leer del comienzo al final) son imprescindibles.

En los tres primeros niveles Todorov no logra aislar las características exclusivas del relato fantástico de las del relato literario en general,sino por diferencias cualitativas,de grado.Los elementos -- o modalidades de gran amplitud para el relato literario en general,aparecen restringidas puntualmente para el relato fantástico,como una - - quintaesencia inefable.

La concepción del nivel semántico está influída notablemente por el sicoanálisis freudiano.Todorov habla de dos redes o categorías;la -

(1) Cfr. Introducción a la literatura fantástica, op. cit. Los capítulos VI,VII,VIII y IX están dedicados al nivel semántico.

primera red,la de los temas del yo,cuestiona los límites entre la materia y el espíritu,entre el hombre y el mundo;la segunda red,la de los temas del tú,nace del deseo sexual y establece las relaciones entre el hombre y el inconsciente.En este nivel semántico las caracterizaciones del discurso fantástico están a mitad de camino entre los temas literarios y los temas sicoanaliticos.

Los temas del yo,para Todorov,corresponden a toda la percepción humana de los objetos,del tiempo y del espacio,de aquí su diversidad. Diferencia dos grandes grupos: el de las metamorfosis y el de la presencia de seres sobrenaturales que son más poderosos que los hombres. Estos seres sobrenaturales (hadas,genios) existen y actúan en base a "una causalidad imaginaria" (1) a lo cual Todorov llama "pan-determinismo" (2) que ejemplifica con Aurelia de Gérard de Nerval.

"Puede decirse que el común denominador de los temas,metamorfosis y pan-determinismo es la ruptura (es decir,al mismo tiempo,la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu.Podemos así anticipar una hipótesis relativa al principio generalizador de todos los temas reunidos en esta primera red: el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible." (3).

Todorov rememora el hecho de que los siquiatras,en el siglo XIX,afirmaban como características de la locura,la ruptura de los límites entre la materia y el espíritu.Para ellos,el hombre "normal" relaciona cada hecho con el marco de referencia que le corresponde y el que no es "normal" es incapaz de atribuir los hechos a su marco de referencia correspondiente.Próximas estarían las percepciones alteradas por el uso de drogas alucinógenas o,de alguna manera,el primer estadio de la infancia,cuando el niño no puede distinguir entre el mundo físico y el síquico.

"Esto es exactamente lo que sucede en la literatura fantástica: como en el pensamiento mítico,por ejemplo,no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que,por el contrario,está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones." (4).

(1) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 132.
(2) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 133.
(3) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 137.
(4) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 139.

Todorov,remitiendo estos temas a los términos freudianos de per - cepción-conciencia,los ve como los temas de la mirada.La mirada a tra_ vés de los lentes y el espejo,entra en el mundo maravilloso,da cuenta_ de otro tipo de imágenes a través de una transgresión: "la visión indi recta es la única vía hacia lo maravilloso." (1).

Los temas del tú,que cubren el deseo y sus múltiples variaciones, son para Todorov,"temas del discurso",tal como los temas del yo son te mas de la mirada -"ya que el lenguaje es,en efecto,la forma por exce - lencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su pró_ jimo." (2).

La literatura fantástica describe las formas de diferentes trans_ formaciones de la conducta humana,hasta los extremos de la crueldad -- y de la violencia.Los temas de la vida después de la muerte,de los ca_ dáveres animados y del vampirismo tienen que ver con el más amplio te_ ma del deseo y con el del inconsciente.

Todorov ejemplifica convenientemente el deseo sexual y la líbido_ encarnados en el diablo -que muchas veces aparece identificado con una bella mujer- en La muerta enamorada de Gautier,en El monje de Lewis,en el Manuscrito encontrado en Zaragoza de Potocki y en El diablo enamora do de Cazotte.Otras variedades del amor extraño retomadas por la lite ratura fantástica son: el incesto (en Piel de asno de Perrault,en El - monje de Lewis,en "Historia del primer calender" de Las mil y una no - ches);la homosexualidad (en Vathek),"el amor de más de dos" (en el -- Manuscrito encontrado en Zaragoza) y,además,la crueldad y el sadismo - (en el Manuscrito) y la necrofilia (Drácula de Stocker).Cadáveres que_ reviven,estatuas o maniquíes que se animan,fantasmas,monstruos,humanoi des,diablos y,sobre todo,vampiros son figuraciones que provienen de -- los deseos y de los temores más remotos y oscuros de la conducta huma_ na.

Todorov dice que,al establecer estas dos redes temáticas -"los -- temas del yo" y "los temas del tú"- y yuxtaponerse nomenclaturas abs - tractas,como sexualidad y muerte y nomenclaturas concretas,como diablo y vampiro,podría inferirse que el diablo significa el sexo y el vampi_ ro la necrofilia,pero no hay que proceder por reducción,sino entender_ que hay una co-presencia y cada imagen puede tener más de un sentido -

(1) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 147.

(2) Tzvetan Todorov, Idem, pág. 166.

y aún,ser polisémica.Un ejemplo ofrecido es el tema del doble.En Hoff_ mann indica alegría;en Maupassant,amenaza y en la Aurelia de Nerval,la indicación de la ruptura con el mundo,así como en el Manuscrito de Po_ tocki,un medio para relacionarse.

Todorov justifica la designación de las dos redes o categorías,-- del "yo" y del "tú",porque las aprecia de suma abstracción e interio - res al lenguaje.Reconoce que no son categorías literarias y,respecto - de los temas fantásticos específicamente,no establece su ubicación ni_ límites,si los hubiera,en la tipología general de los temas litera --- rios.

En conclusión,la descripción lingüística que Todorov propone acer ca del discurso fantástico no está especificada ni diferenciada sustan cialmente del relato literario en general,al que tampoco describe en - su totalidad ni en su generalidad,por otra parte.Entre relato litera - rio y relato literario fantástico sólo aprecia diferencias de grado.El discurso fantástico,así,se serviría de elementos y recursos literarios con mayor intensidad o con cierta asiduidad que el relato literario no fantástico.Eso sí,Todorov prioriza formas literarias más usuales para_ el discurso fantástico,que no exclusivas: un narrador representado,una temporalidad irreversible y,sobre todo,una expresión figurada tomada - en sentido literal como más conveniente a lo fantástico escrito,es de cir,que estas formas literarias posibilitan o favorecen lo fantástico.

Irène Bessière,en su citado ensayo intitulado Le récit fantasti - que,La poétique de l'incertain (1974) entiende que lo fantástico no es un género ni una categoría literarios sino una lógica narrativa carac_ terizable desde el punto de vista lingüístico.Se trata de un trabajo - erudito que formula lo fantástico desde los campos de la realidad y de la razón hasta los de lo imaginario y del sicoanálisis.Analiza lo fan_ tástico alemán (Hoffmann),la novela negra inglesa,lo fantástico ameri_ cano (Irving,Hawthorne,Poe) hasta la "renouvellement du fantastique" - (Cortázar,Borges).

Bessière se propone definir lo fantástico escrito e identificar - y caracterizar el discurso fantástico: "No hay lenguaje fantástico en_ sí mismo.Según la época,el relato fantástico se lee como el reverso -- del discurso sicológico,iluminista,espiritual o sicopatológico y no -- existe para este discurso más que el desmontado de su interior." (1).

"Todo estudio de relato fantástico es sintético,no por el recuer_

(1) Irène Bessière Le récit fantastique.La poétique de l'incertain,- París,Larousse,1974,pag. 13.

do o la intuición de una ley artística...sino por una perspectiva polivalente.El examen del relato fantástico provoca una incertidumbre intelectual porque pone en marcha premisas contradictorias,recogidas según una coherencia y una complementariedad propias.No define una actualidad de objetos o seres existentes ni constituye una categoría o un género literario sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que,sorprendente o arbitraria para el lector,refleja,bajo el juego aparente de la invención pura,las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario.La síntesis no nace aquí del inventario vasto y variado de los textos,sino que la organización,por contraste y por conflicto,de los elementos y de las implicancias heterogéneas que constituye el atractivo del relato fantástico y su unidad. Lo fantástico no es sino uno de los caminos de la imaginación cuya fenomenología semántica surge a la vez de la mitografía,de la religiosidad,de las sicologías normal y patológica y que,por eso mismo,no se distingue de aquéllas manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular." (1).

Bessière cree que "el relato fantástico es su propio móvil como todo relato literario (2) o,dicho de otra manera,lo fantástico surge desde el interior del relato,pero no posee un lenguaje propio,un lenguaje fantástico,porque "la ficción fantástica fabrica así otro mundo con palabras,con pensamientos y con realidades que son de este mundo." (3).Las "realidades" de este mundo no pueden,para Bessière,dividirse en verosímiles e inverosímiles;antes forman una yuxtaposición complejísima de "convenciones comunitarias" (4) que podrían entenderse como una conciencia colectiva.El conjunto de convenciones (donde no sólo hay vercsimilitud versus inverosimilitud,sino muchos tipos de inverosímiles que se nutren de todo lo cotidiano humano,desde marcos de referencias científicas hasta los marcos de referencias dadas por las religiones,el esoterismo y la magia.Bessière ve,como ya he dicho en el

(1) Irène Bessière, Idem, pag. 10.
(2) Irène Bessière, Idem, pág. 11.
(3) Irène Bessière, Idem, pag. 11.
(4) Irène Bessière, Idem, pag. 13.

Capítulo II,en el autor del relato fantástico un prestidigitador "que_ muestra para mejor esconder"(1) y asigna un lugar privilegiado al lec_ tor,cuya lectura es una intervención en el texto,ya que tiene la deci_ sión de atribuir una explicación fantástica a un hecho que también pu_ diera no ser fantástico.Pero,en Bessière,esta intervención del lector_ no está vista como la más importante,tal como lo es para Todorov.

La ambigüedad que caracteriza al relato fantástico parte,para Be_ ssière,de la superposición de dos "formas simples",caracterizadas por_ Andrés Jolles: el caso (kasus) y el enigma o adivinanza.El caso es una historia breve que contiene una interrogación sobre el alcance de las_ normas de la conducta humana (sociales,morales,religiosas) y entrega - la responsabilidad al auditor de la historia;la adivinanza o enigma -- plantea una pregunta pero su finalidad es igualar al que formula la -- adivinanza y al adivinador.

"Como caso" dice Bessière "el acontecimiento fantástico impone de cidir,pero no lleva en sí mismo el medio de la decisión,porque parece_ incalificable y la problemática del caso se superpone a la adivinan -- za." (2). Siempre hay algo oscuro,tenebroso,que se ofrece para ser des cifrado ,pero la solución que siempre aparece como próxima e inminente no llega,no se hace explícita.

Partiendo de la distinción de Jean Paul Sartre entre relato tético y no tético,Bessière ve el relato fantástico como el encuentro entre - lo tético y lo no tético.Relato tético es el que pretende una represen tación realista,mimética,de la realidad y relato no tético es el no -- realista,o sea,el de lo maravilloso y los cuentos de hadas.

Mientras Tzvetan Todorov sostiene una nítida división entre lite_ ratura realista y literatura fantástica y entre lo fantástico,lo mara_ villoso y lo extraño,Bessière ve un "encuentro".Éste es un punto con - troversial entre Bessière y Todorov.

Tomando como base los conceptos bartheanos sobre los sistemas de_ significación,Bessière caracteriza lo fantástico como un sistema - --

(1) Irène Bessière, Idem, pág. 33.
(2) Irène Bessière, Idem, pag. 22.

connotado. (1).

Roland Barthes en su Elementos de semiología (1964) decía que todo sistema de significación posee un nivel de expresión (E) y otro de contenido (C) y que ambos entran en algún tipo de relación (R).Cuando este sistema ECR se convierte en elemento de un segundo sistema,el primero constituye el plano de la denotación y el segundo,el de la connotación.Así que Barthes afirma que un sistema connotado es un sistema - cuyo plano de expresión está constituido por un sistema de significa - ción y se ilustra como sigue:

Sistema 2 E R C

Sistema 1 ERC

Irene Bessière afirma que,en el caso de la literatura fantástica, el discurso del narrador protagonista se caracteriza por un doble "status" (el héroe expone sus aventuras y reflexiona sobre ellas) y constituye un sistema de denotación.Este sistema pasa a ser el significante (después de un fenómeno anormal probable) de un segundo sistema cuyo - significado permanece incógnito.El doble estatuto (exposición de los - hechos y reflexión sobre los mismos) hace del plano de la denotación, un sistema de significación completo.De tal suerte que el discurso fantástico puede definirse como una técnica de evasión semántica.Bessière lo esquematiza así:

(1) Cfr. Irlemar Chiampi, El realismo maravilloso, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, Cap. VII, pág. 205-224.

F A N T Á S T I C O

SIGNIFICANTE = SIGNIFICADO

Plano de connota_ción.	Improbable (A veces con un monstruo u otro fenómeno anormal descrito)	?	Sistema	2
Plano de expresión (o deno - tación.)	signifi - cante.	signifi - cado.	Sistema	1
	Doble status			
	Discurso del protagonista-narrador.			

(1)

En cambio,el discurso del héroe en lo sobrenatural explicado,es - un sistema cuyo significante está conformado por sus percepciones - -- ("percepts") y estímulos ("affects") y el significado es la explica -- ción de hecho insólito.Este sistema completo pasa a ser el significado de un segundo sistema constituido por la evocación de lo sobrenatural; el significante,en este caso,es el hecho insólito.

(1) Cfr. Irène Bessière, Le récit fantastique.La poétique de l'in -- certain,Paris,Larousse,1974,pág. 184.

Nota: La traducción es mía.

S O B R E N A T U R A L

SIGNIFICANTE SIGNIFICADO

Sistema 2

Acontecimiento
insólito.

Significante Significado

Discurso del héroe-narrador

Percepciones Explicación Sistema 1

y

estímulos

(1)

"Lo fantástico no resulta de la vacilación de estos dos órdenes -(lo natural,lo sobrenatural) sino de su recusación mutua e implícita." (2),asegura Bessière.

Para Todorov,la ruptura del orden,del mundo de la razón,ya sitúa el hecho como sobrenatural;Bessière lo encuentra en la basculación entre los dos,por una reestructuración del juego de oposiciones.

Otro punto de controversia entre Bessière y Todorov es el asunto del miedo.Para Todorov,aunque reconoce que existe,no es condición necesaria.Para Bessière,por el contrario -y en esto sigue la corriente - de Lovecraft- es fundamental porque cumple una función totalizadora.

Para Bessière,el discurso fantástico establece un orden y una coherencia diferentes a la del discurso novelístico en general: "El relato fantástico sustituye a una estructura ligada a una sintaxis de conducta,de comportamiento,propia de la novela,una estructura de interpretación;traduce,debido a su aparente autonomía como extra-texto,la rup_

(1) Cfr. Irène Bessière, Idem, pág. 185.
(2) Irène Bessière, Idem ,pág. 57.

tura de lo verosímil como ruptura de sentidos y la imposibilidad en -- donde se ubican los códigos socio-culturales por desarrollar o cam --- biar." (1)

(1) Irène Bessière, Idem, pág. 214.

C A P Í T U L O V

APROXIMACIONES SEMIÓTICAS AL DISCURSO FANTÁSTICO

"El sueño es un traje tejido
por las hadas,y de un olor_
delicioso."

Gérard de Nerval.

Introducción

Parto del concepto del texto literario como "escritura",definida por - Tel Quel como un discurso entre otros discursos;como una práctica sig_ nificante -literaria- que se da anteriormente o en forma paralela - -- a otras prácticas significantes -políticas,socioeconómicas,filosófi -- cas,sicoanalíticas- con las que se relaciona e integra.El análisis se_ miótico de esta práctica significativa específica -el texto litera - - rio- debe ser,necesaria y consecuentemente,interdisciplinaria. (1).

De los tres niveles (o aspectos) básicos del análisis semiótico - textual -el sintáctico o relaciones entre los signos;el pragmático - - o relación entre los signos y los usuarios y el semántico o relación - entre signos y significados- aquí me interesa destacar el último,el nivel semántico.¿Por qué el nivel semántico? Porque en el caso específico que me ocupa,los textos literarios que integran lo que en términos muy generales se conoce como discurso fantástico,el análisis debe centrar_ se,aunque no exclusivamente,en el sentido,en la estructura semántica - del texto literario.

Hasta este momento,los estudios específicos -los de Todorov y de_ Bessière- no han llegado a definir la especificidad del discurso fan - tástico -como tampoco la especificidad del mismo discurso literario ha sido totalmente definida,por otra parte- pero lo que sí se acota,es la descripción de un conjunto de procedimientos y formas literarios predo minantes en el discurso fantástico,aunque existentes también en otros_ discursos literarios no fantásticos.

En este sentido,la interpretación semántica debe cubrir las rela_ ciones existentes entre el significante (el texto literario) y el sig_ nificado,entendiendo por significado,tanto el significado interior al_ texto,a lo que podríamos llamar su primer referente (el ordenamiento - o lógica de los sucesos,la aparición de personajes y sus funciones,am_

(1) Por análisis semiótico entiendo,principalmente,las propuestas de Roland Barthes,las de A.J. Greimas (Du sens,Semántica estructu - ral) y las de Julia Kristeva (la Semiótica como "ciencia de las_ significaciones");las de Umberto Eco (la Semiótica como "la dis- ciplina que establece las relaciones entre el código y el mensa je y entre el signo y el discurso" y como "una forma de praxis") y las de algunos integrantes de la escuela de Tartu,sobre todo,_ Iuri Lotman.

bientes,etc.) como el significado exterior al texto,a un segundo referente (el mundo) que se da en planos literarios (el género,la inserción del texto en la tradición de textos literarios fantásticos) -- y también en planos extraliterarios (históricos,políticos,geográficos,plásticos,filosóficos,sicológicos).

Como la dimensión semántica de un texto literario está constituida por un universo de significaciones complejas,se trata de un conjunto de relaciones polisémicas.De aquí que las hipótesis básicas en el nivel semántico provengan siempre de disciplinas diversas -sociología,materialismo histórico,sicoanálisis,filosofía) y manejen conceptos extraliterarios (por ejemplo,alienación,ideología,complejo,transferencia,etc.).

EL DISCURSO FANTÁSTICO Y LO VEROSÍMIL

Lo verosímil de la ciencia,fundamentalmente denotativa,aparece como la convalidación o la refutación de una determinada hipótesis,dentro de un sistema hipotético deductivo;en cambio,en el arte,a las denotaciones propias del sistema primario (el lenguaje) hay que adicionar las constataciones no verificables científicamente,pero admisibles como una forma de "verdad" o de "existencia posible".

Tratándose de textos literarios realistas,la verosimilitud del mundo pide ser confrontada con la realidad de las vidas humanas concretas,sin embargo,en textos literarios fantásticos,no sólo se los confronta con el mundo del referente,sino con todo el imaginario colectivo -y no pocas veces se privilegian espacios lúdicos,mágicos,sobre los otros,los verosímilmente realistas.

Partiendo del concepto de Iuri Lotman sobre el arte como "sistema modelizante secundario" hay que recordar que para él: "puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística,todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia,incluido el arte,pueden definirse como sistemas de modelización secundarios." (1).

Hay dos formas básicas,para Lotman,de formación del significado: a) mediante la transcodificación interna y b) mediante la transcodificación externa.

(1) Iuri Lotman, Estructura del texto artístico,Madrid,Itsmo,1982, pág. 82.

"Los sistemas modelizantes secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural.Sin embargo,posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria,secundaria,de tipo - - ideológico,ético,artístico,etc. Los significados de este sistema secundario pueden formarse tanto según los procedimientos de las lenguas naturales,como por los métodos de otros sistemas semiológicos." (1).

Para Lotman el significado se forma mediante la transcodificación interna en los sistemas semióticos en los que el significado se forma_ no por el acercamiento de cadenas de estructuras,sino de manera inma - nente,dentro del mismo sistema (por ejemplo,en las expresiones matemá_ ticas o en la música);los significados se forman mediante transcodifi_ cación externa (el caso más corriente,el de las lenguas naturales) es_ tableciendo equivalencias entre cadenas de estructuras,de allí que pue dan ser binarias o múltiples.Lotman acude a dos ejemplos opuestos: por una parte,en el realismo,la relación entre el significado del concepto en la estructura de la obra y el significado extrasistémico,en la re - ferencia,tiene un lugar de primer orden,no así en el romanticismo,por_ que para la conciencia romántica,el problema del significado objetivo_ de la obra no tendría la misma importancia que para el realismo.

El escritor trabaja con un conjunto de denotaciones de diferente tipo e importancia en la obra,de tal suerte que el conjunto de los "de notata" de la obra literaria no coincide con los "denotata" del siste_ ma primero de la lengua,de manera total.

"El sistema modelizador secundario de tipo artístico construye su sistema de "denotata",el cual no es una copia,sino su modelo del mundo de los "denotata" en sentido lingüístico general." (2).

Lotman deduce que hay,entonces,dos tipos de transcodificaciones - externas,la del predominio paradigmático y la del predomimio sintagmá_ tico.

"Es significativo el hecho de que basta dirigirse a géneros que - poseen una estructura sintagmática más rígida -por ejemplo,a la novela de aventuras o a la novela policíaca- para que la rigidez de la organi

(1) Iuri Lotman, Idem, pag. 52.
(2) Iuri Lotman, Idem, pág. 64.

zación paradigmática empiece a disminuir sensiblemente." (1).

Retomo la formación de significados mediante transcodificación externa.Para el discurso realista,la posibilidad de establecer esta relación binaria entre la obra y el referente es fundamental,su centro. -- ¿Y para el discurso fantástico? Lotman no habla de este tipo de discurso,pero,siguiendo sus propuestas,pueden hacerse algunas deducciones.El problema del significado objetivo,referencial,se produciría cuando un_ texto deja de leerse como fantástico,cuando se hace una lectura alegó_ rica,o cuando se llega a la parodia,forma extrema de la alegoría que - exige del lector un conocimiento específico de las formas o textos li_ terarios parodiados.Si el texto fantástico se lee como fantástico,pri_ vilegiará su propio mundo de los "denotata" sobre otros sistemas de -- "denotata" del referente (aunque no los niega,ya que se constituye so - bre ellos mismos). Lotman cree,con razón,que el texto artístico se -- construye en una multiplicidad de planos y participa de una combina -- ción de "modelos científicos" (los que organizan el conocimiento) - -- y "modelos lúdicos" (los que organizan la conducta). (2).

DISCURSO FANTÁSTICO E ISOTOPÍA GREIMASIANA

A.J. Greimas en su Semántica estructural propone una hipótesis que consiste en la existencia,en un texto dado,de determinado tipo de coherencia que le confiere sentido a la totalidad del texto;esa coherencia es englobante de otros tipos de coherencia,pero es la más importante y - a la que Greimas llama isotopía. "...isotopía de un texto: es la permanencia de una base clasemática que permite,gracias a la apertura de -- los paradigmas constituidos por las categorías semánticas,las variaciones de las unidades de manifestación,variaciones que,en lugar de des - truir la isotopía,no hacen,por el contrario,sino confirmarla." (3). -- O como "un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten_ la lectura uniforme de una historia." (4). Y más explícitamente: "Por_ isotopía entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas -- que hace posible la lectura uniforme del relato,tal como resulta de --

(1) Iuri Lotman, Idem, pág. 66-67.

(2) Iuri Lotman, Idem, pág. 93-94.

(3) A.J. Greimas,Semántica estructural,Madrid,Gredos,1973,pág. 146.

(4) A.J. Greimas,Du sens,París,Seuil,pág. 188.

las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de - sus ambigüedades,siendo guiada esta resolución misma por la investiga_ ción de la lectura única." (1).

Greimas propone isotopías simples:

"El perro ladra"

y complejas (o ambiguas):

"El perro del comisario ladra"

(En este último ejemplo,desambiguado el texto,el clasema "animal" establece una isotopía positiva,referida a "perro",pero si el clasema_ "animal" se atribuye al "comisario" en el metatexto "humano","ladrar"_ establece una isotopía negativa).

Otro ejemplo que Greimas ofrece en la Semántica estructural,es el de la nariz,en La nariz de Gogol,que es pertinente para mi aprecia --- ción.Dice que éste es un procedimiento retórico,pero no menos común en el funcionamiento de las lenguas naturales en mensajes del tipo de:

"Este hombre es un león"

(donde,precisamente,a causa de la isotopía que se caracteriza por la - redundancia del clasema "humano","león" tiene sólo los valores sémicos de "valor" porque se da en un contexto social unívoco.Es decir,que en_ el caso de La nariz,la lectura preferente,la lectura alegórica,preva - lece sobre la lectura fantástica en la tradición de la lectura de fábu las con moraleja).

En el caso específico de los textos literarios,Greimas habla de - la ambivalencia simbólica de la literatura,de textos bi-isotópicos.Por ejemplo,en La peste de Camus,Greimas señala: "...la aparición en cier_ tos pasajes privilegiados del relato,de articulaciones complejas,biva_ lentes,provocará una lectura situada en varios planos isotópicos a la_ vez." (2).

En el ejemplo de La nariz de Gogol,la hipérbole "nariz" como for_

(1) A.J. Greimas,"Elementos para una teoría del relato mítico" - - -- en Análisis estructural del relato, op. cit. pág. 42.

(2) A.J. Greimas,Semántica estructural ,op. cit. 149.

ma de metáfora,inclina a leer este relato alegóricamente,pero la lectura alegórica puede hacerse también,si se lee,no en el contexto de fábula con moraleja,sino en el contexto de cuento maravilloso o feérico. _ Uno de los ejemplos que Todorov propone en la Introducción a la literatura fantástica,para lectura alegórica versus lectura fantástica,junto con Alicia en el país de las maravillas,Los viajes de Gulliver - -- y Gargantúa,es La nariz de Gogol.En los cuatro textos hay una lectura_ isotópica preferencial que no puede mantenerse si se los lee como tex_ tos literarios fantásticos.La tradición los ha desambiguado y referido a una sola isotopía,en una lectura alegórica,donde los textos litera - rios dicen "otra cosa" y proponen,bajo máscaras o lentes -la hipérbole de la nariz,las hipérboles del gigantismo y del diminutismo- la exis - tencia de un universo realista meliorativo.Dicho con una metáfora,es - tos textos literarios son,a su vez,grandes metáforas dentro de la tra_ dición literaria.Éstos son casos extremos,porque el discurso literario fantástico,precisamente,no es bi-isotópico,sino que,establecido el trayecto de una isotopía,de repente,surge un elemento que no corresponde_ a esa isotopía,sino a otra,opuesta -que sólo está presente por ese elemento o conjunto de elementos- y que es el factor desencadenante de la significación fantástica.

La metamorfosis de Franz Kafka es un relato isotópico (realista), con personajes humanos normales (Gregorio,la hermana,los padres,el je_ fe y otros) y conductas explícitamente humanas (Gregorio no desea ir _ al trabajo,los padres se extrañan) y,de repente,allí,irrumpe la trans_ formación del protagonista en un insecto.Esta metamorfosis contiene - una serie o conjunto de elementos que no corresponde al trayecto iso - tópico: humano y normal·de la historia humana,sino,al contrario,provie ne de otra isotopía: animalidad,monstruosidad,anormalidad.En resumen:_ no se trata de una bi-isotopía paralela,sino de una isotopía ("humana_ y "normal") donde asombra la aparición de un conjunto de elementos - - irruptores (la metamorfosis) provenientes de otra isotopía ("animal" - y "anormal"). En el caso de una isotopía compleja de un texto como "El perro del comisario ladra" se impone la desambiguación;aquí,no.Al con_ trario,se mantiene la "ambigüedad" del discurso literario,no como de -

fecto o falencia,sino como lectura anriquecedora,plurívoca.Sin embar - go,es curioso cómo,al existir ya una crítica tan especializada sobre - La metamorfosis de Kafka,en cierta forma,la lectura de una interpreta_ ción sicoanalítica (Gregorio Samsa sufre alucinaciones) o de una inter pretación sociológica (Gregorio Samsa "representa" a una sociedad in - justa) se van imponiendo con tanta fuerza como lecturas alegóricas de_ La metamorfosis que,tal vez,dentro de algunos años,como en el caso de_ las mencionadas obras de Lewis Carroll o Jonathan Swift o François Rabe lais,este texto de Kafka pudiera correr la misma suerte,bajo el consen so de lectores que prefirieran exclusivamente la lectura alegórica,de_ sechando la lectura fantástica.Entro aquí,por una parte,en el problema de la verosimilitud y,por otra parte,en la óptica del lector: ¿Qué - - leerán los lectores de los siglos XXI y XXII en La metamorfosis? ¿Ha - rán sólo lecturas alegóricas (filosóficas,sociológicas,sicológicas - - o de otro tipo cognoscitivo aún desconocido) o la leerán como un rela_ to fantástico o,si hay cambios biológicos o genéticos considerables,se rá para ellos un relato realista y por lo tanto lo apreciarán como - - a otros textos de ciencia ficción,predictivo y de anticipación científica?.

En el contexto científico y cultural de fines del siglo XX,no es_ aún,a pesar del desarrollo de la ingeniería genética,verosímil para el lector contemporáneo de Kafka,ni para el lector actual,que la metamor_ fosis de hombre en animal exista.Sin embargo,si se hace una operación_ inversa,y se sitúa La metamorfosis de Kafka en el conjunto de los cuen tos maravillosos (a la manera de Perrault o Collodi o Andersen,abundan tes en hechizos que metamorfosean,temporal o definitivamente,a los pro tagonistas) sería muy factible hacer lecturas "maravillosas".Estas lec turas "maravillosas" harían verosímil la metamorfosis,así como las lec turas alegóricas actuales -sociológica y sicoanalítica- la hacen inve_ rosímil.En conclusión,las lecturas alegóricas tienden a establecer una verosimilitud ("quid pro quo") señalando una isotopía preferencial (la maravillosa o fantástica);en cambio,la lectura fantástica mantiene una isotopía fundamental (aquí la vida humana "normal" y "realista" de Gre gorio Samsa),un conjunto de elementos contrapuestos (la metamorfosis - "animal" y "anormal" y,por lo tanto,fantástica o no realista) que des_ estabilizan el carácter realista de la isotopía antes mencionada,sin - negarla,estableciendo un precario equilibrio entre la isotopía realis_

ta (redundante) y el conjunto irruptor (la metamorfosis) proveniente - de otra isotopía,no realista o fantástica (menos redundante en cuanto_ al volumen,comparada con la realista,pero también redundante,aunque en menor grado,ya que está descrita detalladamente toda la transformación y animalización de Gregorio Samsa en insecto).

Y aquí,la descripción de la metamorfosis es también realista en - los detalles (ya lo había visto Georg Lukács en la Significación ac -- tual del realismo crítico -1958-) porque lo que resulta de la metamor fosis es un insecto descrito verosímilmente,semejante a otros insectos existentes en el mundo referencial,así que lo monstruoso y no humano - y,por lo tanto,aquí,fantástico,sigue siendo el proceso y el resultado_ de la animalización del protagonista. (1).

ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y ESTRUCTURAS DE MUNDO SEGÚN UMBERTO ECO. (2)

Umberto Eco parte de los conceptos teoría de los códigos/competencia - enciclopédica,sobre todo,de los conceptos de Teun A. Van Dijk y los de Janos Petöfi y los de A.J. Greimas y sus discípulos (Kerbrat-Orecchioni), (todo lo referido a isotopías). Y en cuanto a los conceptos referidos_ a "mundos posibles": Teun A. Van Dijk,Roderick Chisholm,Jaakko Hinti - kka,Nichos Rescher y Ugo Volli. (También cita a Julia Kristeva y a Iu_ ri Lotman).

¿Qué lee en el texto literario el Lector? ¿Cómo coopera interpre_ tando el texto el Lector? ¿Qué es un Lector Modelo? ¿Cómo el texto pre vé su Lector? Éstas son algunas de las preguntas que Eco se responde - en Lector in fabula,aclarando cuidadosamente cada uno de los conceptos utilizados,sus propios conceptos,sobre todo si hay variaciones respec_

(1) Cfr. La semiótica del texto.Ejercicios prácticos.Análisis de - - un cuento de Maupassant de A.J. Greimas,Barcelona,Paidós,Comuni_ cación,1983; Introducción a la semiótica narrativa y discursi -- va de J. Courtés,Buenos Aires,Hachette,1980. (Contiene aplica -- ción metodológica sobre "La Cenicienta").

(2) En el Capítulo I expuse someramente el concepto de "enciclope -- dia" desarrollado por Eco,principalmente en Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona,Lu - men,1981.

to de obras anteriores (el Tratado de Semiótica, La obra abierta).

En los "mundos posibles" es donde pueden subrayarse algunas pro - piedades del universo del discurso literario fantástico, comparadas con las propiedades del universo de la referencia.

Es importante subrayar las diferencias que Eco establece entre -- "topic" e isotopía y entre isotopías discursivas e isotopías narrati - vas.

"El reconocimiento del topic permite realizar una serie de amalgamas semánticas que establecen determinado nivel de sentido o isotopía. Pero conviene establecer una diferencia entre 'topic' e isotopía (dos_ nociones conectadas semiológicamente y con toda razón).

Hay casos en los que 'topic' e isotopía parecen coincidir, pero debe quedar claro que el 'topic' es un fenómeno pragmático, mientras que_ la isotopía es un fenómeno semántico.

El 'topic' es una hipótesis que depende de la iniciativa del lector_ tor, quien la formula de un modo poco rudimentario, en forma de pregunta ('¿de qué diablos se habla?') que se produce como una propuesta de un_ título tentativo ('probablemente se habla de esto'). Por consiguiente, es un instrumento metatextual que el texto puede presuponer, o bien contener de modo explícito en forma de marcadores de 'topic', títulos, subtítulos, expresiones-guía. Sobre la base del 'topic', el lector decide -- ampliar o anestesiar las propiedades semánticas de los lexemas en juego, estableciendo un nivel de coherencia interpretativa llamado isoto - pía." (1).

Las isotopías discursivas pueden ser oracionales o transoracionales y las isotopías narrativas (o de niveles más profundos) pueden estar vinculadas con disyunciones isotópicas discursivas (exclusivas - - o complementarias) o pueden no estar vinculadas con disyunciones isotópicas discursivas. (2)

"Una vez actualizadas las estructuras narrativas y mientras realiza previsiones acerca de los estados de la fábula (proyectando mundos_ posibles) el lector puede formular (antes o después o simultáneamente) una serie de macroproposiciones aún más abstractas que las narrativas.

(1) Umberto Eco, Lector in fabula, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 130-131.
(2) Cfr. Lector in fabula, op. cit. pág. 133 y ss.

Es decir,puede reconocer papeles actanciales (Greimas) o funcio - nes narrativas (Propp).Puede despojar a los papeles actanciales de su_ individualidad residual y reducirlos a oposiciones actanciales (suje - to/objeto,ayudante/oponente,destinador/destinatario),así como determi_ nar que en algunos casos,un único papel actancial es desempeñado por - varios actores." (1).

Siguiendo a Eco,indico que,para el caso del discurso fantástico,_ interesa el nivel semántico -estructuras narrativas y estructuras ideo lógicas- más que el nivel actancial.Continúo con el ejemplo de la me - tamorfosis en el relato homónimo de Kafka.En el nivel actancial (Bar - thes,Greimas,Todorov),Gregorio Samsa,el actante,sufre una transforma - ción,sin ninguna duda.En el nivel semántico e ideológico existen las - dos posibilidades de lectura anteriormente señaladas: a) Si se acepta_ la metamorfosis,se hace una lectura fantástica, y b) Si se ve la meta_ morfosis como una metáfora,se hace una lectura alegórica.

El lector que lee cualquier texto narrativo,a medida que avanza - en la lectura,va anticipándose al final.Es decir,adopta una actitud -- proposicional -cree,desea,espera,sospecha,adivina- respecto del posi - ble desarrollo de los acontecimientos relatados.En semiótica textual,- esta noción de previsibilidad se conoce como "mundo posible" e incluye el desarrollo posible y/o el estado posible de las cosas.O sea,que el_ lector imagina una forma posible en que los hechos se darán en la - -- ficción.El lector acude a cuadros comunes intertextuales para prever - la solución del enigma,a uno de los códigos,el proairético de Barthes_ (S / Z),que es una salida del texto en busca de información,a lo que - Eco ha llamado "paseos intertextuales" (2).De vuelta al texto,el lec - tor trae un conjunto de inferencias que servirán si el relato termina_ en forma previsible para el lector.Si termina de manera sorprendente,_ habrán servido como contraste,a la vez que construirá nuevas posibili_ dades para la lectura futura de otros textos similares (de la metamor_ fosis de los cuentos de hadas a la metamorfosis del relato de Kafka)._ Para Eco el mundo posible es "un conjunto lleno,o para usar una expre_ sión que circula sobre el tema,un mundo amueblado." (3).Es,en definiti_

(1) Umberto Eco, Idem, pág. 245.
(2) Umberto Eco, Idem, pág. 117.
(3) Umberto Eco, Idem, pág. 173.

va "una construcción cultural" (1) reconocible porque el mundo litera_ rio toma prestados los individuos y sus propiedades del mundo real de_ la referencia,donde se articulan los esquemas conceptuales.La posibili_ dad de construir otros mundos a partir del nuestro,aunque no se tengan experiencias directas,se da con mucha frecuencia en la literatura fan_ tástica y,sobre todo,en la ciencia ficción: Bradbury,Clarke,Vonne - -- gut...

El texto narrativo fantástico se comporta como cualquier otro tex_ to narrativo: haciendo previsiones y reconociendo propiedades esencia_ les en los mundos imaginados,el lector llegará al final del relato con confirmaciones y/o refutaciones.En el caso particular de un texto na - rrativo fantástico,además de esta verosimilización a nivel de la refe_ rencia "real",se dan ciertos procesos de reconocimiento en cuanto al - mundo interior del relato respecto de su propia lógica narrativa: per_ sonajes,acciones,espacio y tiempo propios.

Así,en la "Caperucita Roja",en medio de un mundo humano,aparece - el lobo (lo que no es extraño) que habla (lo que es bastante extraño). Más inexplicable aún parece el hecho de que abuela y nieta,devoradas - por el lobo,le sean extraídas vivas e íntegras.Para la competencia de_ un lector actual es inverosímil;por eso,para Todorov,el cuento es mara_ villoso,es decir,el lector "acepta" este hecho;pero,para la competen - cia de sus lectores contemporáneos,pudo ser bastante convincente,ya - que ellos acostumbraban leer relatos míticos y religiosos del tipo de_ Jonás y la ballena;por lo tanto,seguramente,estos hechos no eran refu_ tados o descreídos. (2).

En el caso de La metamorfosis de Kafka,los lectores pueden hacer_ toda clase de presuposiciones sintetizables en cuatro generalizacio -- nes: a) Gregorio sueña b) Gregorio,enloquecido,alucina c) Gregorio -

(1) Umberto Eco , Idem , pág. 183.

(2) En el ejemplo de Ugo Volli sobre la "Caperucita Roja",Umberto -- Eco advierte que el proceso de verosimilización es más aceptable para un lector cuya "enciclopedia" sea alimentada por creencias_ religiosas (bíblicas) que para un lector actual que descree de - ellas.

se metamorfosea y d) El autor utiliza este relato inverosímil para - decirnos otra cosa.

Las presuposiciones del lector actual se basan en que nunca ha -- visto a un hombre transformado en insecto y en que en los relatos greco romanos (Apuleyo,Ovidio) y en los relatos maravillosos hay hechizos -- donde las metamorfosis sirven para proteger o para castigar a un ser - humano (por ejemplo,el príncipe convertido en sapo por un maleficio,se rá vuelto a su forma humana por el amor de la princesa).La condición - de rehumanizarse en los cuentos feéricos se da en el hecho de conser - var la vida.Esta presuposición de la "enciclopedia" del lector le hace comprender que cuando muere el insecto,muere Gregorio Samsa.

Junto a estos conocimientos "maravillosos" hay otros,referencia - les,perfectamente articulados: en el mundo animal,la metamorfosis es - un proceso vital normal que se recicla (de la oruga a la mariposa);por esto,la analogía es antitética,ya que en el relato de Kafka,el proceso es anormal y mortal.En La metamorfosis la vacilación o ambigüedad no - se representa en el protagonista,como sucede frecuentemente en los re_ latos fantásticos.Esta falta de asombro hace más difíciles los proce - sos de verosimilización: lo monstruoso se domestica y se naturaliza.

En conclusión,en los relatos maravillosos y fantásticos,además de los procesos de verosimilización propios de los relatos realistas,se - dan otros procesos por los cuales hay presuposiciones o búsqueda de -- identificación respecto de temas,seres y hechos propios de la litera - tura maravillosa que conforman una tradición cultural,tal como la meta morfosis ya citada,muchos otros: el vampirismo,el pacto fáustico,la -- metempsícosis...

La narración fantástica aparece,entonces,como autorreferente: sus referencias literarias fantásticas o maravillosas viven en otros tex - tos,de tal suerte que "amueblan" los "mundos posibles" de la "enciclo_ pedia" del lector.El concepto de autorreferencia está usado aquí en -- sentido restringido (lo fantástico alude siempre a lo fantástico o a _ lo maravilloso que le precede) porque,en sentido lato,todos los textos literarios son autorreferentes.

En todo proceso de verosimilización,necesariamente,se produce una elección semántica única frente a dos posibilidades básicas.En La me - tamorfosis : a) Gregorio sueña o alucina que se metamorfosea, o b) Gre gorio se metamorfoseá.

Al respecto,Julia Kristeva dice:

"Es sabido que si todos los modelos de una red de axiomas son isomorfos unos con respecto a los demás,esa red lógica es denominada monomórfica.El efecto verosímil es un efecto de isomorfismos entre dos estructuras discursivas (estructura literaria del enunciado comunicativo) en el interior de esa red de axiomas lógicos monomórficos,que es nuestro sistema de inteligibilidad." (1).

Al aplicar las isotopías de Greimas al discurso fantástico se ve cómo,en la lectura de una isotopía (la realista) surge un concepto irruptor propio de otra isotopía (la fantástica) y el lector debe,indefectiblemente,elegir entre una lectura alegórica y una lectura fantástica.Con Kristeva,esta propuesta se confirma: nuestro único sistema de inteligibilidad es monomórfico.O,en palabras más sencillas,hacemos una elección semántica única,y la extraemos de una bisemia (como en este caso) o de una polisemia (como en otros casos).

Umberto Eco cree que es difícil determinar en qué fase de la cooperación textual del lector,éste identifica las estructuras actanciales y lo mismo sucede con las estructuras ideológicas,que constituyen un "sistema de correlaciones" que "se manifiesta cuando ciertas connotaciones ideológicas se asocian con determinados papeles actanciales inscritos en el texto." (2).

Las identificaciones que el lector hace frente al texto se dan en extensión (lo que se dice ¿corresponde al mundo referencial o al "mundo posible"?) y en intensión (qué abstracciones corresponden a los individuos en cuestión: ¿son buenos o malos? ¿cada individuo tiene su papel o varios individuos comparten un papel?).

Las relaciones entre estructura actancial y estructura ideológica es mutua e imprescindible.El lector,a nivel de previsiones textuales, imagina coherentemente las relaciones entre mundo referencial y "mundo posible" (Gregorio no se metamorfosea o sí se metamorfosea,pensando en la metamorfosis del mundo del referente) porque a nivel intensional -- (Gregorio sufre tanto que se convierte en "otro") el texto se ha comportado de tal suerte que hace que el lector pueda imaginar ese desarrollo de "hechos posibles" (la metamorfosis de Gregorio).

(1) Julia Kristeva,Semiótica II,Madrid,Fundamentos,1978,pág. 48.
(2) Umberto Eco,Lector in fabula, op. cit. pág. 248-249.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

ACERCAMIENTO AL DISCURSO POLICIAL A TRAVÉS DE TEUN A. VAN DIJK.

Estoy de acuerdo con Tzvetan Todorov en cuanto identifica todo discur_ so fantástico como narrativo.Efectivamente,todo relato fantástico es_ narrativo,sea cuento,novela o parlamento de un personaje dentro de una obra teatral.Sin embargo,dado que en el discurso fantástico hay siem - pre elementos de suspenso con hipótesis de enigma y resolución (relati va o total) del suspenso,con confirmación o refutación de hipótesis -- propuesta o sugerida,muchos textos fantásticos adoptan,parcialmente,es tructuras argumentativas;éstas se dan "sine qua non" en los relatos po liciales canónicos.

Teun A. Van Dijk en La ciencia del texto (1983) explica:

"Denominaremos superestructuras a las estructuras globales que ca racterizan un tipo de texto.Por lo tanto,una estructura narrativa es - una superestructura,independientemente del contenido (es decir,de la - macroestructura) de la narración,aún cuando veremos que las superes -- tructuras imponen ciertas limitaciones al contenido de un texto.Para - decirlo metafóricamente: una superestructura es un tipo de forma de -- texto,cuyo objetivo,el tema,es decir,la macroestructura,es el conteni_ do del texto.Se debe comunicar el mismo suceso en diferentes 'formas - textuales' según el contexto comunicativo." (1)

"Es decir que la superestructura es una especie de esquema al que el texto se adapta." (2).

"...una superestructura es un tipo de esquema abstracto que esta_ blece el orden global de un texto y que se compone de una serie de ca_ tegorías,cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas conven_ cionales." (3).

Cón "textos narrativos" Van Dijk designa,en primer término,las na rraciones "naturales",es decir,las que se producen en la enunciación - cotidiana,después,las que apuntan a otro tipo de contexto,tales como - "chistes,mitos,cuentos populares,las sagas,las leyendas" (4) y final - mente,las narraciones más complejas -cuentos,novelas- que se circuns -

(1) Teun A. Van Dijk,La ciencia del texto,Buenos Aires,Paidós,1983, - pág. 142.
(2) Teun A. Van Dijk, Idem, pág. 143.
(3) Teun A. Van Dijk, Idem, pág. 144.
(4) Teun A. Van Dijk, Idem, pág. 154.

criben al concepto de literatura.

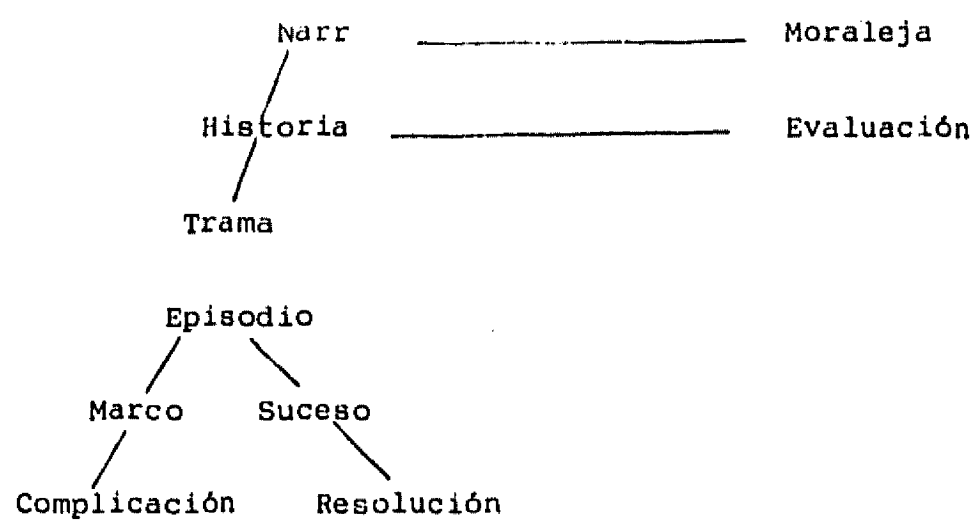
"La primera característica fundamental del texto narrativo -acla_ ra Van Dijk- consiste en que se refiere,ante todo,a acciones de perso_ nas,la manera que las descripciones de circunstancias,objetos u otros_ sucesos quedan claramente subordinados." (1).

A partir de esta característica semiótica hay otra de orden prag_ mático con la que se junta -el texto narrativo siempre debe poseer co_ mo referente un hecho interesante- y a la que Van Dijk llama compli -- cación.A ésta corresponde la resolución ("resolution") siendo complica ción y resolución el núcleo del texto narrativo que recibe el nombre - de suceso.El suceso se produce en circunstancias específicas -marco __ ("setting").Marco y suceso juntos conforman el episodio,que tiene ca - racterísticas recursivas,o sea,que una serie de episodios recibe el -- nombre de trama.Y como la mayoría de los narradores no sólo exponen su cesos,sino que los valoran,a esta categoría Van Dijk la llama evalua - ción y dice que la trama y la evaluación componen la verdadera histo - ria.Otros elementos de naturaleza pragmática,los constituyen el anun - cio y el epílogo (prescindibles).Un epílogo muy conocido es la morale_ ja,que es una conclusión con recomendación de orden ético.Aquí servi - rían como ejemplo las abundantes moralejas (a veces más de una por fá_ bula) que cierran las fábulas de Esopo o Samaniego o La Fontaine.Pero_ me interesa un ejemplo muy particular;como en otros,los cuentos de Pe_ rrault,la tradición didactizante ha ido clausurando los cuentos mara - villosos o de hadas con moralejas que estimulan al lector no avisado - a hacer una lectura exclusivamente alegórica,negando la lectura mara - villosa,verbigracia,la moraleja que,al final de la"Caperucita Roja" - se levanta recriminatoriamente: "Aquí vemos cómo los jóvenes/Y sobre - todo las jóvenes/Guapas,de buen talle y amables/Hacen mal prestando -- oídos a cualquier clase de gente./Y que no tiene nada de raro,/Si - - a tantas el lobo se come./Digo el lobo,porque no todos los lobos/son - de la misma especie:/Los hay de humor paciente,/sin escándalo,sin hiel y sin cólera,/Que amaestrados,complacientes y dulces,/Siguen a las se_ ñoritas/hasta en las casas y por las callejas./Pero,¡ay! ¿Quién no sa_ be que estos lobos dulzones/Son los más peligrosos de todos los lo ---

(1) Teun A. Van Dijk, Idem, pág. 154.

bos?" (1).

Van Dijk propone un esquema de gran generalidad,donde cabe describir el texto narrativo:

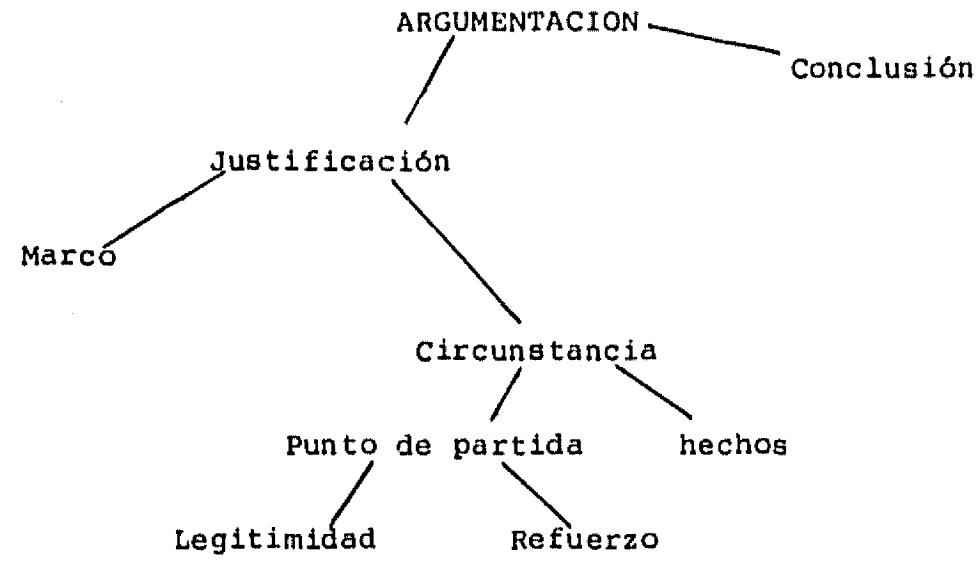


(2)

Y,para el caso de las estructuras argumentativas que,como he dicho,suelen alternar con las narrativas en cualquier tipo de relato fantástico,pero sobre todo en el policial,el esquema ofrecido es como sigue:

(1) Cfr. "Caperucita Roja" en Los cuentos de Perrault,Barcelona, --- Crítica,1980.

(2) Cfr. La ciencia del texto,de Teun A. Van Dijk,Buenos Aires,Paidós,1983,pág. 156.



(1)

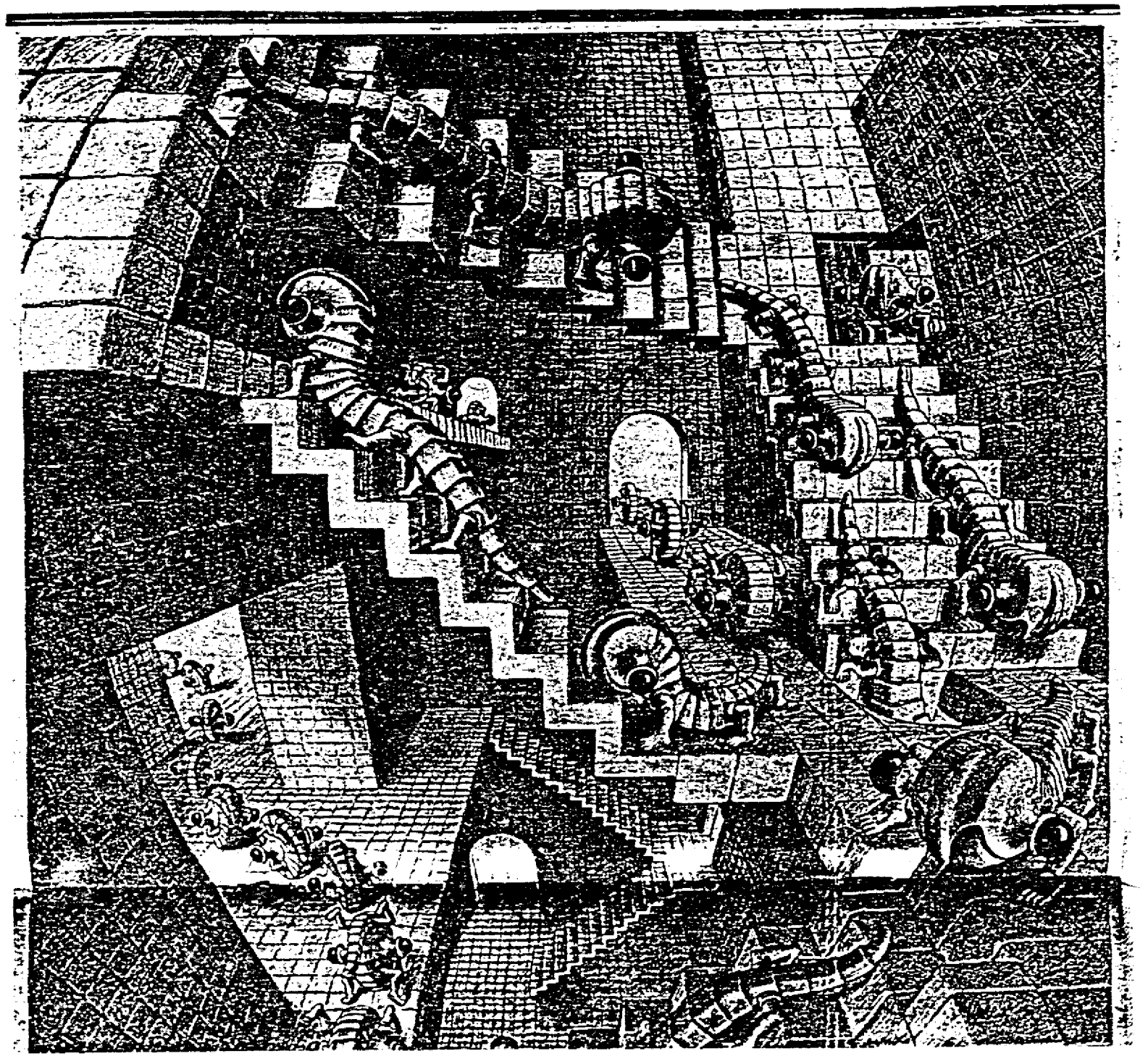
"La estructura del texto argumentativo puede seguir analizándose_ más allá de las categorías convencionales de hipótesis y conclusión" -(2) dice Van Dijk.

A la categoría que utiliza alguien para llegar a una conclusión,_ Van Dijk la llama legitimidad;cuando se puede explicar o demostrar me_ jor algo dicho se trata de un refuerzo;a las especificaciones las lla_ ma marco y cuando se hace una especificación con marco,es decir,cuando es recursiva,se propone un argumento.Cuando hay cláusulas de pretexto_ se habla de limitación.Como la estructura canónica de un argumento pue de modificarse por transformaciones se da la justificación (se hace -- explícito lo que estaba implícito) y la conclusión puede ser un conse_ jo o recomendación o propuesta.Cualquier relato policial puede ejempli ficarse en este esquema de estructuras argumentativas que se alterna - con estructuras narrativas.

Estas aproximaciones que intentan formular ciertos modelos -de -- acuerdo con los correspondientes principios teóricos que lo sustentan- constituyen cierta utilería que permite,a quien lee un texto de lite - ratura fantástica,una reflexión sobre la construcción del texto,una -- suerte de catapulta que hará que el lector,siempre creativo y libérri_

(1) Cfr. La ciencia del texto,de Teun A. Van Dijk,op. cit. pág. 160.
(2) Teun A. Van Dijk , Idem, pág. 159.

mo,rebase el nivel de la traducción -meramente ancilar- y se desenvuelva en el nivel interpretativo,merced al manejo de las convenciones - - y a los marcos de referencia literarios en particular y sociohistóri - cos en general.



S E G U N D A P A R T E

L I T E R A T U R A F A N T Á S T I C A A R G E N T I N A

"Sólo juega el hombre cuando es hombre en todo el sentido de la palabra y es plena - mente hombre sólo cuando juega"

Schiller

"En el adulto,la novedad constituye siempre la condición del goce"

Sigmund Freud

"Claro,me sería absolutamente imposible vivir si no pudiera jugar.Cuando digo jugar - no me refiero a jugar con un trenecito de juguete,sino a jugar en el sentido en que - el hombre juega.Si le da la gana de escuchar música está jugando,si quiere hacer un - dibujo está jugando,si quiere hacer un paseo está jugando;ése es el sentido lúdico. - Todo lo que no significa el trabajo,la obligación y el deber.Todo lo que sale de eso para mí es el juego y el hombre es un animal que juega"

Julio Cortázar

Introducción

Cuando el niño juega,señaliza y privilegia un espacio,unos personajes y un tiempo.La libertad le facilita el acceso a ese cosmos sagrado donde ciertas reglas -la espacialidad,la temporalidad,la causalidad- deben enunciarse y cumplirse.Sin desprenderse de la realidad en la que el juego se inscribe,el niño se autogratifica con la actividad del juego que,en ocasiones,lo aleja de la realidad,pero no pocas veces hace que la realidad sea más accesible,más comprensible,tamizada por la imaginación creadora y liberadora.

La práctica literaria,en general,tiene mucho de juego: la libertad,la gratuidad, y el hedonismo,amén de la capacidad de crear,siempre,nuevos sentidos.

La ficcionalidad del texto literario revela su carácter lúdico: el lenguaje da cuenta,lúdicamente,de una realidad de otra naturaleza que la de él mismo,principalmente a través de la representación.La fuerza de la representación surge,de parte del autor,como una imagen del mundo que no es el mundo y el lector,que conoce las reglas, es decir,gracias al conocimiento de marcos de referencia socioculturales y al manejo de convenciones artísticas,es capaz de leer y disfrutar el texto literario con cierta autonomía,pero,como en el caso del juego,el plano de la realidad siempre está presente junto al del arte.Así,aun la narración más complicadamente fantástica,mostrará cierta mímesis,cierto efecto de realidad .Y,contrariamente ,la narración más realista no es la realidad,sino una imagen ilusoria de la realidad,aun cuando las convenciones tan naturalizadas creen la confusión.

La práctica literaria cortazariana,en particular,exalta la fantasía,la libertad, la sensualidad,el juego y el hedonismo,frente a la represión del racionalismo,del escepticismo,del realismo y del naturalismo.Hay guiños,sonrisas traviesas y finísimo humor,en vez de los ríos de amargas lágrimas que venían inundando durante siglos la literatura latinoamericana.Cortázar la libera del hostigamiento,de la adustez,del pesimismo irremiso y desnuda su naturaleza -física y social- deleitosa y deleitable.Es un lugar común decir que Julio Cortázar ha conservado siempre algo de niño -la capacidad de eterno asombro,la mirada inédita y tierna sobre la realidad oscura y fatigada- y que su nostalgia por el paraíso perdido de la infancia está presente en sus personajes.

Niños o adultos que siguen viendo las cosas que sólo los niños pueden ver y también en las referencias a los juegos y sus reglas que,tan obsesivamente,pueblan cuentos y novelas.

Sin embargo,esa nostalgia por el mundo maravilloso es,en Cortázar,un acto de magia: el Gran Prestidigitador recupera ese mundo soñado para él y para sus lectores cómplices,de manera insólita ajena a cualquier actitud lamentosa.

No hay en Cortázar el regodeo solitario de la herencia romántica,ni el refugio - egocéntrico,sino la actividad lúdica compartida,ese juego que todos jugamos,el del - texto literario,señalizando y privilegiando el espacio sagrado de la libertad y del - placer.Las únicas reglas del Juego son las del arte,las de la literatura.

El texto literario contiene,puede contener valores,como son los saberes histórí - cos,políticos y filosóficos,pero su principal valor,el que subordina a los demás,es el estético,de allí que la literatura,como el juego,persiga un fin último: la recreación, el placer.

No hay una novela,un cuento de Cortázar,que no sean disfrutables: sólo un escri - tor tan honesta y seriamente preocupado por la literatura y por el destino social y po lítico de los hombres -y,sobre todo,de los latinoamericanos- pudo esquivar tan hábil - mente los obstáculos que inhiben el deleite textual literario: el moralismo,las requi_ sitorias didácticas,los vaticinios tremendistas y los bloques ideológicos.

En la temática cortazariana están,al lado del amor,del juego,de la libertad y la_ creación artística,la muerte,el azar,la magia y el mundo onírico.

La herencia cultural de Cortázar consiste en legarnos una literatura diferente de la que él recibiera,tanto por el enfoque de los temas como por el uso de las técnicas_ literarias y por la cosmovisión.

Para Johan Huizinga (Homo ludens,Amsterdam,1939),la cultura es el lugar del juego. - Su intento de trazar una morfología del juego quedó trunco,como dice Umberto Eco,al - revisar los reproches de Antoni y de Garin.Sin embargo,algo queda a salvo.A Huizinga - le interesa el hecho de que se juegue,aun cuando no califique el juego ni diga cómo - funciona.

El juego,como constante de la cultura,es,para Huizinga,una combinatoria de elemen tos,espacio y reglas lúdicas (por ejemplo,el ajedrez) pero,sobre todo,una ritualiza_ ción,una competencia entre jugadores que persiguen la victoria y el premio.

Como Huizinga escribe en alemán,utiliza "spiel",palabra que recubre,tal como su - cede en español,francés e italiano,dos formas de juego que el inglés escinde como di - ferentes.El diccionario Webster consigna "game" como sistema de reglas aceptadas (por ejemplo,el tenis) y "play" como la realización del juego,así que "to play" es "to ta- ke part in a game".

En síntesis,Huizinga teoriza,no tanto sobre el juego,sino sobre el comportamiento lúdico.

Hans Georg Gadamer,situado en una hermenéutica filosófica,según la cual toda com_ prensión de cualquier realidad humana,incluído el arte,opera como una interpretación,- ve el juego más perfecto en el ser de la obra de arte,a la que califica como " trans - formación en una construcción " (1)

El juego,para Gadamer,es una resolución,"una totalidad de sentido" (2) que puede_ representarse indefinidamente y que es siempre no sólo "ergon" sino "energeia" provis_ ta de su propio "telos".El verdadero ser de la obra de arte no puede separarse de la - representación y toda elección del material y la misma configuración estética no depen de de la arbitrariedad del autor,sino que expresa su interioridad y va dirigida a un - lector alerta.Gadamer lanza una hipótesis totalizadora sobre el juego y la obra de ar_ te como juego,fundamentada en conocimientos anteriores (Aristóteles,Huizinga) que - confirma el encuentro con el texto artístico.

Umberto Eco,desde una perspectiva semiótica entendida como cooperación interpre - tativa del texto literario,revisa cuidadosamente Homo ludens,rescatando aciertos.Para_ Eco,Huizinga ha preferido ver el juego cultural como "parole" y no como "langue";como_ "performance" y no como "competence".Huizinga,por lo tanto,no habría captado el juego_ como matriz y como lengua,a la vez.

Eco cree que Huizinga debió hacer una última elección,una jugada maestra: " Si la cultura es juego (si lo es en cuanto está estructurada como "game"),entonces,o la - cultura es pura gratuidad o la característica última del juego es la seriedad y la - funcionalidad absoluta y constitutiva " (3).

(1) Hans Georg Gadamer,Verdad y método,Sígueme,Salamanca,1977, p. 154.
(2) Ibid. p. 162.
(3) Umberto Eco,Huizinga y el juego",en De los espejos y otros ensayos,Lumen,Buenos Aires.1988. p. 318 .

EL JUEGO-JUEGO

" Todo juego es,antes que nada,una actividad libre " ha dicho Johan Huizinga. (1) -

Así como el juego se divorcia de los procesos naturales,la literatura se separa - de la realidad,aun cuando la refleje de manera específica,sea realista,sea fantástica.

Para Huizinga,el juego es una actividad propia de los animales y de los hombres,- como niños,adolescentes y adultos y,además,no existe ninguna cultura que no lo reali - ce.Esta caracterización universal se extiende también a variados tipos de juegos: de - fuerza y de habilidad,de cálculo,de azar,de exhibiciones y representaciones.De aquí - sus relaciones con el arte,en general y con la literatura,en particular.

Otra característica fundamental del juego es que su existencia tiene asidero y - parámetros en el espacio y en el tiempo y crea una realidad fruitiva paralela y simul_ tánea a aquélla en que se inscribe,amén de las reglas definitorias: " ...el juego es - una acción u ocupación libre,que se desarrolla dentro de unos límites temporales y es_ paciales determinados,según reglas absolutamente obligatorias,aunque libremente acep - tadas,acción que tiene un fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y de alegría y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida corriente. " (2)

El juego y el saber tienen remotos y compartidos orígenes.Un viejo ejemplo es la_ "epideixis",suerte de representación y exhibición que era la actuación propia de los - sofistas,además de que para el mismo Protágoras la Sofística era el viejo arte (o jue go) de acertar,de dar en el clavo.Precisamente,los juegos de la agudeza,la lucha de - los conceptos y las palabras conforman el pensamiento filosófico.

Pero son las formas lúdicas del arte,bajo explicaciones antropológicas o bajo in - terpretaciones sicológicas,las más estrechamente relacionadas con el juego.La música,las artes plásticas y la literatura se instauran en el complejo ámbito de la delectación - - y lo hacen,al menos a partir del mundo helénico,bajo la "mímesis",es decir,bajo la acti_ vidad lúdica por excelencia que es la imitación.

Platón en Hippias,el menor ,consideraba que el trabajo del artista,al imitar,no era un trabajo serio.

La poesía surge en la esfera del juego y el poeta,en culturas muy diferentes,ha si_ do el portavoz,el adivino,el augur,el profeta y aun el mago.Debajo de las estratifica - ciones de muchos siglos de variadas teorías gnoseológicas,aún alienta esta arcaica fun_ ción de la poesía: la Belleza,don preciado,es revelada por el poeta a los iniciados,tal como un ritual mítico religioso o a la sombra de un juego con reglas establecidas a - priori.

(1) Johan Huizinga, Homo ludens,Alianza,Madrid,1984, p. 19.

(2) Ibid. p. 44.

A esta función social hay que agregar características específicamente literarias - de innegable índole lúdica: equivalencias,paralelismos,gradaciones,en los planos sintáctico,semántico y fónico.

La poesía exalta,fustiga,endiosa,sataniza...La poesía,como el juego,es lucha - -agon- en la adoración,en la execración,en el cortejo o en la burla.

El juego propicia las formas de lo fantástico,lo extraño,lo maravilloso,lo absurdo y lo terrorífico literarios.

El juego acompaña toda la literatura escrita por Julio Cortázar,desde sus primeros relatos,como un hilo luminoso y definitorio que toca mágicamente los elementos de una - realidad privilegiada: niños,animales y espacios consagrados por la fantasía y la exorbitancia.El juego y las aventuras -leídos,vividos- consagran al lector precoz que fue - Cortázar y cuya imagen -revertida en los lectores concretos- surge tempranamente en su vida literaria.

La historia lúdica de Cortázar no aparece interrumpida en su edad adulta,sino al - contrario,prevalece acrecentada y enriquecida en la literatura como fuente de inte - - lección del mundo,de sí mismo;cuestionamiento de la rutina y de lo solemne,el Juego de Cortázar es autoelección y autorrealización.Lo lúdico cortazariano se relaciona,por una parte,con el humor -la ironía- y por otra parte con el arte -libertad,gratuidad,placer-.

Julio Cortázar aporta un gran caudal para los lectores: la nueva novela y el lec - tor activo,la reformulación de lo fantástico,el manejo inusitado de tiempo,espacio,personajes y elementos lúdicos;del suspenso y del singularísimo español de Buenos Aires, - tensados en la cuerda de su memoria,a la vez fidelísima y fabuladora.

A partir de las mismas obras se enuncian propuestas teóricas que subvierten los modelos tradicionales del cuento o la novela.En un espacio transparente y desnudo,con un lenguaje renovado y renovador,su literatura,tan acabada,donde el oficio de escribir - - bien -sin descuidos ni pereza- ha rendido óptimos resultados,es,ante todo,una literatura joven.Claro está que la literatura se alimenta de literatura y la de Cortázar no es una excepción,pero sí hay que destacar la incesante búsqueda de otros medios expresi - vos,del replanteo interno de la obra sobre las problemáticas y el quehacer literarios,- como lo prueban las novísimas,desalmidonadas,desanquilosadas versiones del humor,de los sueños,del ámbito cotidiano,de la sensualidad y del erotismo.

La escritura de Cortázar investiga con maestría todas las posibilidades del géne - ro -cuento,novela- y de las técnicas narrativas,infiriéndose de este trabajo propuestas teóricas que no sólo obligan a reconsiderar las convenciones y los modelos,sino y lo - que es más importante,cuestiona vitalmente aquellas nociones que conforman el consenso general de los lectores,a quienes Cortázar sacude,despierta y divierte y obliga a pen - sar y a desenmascarar.

A diferencia del escritor romántico que espera la amorosa aquiescencia y la acrí - tica simpatía de sus lectores,o del realista que pretende mostrar o convencer,Cortázar_ invita al lector a ser compañero de andanza escritural,a ser inteligente,sensible,recep tivo y partícipe;no lo subestima,le exige colaboración y creatividad en la tarea del ha llazgo o la atribución del sentido de la vida humana,que es nada menos que la más alta_ tarea artística.

La literatura fantástica cortazariana está más cerca de Lovecraft,que sacara el ho rror a la luz del día,que del tortuoso y espeluznante mundo de oscuridades naturales - del horror gótico.

Sin embargo,los grandes temas fantásticos de Cortázar son remotos.Él los invoca - y recrea,actualizando la representación,pero conservando y,a menudo,por contraste,acen- tuando la fuerza sugestiva del viejo horror heredado.

Los juegos infantiles,revividos en la magia literaria -próximos al disfraz,a la - persecución,al reemplazo o a la reunión de elementos en conjuntos o colecciones- son - aquí metáforas del mundo real y sus relaciones: metamorfosis,metempsícosis,vampirismo,- pacto fáustico,autofagia,zoofagia,antropofagia,necrofilia,hiatos en el espacio y en el_ tiempo,tiempos fracturados o invertidos,tránsito a espacios extraños con puentes provi_ denciales...

O,tal vez,este cosmos del juego se inscribe en la realidad como su copia en peque_ ño,su "mimesis" metafórica o sintética: una caja china,una muñequita rusa,o la rayuela - o el "meccano",tan caros a Cortázar.

Si tuviera que enlistar y clasificar los juegos aludidos o directamente nombra dos por el autor argentino,como tema y como metáfora,el máximo posible de abstracción - daría, a mi juicio,tres formas básicas: persecución,sustitución e inclusión,que - - abarcarían todos los juegos posibles.Es decir,los juegos de los personajes,su predica - ción en los juegos mismos -policías y ladrones,escondidas,mancha,estatuas,rayuela,cani_ cas,"figuritas"- en su dimensión alegórica: avatares,luchas,persecuciones,encuentros - y desencuentros,dichas y desventuras,fracasos y victorias de narradores y personajes,pe ro,además,estos predicados de gran generalidad afectan también la estructura narrativa_ de novelas y cuentos,que rehúsan las formas canónicas tradicionales y buscan geometrías lúdicas diferentes,porque se dicen cosas diferentes que rebasan viejos esquemas.De aquí los juegos estructurales de cajas incluídas,laberintos,puertas falsas,historias alter - nantes o digresivas o paralelas,ambigüedad de planos temporales,visión estereoscópica - y finales abiertos.

Persecución,sustitución o inclusión nuclean las formas básicas del juego cortaza - riano.La persecución tiene que ver con la Búsqueda;la sustitución con el reemplazo de - un elemento o conjunto de elementos por otro,es decir,una negación eliminatoria ("Axo - lotl") y la inclusión,una negación no eliminatoria ("Lejana").

En el juego persiste siempre el reto y el hecho de competir.Los jugadores invier - ten destreza y habilidad para proceder de acuerdo con las reglas,pero de manera no ruti_ naria.Igualmente,en la narrativa de Cortázar,el reto del autor va dirigido a la inteli_ gencia,a la sensibilidad y pericia del hiperlector capaz de desentrañar todos los senti_ dos y,por lo menos,ser digno rival del autor,el que hace las jugadas maestras con su ba_ gaje ideológico -sueños,deseos,recuerdos- en,por y para el lenguaje poético,otra inago_ table cantera lúdica.Como ejemplos brillantes: Rayuela y su polémico Tablero de Di - - rección o Último round,suma de juego y humor,y las divertidísimas e ingeniosas ins - - trucciones y reflexiones de Historia de Cronopios y de famas.

El juego es también metáfora de la imitación o mímica o gestualidad ("mímesis" rea_ lista o elementos teatrales).Y es también azar.Los elementos aleatorios (¿sicoanalíti - cos?) ejercen una influencia decisiva a la vez que indefinible en la creación litera - ria,sobre todo,en la ilusión fantástica.Con Robert Jaulin creo que el juego " cumple la función del sueño,en tanto que permite realizar un sueño negado a la realidad cotidiana y fuera del universo del Juego..." (1)

La imagen social del juego en la literatura de Cortázar es innegable.Algunos perso_ najes juegan (o sueñan o viven) solos;otros lo hacen en parejas,pero la mayoría necesi_ ta un auditorio mayor: los grupos.Es sintomático que junto al afán del coleccionismo - están los grupos,los Jugadores de algún secreto Juego (la amistad,el amor,la política)- tales como el Club de la Serpiente en Rayuela,las reuniones de la Zona en 62 Modelo pa ra armar o el Grupo de la Joda en El libro de Manuel.

Muchos títulos de la obra de Cortázar son juegos o aluden a juegos: Los premios - Rayuela,Final del juego,62 Modelo para armar,Octaedro,La vuelta al día en ochenta mun - dos,Deshoras y al juego deportivo (Último round) como si los juegos mismos (rayuela, - rondas,policías y ladrones,escondidas,estatuas,figuritas) conformaran una temática di_ recta y otra simbólica,afectando no sólo a los personajes y sus acciones,sino a la es - tructura misma de sus cuentos.

Pero no sólo se trata de nomenclaturas.Los personajes cortazarianos -adolescentes, niños y adultos- juegan siempre con las colecciones,con el azar,con la magia,con la vi_ da.

En Final del juego hay niños que juegan a las estatuas,coleccionan figuritas y es - tampillas y hay adultos que juegan con el tiempo,el espacio y sus propias existencias:- "Axolotl","La noche boca arriba","Las Ménades","La puerta condenada"...

Hay que recordar que el niño de El libro de Manuel juega mientras sus padres co -

(1) Robert Jaulin,Juegos y juguetes,ensayos de etnología,Siglo XXI,México,1981.

leccionan recortes para armar un libro (de horror) que leerá en el futuro.Y también el bebé Rocamadour,que muere sin poder jugar...

En Bestiario,Deshoras y Queremos tanto a Glenda el juego es con las vidas mismas: se apuesta a la ternura o al horror.

James P. Carse clasifica todos los juegos del mundo en dos grandes grupos: juegos finitos y juegos infinitos: " Existen al menos dos clases de juegos.A uno de ellos se le podría llamar finito,y al otro,infinito.Un juego finito se juega con la finalidad de ganar,mientras que un juego infinito se juega con la finalidad de seguir jugando." (1)

Juegos finitos y juegos infinitos son jugados libremente,sin forzamientos: empiezan y terminan bajo el acuerdo de los jugadores que han convenido reglas "ad hoc".Nadie puede jugar un juego solitario (con la excepción de quien se desdoble),es decir,el juego tiene una existencia innegablemente social.

Carse caracteriza al juego infinito como aquél que tiene un comienzo y un fin precisos,con límites espaciales bien señalados,y cuyo término lo indican los jugadores que resulten ganadores y a quienes se les otorgan premios,reconocimientos o galardones.Desde los juegos más sencillos hasta las lides bélicas,las limitaciones espaciales son,como las numéricas -fecha,filiación,número de jugadores y de jugadas- condiciones predeterminadas sin las cuales ningún juego prosperaría.Las reglas de estos juegos finitos deben ser explícitas y públicas.Los juegos finitos pueden incluirse en los juegos infinitos,pero nunca a la inversa.

El juego infinito es,para Carse,por el contrario,el juego que ocurre dentro de reglas fijadas pero que pueden cambiar dentro del juego y que,la mayoría de las veces,son implícitas.Los jugadores pueden obtener premios,pero no son indispensables ya que su objetivo no es ganar,sino seguir jugando indefinidamente.Los jugadores de juegos infinitos juegan con los límites de las reglas (que rebasan y cambian) a diferencia de los jugadores de los juegos finitos,que lo hacen siempre dentro de las reglas (fijadas de antemano y cuya violación se califica como una falta punible).

Los productos artísticos,consecuentemente,son juegos infinitos,por su irrepetibilidad,por su gratuidad,por su ausencia de término y por la variabilidad de las reglas seguidas.Estas reglas acordadas por los artistas son las reglas propias de una tradición cultural adoptada y transformada,es decir,la historia de las artes plásticas,de la literatura,de la música o de la danza trazan una nutrida línea de aceptaciones,rechazos y transformaciones que se convierten en modelos u orientaciones o tendencias prominentes que serán oportunamente cuestionados o desechados.

" La cultura tiende a surgir en una sociedad no en el momento en que sus "poetai"

(1) James P. Carse, Juegos finitos y juegos infinitos ,Sirio,Málaga,1989, p. 9.

comienzan ha hacerse eco de una línea contraria a la sociedad,sino cuando empiezan a ignorar todas las líneas sean las que sean y se preocupan de hacer volver a la gente al - juego,no al competitivo,sino a esa clase de juego que se afirma a sí mismo como tal." - (1)

La literatura cortazariana cuestiona y desecha las normas rutinarias establecidas por la tradición literaria;es iconoclasta,por lo tanto,se inscribe en los juegos infi - nitos.Pero,además,al utilizar Julio Cortázar los juegos finitos como nomenclaturas,como conjuntos estructurales narrativos y como símbolos estéticos,trabaja nada menos que con la misma esencia del arte,con la actividad lúdica,o sea con lo que Carse designa como - juego infinito.Insisto,por estas razones,en el hecho de que el juego para Cortázar es mucho más que un tema predilecto,que una estructura atractiva o que una reminiscencia - que podría identificarse y calificarse desde una perspectiva sicoanalítica.

Los personajes cortazarianos son adultos jóvenes con conductas cercanas a las de - los niños -coleccionistas o persecutores o escamoteadores o retadores o aventureros,jugadores,en fin,de juegos finitos- aunque hay también algunos niños verdaderos,jugadores de juegos finitos.

El primer niño personaje,el de Los premios,es un niño adulto (inteligente,perspi - caz,ávido de saber).El último,autobiográfico,es un adulto niño,el de Los autonautas de - la cosmopista (escrito en colaboración con Carol Dunlop);"ex profeso" recorre un camino - hacia la aventura y la infancia en este viaje anacrónico de fin de siglo XX,para reencontrar el encanto de la lentitud intencionada,del paisaje,del olor y del sabor de las cosas y la recuperación del asombro frente a lo cotidiano que contiene tantas maravi - llas (o más) que lo fantástico.Un automóvil moderno los conduce,pero los autonautas - establecen su relación con el dragón Fäffner,con sus nuevos ojos infantiles.

Curiosamente,este viaje cierra la narrativa de Cortázar,llena de viajes y vagabundeos -¿quién puede olvidar al incansable andarín que es Oliveira?- iniciada,precisamente en un barco,totalmente frustrado,el de Los premios,ya que el buque no sale del puerto de Buenos Aires más que unos kilómetros.

El libro de cuentos más densamente poblado por personajes infantiles y sus actividades lúdicas es Final del juego.En "Los venenos" el protagonista-niño interactúa con su hermana y con Lila y Carlos jugando,leyendo aventuras,coleccionando timbres y participando con los adultos en el exterminio del formicario.En "La puerta condenada" se oye - el llanto equívoco de un bebé (que puede ser fantástico).En "La flor amarilla" el protagonista relata una experiencia extraña,la de haber encontrado su doble anacrónico en Luc,un muchacho de trece años con quien coincide en viejas enfermedades y juegos como -

(1) James P. Carse, Juegos finitos y juegos infinitos,Sirio,Málaga,1989, p. 64.

el "meccano".En "Después del almuerzo" la perspectiva narrativa pertenece a un niño - y en "Final deljuego",el cuento homónimo,otro niño protagonista nuclea en torno de sí un grupo de jugadores púberes: Leticia,Holanda y Ariel.

En Bestiario,el cuento del mismo nombre que cierra el libro,está protagonizado - por Isabel,que viaja en tren,de vacaciones,con los sabores que han paladeado los ni - ños argentinos de muchas generaciones: el chocolate "Milkibar",las pastillas de men - tol y las vainillas con crema.Este recuerdo gustativo retrotrae al espacio delicioso de las vacaciones de verano,esta vez,como la anterior,en la casa de los Funes,donde - Isabel es " un juguete estival para alegrar a Nino " (1).Ambos juegan sin cesar en el bosque,en el patio -a la pelota a paleta- y dentro de la casa,a las damas y con el ca leidoscopio.Auxiliados con el microscopio y bajo los auspicios de la lectura del Te - soro de la Juventud -la enciclopedia que leyeron los contemporáneos del niño que fue Julio Cortázar,como él mismo,seguramente,con avidez- hacen varias colecciones: un bo tiquín,un herbario,un formicario y un caracolario,es decir,micromundos.Micromundos ar mados bajo criterios rectores y ordenadores.Como el mismo cuento que los contiene.Co mo otros,como todos los cuentos de Cortázar,donde las reglas de los juegos finitos, - buscando el placer,cuestionan y renuevan las reglas del juego infinito en que cada - cuento se inscribe,en la literatura.

La biografía intelectual de Cortázar y su generación se proyecta en el juego -- y se mezcla con él.Nunca están ausentes las referencias a la edad de los robinsones: los relatos maravillosos de los libros de aventuras (Las mil y una noches,Stevenson,- Mark Twain,Julio Verne,Daniel Defoe) junto a los diccionarios y las enciclopedias -- ilustradas,tal como la anteriormente citada,intitulada El Tesoro de la Juventud,cons tituyen un inventario de maravillas,algo así como un "index sui" de los mismos cuen - tos fantásticos de Cortázar.En "La señorita Cora",cuento perteneciente a Todos los - fuegos el fuego,un muchacho de quince años sufre dos operaciones quirúrgicas y el ena moramiento por su joven enfermera.En "La escuela de noche" (de Deshoras),el narrador recuerda sus experiencias de joven estudiante de la Escuela Normal,junto a Nito,mien tras que en el cuento que lleva el mismo nombre del libro Deshoras,el protagonista re memora su encantamiento amoroso por Sara,hermana mayor de Doro,su compañero de juegos en Banfield,donde el mismo Cortázar viviera su niñez y adolescencia.En este relato se transparenta una confesión autobiográfica:

" Yo no tenía razón especial para acordarme de todo eso y aunque me gustaba es - cribir por temporadas y algunos amigos aprobaban mis versos o mis relatos,me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos,si no na -

(1) Julio Cortázar,Bestiario,Nueva Imagen,México,1983,pág. 131.

cían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más deveras cuando las ponía en palabras para fijarlas de esa manera,para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche,algo que no se podría vivir de nuevo, - pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso a una tercera dimensión,una casi siempre amada pero tan deseada contigüidad." (1).

Aparecen en "Recortes de prensa" (de Queremos tanto a Glenda) dos niños personajes que,como otros cientos de niños en la realidad oprobiosa,fueron arrebatados a sus padres,jóvenes activistas políticos o estudiantes o empleados u obreros, por la dictadura militar argentina de los setentas y entregados en adopción a las mismas familias de los represores.

Estos niños-víctimas son muy diferentes de los otros,porque sufrieron el despojo de su familia natural,de sus recuerdos infantiles,del país inalienablemente humano de la memoria personal.

El coleccionismo -formicarios,herbarios,terrarios,botiquines,colecciones de timbres,láminas,"figuritas"- surge generalmente en los niños entre los ocho y los diez años;en Cortázar,permanece no sólo como tema,sino como un símbolo de otros conjuntos simbólicos: la biblioteca,la discoteca,la hemeroteca,el museo...y en fin,el lenguaje mismo,que los incluye a todos.

Estas maquetas,estos mundos unidimensionales,construídos a escala,reveladores de un orden sistemático elegido por la ciencia,por el pensamiento filosófico,como los - juegos finitos,se dan en un espacio determinado y bajo la sujeción a reglas de urbanización.

Los libros de cuentos de Cortázar aparecen como la "summa" de un coleccionismo - estructural ideológico y estético muy personal.Cada cuento,como la hoja de un herbario,como un animal de un bestiario,conforman un conjunto,un "cuentario",que es un sistema (literario) que,a diferencia del herbario o del bestiario,contiene individuos - (los cuentos) que pueden cambiar la especie (el género literario considerado cuento), cuestionando las reglas (las convenciones literarias) e incluso,proponiendo otras nuevas.

El "cuentario" de Cortázar muestra el sistema,los símbolos "in praesentia" simultáneamente y cada lector debe escoger su propia serie de elecciones (o sea,escoger - formas sucesivas entre la oferta del simultaneísmo) en las lecturas simultáneas (más de una,generalmente) que los cuentos ofrecen,merced a sus finales abiertos.

(1) Julio Cortázar,Deshoras,Nueva Imagen,México,1983, p. 101.

NOTA: El subrayado es mío.

EL BESTIARIO

Próximos al juego,aparecen los animales,que en Cortázar no son fabulaciones a la manera del Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges,heredero de la tradición de los bestiarios medievales,sino de animales domésticos,tiernos y extraños como los gatos,inquietantes como las hormigas,repugnantes como las cucarachas, donde surge lo terrorífico,o al menos,lo extraño.Si de algún parentesco puede hablarse,creo,es con la cuentística de Ítalo Calvino,con quien Cortázar comparte,en sus personajes,esa permanente proximidad del mundo humano con el de los animales,en una dimensión maravillosa,muchas veces cerca del horror.

Un buen ejemplo,la relación entre una niña y una suerte de extrañísimo caballo en "Verano" (de Octaedro),donde el protagonista expresa envidia y nostalgia por los días infantiles:

"...son increíbles,dijo Mariano,qué mundo inalcanzable,y pensar que fue nuestro, el de todos ". (1)

La domesticidad de los animales de Cortázar es poco tranquilizadora porque detrás de un caballo o de un gato o de un insecto,donde nadie esperaría sorpresas,se erigen auras de misterio,de horror.

Seres humanos y animales viven en confiada y peligrosa contigüidad.Esta proximidad se resuelve en una seducción que produce la inclusión del hombre dentro del animal,conservando su conciencia en "Axolotl" pero hay,también,un fenómeno casi inverso, el del hombre que vomita conejitos,en "Carta a una señorita en París" (Bestiario).

La maravillosidad afecta a las "mancusplas" de "Cefalea" (Bestiario);parecen conejos por sus orejas y patas,viven en corrales y jaulas y comen avena malteada y además,de vez en cuando,se las esquila como a las ovejas.¿Qué son las "mancusplas"? ¿Fenómenos de combinación de especies diferentes? ¿Seres creados por la cefalea?.

Delia Mañara,la bruja de "Circe" (Bestiario),logra,con su poder maléfico,sumisión de animales y novios,hasta la mismísima muerte.

Los hombres ,como los insectos,tienen un instinto gregario y un instinto agresivo,bélico,que es considerablemente mayor en los hombres,tal como los muestra el cuento "Los venenos" (Final del Juego).

Los animales preferidos de Cortázar son los gatos,solitarios y soberbios y,cuantitativamente,los más abundantes.Muchos de ellos se asemejan a los hombres como el gato llamado "Theodor W. Adorno" en "La entrada en religión de Theodor W. Adorno" - (Último round).

(1) Julio Cortázar, Octaedro,Alianza Editorial,Madrid,1981, p. 72.
NOTA: El subrayado es mío.

En "Orientación de los gatos" (Queremos tanto a Glenda) Alana,la mujer protago - nista es asimilada por su conducta misteriosa,a Osiris,el gato: " de alguna manera - sentí que el triángulo se había roto,cuando Alana volvió hacia mí la cabeza,el trián_ gulo ya no existía,ella había ido al cuadro,pero no estaba de vuelta,seguía del lado_ del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían,lo - que solamente Alana y Osiris veían cada vez que se miraban de frente." (1)

Felinos mayores -jaguares y un tigre- son,como en Jorge Luis Borges,sujetos de una- maravillosidad poética y onírica muy sensual.

Mientras Isabel y Nino juegan con hormigas y un mamboretá,en el cuento homónimo del libro Bestiario,un tigre recorre la casa fantasmalmente.

Y toda clase de jaguares habita la casa de la rue Blomet en "Con lo cual estamos muy menoscabados por los jaguares" (Último round),hasta que la casa misma y la ciudad y el país son,alegóricamente,despectivos jaguares.

La humanización de los animales alcanza otra dimensión: la de la ternura.En "Lu_ gar llamado Kindberg" (de Octaedro) el protagonista narrador ve,con afecto,en la jo - ven que hace auto-stop,similitudes graciosas con los animales en esta "osezna atenta_ y casi grave" (2)

En Los autonautas en la cosmopista,el lector acompaña a Julio,el Lobo y a Carol, la Osita,en un lentísimo viaje París-Marsella,a bordo del automóvil nominado como el_ dragón Fäffner:

"...bien sé,Osita,que me habrías hecho lo mismo si me hubiera tocado precederte_ en la partida,y que tu mano escribe,junto con la mía estas últimas palabras en las - que el dolor no es,no será nunca más fuerte que la vida que me enseñaste a vivir,como acaso hemos llegado a mostrarlo en esta aventura que toca aquí a su término,pero que sigue en nuestro dragón,sigue para siempre en nuestra autopista." (3)

Como en un cuadro de Remedios Varo o de Leonora Carrington,hay cruzas de hombres y animales o de animales entre ellos mismos;los personajes cortazarianos son produc - tos afantasmados,cruzas de sueño y vigilia.

(1) Julio Cortázar,Queremos tanto a Glenda,México,Nueva Imagen,1987, p. 18.
(2) Julio Cortázar,Octaedro,Alianza,Madrid,1981, p.99.
(3) Julio Cortázar y Carol Dunlop,Los autonautas en la cosmopista,Nueva Imagen, México,1984, p. 84.

EL JUEGO Y EL ESPACIO

Leídos los cuentos de Cortázar,se asiste a la irrupción de lo extraño o lo terrorífi - co en lo cotidiano -sea el bestiario o los seres humanos o los objetos o el espacio - mismo- con la seguridad de que el mundo cotidiano jamás podrá ser el mismo,o que nues_ tros ojos no podrán verlo confiadamente como antes,porque,a partir de la lectura de - "Casa tomada" (Bestiario) una casa es un lugar menos tranquilizador y una pecera (después de leer "Axolotl") no podrá jamás contemplarse con indiferencia.

Maurits Cornelis Escher huyó siempre de los puntos de vista convencionales,e,inspirado en Leonardo Da Vinci,logró fabricar la ilusión óptica que hace surgir el espacio de una superficie plana;estudió la perspectiva cilíndrica que da la sensación de - infinito.Sus atractivas escaleras y sus "curl up" recuerdan los personajes y los espacios cortazarianos.

No es azaroso que en toda la obra cortazariana abunden juegos geométricos,representables espacialmente,que constituyen estructuras de cierta complejidad: el ajedrez, la rayuela,el dominó,las damas,el"meccano",los álbumes o colecciones de timbres,estampas o fotografías y la baraja.Todos estos juegos tienen reglas y admiten cierta permisibilidad o libertad de estructurar y desestructurar,bajo ciertos criterios de ordenación.Son,además,espaciales,es decir,ellos mismos constituyen un espacio sagrado,tópico,inscritos en un espacio indeterminado,atópico.Y por aquí,por el juego visto en forma directa,Cortázar se acerca otra vez al quehacer literario: libertad,creatividad,rupturas,otra forma de mirar el mundo que,sin embargo,se espacializa,indefectiblemente,en la historia de las convenciones literarias,en el cerco de las reglas implícitas que - Cortázar viola para imponer las propias.

Los juegos finitos ,a partir de colecciones -álbumes de timbres,figuras,mapas- suponen la existencia de un tablero fijo o espacio marcado -tablero cuadriculado de ajedrez o damas,rayuela,mapas,planos- donde se produce el juego bajo las reglas estable - cidas.

Hay armazones únicas que suponen la reconstrucción de un solo modelo preexistente (por ejemplo,el rompecabezas) o de varios múltiples modelos preexistentes (por ejem - plo,el meccano,el ajedrez,las cartas,la rayuela,las "escondidas","policías y ladro - - nes").En el tablero fijo los objetos o seres vivos se desplazan buscando la(s) cons- - trucción(es) modélica(s).

Los cuentos de Cortázar -colecciones- dentro de otras colecciones mayores -los - cuentos fantásticos en general- contienen a su vez,colecciones (los juegos finitos -

que juegan sus personajes en que los jugadores se persiguen,negocian o se eliminan) - que deben su vida a las reglas del armado (las convenciones literarias renovadas), - donde se inscriben las colecciones y los modelos terminados del Autor (subrayo un título indicativo: 62 Modelo para armar)que el lector desmontará y reconstruirá a partir de las reglas implícitas -entre Autor y Lector- que cada texto instaura.

Es obvio que todos los relatos suceden en un espacio más o menos real creado por la ficción literaria,pero en los relatos de Cortázar este espacio se contagia de lo - mágico,de lo maravilloso,o se alimenta de los conceptos científicos de la geometría no euclidiana.

El interés que el lector encuentra en los textos de Cortázar,reside,a mi juicio,- en que su espacialidad ocupa esa franja fronteriza entre la magia y la ciencia.

Para concluir,retomo el planteo de Gadamer: el juego como "construcción" y la -- obra de arte como "transformación en una construcción" (1) que manifiesta un comportamiento diferente de otros comportamientos y es,por lo tanto,un mundo cerrado,concluso.

La conclusividad del mundo fantástico de Cortázar conjuga esta señalada inter -- sección entre lo mágico y lo científico.

En la Metafísica,Aristóteles dice que el asombro fue el que impulsó las primeras investigaciones.El pensamiento científico ha sustituido el asombro por la explicación racional.

En los cuentos cortazarianos no hay sustitución sino simultaneidad y contigüidad. La construcción o matriz del juego en el cuento de Cortázar se inscribe en un discurso fantástico (o sea,en un sistema) que tiene innegables parentescos con los discursos fantásticos de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares.Con ellos,el discurso - fantástico de Cortázar comparte el carácter estrictamente urbano con la obsesión espacial del viaje (que probablemente se vincule a la problemática del desarraigo y la - búsqueda de identidad,de larguísima data en la literatura argentina) y,sobre todo,el hecho de que los tres discursos fantásticos hayan sido alimentados por las teorías -- científicas de Dunne (Un experimento con el tiempo) y de Galton (Everyman's library) que expresan la desesperada ilusión de instaurar un nuevo orden sobre el cosmos - caótico,que es nada menos que la ilusión eterna y renovada del juego (un modelo para armar en el juego y en el texto literario).

En la perspectiva de Umberto Eco,diría,entonces,que el juego en los cuentos de -- Cortázar,constituye una matriz o calco -no pocas veces hiperbólico- trazado sobre las relaciones tendidas entre el mundo narrativo y el mundo "real".Y es también una lengua o un sistema,siempre que pudiera formularse la especificidad del discurso fantástico.

(1) Hans Georg Gadamer, Verdad y método, op. cit. p. 154.

LA CIUDAD

Siguiendo la tradición moderna de la literatura argentina del siglo XX -Arlt,Borges, -- Bioy Casares- Cortázar refuta el espacio rural desde sus primeros cuentos,prefiriendo - siempre la ciudad.

El espacio geográfico consignado como la ciudad en el relato cortazariano es un ma_ pa donde se inscriben posibles recorridos,sistemas de desplazamientos de los personajes_ y de los narradores que el texto explicitará siempre,describiendo cuidadosamente o,al me_ nos,consignando los elementos imprescindibles de la maqueta.Es decir,se trata de un sis_ tema codificado que contiene,de manera latente,todos los posibles recorridos y desplaza_ mientos de manera bastante restrictiva.El plano de la ciudad cortazariana equivale al ta_ blero de los juegos -ajedrez,damas,rayuela- con las jugadas permisibles dentro de una - red de posibilidades muy rica,pero limitada.La ciudad de Cortázar,aún cuando tiene topo_ nímicos verificables -calles de París o Buenos Aires- en un sentido "realista" es,ante - todo,simbólica,en el sentido altamente simbólico con que la usaron Kafka o Joyce,en vez_ de la"mímesis"veredictoria balzaciana.Más aún,podría pensarse en una ciudad arquetípica_ como la de Campanella o la de Moro.

La operación mimética,basada en la analogía entre la "realidad" y la "imagen de la_ realidad" es,en la ciudad cortazariana,un proyecto óptico que en los juegos (con sus res_ pectivos tableros y reglas) muestra más descarnadamente las relaciones sociales y cultu_ rales como ideogramas sintéticos pero de los cuales "la ciudad" es un juego más comple - jo -merced a la toponimia- pero que no es diferente de otros sistemas lúdicos espaciales como la rayuela o el ajedrez.

Aún cuando aquí es pertinente hablar del espacio urbano de los cuentos de Julio Cor_ tázar,hay que hacer referencia al de su novela Rayuela porque es el "topos" modélico de_ toda la literatura cortazariana.

Rayuela ironiza sobre el paisajismo didactizante,el de la competencia con el dague_ rrotipo o con la fotografía,tanto como con el detallismo,el zoologismo y el patologismo_ naturalistas y,por supuesto,sobre los artificiosos telones de fondo del neoclasicismo.Es_ tá,en cambio,más próxima a la conceptualización mítica,abstracta y simbólica del espacio citadino.

La novela moderna ha recuperado,del mito,la división del espacio en sagrado y profa_ no,el pasaje o tránsito iniciático a través del umbral que separa esas dos zonas y,final_ mente,el acceso al "omphalos" o centro de la revelación divina que en ciertas religiones orientales se da como un vaivén entre dos polos,por ejemplo,el ying y el yang.Aquí es_ donde parece nutrirse el espacio urbano de Rayuela ya que siempre es bipolar: París-Bue_ nos Aires y Buenos Aires-París (aunque haya referencias también al Montevideo de la Ma_

ga) :

"En París todo le era Buenos Aires y viceversa." (1)

La ciudad arquetípica de Cortázar (sea París o Buenos Aires) está más cerca de la - Dublín del Ulises y de la Cacodelphia del Adán Buenosayres que del Macondo de Cien años de soledad o de la Santa Mónica de los Venados o de la Santa María de Juan Carlos One - tti o de la Yoknatawpha de Absalom,Absalom,porque antes que la Creación,parece importar más la revelación de lo incógnito que la ciudad esconde.

La noción del doble o de la bipolaridad no es en Rayuela exclusiva del espacio sino de otros elementos de la novela como la relación de personajes en parejas (Oliveira-la - Maga,Talita-Traveler) pero es en el espacio donde los símbolos son más reiterativos: la Primera Parte intitulada "Del lado de Allá" se conforma con los vívidos recuerdos de París y de la Maga,mientras que la segunda parte se llama "Del lado de Acá" y reúne a Talita y Traveler y a otros personajes en Buenos Aires y,por si fuera poco evidente,hay una tercera parte,un cajón de sastre,también bipolar,nombrado "De otros lados" con la indicación de "Capítulos prescindibles" y de que los otros lados son París y Buenos Aires.

Este ir y venir,principalmente encarnado en Oliveira,tiene las míticas resonancias de la cuna que se mece,del telar y del mismo ritmo respiratorio de los seres vivos.Tanto en París como en Buenos Aires,la mirada de Oliveira busca siempre lo insólito,lo extraño en lo cotidiano,repitiendo también en este nivel,la bipolaridad aludida.Mientras Oliveira vive en París deambula obsesivamente,solo o con la Maga,por las calles,el metro y los cafés parisinos y añora su tierra lejana:

"Qué lejos está mi país." (2)

Matea y recuerda también un país maravilloso,el de la infancia,desde París;sin embargo,cuando está en Buenos Aires,donde camina,pero menos,rememora su vida en París,de - manera igualmente dolorosa e ineludible.

El mito del Eterno Retorno con otros mitos como el de Sísifo,el de Prometeo y el de Tántalo asoman en las andanzas del protagonista como el héroe que recorre el camino de - las pruebas en la Búsqueda del "omphalos mundi" del Espacio Sagrado.

Si Oliveira llega al Centro,si Oliveira obtiene el objeto hierofánico con el que como héroe iniciado regresa,es una interrogación con respuesta suspendida para el lector.

París,con sus calles,pasajes misteriosos y puentes sobre el Sena,es el espacio lúdico de encuentros y desencuentros de los personajes y de las reiteradas tentativas de -

(1) Julio Cortázar, Rayuela ,Sudamericana,Buenos Aires,1980,Cap. 3, p.32.
(2) Idem. Cap. 18, p.526.

Oliveira por alcanzar el centro del mandala,la salida del laberinto,el cielo de la ra - yuela,es decir,el acceso al espacio sagrado.Hay algo paródico en este intento,ya que se trata de una empresa individual y no de relevancia social,tal como en los héroes épicos- Ulises,Jasón,Eneas- que son conductores del destino de sus pueblos.Oliveira recorre Pa - rís de manera antiutilitaria,antiturística,compartiendo su marginalidad con la de los - "clochards".

Buenos Aires,conformada también laberínticamente por calles y pasajes entrañables - para Oliveira,contiene dos microcosmos simbólicos e idénticos a la ciudad que los contie ne: el circo y el manicomio.

El circo,territorio de ludismo y gratuidad,posee la doble faz de las candilejas - del espectáculo versus la oscura vida de los cirqueros.El escritor,como un cirquero,mon ta su espectáculo,la novela Rayuela ,para que los lectores se asombren y se diviertan.

El manicomio,territorio de la locura y el juego,es también el del desprecio por el pragmatismo y la expresión de la ambigüedad sobre la salud y la insania.

La ciudad en Rayuela,como en otros relatos cortazarianos,es múltiple,fragmentaria - y maravillosa como un rompecabezas gigante o un monumental caleidoscopio.

La geografía cortazariana es ante todo una geometría generalmente no euclidiana.Los narradores,sujetos de la enunciación de un relato,son también sujetos de la descripción del mundo y,cuando la "realidad" de la ficción se afantasma,el peso de la descripción de termina el rumbo o destino de los sujetos de la narración.

LA CASA

La ciudad,fortaleza intramuros,apenas se proyecta fuera de sí y lo hace siempre en ámbi tos cerrados,en otros micromundos tales como el barco de Los Premios o los automóviles - en "La autopista del Sur" o el avión en "La isla al mediodía".Los espacios cerrados,es - táticos que,a su vez,forman el "constructo" de la ciudad,son casas extrañas como la de -- "Casa tomada" o departamentos misteriosos como el de "Carta a una señorita en París" -- o cuartos de hotel aterradores como el de "La puerta condenada" o cárceles en pequeño - como la estrechísima pecera de "Axolotl".

En los relatos fantásticos de Julio Cortázar el carácter cerrado del espacio crea - el mayor efecto de fantasticidad porque al enigma añade la angustia.

Como infinitas versiones del modelo enigmático del cuarto cerrado de Edgar Allan - Poe,los relatos fantásticos cortazarianos se sobresaturan de misterio y a diferencia de la novela policial canónica,no despejan la incógnita con una solución lógica,sino que - ofrecen varias soluciones factibles -contiguas,no excluyentes- propias de los planos si cológicos y/o sociológicos.La incógnita permanece y la tensión del lector rebasa el tér mino de la lectura del texto.

Podría aplicarse a Julio Cortázar el concepto de "sobreinfancia" que Gastón Bachelard (1) atribuye a Rimbaud,a Poe o a Lautreamont.Esta "sobreinfancia" es,para Bachelard,la infancia que para todos los adultos regresa pero que,para los poetas,regresa con mayor premura: una infancia llena de maravillas,vivida,recuperada y restituida íntegra para la poesía,sin envejecimiento,sin anquilosamiento,sin moralizaciones.

En la "sobreinfancia" juega un papel fundamental la "casa onírica" (2) que es la casa natal metamorfoseada,donde alcanzan corporeidad todos los sueños,desde la infancia hasta la edad adulta..Incluso hay,para Bachelard,una poética de los rincones,de lugares secretos,protectores,oscuros (3) del sótano al ático,así como algún "fantasma del escondite" (4).Por esto el "ensueño del desván" es una ensoñación nostálgica y placentera de lo maravilloso de la infancia.

Personajes y narradores de los relatos de Cortázar parecen solazarse en lugares cerrados,en rincones,buscarlos aun cuando los temen,tal como el protagonista de "Axolotl " que va achicándose de afuera hacia adentro: París-Jardin des Plantes-acuario-pecera de los ajolotes.

La casa onírica (casa-casa,casa-ciudad y casa-país) está siempre presente,pero como casa de maravilla,de imagen invertida,de "mundo al revés", a lo Carroll,por eso es casi siempre opresiva,creadora del "complejo de Jonás" como la casa de "Casa tomada" o es la imagen del mundo hostil en "Los venenos", donde los niños viven sus amistades y sus rencores y ayudan a los adultos a exterminar el formicario que rodea la casa y la socava,en una suerte de doble innegable.

Un parentesco sutil une la casa cortazariana -la de "Casa tomada",la de "Bestiario" entre otras- con la casa borgeana -la casa patriarcal desde donde Borges niño vio o escuchó o imaginó el barrio "reo" de los compadritos-,con la casa bioycasareana,que es también un refugio -por ejemplo,la de "El calamar opta por su tinta"- y que parece ser una característica en cuentistas y novelistas argentinos de los cuarenta,en una suerte de refugio en medio de un territorio tan dilatado y al que probablemente las primeras generaciones de inmigrantes sentían ajeno.La lista de la casa literaria en la literatura argentina es abundantemente significativa: Las águilas de Eduardo Mallea,Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato,La casa y Aquí vivieron de Manuel Mújica Láinez,La casa del ángel de Beatriz Guido,Ceremonia secreta de Marco Denevi,Los galgos,los galgos de Sara Gallardo,entre muchos otros textos.

Frente a un mundo atópico,no marcado,la casa emerge míticamente como lo marcado,lo tópico (y a veces,lo imaginado,lo utópico),el "habitat" humano por excelencia,donde,preci-

(1) Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos,París,José Corti,1948, p.87.
(2) Idem. p.85.
(3) Idem. p.90.
(4) Idem. p.102.

samente los hombres,como los animales -sobre todo mamíferos como perros y gatos,los llamados animales domésticos- marcan su territorio.Y no es extraño que el juego también - marque su espacio,su "topos" rodeado por una atopía,es decir,donde no se juega,donde el juego no procede,no vale.

En la tradición literaria europea las casas misteriosas, las calles malditas transitan como fantasmas fijos del romanticismo alemán y de la novela gótica inglesa -Horace Walpole avisa en el prólogo a El castillo de Otranto que su terrorífico "castle" - proviene de una pesadilla igualmente terrorífica- hacia la novela de aventuras de Du - mas y, casi casi, llega subrepticiamente hasta el mismo Proust-,esta casa sombría hecha como la memoria, con pasajes secretos, entre fortaleza y prisión y laberinto plagado de trampas y puertas falsas, generadora de angustia, poderosa y opresiva,aparece como el - modelo literario más próximo que Cortázar sigue en la construcción de sus casas literarias, a las que, naturalmente, hay que añadir las casas de Henry James, de Edgar Allan Poe y de Horacio Quiroga.

PUENTES Y PASAJES

Rayuela ofrece una ciudad con abundantísimos puentes y pasajes que Oliveira atraviesa - en sus búsquedas, en su tránsito de un espacio a otro, bajo ciertas reglas como cuando juega a la rayuela.Buenos Aires también le ofrece lugares cotidianos con misterio,como la Avenida San Martín.El tránsito más difícil,el que transgrede las normas de la Gran - Costumbre queda simbolizado magníficamente en el episodio del tablón,en el capítulo -- 41 (1) para evitar el ascenso y descenso normal por las escaleras,pero sobre todo,en el juego de palabras.

En los relatos hay también referencia a pasajes extraños,de los cuales el más significativo parece el de "Lejana",puente tendido sobre el Danubio,en cuyo centro mismo - se produce el intercambio entre Alina Reyes y la mendiga,no exento del diabolismo de - otros pasajes como la pared de vidrio de la pecera de "Axqlotl".En todos estos casos,la mayor angustia del cambio de espacio consiste en la congruencia donde se ubica el dis - curso del personaje sobre el mundo,en la ruptura de un supuesto orden,que es rotundamente lingüístico.

Los puentes fijos alcanzan dinamismo en los puentes metafóricos que son los cami - nos y carreteras que no se hacen a pie -la mayoría de los personajes cortazarianos camminan mucho- sino en automóvil,por ejemplo,en "La autopista del Sur" en Todos los fue - go o en Los autonautas de la cosmopista,que rebordean lo mítico o lo paródico.

(1) Cfr. Julio Cortázar, Rayuela,Sudamericana,Buenos Aires,1980,Cap. 41, pp. 273-307.

El lector,al terminar de leer un relato fantástico,conjetura frente al enigma que le es presentado,espacializado,como el ajedrecista que mira atentamente el tablero de ajedrez después de la última jugada de su contrincante y,en virtud de la posición de las piezas,puede imaginar posibles futuras jugadas.Los personajes de la aventura clásica desplazan su horizonte porque la narración suprime otros espacios posibles;tal parece que el relato fantástico se trabaja con reglas (de permisibilidad e impermisibilidad) como los juegos finitos.Así,la sucesividad narrativa (los hechos) está siempre inserta en la contigüidad del espacio,en un "non plus ultra" en el que reina una autoritaria jerarquización del espacio sobre el tiempo.El relato fantástico narra lo mínimo,describe lo máximo y de esta manera crea la ilusión de hechos posibles conjeturables (que no se narran en el texto) y que el lector infiere y desarrolla fuera del texto,en la zona del "final abierto" que es,en realidad,la zona de conjeturas predeterminada por el mismo texto fantástico.El lector que ha compartido las peripecias del viaje con los personajes y/o con los narradores,concluye solitario la etapa final del viaje: la inferencia.En cualquier texto narrativo-descriptivo,la única forma de captar un espacio es "leerlo" en secuencias antes de saber que está ahí y cómo es,lo cual parece obvio.Esta "lectura" depende de un orden lógico del discurso que el lector percibe como un conjunto de elementos y sus relaciones y siempre reorganiza pero,en el caso del relato fantástico,capta como la propuesta de un enigma que exige solución o al menos,toma de posición al respecto de una de las soluciones posibles implícitas en el texto.

En el relato fantástico cortazariano,además de este "sine qua non",el espacio está connotado por una tradición literaria que expresa su doble faz de paisaje y de representación cartográfica,simbólica,porque el viaje es proyecto y/o realización.

El imaginario cortazariano propone un "viaje" literario desde Los premios hasta Los autonautas en la cosmopista heredero de todos los viajes a partir del de Ulises, pero sobre todo,del viaje de la novela de aventuras;posee dos características sobresalientes y sostenidas: es lúdico y es paródico.El ludismo tiene que ver con la instauración del modelo y las reglas del juego finito,con el hedonismo despectivo de todo utilitarismo y la parodia tiene que ver con el hecho de que no es un viaje realista, con referentes verificables en la realidad -pese a los toponímicos- sino un viaje cuyo referente es,decididamente,otro viaje literario,visto con espejos invertidos o con lentes deformantes.

En Los premios,el jugar a viajar se frustra porque el barco sólo zarpa de Buenos Aires por unos kilómetros.En cambio,en otros relatos,el juego se realiza completo: en La vuelta al día en ochenta mundos se efectúa el viaje vérnico invertido y llega a su máxima expresión lúdica y desenajenante en Los autonautas en la cosmopista.

EL VIAJE

Los personajes cortazarianos se caracterizan,tanto como sus narradores,por vagabundeos a pie o por desplazamientos en otros medios de transporte: automóviles,barcos,trenes, aviones.Al viaje mítico como camino de las pruebas del héroe,propio de toda la novela moderna,puede sumársele una mirada sociológica y otra literaria,retórica,así como a la casa.

Sociológicamente,el viaje de Julio Cortázar -ese barco de Los premios que no abandona el puerto de Buenos Aires,el vaivén o bipolaridad entre París y Buenos Aires de - Rayuela- parecen los dolorosos intentos de la búsqueda de la Tierra Prometida a los inmigrantes abuelos,despojados de la suya propia;un país errático de errabundos que desean fervientemente el refugio de la casa propia,a la vez que abrigan siempre el deseo de viajar,fluctuando entre la identidad europea y la argentina,en una ambigüedad nunca resuelta,en diversos órdenes de la vida.

David Viñas (1) ve,en el de Cortázar,un "viaje contradictorio",un viaje espiritualizante,el de un argentino en París,opuestamente recortado sobre el "viaje encarnante" de Regis Debray a América Latina.Cortázar,en su viaje a Europa,viajaría así también de la derecha a la izquierda,es decir,a sus destinos políticos asumidos en Cuba y en Nicaragua.

Literariamente,el viaje de Julio Cortázar es más complicado aún.Si se cae en la tentación de ver que el autor profesa admiración a la novela de aventuras en la que alimentó sus lecturas infantiles (Verne,Stevenson) se podría pensar que la aventura jerarquiza un predominio narrativo -la acción- pero esto,a veces,es una verdad aparente en la misma novela de aventuras,que trabaja dramáticamente la escena y,en el caso del "viaje" de Cortázar,es ante todo,descriptivo;propone un espectáculo,algo asombroso.Más aún,por tratarse de un relato fantástico,éste se detiene para mostrar la escena porque la contigüidad de los planos contribuye a crear la fantasticidad del texto.En este sentido "Continuidad de los parques" es un ejemplo paradigmático,al empalmar dos planos de la ficción: el personaje lee una novela que no lee el lector sino en el discurso del que dice leerla.

(1) Cfr. David Viñas,"Un viaje contradictorio: de Los premios a Rayuela" en Literatura argentina y realidad política (de Sarmiento a Julio Cortázar),Siglo XX,Buenos Aires,1974.

Pero si en Verne se nutrió Cortázar de aventuras espaciales,es en Robert Louis Stevenson,el poeta de la aventura,donde debió haber admirado y aprendido a iluminar el mapa,a presentar sugestivamente el escenario del viaje,la atmósfera del misterio más sutil (La isla del Tesoro,El mayorazgo de Ballantrae) y a atribuir la aventura - a personajes niños (cfr. en La isla del Tesoro la presencia de Jim Hawkins) que,a su vez,fueron precedidos por los adolescentes aventureros de Julio Verne (cfr. con el protagonista de Un capitán de quince años,entre otros) y el hábil manejo del suspenso y la incorporación de lo extraordinario en lo cotidiano,es decir,la eterna y renovada capacidad de maravillarse a cargo de narradores y/o personajes y,por ende,la - capacidad de maravillar a los lectores.

Julio Cortázar ha rendido homenaje explícito a Julio Verne en La vuelta al día en ochenta mundos y a Daniel Defoe en una de sus dos únicas obras dramáticas -Adiós, Robinson- amén de haber manifestado su vieja afición a la novela de aventuras (Los - autonautas en la cosmopista), ese género novelístico singular que arranca de la epopeya griega para desembocar en los relatos policiales de espionaje y de ciencia - - ficción.

En cada relato fantástico de Julio Cortázar hay una aventura compleja y sugeridora,marcada sobre un territorio que viven su(s) personaje(s),narrador(es) y lec - - tor(es) en un juego de aciertos y de errores,de encuentros y desencuentros,porque la vida,metafóricamente,es un viaje,pero también un viaje es como la(s) vida(s).

Otro viaje que ha inspirado a Cortázar,probablemente,es el alucinante viaje del Dr. Faustroll y el escribano por mar de París a París en Hechos y dichos del Dr. - - Faustroll,patafísico (1) de Alfred Jarry,así como el maravilloso espacio del "país - de encajes",del "bosque de amor",de "la isla amorfa",de "la isla fragante" y de - - otros sitios rarísimos,hechos de hipérboles y parodias.

El juego del espacio -centrado en la ciudad siempre: "...desde los veinte años yo sueño mucho con la ciudad.Es lo que se llama sueños recurrentes." (2)- se inscribe en el juego del tiempo (los recuerdos,el presente y la futurición entrecruzados) siempre espacializado.

Con los juegos espaciales,el Gran Cronopio afantasma la realidad,juega juegos - distractores que parten de perspectivas insólitas dentro del mundo cotidiano,tales - como las parodias de instrucciones de las Historias de cronopios y famas,disparatadas y humorísticas.

(1) Cfr. Alfred Jarry,Hechos y dichos del Doctor Faustroll,Ed. - Mandrágora,Barcelona,1975.

(2) Evelyn Picon Garfield,Cortázar por Cortázar,Universidad Ve - racruzana,Xalapa,1981,pág. 38.

Como en el Juego de la Oca (y otros juegos semejantes) el viaje se repite indefi_ nidamente,sorteando cada vez los obstáculos del azar,del golpe de dados que lo inicia, pretendiendo siempre una "llegada" victoriosa,equivalente a la "salida" liberadora del laberinto clásico.

Sobre su acendrado fervor por Verne,Cortázar ha escrito lúdicamente lo que sigue_ a continuación: "...al fin y al cabo ,el día en que escribí mi primer cuento fantásti_ co no hice otra cosa que intervenir personalmente en una operación que hasta entonces_ había sido vicaria;un Julio reemplazó al otro con sensible pérdida para los dos". (1)

Julio Verne, autor de los denominados Viajes extraordinarios (1867) cuando confesaba ha_ ber creado una geografía antes que una historia -llamaba a las suyas "novelas geográ - ficas"- se lamentaba hacia 1895,de no haber podido culminar el proyecto de "pintar la_ Tierra" (2).El que ,castigado por su desobediencia infantil,prometiera al padre sólo - viajar en sueños,crearía un sinnúmero de lectores viajeros y de escritores amantes de_ los viajes,pero de pocos ha recibido Verne un homenaje tan rendido como el de Julio - Cortázar.

Cortázar niño no pudo,sin duda,sustraerse a la fascinación del viaje enciclopédi_ co verneano-esa denodada y minuciosa exploración del cielo,del oceáno y sus profundi - dades,de la Tierra y sus entrañas-a cargo de héroes extraordinarios,tesoneros,dueños - de maravillosas máquinas que facilitaban su movilidad y por lo tanto,los descubrimien_ tos más excitantes y sorprendentes.

La aventura de Julio Verne es una basculación entre el refugio,la casa y el ancho mundo abierto y peligroso,al punto de que,incluso,hay "casas fantásticas" que permi - ten el desplazamiento de los héroes aventureros: el globo de Cinco semanas en globo ,- la casa rodante de La casa de vapor ,el vapor de Los quinientos millones de la Begún,- el Nautilus...

Cortázar adulto recoge,en sus relatos fantásticos,esta reiteración del "viaje" y tam - bién esta fantasticidad del espacio y de las casas a las que imprime una fantasticidad y una misteriosidad que se emparenta con la anteriormente citada novela gótica -si - bien Cortázar evita su satanismo y tremendismo exagerados- y el canónico misterio del_ "cuarto cerrado" de Poe y sus seguidores,aunque a Verne no le faltó en sus novelas una nutrida cuota de horror en torno a cacerías de animales,pesquisas de criminales,perse_ cutores perseguidos y desenmascaramiento de culpables.

(1) Julio Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo I, Siglo XXI, México, 1988, pág. 71.

(2) Julio Verne, Carta escrita en 1893 citada por Jean-Jules Verne en Textes Oubliés Hachette, 1873, pág. 302.

EL JUEGO ERÓTICO

El erotismo cortazariano es decididamente lúdico.Más allá de las opiniones del propio Cortázar sobre su erotismo literario,quedan "Que sepa abrir la puerta para ir a jugar" de Último round (cuyo título se extrae de una ronda infantil,el "Arroz con leche"),"La señorita Cora","Tu más profunda piel" y el capítulo 7 de Rayuela,como los textos más sensuales y lúdicos.Sin embargo,el erotismo de Cortázar ,en esta versión lúdica,recorre toda su obra como una constante luminosa con momentos,como los señalados,de máxima intensidad.

En Rayuela el lector tiene que aprender a jugar,es decir,a entender,a gozar y a problematizarlo todo,porque la novela,como el mundo,es un enorme rompecabezas que hay que reconstruir,tal como Oliveira hace cuando juega a la rayuela.Pero, además,gran cantidad de juegos de palabras (del narrador,de los personajes) como las preguntas-balanza,el episodio del tablón y la comunicación a través del glíglico.El ya clásico capítulo 7, "Toco tu boca..." (1) plantea una doble interrogante: el glíglico ¿oscurece lo que describe,o,por el contrario,lo jerarquiza del resto de la realidad? ¿es inhibición lingüística o declaración de guerra a los tabúes sexuales con un juego de lenguaje que los niños gustan hacer como prueba de ingenio,habilidad y manera de conservar entre ellos su secreto frente a los adultos,a la Gran Costumbre?

El glíglico,descendiente de Dadá y la escritura automática,aparece en Rayuela como lenguaje cifrado,metaforizado,como el único digno del Placer y la Libertad.Es un juguete instrumental delicioso de esta época;pero olvidado éste,continúa en la literatura y en el lenguaje,el juego (de la vida,del amor) en la Erótica cortazariana, porque,como él dice en Último round:

"...porque jugar es poesía,es jugar a pleno,echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca." (2)

La textura lúdica del erotismo,hasta Rayuela inclusive,puede describirse como la ponderación de la sensualidad frente al utilitarismo,a la moral reinante y al trabajo no artístico;en cambio,después de Rayuela,resalta una línea que ya venía insinuándose también,pero que entonces era menos nítida: la de posponer la angustia de la muerte bajo la magia lúdica del acto erótico.

El primer erotismo referido se acerca al vértigo de juego,a las transgresiones y a la Búsqueda del Placer,reflejando la vieja lucha de Eros versus Labor,que marcara diabólicamente el goce con culpabilidad,en la tradición del cristianismo y que en

(1) Julio Cortázar, Rayuela ,op. cit. ,pág. 48.

(2) Julio Cortázar, Último round ,Siglo XXI,México 1983, pág. 16 .

Cortázar aparece como la suma de un nuevo satanismo y "carpe diem" desaforado.

El segundo erotismo -que no excluye al primero- es mucho más complejo.Si,como - cree Georges Bataille en El erotismo y en Las lágrimas de Eros,el erotismo siempre_ se da vinculado al conocimiento de la Muerte,desde tiempos inmemoriales,los elemen - tos lúdicos actúan como inhibidores (el juego de la seducción,del embeleso,de la vo_ luptuosidad) de la abrumadora y dolorosísima certidumbre de la Muerte.

La Erótica cortazariana transita de Safo,de Ovidio y Catulo al Marqués de Sade, a Henry Miller y a Jean Genet,pero sobre todo,al concepto surrealista del amor,apre - ciado como el producto del encuentro fortuito y furtivo de los amantes desnudos de - los vestidos de la moral burguesa (matrimonio,familia,hijos).Sin embargo,paralelamen_ te,hay también un culto a otra forma de afectividad no erótica que es la amistad,la_ lealtad y la fraternidad inquebrantables de los compañeros de andanzas aventureras - o de compromisos políticos.

Como en los juegos espaciales -rayuela,ajedrez,dominó,"meccano",rompecabezas- los amantes-contendientes establecen su gran Juego,la Búsqueda del Placer (equiva_ lente al Tesoro) con reglas sujetas a transgresiones que instaurarán otras reglas sus ceptibles de nuevas transgresiones y, consecuentemente, de otras reglas y así sucesi_ vamente.

Las parejas son inestables,aunque hay algunas de mayor durabilidad -Oliveira - y la Maga,Talita y Traveler- frente a otras de existencia más breve y aun simultá - nea (Oliveira y Pola,todas parejas de Rayuela) y hay también triángulos -en "Conti - nuidad de los parques",por ejemplo- pero,en general,el común denominador es que se - trata de episodios lúdicos breves donde el Erotismo es predicado como la Libertad - por los amantes jugadores.

Heredero de André Breton,Julio Cortázar crea amantes que se rebelan frente al - positivismo,al moralismo y al utilitarismo y también frente al realismo,porque ellos prefieren el hedonismo y la maravillosidad de la infancia,de los sueños y de la lo - cura como los reinos privilegiados de la imaginación libérrima,no censurada,no vigi_ lada,no castigada.

Los sueños nunca están ausentes de la experiencia erótica.La existencia de los_ sueños posibilita el erotismo y a la inversa: no hay sueños sin erotismo ni erotis - mo sin sueños.

"Vení a dormir conmigo.
No haremos el amor,él nos hará" (1)

(1)Julio Cortázar, Salvo el crepúsculo,Nueva Imagen, México, 1984, pág. 19.

La vigilia,aún cuando interfiere la delicia de los sueños,es también un coto - lúdico: los amantes,como los niños,inventan un espacio sobre otro,juegan hasta can - sarse y cambian de juegos como de compañeros.En los juegos finitos los jugadores in_ tercambian parejas,roles y funciones no asumidas fatalmente.Así también los amantes_ de la literatura cortazariana.Como si recorrieran laberintos,los amantes se buscan - en diferentes planos y sus encuentros maravillosos (y también sus desencuentros) son formas de auto-reconocimiento,revelaciones de ellos mismos,cuestionamientos,en fin,- cosmovisiones.

El amor "fou" es semejante a un condensador alquimista que intensifica el carác ter fantástico de los cuentos,ya que el hombre y la mujer son reunidos mágicamente - por la relación amorosa,en una no perdurabilidad del gozo sino en una instantaneidad irrecuperable e irrepetible que rechaza toda concepción idealista de la pasión eter_ na del amor que trasciende a la Muerte y a la pareja exclusiva.

Los niños juegan a ser adultos,pero los adultos quieren jugar como los niños - y quizá sea el erotismo el espacio auténtico que los adultos se permiten a sí mis - mos sólo comparable con otro espacio deleitoso: el del arte.La literatura cortazaria na lo ha dicho muy bien con un caudal de maravillosidad y de fantasticidad que inun da ignotos espacios de las conciencias de lectores expectantes.

El "principio del placer" se legitima una y otra vez en la descripción detalla da de los deseos del sujeto,criatura agredida por todas las formas de la represión - y la auto-represión emanada de los sistemas familiares y sociales...Cada cuento de - Cortázar es un mapa prolijo de pulsiones con un código cifrado de búsqueda del teso_ ro,o sea,el objeto del deseo.

Biológicamente,en esta persecución,los personajes van hacia la muerte,pero,on - tológicamente atentan contra la muerte y cada nuevo deseo es un conjuro para su apla zamiento.

Leticia,la semiparalítica púber,hace poses estatuarias para seducir,desde lejos al viajero del tren en "Final del juego";un adolescente hospitalizado,fluctúa doloro_ samente entre el amor edípico y el que siente por la enfermera en "La señorita Cora" y es un adulto el que se rememora,adolescente,en un no concretado amor por la herma_ na del amigo en "Deshoras".

El desencuentro amoroso de los adultos es tan doloroso y directo que se hace in soportable y la única manera de resistirlo es a través de juegos distractores.

El proyecto amoroso mejor construido se resquebraja y se desploma en varios - - cuentos: en "Las armas secretas" del libro homónimo,en "Cartas de mamá" (de Las ar - mas secretas),en "Verano" (de Octaedro),en "Las caras de la medalla" y en "Vientos alisios",cuentos de Alguien que anda por ahí y en muchos otros.

Precisamente,en "Vientos alisios",los amantes juegan a ignorarse durante unas - vacaciones para intentar,inútilmente,seducirse.

Esta explicitación de las reglas del juego amoroso se da,sobre todo,en los últimos libros de cuentos que escribiera Cortázar.En "Manuscrito hallado en un bolsillo" de Queremos tanto a Glenda,el protagonista busca,bajo una regla áurea rigurosa que - él mismo ha creado y se obliga a seguir,a la mujer que el azar y la maravillosidad - le depararán en el concurrido metro parisino.

En "Historias que me cuento" (de Queremos tanto a Glenda) también el ansioso - protagonista fantasea hasta el delirio amoroso narcisista,autocontemplándose y autocompensándose frente a la grisura cotidiana.Quizá "El otro cielo" (de Todos los fuegos el fuego) sea el relato que muestre más al desnudo la oposición entre la soledad y la tristeza del sujeto y sus más ardientes deseos frustrados.La esfera vital insatisfecha de un corredor de bolsa porteño lo arroja al misterioso (y sólo para él) pasaje "Güemes",sitio en la ciudad de Buenos Aires del que el corredor no sale a la - otra calle bonaerense,sino al mismísimo mundo de sus deseos: al parisino pasaje de - la Galerie Vivienne y al encuentro de una Josiane que no es su esposa.

Como tantos otros personajes cortazarianos,el corredor de bolsa hace su trabajo como el niño las tareas escolares,esperando el recreo,en el patio de juegos,su "Jardín de las Delicias".

Puertas y pasajes comunican,como en los cuentos maravillosos,con las comarcas - de los deseos cumplidos y los sueños realizados,pero hay que dar con la clave que - transporta al reino del Placer y hay que saber que los conceptos euclidianos allí no regirán: "La puerta está bajo tus párpados...Pero hay que poder verla y para verla - propongo soñar,puesto que soñar es un presente desplazado y emplazado por una operación exclusivamente humana,es una saturación presente,un trozo de ámbar gris flotando en el devenir y a la vez aislándose de él en la medida en que el soñante está en su presente que concita fuera de todo tiempo o espacio kantianos,las desconcertadas potencias de su ser." (1)

EL JUEGO RETÓRICO

Toda literatura es lúdica por naturaleza y la literatura fantástica lo es por antonomasia.La literatura fantástica de Julio Cortázar es doblemente lúdica: por ser fantástica y porque el autor reflexiona y teoriza sobre la literatura fantástica de manera implícita en los mismos relatos fantásticos,como en un juego de múltiples espe_

(1) Julio Cortázar,Último round,Siglo XXI, México, 1983, pág. 50.

jos.

No todos los textos narrativo - descriptivos de Cortázar son cuentos (no lo son,- por ejemplo,los que componen Historias de cronopios y famas y no pocos de Último - - Round) pero sí lo son la mayoría (salvo las novelas,claro,y sus dos obras dramáti - cas).Tampoco todos los cuentos que Cortázar ha escrito son fantásticos,pero sus mejo res cuentos,los más perfectos,son fantásticos.Fantásticos y no fantásticos,los cuen_ tos de Cortázar parten todos de la realidad cotidiana y viven alrededor del juego.En este sentido -y en otros: finales abiertos,ambigüedad de planos de la "realidad",in_ tertextualidad- serían,al decir de Luis Leal (1) cuentos "postmodernos".También Sey - mour Menton (2),que considera a Jorge Luis Borges el primer postmoderno,pone a su la do a Julio Cortázar y a Gabriel García Márquez,precedidos por la figura patriarcal - de don Alfonso Reyes, abandonando la modernidad y entrando,gloriosamente,en esta nove dosa parcelación de fin de siglo que algunos filósofos hoy llaman "postmodernidad".

Para su autor,Historia de cronopios y famas,escrito en París en 1952,es "el li_ bro más lúdico que yo he hecho,realmente un juego,un juego fascinante y diverti - - do" (3).

Este concepto,la unión de lo fantástico y lo lúdico,pueden encontrarse en muchos_ pasajes de Rayuela,de Último round,de 62 Modelo para armar,pero en los cuentos fan - tásticos hay otra alianza: lo lúdico se entreteje con lo enigmático,con lo siniestro, con el horror mismo,en fin,con el mal.

El carácter lúdico construye textos donde el mundo de la ficción y el mundo de_ la realidad se entretejen,echan abajo las fronteras "realistas" que los separan y se cuestionan mutuamente,como los materiales que conforman el sueño y los que conforman la vigilia.

A partir de la ficción que cada cuento fantástico es,Cortázar penetra en la - - "realidad" (de la que proviene la ficción) e insiste en su doble juego: desestima lo realista de la ficción a la vez que restaura el carácter ficticio de la realidad.El_ lector entra y sale del texto buscando dónde y de qué asirse.Además,como en Jorge - Luis Borges,buena parte de la referencia no es realista,directa,sino literaria: te - mas y "topos" reenvían a Poe,a Henry James,a Kafka,a Borges,a Quiroga: el misterio - del cuarto cerrado,los inocentes endemoniados,el pacto fáustico,las metamorfosis,los

(1) Cfr. Luis Leal "El cuento mexicano,del posmodernismo a la posmodernidad",con_ ferencia leída por el propio autor en el Segundo Encuentro de Investigadores_ del cuento mexicano,en Tlaxcala,México,el 24 de Marzo de 1990.

(2) Cfr. Seymour Menton,en el citado encuentro,con su ponencia titulada; "En bus - ca del cuento dialógico: José Revueltas ".

(3) Julio Cortázar,Cortázar por Cortázar, op. cit. pág. 114.

animales fantásticos,los tiempos y los mundos paralelos posibles...

El relato fantástico crea un mundo diferente de la realidad.Esta diferencia es instrumental porque permite interpretar la realidad de una manera también diferente. Las experiencias vitales del lector entran en competencia con las proposiciones textuales,en verificaciones positivas o negativas,siempre oscilantes en el proceso de la lectura: releer,como jugar,permite repetir indefinidamente,aunque con variantes y posibilidades de éxito o de fracaso.

EL JUEGO FANTÁSTICO Y EL MAL

Julio Cortázar,retomando la tradición de Nerval y de Nodier,reflexiona estéticamente sobre el mal exiliando el "yo" del cientificismo moderno tal como los románticos exiliaron su "yo" del país de la razón y del Iluminismo.Ecos del nervaliano "Je suis l' autre",del rimbaudeano "Je est un autre",persisten en la vocación fantástica de Cortázar,cimentada en el surrealismo.Aunque Cortázar crea presencias malignas indeterminadas,fantasmales -como la de "Casa tomada"- el mal o lo extraño,al menos,prefiere habitar seres vivos,principalmente animales,con lo cual se aproxima a Horacio Quiroga.Pero del bestiario salvaje,selvático,de Quiroga,al bestiario doméstico y citadino de Cortázar hay la distancia del Romanticismo al Surrealismo.

Cortázar rechaza el filoexotismo a lo Chateaubriand,a lo Bernardino de Saint - Pierre,tanto como el costumbrismo realista y vernáculo y el esteticismo modernista.- Niega todos los cánones de exaltación de la naturaleza americana -desde Jorge Isaacs hasta José Eustasio Rivera,Horacio Quiroga y aún Alejo Carpentier y Gabriel García - Márquez- prefiriendo un anclaje espacial más abstracto,más universal,tal como Jorge Luis Borges.Y también ,como en Borges,es en el lenguaje -el español hablado por los argentinos- en donde,irrefutablemente,expresa su cultura latinoamericana específica. Quienes ven como un defecto internacionalista o "filoeuropeísta" esta ausencia de lo americano típico -si es que lo hubiera- culpan a Cortázar o a Borges de la existencia de una realidad contextual de la que no son (no pueden ser) responsables,porque ¿De dónde,si no de su propia cultura americana "sui géneris",iban a partir?

Cortázar hereda del romanticismo francés no la exaltación del paisaje vernáculo ni el encantamiento por lo exótico,pero sí una estética que desconfía del racionalismo y que consiste en un deseo de restitución del mundo humano,de un nuevo "orden" - llevado a cabo por el juego fantástico,de allí que Cortázar arme "modelos" que,como los juegos espaciales organizados -ajedrez,damas,rayuela- permiten la repetición,es decir,la adquisición de ciertas habilidades y la renovada esperanza del éxito,de la

victoria.Esta imagen de reiteración vale tanto para el autor que elabora su texto como para el lector que juega nueva(s) partida(s),o sea,nuevas lecturas.

En los relatos fantásticos de Cortázar el mal acecha al sujeto,lo asalta en su propio territorio,de ahí las posibilidades de vencer,ya que,como en la literatura kafkiana -con la que comparte una misma dirección de tradición metamórfica de castigo ,heredera del mundo latino y de los cuentos maravillosos- está adentro del"habitat"humano -"Axolotl","Casa tomada"- o constituye zonas muertas -"Queremos tanto a Glenda"- de otredad amenazante,allí donde los hombres viven ingenua,confiadamente.

Pero como se trata de un juego de espejos,la otredad es la mismidad,el exorcismo es adorcismo y aun el mundo de exclusión -personajes marginados de las leyes naturales- propios de la literatura fantástica,es,irrenunciablemente,el mundo humano.

La otredad se manifiesta en el asalto o en la morosa seducción diabólica del "yo" indefenso.

Como en la tradición romántica y especialmente,como en la novela gótica,el mal convoca a la muerte;o es ella misma.Las desdichas,los fracasos y los hechos trágicos donde la muerte siempre ronda son innumerables y variados.Podría afirmarse que no hay relato fantástico cortazariano que no esté signado por la muerte o por alguna pérdida severa.El hálito necrófilo de Poe y de Quiroga resurge,espasmódicamente,en Cortázar,con ecos que se remontan a la tradición griega y el orfeísmo.(1) Muertes accidentales,homicidios y suicidios pueblan los cuentos cortazarianos y la lista de los múltiples ejemplos es larguísima.

Alberto Paredes,autor de un valioso y pormenorizado estudio sobre los narradores de los cuentos de Cortázar dice que todos los eventos son los que corresponden a una burguesía alienante donde cada cuento es un caso específico y a la vez genérico del conjunto como lo que él llama una "fractura":

"...el conjunto de los 76 cuentos publicados en 8 libros dibuja un intermitente mapa de la ciudad burguesa.Cada fractura es un caso,cada caso se ha de contar: 76 decisiones y estrategias del vicario narrativo.Fallar en esta decisión implica volver ilegible el caso e invisible -inexistente- la fractura." (2)

(1) No sólo cuentos como "Las ménades" y "El ídolo de las cícladas" o "Circe" retrotraen al mundo helénico;la fascinanción por el misterio de los mitos griegos se revela en muchas ocasiones y es la recreación del mito de Minos,Teseo , Ariadnà y el monstruo,la sustancia de su inaugural poema dramático intitulado Los reyes (1949).

(2) Cfr. Alberto Paredes ,Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar,UNAM,México, 1988, pág. 136.

Es verdad que las muertes delictuosas se dan -hecho compartido con toda narra - ción detectivesca- en el marco burgués y citadino y que los héroes son víctimas del_ sistema en el que viven,pero esa fatalidad rebasa cualquier sistema social.La insis_ tencia reiterada de Cortázar en la desgracia humana universaliza los casos en los - que vierte su solidaridad y su afectividad,sin descontextualizarlos nunca,pero sin - afán documentalista.En este sentido,Cortázar ha hecho un rendido homenaje al melodra ma de las letras de tangos y milongas,e incluso,parece asumir la tragicidad y el exa gerado pesimismo atribuidos tradicionalmente a la idiosincracia argentina,así que lo patético se explicita en el relato "Tango de vuelta" (de Queremos tanto a Glenda)- que también resiste una lectura paródica.

Bajo el terror generado por la dictadura militar,el protagonista de "Graffiti"_ (de Queremos tanto a Glenda) practica juegos distractores para espantar a la muerte. Aquí el mundo "objetivo" representado supera al imaginario,pero el único refugio es_ la huida imaginaria.El mal,misterioso y emboscado,atisba para arrebatar al sujeto su paz cotidiana,su "orden" vital.No hay mayor iniquidad,mayor ignominia que esta usur pación,la usurpación del espacio doméstico.

Hombres solitarios,parejas,familias y grupos habitan el refugio y "orden" de la casa y de la ciudad.Allí se produce el cataclismo o terrible "desorden" de un reduc_ to espacial sacralizado pricipalmente por el orden burgués: la propiedad privada y - la privacidad,"non plus ultra" del habitat urbano.

"Casa tomada" es un cuento ejemplar: la andadura lenta del relato insiste en mos trar a la pareja de hermanos que cotidianamente limpia y ordena con cuidado la casa_ para después,cada noche,recrearse,él en leer;ella,en tejer.La aparición de los fan - tasmas invasores instaura el displacer,el caos,el desorden,el miedo y precipita la - huida de los propietarios de la casa.Hay muchos otros cuentos donde el orden estable cido -aún cuando puede ser falso,como el de "Cartas de mamá"- es arrasado,destruido_ por una insólita perturbación ajena e indeseada.

Cortázar conjunta el tema de "las casas encantadas" con otros dos dominios de - lo familiar: la casa,los animales domésticos y la ciudad,acechados por lo no fami - liar.En "La autopista del sur" (de Todos los fuegos el fuego) el embotellamiento - - (desorden) progresa hacia un nuevo orden,el de la organización solidaria de los auto movilistas atrapados,que desembocará en otro desorden: el del anonimato inhumano del caos vial citadino.

Si bien los habitantes de las casas pueden ser familias con niños o con ado - - lescentes que comparten su vida con animales domésticos (sobre todo en Bestiario - - y en Final del juego) hay muchas parejas sin hijos,en el exilio parisino,y no pocas_

veces en vísperas de su ruptura final.Pero hay no pocos hombres solitarios como el - protagonista de "La isla a mediodía" (de Todos los fuegos el fuego) cuyo sueño utó - pico es poseer una isla propia.Generalmente,se trata de sudamericanos,argentinos,la_ mayoría de las veces,que viven en el destierro y,en vacaciones,encuentran mujeres - igualmente solitarias con quienes comparten breves experiencias amorosas en cuartos_ de hotel.En estos casos -"Un lugar llamado Kindberg"- a la previa pérdida de lo fa - miliar lejano (el país,el hogar) se agregará el nuevo espacio perdido;el destierro - hiperbolizado provoca la angustia de los personajes cortazarianos,que están movién - dose,caminando siempre,como si el suelo decreciera bajo sus pies inseguros.

Cualquier cuento fantástico convoca el miedo,el terror ante la instauración sor presiva del desorden,pero en los de Cortázar hay,además,resistencia que se traduce - en una aspiración,al menos,a la restauración del orden.El dilema,respaldado por una_ perspectiva serena de "sentido común" generalmente aportada por el protagonista agre

dido o desdichado o acosado,se resuelve en la meridiana conciencia de lo trágico -- ("Axolotl","Lejana","Ómnibus") bajo un consenso ético generalizado,o bien,se resuel_ ve en una huida ("Casa tomada").

El juego se da,por lo tanto,espacialmente,en la inclusión o en la sustitución,- porque el que juega impone un nuevo orden al precedente.El sujeto,como"homo faber", - construye un mundo bajo la Ley,crea un orden (aunque éste es dificultoso para vivir lo) pero,como"homo ludens",sigue siendo un sujeto que desea,sigue,en consecuencia, - queriendo jugar.

Cabe aquí citar un texto indispensable: "Lo siniestro" (1) de Sigmund Freud,es_ crito en 1919.

Freud conceptúa lo siniestro afectando a todas las cosas conocidas desde tiempo atrás,que repentinamente devienen extrañas,no familiares,inquietantes.Dedica un deta lladísimo estudio filológico a la palabra alemana "unheimlich",que es el antónimo de "heimisch" que sifnifica: íntimo,secreto,hogareño,familiar,doméstico.Se refiere a la casa,a la familia,a los animales domésticos;evoca bienestar,intimidad.Lo siniestro - es,por lo tanto,lo no familiar,lo extraño,lo lúgubre,lo que está relacionado con el_ mal agüero.El mismo Freud señala que,en latín,un lugar siniestro es "locus suspec -

(1) En alemán original: Das Unheimliche.Primera publicación en español,en 1943,Edi_ torial Americana,Buenos Aires. Sigmund Freud "Lo siniestro" en Obras Completas, Santiago Rueda,1954 y "Lo ominoso" en Obras Completas,Amorrortu,1979,ambas edi tadas en Buenos Aires.

tus" (fuente: el diccionario alemán-latino de K.E.,Georges,1898) o sea,un lugar que se sospecha,que apenas se puede imaginar.Es este "locus suspectus",este "unheimlich" ante todo,un lugar,un espacio donde surge un espectáculo (literalmente,lo que puede verse,lo que aparece ante los ojos y que,en los diccionarios latinos,es sinónimo de "Ludus" o sea,juego).

"...lo siniestro sería algo que,debiendo haber quedado oculto,se ha manifesta - do." (1)

En el orden humano ("heim",polis,Estado) el sujeto recibiría del Otro su identidad,su parentesco y,en el Nombre del Padre: la prohibición del incesto,de su primer - objeto de deseo,la madre,tanto para el hombre como para la mujer;por eso,para Freud, está predestinado a andar a la deriva,a ser una pulsión.Freud llama "Das Ding" (la Cosa) al oscuro e imposible objeto del deseo humano que,por otra parte,ha sido de - sarrollado por Lacan (en su seminario de 1959-60 "L'ethique dans la psychanalyse").

Hacia el final del ensayo,Sigmund Freud,después de analizar el aspecto psicoanalítico de lo siniestro,lo ominoso o lo pavoroso,dedica algunas reflexiones al aspecto estético,principalmente en torno a los cuentos de Andersen y pide que se diferencie lo siniestro como una vivencia y lo siniestro como una ficción,como texto literario.Lo siniestro literario tiene,para Freud,manifestaciones más variadas que lo si - niestro vivido.Además,en contraste entre lo superado y lo inhibido,el autor de la - ficción puede ser dispensado de la prueba de realidad,tal como sucede en los cuentos de hadas,que optan por la fantasía para la realización de los deseos y,por lo tanto, no producirían el sentimiento de lo siniestro.

En conclusión,Freud señala que mucho de lo siniestro vivencial no lo sería para lo siniestro literario y a la inversa,ya que la ficción puede provocar efectos pavorosos con medios no idénticos a los de la realidad.El poeta puede elegir entre proponer explicaciones realistas o dejar suspendidas las posibles soluciones para el lector,sin decidirlas él mismo.El autor es el que decide provocar pavor o desestimarlo a través del humor,tal como Freud lo señala en "El espectro de Canterville",de Osçar Wilde,lo cual revelaría,para Freud,un conjunto de privilegios que el autor tiene al practicar estas licencias que le confiere la naturaleza misma de la ficción.En definitiva Freud estudia aquí los casos donde lo siniestro no se produce - el cuento de hadas o el relato de fantasmas que deja de serlo atacado por el humor, que serían las formas de reducción racionalista de lo fantástico que Roger Caillois y Tzvetan Todo

(1) Sigmund Freud,"Lo siniestro" en Obras Completas,Amorrortu,Buenos Aires,1979. (trad. de José Luis Etcheverry) pág. 175.

rov estudiarán minuciosamente.

Freud,en la segunda parte de "Lo siniestro",deja clara una noción que los teóri_ cos de la literatura fantástica han utilizado: la noción del límite.Lo siniestro sur_ giría en la ausencia del límite entre fantasía y realidad.

Cita a Jentsch,para quien el lector de un relato decide si tiene frente a sí un autómata o una persona,gracias a una maniobra o procedimiento del autor que promueve que no se disipe la duda planteada.Freud cree que E.T.A.Hoffmann ha dejado este pro_ cedimiento en muchos de sus Cuentos Fantásticos,así que,en "El arenero" o ("El hom_ bre de arena"),el cual origina a Olimpia,la muñeca que Offenbach puso en el primer acto de su ópera Los cuentos de Hoffmann,Sigmund Freud encuentra que lo siniestro ex_ presa el mal y que manifiesta la transgresión de un límite,a la vez que es expresión de un doble.

La definición de lo fantástico de Caillois -"l'irruption de l'insolite dans le banal"(1)-proviene indudablemente de la lectura de "Lo siniestro".Cuando Todorov co_ menta el ensayo de Freud,concluye en que "...el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica" (2),con un reduccionismo entre lo si_ niestro vivencial y lo siniestro estético que probablemente Freud hubiera desautori_ zado.

Tobin Siebers,refiriéndose a este asunto,cree que el estructuralismo enceguecio a Todorov.Dice que,en su época,Maupassant fue capaz de ver en los cuentos de Edgar - Allan Poe lo que Freud devela: lo familiar y lo agradable y lo no familiar y lo no - agradable están relacionados con el supranaturalismo.Para Siebers,Todorov habría cap_ tado el hecho de que lo siniestro -que él llama extraño- es una metáfora con la que el racionalismo maquilló al supranaturalismo,pero al no querer ver Todorov que lo so_ brenatural incide en la definición de lo fantástico,desestabiliza éste su propia teo_ ría: "La crítica estructuralista en general elude el problema del supranaturalismo, tal vez la cuestión más importante de la ciencia social del siglo XX". (3)

Julio Cortázar coloca el "unheimlich" freudiano precisamente en el espacio re_ dundante de lo familiar -casa,pareja,familia,animales domésticos,ciudad-,de aquí --- que el escándalo,la sorpresa,anteriormente ya remitidos al antecedente del cuarto ce rrado de Poe y las casas encantadas de James,se produzcan en ese todo saturado de -- Orden y surja,paradójicamente,lo siniestro,mostrando que el Orden tiene grietas,rupturas

(1) Roger Caillois,A coeur du fantastique,Gallimard,París,1965,pág. 61.
(2) Tzvetan Todorov,Introducción a la literatura fantástica,Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires,1972,pág. 190.
(3) Tobin Siebers,Lo fantástico romántico,México,Fondo de Cultura Económica,1989, pág. 43.

-la casa no es refugio,la familia no es amorosa,los animales son diabólicos y la ciudad es hostil-.

Frente al Orden agredido o destruido o perdido,el juego propone o promueve un - nuevo orden meliorativo,la restitución del Espacio a los tantálicos deseos del sujeto deseador.Escribir y vivir,dos caras del mismo sistema de pulsiones,persiguen,para Cortázar,un espacio perfecto,un Espacio del Deseo:

"Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad,por ese paralaje verdadero,por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos." (1)

La casa y el cuerpo son los símbolos espaciales más significativos y numerosos de los cuentos fantásticos cortazarianos;en ellos se hospedan tanto "heimisch" como "unheimlich".Casa y cuerpo son recintos cerrados donde el sujeto habita y desde donde establece su relación con el mundo.El cuerpo,como la casa,puede ser vivido expansivamente,hacia el exterior o regresivamente,hacia su interior.La casa puede animarse,vivificarse como un cuerpo;el cuerpo puede cosificarse,estatizarse como una casa. En realidad,son espacios simbólicos muy semejantes.

En "Casa tomada",el protagonista y su hermana -no es casual que sean hermanos - y no esposos- están al servicio del viejo caserón patriarcal,un verdadero útero acogedor,a la vez que aterrador.

Cuando los malignos intrusos (¿sus propios dobles? ¿otros seres fantasmales de sus antepasados?) los obligan indirectamente a huir,sobre ellos se proyecta la imagen del éxodo del paraíso edénico.

En varios cuentos de Cortázar los intrusos fantasmales son expansionistas: en - "Continuidad de los parques" persiguen al lector dentro de su casa,en su sala,en su sillón preferido;en "La Puerta Condenada",el extraño llanto traspasa la puerta cerrada, penetra en la habitación del protagonista,no le permite conciliar el sueño...
En "Lejana",el intercambio de almas se da entre dos cuerpos: el de la mendiga de Budapest y la imaginativa Alina Reyes,que viene de Buenos Aires,en medio del puente y - a merced de un pacto fáustico "sui géneris".

En "Axolotl",el sujeto queda preso en el cuerpo de un ajolote a la vez que el - cuerpo del hombre es,consecuentemente,invadido por el ajolote...

Murallas de ladrillo,de agua,de carne,intentan apresar el dinámico y ubicuo objeto del deseo.La manifestación del mal como doble proveniente del mito de Narciso -

(1) Julio Cortázar,La vuelta al día en ochenta mundos,Tomo I,Siglo XXI,México,1988. pág. 35. Nota: el subrayado es mío.

y del stevensoniano Dr. Jekill y Mr. Hyde,pasa por Hoffmann,Poe,James,Quiroga y Borges;el Otro,la proyección angustiosa del "yo",acosa,aniquila al "yo" que no tiene - protección ni resguardo.

En "Una flor amarilla" (de Final del juego) el alter ego del protagonista tras - luce un ejercicio de metafísica borgeana,mientras la sombra del mal queda flotando.

"Texto en una libreta" (de Queremos tanto a Glenda) enfrenta al lector al mal - concentrado en una rara secta que vive en el subterráneo (metro) de la ciudad de Buenos Aires (y que remite,por el tema,al "Informe" sobre los pavorosos ciegos que creara Sábato en Sobre héroes y tumbas y a las horripilantes criaturas lovecraftianas).

Desdoblamientos del "yo",proyecciones hiperbólicas y metamorfosis,son los pro - cedimientos literarios más socorridos por la ficción cortazariana.Hay incontables - ejemplos y en todos Cortázar escenifica la otredad -elaborada con el absurdo- que - propaga el horror que persigue y amaga al sujeto,donde quiera que se halle y en todos los casos Cortázar defiende el derecho inalienable del sujeto a desear,que se resuelve en jugar.Hacia el final de cada cuento,un aire dionisíaco se levanta del texto hacia el consternado lector-jugador.

JUEGO METAFÓRICO VERSUS JUEGO METONÍMICO

El texto fantástico de Julio Cortázar contiene siempre juego(s).Es un juego por su - estructura (personajes,tiempo,espacio,etc.) y por su tradición literaria (como objeto de cultura,un "ready made",el "libro" de Mallarmé) pero el texto fantástico es,sobre todo,un juego en primer término,como un producto de lenguaje,de lenguaje literario;además y en segundo término,un juego de transgresión de límites,de la otredad, - del etimológico "yo me aparezco" (y "me desaparezco",su doble) propio del carácter - fantástico.En suma,un juego por antonomasia: juego de lenguaje,juego literario,juego fantástico.

Casi sinónimo del juego,es el viaje: menos el viaje mítico -Orfeo,Telémaco,Ulises,Eneas,Jasón- que el viaje maravilloso -de Verne y Stevenson a Tolkien y Ende, el reiterado viaje de Alicia-en fin,porque todo viaje es una metáfora diegética;pero el viaje al país de las maravillas establece una cartografía con límites y con pasajes, es decir,un juguete lógico,que es su misma maqueta: un texto lúdico para ser leído - (= jugado) bajo ciertas reglas de juego (= lectura).El viaje es una parte del texto (juego metonímico o sinecdóquico) pero es el texto mismo (juego metafórico) en la experiencia de la lectura.

Nota: El extraño caso del Dr. Jekyll y del señor Hyde,de Robert Louis Stevenson,un - clásico muy leído,data de 1886.

Los juegos provenientes del mundo referencial pueden clasificarse (1) en juegos de persecución,inclusión y exclusión o sustitución.Como la persecución se resuelve - en inclusión o sustitución,en cuanto a jugadores (= personajes),los juegos podrían,- entonces, enlistarse en dos zonas de máxima generalidad: inclusión o susti - tución.No es azaroso que sean los procesos operativos del lenguaje la inclusión o metonimia y la sustitución o metáfora.En el lenguaje,el Juego Mayor,el de máxima abs - tracción,hay una proyección espacializada,un "topos" donde se producen estos proce - sos.Ludwig Wittgenstein,al analizar los problemas en torno del lenguaje en su Trac - tatus lógico-philosophicus compara la expresión lingüística con la proyección en geometría: "Nosotros nos hacemos figuras de los hechos" (2).

Esta "espacialización" o geometrización del lenguaje se produce tanto en el viaje como en el juego y en el relato fantástico,en una suerte de tablero donde las piezas (= personajes) tienen desplazamientos diegéticos,conforme a un conjunto de re - glas o leyes implícitas.

En el espacio se sitúa la casa (recinto cerrado) o sea "heimsch" a la vez que - "unheimlich" freudianos,que habitan personajes y/o narradores,es decir,los jugado - res.El narrador también es un jugador,aunque a veces se erige en árbitro frente a - los contendientes.

Generalmente,el "juego" consiste en que uno o varios jugadores pretenden usurpar el espacio privilegiado (la casa) y los propietarios,también generalmente,deben desalojar o son obligados a desalojar dicho espacio.El lector-jugador,por lo regular adherido a la perspectiva de un narrador (que muchas veces es el protagonista) infiere cómo se ha producido la sustitución.A partir de una información,algo escamoteada o entregada sabia,dosificadamente para crear el enigma en el "locus suspectus",el - lector-jugador concluye una estructura lógica a partir de algunos fragmentos de esa estructura,deduce el todo a partir de algunas partes,como si armara un rompecabezas.

En el discurso fantástico esta sustitución o metáfora es un elemento significante que no forma parte del conjunto coherente o sintagma (o sea,del relato),armado - con un conjunto de significantes 'realistas'.Surge sorpresivamente un elemento significante no realista,un fantasma,un "yo me aparezco",un sustituyente que proviene de un sistema no coherente con la significación 'realista' de la realidad representada.

-0000000000000000000000000000000000000000000- elemento sustituyente o metáfora.

(1) Cfr. lo dicho en "El juego-juego" pág. 6.

(2) Cfr. Ludwig Wittgenstein,Tractatus lógico-philosophicus,Alianza,Madrid, 1984, pág. 43.

Ese elemento sustituyente provocará desasosiego,sorpresa,y también terror,como en todo relato fantástico.Como en la mayoría de las metáforas,será también una hipérbole que desequilibra el tono del proceso diegético.Su forma de aparición puede ser metonímica o sinecdóquica.El lector-jugador seguirá leyendo con esta lógica de las significaciones cada vez que se enfrente a un nuevo relato (o propuesta de juego) que siempre es un esquema,entendiendo por esquema su caracterización de repetible y generalizable en una acción significativa.Por significación puede entenderse lo que se dice de los objetos,es decir,la descripción de los mismos y lo que se piensa,es decir,clasificaciones,conjuntos de relaciones,etc.

Es necesaria una breve digresión sobre los tropos anteriormente aludidos: metáfora,metonimia y sinécdoque.

Estas figuras de lenguaje han sido caracterizadas por la retórica clásica,pero mi interés en ellas recae más bien a partir de la reflexión de índole saussureana que Roman Jakobson hace de ellas y muy especialmente tal como él mismo y Tzvetan Todorov la extienden al discurso fantástico.

Roman Jakobson (1) al estudiar la pérdida del lenguaje en los afásicos,descubrió dos ejes en la constitución de la cadena hablada: un eje horizontal de ilimitadas sustituciones que es el sintagma (donde se localiza la metonimia) y un eje vertical de correspondencia con términos ausentes o paradigma (donde se localiza la metáfora).

Toda operación metafórica se produce porque hay un rasgo sémico común entre el elemento sustituyente y el elemento sustituido que permite establecer una relación de similitud,aunque considerados aisladamente,los términos aludidos sean diferentes.

Esto significa que existe en el nivel del sentido una alusión (o punto de contacto semántico) y una elusión (o punto de divergencia).

"La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta,por así decir,el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente",dice DuMarsais (2)

La metonimia,para la retórica clásica,consiste en una figura por medio de la que se coloca una palabra en lugar de otra,dando a entender su significado.Es decir, se trata de un cambio o desplazamiento de la referencia,en la misma cadena de asociaciones "in praesentia".

(1) Cfr. Roman Jakobson "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos diafásicos",Ensayos de lingüística general,Siglo XXI Editores,México,1976 y "Lingüística y Poética" en El lenguaje y los problemas del conocimiento,Alonso Editor,Buenos Aires,1971.

(2) Cfr. DuMarsais Traité des tropes I,4. Tratado de los tropos,Trad. de José Miguel Aznar,Madrid,1800,pág. 22.(Nota del traductor).

La sinécdoque es una especie de metonimia a través de la cual se otorga un significado particular a una palabra que en sentido propio tiene un sentido más general.Dicho en otras palabras,designa la parte por el todo o al revés.Pero a diferencia de la metonimia,no promueve desplazamientos sino inclusiones.

Si para Jakobson la metáfora se localiza en el paradigma y la metonimia en el sintagma o cadena hablada,la sinécdoque,que se relaciona con ambas,se localiza en donde se encuentran paradigma y sintagma.

Para Raúl Dorra es la figura complemetaria de la metáfora y de la metonimia:

"...la sinécdoque sería el proceso que le da al lenguaje su posibilidad simbólica ,su apertura hacia lo real concebido como sustancia extralingüística aunque se trate de un real imaginario.incluso maravilloso...Incluso esta figura podría hacer más clara la exposición de los mecanismos del sueño y,en general,del inconsciente, pues hasta ahora,se ha tendido a explotar con preferencia el estudio de la metáfora y la metonimia,dejando más en la sombra a la sinécdoque." (1)

En la literatura fantástica,Tzvetan Todorov señala la lexicalización de la metáfora (2) en lo que él llama la opción de la lectura alegórica de un texto fantástico:

"Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente." (3).

Michel Le Guern,comentando este párrafo de Todorov,concede que "podemos considerar que hay género fantástico en tanto que la relación simbólica no quede establecida mediante la reflexión intelectual." (4)

Roman Jakobson ha insistido reiteradamente en el hecho de que debe prestarse mayor atención a la metonimia de la que mana la literatura realista,así como la metáfora parece dar lugar a la literatura romántica y simbolista y por lo tanto,a la literatura fantástica.

Regreso ahora al tema de la sustitución que se da en el proceso diegético de cualquier relato fantástico del cual aseveré,además,el hecho de ser siempre (o casi

(1) Cfr. Raúl Dorra,"El lenguaje: problemas de la forma y el sentido (la metáfora,la metonimia y la sinécdoque)" en Hablar de literatura,Fondo de Cultura Económica,México,1989, pág. 240-259 Nota: El subrayado es mío.

(2) Nota: Se dice que una metáfora está lexicalizada cuando el término es usado de manera habitual en una acepción dada.

(3) Cfr. Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica,Tiempo Contemporáneo,Buenos Aires.,1970,pág. 76.

(4) Cfr. Michel Le Guern La metáfora y la metonimia,Cátedra,Madrid,1985, pág. 100.

siempre) una hipérbole.Pues bien,esa hipérbole afecta,de manera canónica tanto en la literatura fantástica como en la maravillosa,la estructura "normal" con un sentido - "anormal" que es la metamorfosis.Quizá relatos como "Axolotl" y "Lejana" sean ejem - plares en este sentido,pero no los únicos.La lista es nutrida: seres humanos anima - lizados -"Las Ménades"- o que padecen ciertas anormalidades -por ejemplo,el descon - trol de las manos en "Cuello de gatito negro", o el caso del hombre que vomita cone_ jitos en "Carta a una señorita en París",o los personajes literarios que se hacen - "reales" y agreden -"Continuidad de los parques"- o a la inversa,las palabras trans_ formadas en enormes ratas,en "Satarsa".En todos los casos,la anormalidad,el desorden, y por consiguiente,el castigo,es portado por las metamorfosis.

" De Bestiario a Todos los fuegos el fuego, el rico mundo ficticio de Cortázar revela -cree Martha Morello Frosch- la tiranía del orden sobre las circunstancias - y el acontecer humano.Dicho orden,de tipo natural o lógico,viene a constituir una - razón de ser,que trata a menudo de mediatizar así lo irracional a lo extraordina - - rio." (1)

El mundo fantástico de la literatura fantástica en general y de la cortazariana en particular,revela un orden regido implícitamente por el objeto del deseo,de aquí - que la metamorfosis exprese estéticamente esa sustitución a la que se refiere Sigmund_ Freud cuando dice que el juego del niño,el fantaseo del adulto y la creación poética_ operan con una sustitución de lo real por lo fantástico.

"Ahora bien,el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantás - tico y lo toma muy en serio;esto es,se siente íntimamente ligado a él,aunque sin de - jar de diferenciarlo resueltamente de la realidad.Pero de esta irrealidad del mundo - poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística,pues mucho de - lo que siendo real no podría procurar placer ninguno,puede procurarlo como juego de - la fantasía y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente_ de placer para el auditorio del poeta." (2)

El sueño se engendra,para Freud,según las reglas de la "condensación" y del "des plazamiento",que son las reglas que organizan el trabajo del inconsciente.Para Lacan_

(1) Cfr. Martha Morello Frosch,"La tiranía del orden en los cuentos de Cortázar" en El cuento hispanoamericano ante la crítica,Castalia,Madrid,1973,pág. 165-168.

(2) Sigmund Freud,"El poeta y la fantasía" en Psicoanálisis aplicado y técnica psi - coanalítica , Alianza,Madrid, 1984, pág. 16 .

(1) esas reglas rigen la producción del sentido,por la sustitución del significante. Son precisamente la metáfora y la metonimia las figuras retóricas alimentadas por los impulsos desiderativos que dicen,cada una de ellas,otra cosa de la que dicen aparentemente.

Algo semejante ocurre en el relato fantástico.La metáfora (sobre todo la metamorfosis) constituye ese elemento de sustitución,"el fantasma".Este fantasma,hijo del deseo (2) está marcado muy a menudo,por la oralidad,tal como lo prueban varios cuentos de Cortázar,especialmente los de Final del Juego y Bestiario: las bocas ávidas y antropofágicas de "Las Ménades",la sensual boca del novio que muerde el bombón preparado por la bellísima bruja de "Circe",las bocas ansiosas de los ajolotes,las bocas- - puertas de "Casa tomada" y "La puerta condenada" y también el acto escatológico del - vómito de los conejitos en "Carta a una señorita en París",que podría explicarse,si - se prefiere una lectura alegórica del cuento,en el horror del protagonista por el orden extremado del departamento que lo aloja,incluso vigilado por una mucama en ausencia de la dueña.

Por otra parte,esta preferencia por la oralidad remite,sin duda alguna,a una vieja tradición literaria,la rabelaisiana,que,a su vez,cuenta con antecedentes litera -- rios y míticos helénicos.Y con toda la literatura maravillosa de remotísimos oríge - nes. ¿De qué manera el fantasma surge y sustituye al elemento real? Esta sustitución espacial es metonímica y sinecdóquica.En "Casa tomada" el lector no "ve" (adherido a la primera persona narrativa del protagonista,al igual que Irene,la hermana) los fantasmas o presencias invasoras,pero "acepta" los hechos confiando en la veracidad y racionalidad del protagonista,que detalla toda la rutina doméstica pero,contrariamente, nada dice de los invasores,salvo que "toman" la casa progresivamente,a qué horas (vespertinas) aparecen y el terror que suscitan (y que comunica eficazmente al lector) a la vez que no provocan sorpresa sino aceptación fatalista (que generalmente,aun el - lector más identificado,rechaza).Esta aparición está hecha bajo términos metonímicos, que portan cierta realidad.La relación metonímica es una relación entre objetos,entre entidades extra-lingüísticas.

"Puesto que la metonimia -asevera Le Guern- se explica por una elipsis,es evidente quesu mecanismo opera sobre la disposición del relato en el sentido del eje sintagmático." (3)

(1) Cfr. J. Lacan,Le Seminaire Libre VII L'etique de la psychanalyse, Seuil,París, 1985.

(2) Cfr. Phantasos-i (del griego, Phantasos. n.pr.m.Ov.Hijo del Sueño) Diccionario - Manual latino-español y español-latino de A. Blánquez,Sopena,Madrid,1958.

(3) Cfr. Michel Le Guern, La metáfora y la metonimia, op.cit. pág. 31.

En "Casa tomada",el o los fantasmas,presentados bajo el signo de la elipsis,provocan el efecto revelado (el terror) por la causa (su aparición) que se elude.

Pero también interviene la figura de la sinécdoque (de la parte por el todo) ya que se hacen notar en la dimensión acústica (así como en el hecho de apoderarse de a poco de ciertas habitaciones,no de todas juntas).

"El sonido venía impreciso y sordo,como un volcarse de sillas sobre alfombra o - un ahogado susurro de conversación.También lo oí,al mismo tiempo o un segundo después en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta." (1)

La imprecisión afecta al sujeto tácito:

"- Tuve que cerrar la puerta del pasillo.Han tomado la parte del fondo". (2)

"- Han tomado esta parte -dijo Irene." (3)

En compensación al miedo ,la usurpación trae,para los hermanos,una disminución - de las tareas domésticas y mayor tiempo para refugiarse en pasatiempos infantiles: hacer figuras con nuevos puntos,ella;revisar las colecciones de timbres,él. Después,el juego final de esconderse de los invasores y de encerrarlos con llave (del latín: clave) y arrojarla a la alcantarilla,cierra el juego de la persecución.Y se abre el juego del lector en el final abierto a una lectura fantástica (o de aceptación de la - - existencia de los fantasmas) o a una lectura alegórica (con solución al dilema de índole sicológica o sociológica) (4).

Este sistema (o juego con juegos) del relato fantástico cortazariano puede abs - traerse siempre (aunque con variantes) de todos sus relatos fantásticos;el orden de - la realidad representada se infracciona por un fantasma o elemento de sustitución que erige un nuevo orden,el de un secreto deseo presentado de manera elíptica,metonímica (el efecto por la causa o a la inversa) o sinecdóquica (la parte por el todo).Si el - lector juega un papel empático entonces,en la todoroviana vacilación,prefiere la lectura fantástica,pero si no se produce esa adherencia al discurso del protagonista, -- existen también bases realistas ,aportadas por las metonimias y las sinécdoques que prefieren la perspectiva racionalista de una lectura alegórica que reduce o desautoriza el discurso fantástico.

En "Carta a una señorita en París" vagos fantasmas corrompen el orden de la ca - sa;en "Lejana" y "Axolotl" se trata de cuerpos,como ya he señalado,re-habitados por - sujetos anímicos que se intercambian su "habitat",dejando intactos los recintos.Las -

(1) Julio Cortázar,"Del cuento breve y sus alrededores" en Último Round,Tomo I, Siglo XXI,México,1983,pág. 78.

(2) Idem. pág.68.
(3) Idem. pág. 78.
(4) NOTA:
Las "soluciones" sicológicas al enigma tienen que ver con la supuesta -- conducta patológica del protagonista (extensiva a la hermana) y las "soluciones sociológicas"remitirían a los prejuicios sociales que a los personajes les impedirían aceptar su descalabro económico y su necesidad de rentar habitaciones.

sustituciones se efectúan metonímicamente: la parte (el "yo" deseador) por el todo -- (el personaje).

En conclusión,el juego retórico se proyecta en cualquier juego.En el juego de - ajedrez (pero también en juegos infantiles citados explícitamente en los cuentos de - Cortázar,como policías y ladrones,mancha,rayuela y escondidas y también en el co - - leccionismo de timbres,estampas y otros materiales) como en el relato fantástico,las_ operaciones de sustitución o permuta (metáforas) y las de inclusión (metonimias y si_ nécdoques: el alfil "come" sesgado,el caballo "come" tres casilleros y uno o uno y - tres,etc.) son asimilables por sus caracteres,por sus efectos y por estar sujetas a - reglas.El juego infinito -del arte,de la literatura- se calca en los juegos finitos - porque no se juega para ganar sino para seguir jugando,o sea,para seguir leyendo.

EL JUEGO FANTÁSTICO CORTAZARIANO

En Julio Cortázar,como en Henry James y en Horacio Quiroga,hay un doble legado de - teoría literaria sobre el cuento: una vertiente explícita y otra implícita.

Es en Último round y en La vuelta al día en ochenta mundos (1) donde se encuentran las nociones más claras y ceñidas del autor en torno al cuento,a su concepto - y a su génesis: el cuento nace de " un repentino extrañamiento,de un desplazarse - que altera el régimen 'normal' de la comunicación " (2),es un "enorme coágulo" de - raíz onírica y " es que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance,anormal para los cánones de la normalidad al uso y que el autor los escribe mientras está - en lo que los franceses llaman un "etat second".(3)

Pero,además,los cuentos " son criaturas vivientes,organismos completos,ciclos cerrados y respiran " (4),se desprenden,se independizan del autor y no reconocen - procedencia diferente a la de la poesía entendida como tal desde Baudelaire.

Con el riesgo de fatigar la lectura de estos párrafos,sostenida con citas,pero convencida de que glosar aquí a Cortázar sería en desmedro de su agudeza crítica - y una lamentable pérdida de su claridad y amenidad,prefiero reproducir sus propias palabras:

" Breve coda sobre los cuentos fantásticos.Primera observación: lo fantástico como nostalgia.Toda 'suspension of disbelief' obra como una tregua en el seco,implacable asedio que el determinismo hace al hombre.En esa tregua,la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia,hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado,uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.

Segunda observación: lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario.Su -

(1) Nota: He consultado,además,las conferencias que Cortázar pronunció en México - y en La Habana,la correspondencia editada y las múltiples entrevistas publicadas y que constan en la bibliografía.

(2) Julio Cortázar "Del cuento breve y sus alrededores" en Último round,SigloXXI,- México,1983, p. 78

(3) Idem. p. 68.

(4) Idem. p. 78.

irrupción altera instantáneamente el presente,pero la puerta que da al zaguán ha - sido y será la misma en el pasado y el futuro.Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico,pero es necesario que lo excepcional pase - a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado.Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si dura ra diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma;su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno.En la mala literatura fantástica,los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario;así,una señora que se ha ganado el odio minucioso del lector,es meritoriamente estrangulada - - a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos,aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una "explicación" a base de antepasados vengativos o maleficios malayos.- Agrego que la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por el procedimiento inverso,es decir,el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de "full-time" de lo fantástico,invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural,como en el socorrido modelo de la casa encantada donde todo rezuma manifestaciones insólitas,desde que el protagonista hace sonar el aldabón de las primeras frases hasta la ventana de la bohardilla donde culmina espasmódicamente el relato.En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria,y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad,se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las - que no hay ósmosis,articulación convincente.El buen lector sabe que nada tienen que hacer allí esa mano estranguladora ni ese caballero que de resultas de una apuesta se instala para pasar la noche en una tétrica morada.Este tipo de cuentos que abruma las antologías del género recuerda la receta de Edward Lear para fabricar un pastel cuyo glorioso nombre he olvidado: se toma un cerdo,se lo ata a una estaca y se le pega violentamente,mientras por otra parte se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo.Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo,puede considerarse que el pastel es un fracaso,por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa a la basura.Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis,donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente." (1)

(1) Idem p. 79-82.

Cortázar define "el sentimiento de lo fantástico" como "un acto de voluntad,una - - elección"(1) surgido en el universo literario verneano,de sus lecturas de niño y en otros universos literarios que Julio Cortázar atravesó resueltamente "no como un ingenuo realista" sino como un portentoso "cronopio" (2) en medio de raros "collages" y persepctivas no euclidianas,en la exorbitancia,la maravillosidad y la locura ro - mánticas y surrealistas donde se adivina una pléyade de artistas de épocas diversas que el mismo Cortázar siempre invocó: Borges,Bioy Casares,Macedonio Fernández,Felisberto Hernández,Neruda,Vallejo,Nerval,Breton,Jarry,Michaux,Pavese,Wolf,Joyce,Poe,James,Kafka,Cervantes,Quevedo y tantos más a los que hay que agregar los pintores surrealistas (Magritte,Carrington) y los músicos,principalmente jazzistas. La lista - es interminable,es como citar toda la cultura occidental moderna.

Entre los múltiples juegos de palabras (el gíglico,los títulos de sus libros,- tan sorprendentes...) no resisto la tentación de destacar uno,que no es un juego - más,sino un juego especial: el de los palindromas ("Alina Reyes" = "Es la reina" y "Satarsa" = "atar ratas") que constituyen la concentración significativa de un - - enigma (¿Qué dice? ¿Qué es?),algo así como un relato fantástico condensado,un "Sésamo ábrete",una cifra oracular que hay que descifrar,un reto semántico,un sí y un - no,porque "el palíndroma miente y dice la verdad como todo espejo " (3).

Cada cuento de Cortázar es el fruto redondo,luminoso y significativo que proviene de ese magma generador de extrañamiento,de "etat second", pero que está madurado sabiamente con la precaución,los recaudos y la pericia que lo recortan del exceso por un cultor como Cortázar,de ese indefinible que,clásicamente,él sigue nombrando como el estilo,un estilo que prefiere la "posesión" a la "cocina literaria" (4)- porque su exorcismo siempre es la escritura.

Como eximio escritor que es Cortázar,ha reflexionado sobre los problemas literarios (sobre todo,lo referente a la narración) y esta reflexión teórica ha marcado progresivamente su práctica literaria (y viceversa) desde los primeros cuentos hasta los últimos que escribiera.

Si hay un fantástico cortazariano,éste cabría,ante todo,en un fantástico generalizado que trataré de ubicar,a la luz del examen teórico de Tzvetan Todorov - -

(1) Julio Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo I, Siglo XXI, México, 1988, p. 70.
(2) Idem. p. 34.
(3) Julio Cortázar, "Satarsa" en Deshoras, Nueva Imagen, México, 1983, p. 54.
(4) Julio Cortázar "Del cuento breve y sus alrededores", op. cit. p. 67.

(1) y de Irène Bessière.

Empezaré,como el mismo Todorov en su Introducción a la literatura fantástica,- por lo más evidente,por esa fenomenología de la óptica del lector,por la decisión - del lector entre elegir una lectura fantástica o una lectura alegórica,fundadas am_ bas,legítimamente,en la hesitación,en la "vacilación" entre el mundo real y el mun_ do fantástico.

Es obvio que,como cualquier cuento fantástico,los de Cortázar también pueden - leerse desde este doble horizonte de expectativas que marcará el contexto sociohis_ tórico.

Ahora bien,con el riesgo de esquematizar,sintetizaré las características que - describe Todorov en el discurso fantástico,que son de una gran generalidad.

Entre discurso literario y discurso literario fantástico sólo habría diferen - cias de grado,así que sus peculiaridades son preferentes pero no exclusivas: la ex_ presión figurada tomada en sentido literal,el narrador representado (generalmente - en primera persona) y la temporalidad irreversible de la lectura.

En el nivel del enunciado,lo sobrenatural surgiría de la expre - sión figurada entendida literalmente,primer rasgo de lo fantásti - co,Todorov dixit.El uso de las hipérboles ya referido es bastante_ ilustrativo.

En el nivel de la enunciación surge el segundo rasgo de lo fantástico: el na - rrador representado (en primera persona,preferentemente) facilita la identificación del lector,"sine qua non" para el efecto fantástico.

Cortázar,a lo largo de su vida literaria,ha creado una galería de narradores - y ha reflexionado sobre la optimización de las perspectivas narrativas,no sólo en - sus textos ensayísticos,sino desde los mismos preocupados narradores,dentro del - - cuento,en una estética que revela la ética del escritor y del hombre íntegro que - fue siempre: racionalidad,cordialidad,solidaridad,infinita piedad por el dolor,bon_

(1) Nota: Sobre su lectura del texto de Todorov,Cortázar,en la entrevista que le hiciera Sara Castro Klaren,comenta: "He leído el libro y me decepcionó,pero_ quizá la culpa no sea de Todorov,porque creo que nadie hasta ahora ha conse_ guido dar una explicación,una presentación coherente del mundo de lo fantás_ tico...Yo lo he intentado también,pero lo único que se consigue es una espe_ cie de fenomenología exterior de la cosa...".De sus propios cuentos dice que todos son "terroríficos" y "dramáticos";como en el caso de Edgar Allan Poe - la fatalidad,la muerte,la multiplicación de esos hechos culminan con lo nega_ tivo,en la desgracia." Aunque Cortázar sospecha que pudiera haber otro tipo- de fantástico,cree que en el que él practica,el "horror y la muerte parecen- la condición esencial para que por lo menos en la literatura fantástica fun_ cionen eficazmente hasta este momento".
Cfr."Julio Cortázar,lector" (Entrevista) en Escritura,transgresión y sujeto- en la literatura latinoamericana por Sara Castro Klaren,Premiá,México,1989, - pág. 68-69.

homía y ternura frente a las debilidades y los equívocos humanos,todo eso mezclado con gratificantes dosis de humor e ironía.

Cuantitativamente,la primera persona narrativa es la más numerosa,sobre todo - en la variedad de narrador-protagonista: "Casa tomada","Carta a una señorita en París","Cefalea","Lejana","El río","Después del almuerzo","Torito","Axolotl","Los venenos","Relato con fondo de agua","Manuscrito hallado en un bolsillo","Liliana llorando","Historias que me cuento","El otro cielo","Las caras de la medalla","Queremos tanto a Glenda","Historia con Migalas".

Primera persona usan también los personajes secundarios de "Las puertas del - cielo","Final del juego","Sobremesa","Segundo viaje" y "Recortes de prensa".Y los - personajes testigos (un amigo,un primo,un compañero de estudios o aventuras,un colega) de "Las Ménades","Una flor amarilla","La banda","Texto en una libreta","Tango - de vuelta" o el caso especial de una falsa tercera persona interpretada por una primera persona de escasas apariciones,tal como es el caso de "Circe".

La narración en tercera persona canónica se da con un narrador omnisciente - - ("Lejana","Omnibus","Continuidad de los parques","La noche boca arriba","Todos los fuegos el fuego","Verano","Vientos alisios","Pesadillas") o con un narrador no confiable porque está comprometido con el personaje y suele acompañarlo,al menos hasta ya avanzada la aventura ("El ídolo de las Cícladas","Historia con Migalas","Los pasos en las huellas","La isla a mediodía","La puerta condenada","No se culpe a nadie","Los enemigos","Clone","Fin de etapa","Satarsa").Una falsa tercera persona,tan cara a Cortázar,es una tercera persona morfológica,contada desde la perspectiva de un personaje en primera persona,se da en "Cartas de mamá","Instrucciones para John Howell","La autopista del sur","Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro".

La narración en segunda persona es menos frecuente.En realidad,es una segunda persona aparencial,o sea un "yo" cuenta a alguien una historia que es su historia - y a la vez se le invoca en el relato,pero no existe dentro de la realidad representada del relato ("El río","El móvil","Torito","Ahí,pero dónde,cómo","Relato con fondo de agua","Reunión con un círculo rojo" ,"Grafitti"),salvo "Usted se tendió a tu lado",donde la interpelación es directa.

La perspectiva de varios narradores se usa en "La señorita Cora","Las armas secretas","Las babas del diablo","Segunda vez","Deshoras","La barca o nueva visita - a Venecia".

Si en "Continuidad de los parques" Cortázar implicita su teoría del relato fantástico,si en "Axolotl" o en "Las babas del diablo" se cuestiona desde dónde contar si en "Lejana" evidencia la primera persona en el diario íntimo de Alina Reyes - -

o confecciona cartas o memorias en otros cuentos,esa primera persona que busca la - identificación del lector,está distanciada a propósito del "autor",ni se evidencia en los primeros libros,como no sea en las dedicatorias (algunas oscuras,otras provocadoras) con un cierto pudor donde ficcionalizar es mantener alejada cualquier in - miscución autobiográfica.

Sin embargo,en los últimos libros,a partir de Octaedro,el "autor",Julio Cortázar,entra en la ficción como otro personaje ficcional: el que narra pide asilo en - la ficción.En el reducto de la ficción -la casa imaginaria,la casa desiderativa- - hasta el mismo autor quiere jugar a no ser otro sino él mismo,el que juegue con las criaturas ficcionales (tal como se espera que lo haga el lector implícito que coincide con un lector concreto) como en las rondas infantiles."Todos queremos jugar y - yo también" dice una ronda que cantan (o cantaban) los niños argentinos...El "croupier",que ha venido invitando frente a la ruleta de la vida y de la muerte su "Hagan juego,señores", quiere jugar también.

En "Las fases de Severo" la agonía de Severo reúne a los familiares y a los - amigos entrañables,uno de los cuales,fungiendo como personaje secundario,dialoga - con el hijo menor del moribundo y negándose tan dolorosa realidad,le dice: "Era un juego ¿verdad,Julio?" (1)

En el nivel sintáctico,que Todorov califica como una temporalidad irreversible para la lectura fantástica y el hecho de que el "fantasma" aparece al final,creando el terror,los relatos fantásticos de Julio Cortázar responden también a esta generalidad: el terror no termina con la lectura.

Y,por fin,en el nivel semántico,que Todorov aprecia influido por el psicoanálisis freudiano,a su parecer,se divide en dos redes o categorías: a) Los temas del 'yo',que constituyen la percepción humana de los hechos,el tiempo y el espacio y expresan las relaciones existentes entre Hombre y Mundo y se nuclean entre dos grupos, el de las metamorfosis y el de los seres extraordinarios y b) los temas del tú,que nacen del deseo sexual y muestran las relaciones del Hombre con el Inconsciente,estéticamente recogidos en los temas de "la mirada" (ojos,lentes,espejos y otros instrumentos ópticos).He presentado la sustancia semántica a mi juicio más representativa de Julio Cortázar sin hacer estas parcelaciones que me parecen operativas exclusivamente desde una perspectiva didáctica.

Irène Bessière(2) dice que el discurso fantástico crea un orden,una coherencia

(1) Julio Cortázar "Las fases de Severo" en Octaedro,Alianza,Madrid,1981 pág. 123.
(2) Cfr. Irène Bessière ,Le récit fantastique,la poétique de l'incertain,Larousse , París,1974.

diferente del discurso literario en general;no lo ve como un género o categoría, - sino como una lógica narrativa,caracterizable desde un punto de vista lingüístico;- un sistema connotado.Es decir,que el discurso del narrador-protagonista se caracte_ riza por un doble "status": el héroe expresa sus aventuras y reflexiona sobre ellas (sistema denotado completo,con un significante y un significado);pero en un segundo sistema (o plano de la connotación) queda implícito: el significante (el "fantas - ma") no posee un significado explícito y unívoco;permanece incógnito.

Para Todorov lo fantástico resulta de la vacilación entre dos órdenes -el so - brenatural y el natural-;para Bessière,de la recusación mutua e implícita.

Todorov traza una línea divisoria entre literatura realista y literatura fan - tástica mientras Bessière,una ausencia de la misma.

Para Todorov,el miedo no es condición necesaria de lo fantástico;para Bessière , cerca de Lovecraft,es fundamental.

Pareciera que,al menos en estas últimas reflexiones,Cortázar está más cerca de Bessière que de Todorov,porque en él es difícil -pese al uso de toponímicos,del rea_ lismo del cuidadoso recuerdo de objetos y marcas como " El polvo Rachel de Coty " - (1) o la revista "El Hogar" (2) o alguna referencia científica contrastante con la_ fantasticidad como la dedicatoria curiosa de "Cefalea" (3) y otros signos de palpa_ ble realismo y cotidianeidad- separar lo real de lo imaginario y el lector queda - siempre desconcertado por ciertas presencias extrañas que oscurecen todo realismo - posible.La ambigüedad provendría de la estructuración de un juego donde todo es -- coherente,salvo una pieza que no encaja,o de un casillero que falta o sobra,ese sis_ tema de Bessière donde uno de los significantes carece de significado explícito. - "Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego"(4) confía el narrador de - "Grafitti".Cada cuento de Cortázar es un juego que comienza y no termina,porque to_ dos sus cuentos fantásticos constituyen el GRAN JUEGO DEL RELATO FANTÁSTICO: cómo - contar,cómo leer.En todos y en cada uno de ellos se dibuja esta maqueta teórico- - práctica.

Los personajes,en el nivel fáctico,ilustran dramáticamente (en el sentido más_

(1) Cfr. Julio Cortázar,"Bestiario" en Bestiario, op. cit. pág. 141.
(2) Cfr. Julio Cortázar,"Omnibus" en Bestiario, op. cit. pág. 51.
(3) Cfr. Julio Cortázar,"Cefalea" en Bestiario, op. cit. pág. 69,
(4) Cfr. Julio Cortázar,"Grafitti" en Queremos tanto a Glenda,Nueva Imagen,México, - 1983, pág. 129.

clásico y etimológico de "dramatis personae") los personajes del "autor" y los narradores,en múltiples intentos narrativos circundados por un arsenal de reflexiones,confesiones,conjeturas y propuestas.El voyeurismo del espectador (como personaje de la ficción y en consecuencia,del lector-voyeur) que cae en una sutil trampa perversa,es un tema dilecto de Cortázar,desarrollado en muchísimos cuentos (equivalente al de - los actos cotidianos proyectados en una dimensión del pavor inimaginable,por ejemplo, el de "No se culpe a nadie",donde vestirse se transforma en algo horripilante).Pero el del espectador de algún acto estético es más complicado como juego porque,dentro de la ficción del cuento,se presenta otra ficción,redoblando el efecto estético y el efecto lúdico (leer,fotografiar,ver cine o teatro).En "Continuidad de los parques" - se trata de una experiencia de lectura,en "Las babas del diablo" y en "Apocalipsis - en Solentiname" tiene que ver con la fotografía,en "Las Ménades" con un concierto,en "Fin de etapa" con una exposición pictórica,en "La banda" con una función de cine,en "Instrucciones a John Howell",con una obra teatral,en "Queremos tanto a Glenda" con un laboratorio clandestino de un club de cinéfilos y en "Botella al mar", un experimento de escritura sobre otro cuento de otro libro del mismo Cortázar.

En el "cuentario" cortazariano,jugar a escribir equivale a jugar a leer."Continuidad de los parques" no casualmente es el cuento-portada de Final del juego (cerrado con el citado cuento homónimo).Más allá del argumento,se trata de una teoría implícita de la lectura de un relato fantástico basada en una narración enmarcada (con relevo de narradores).El lector de "Continuidad de los parques" lee una ficción que a su vez,contiene otra: un lector-protagonista que lee una novela de misterio en el momento crucial del asesinato (resolución del triángulo amoroso) es aparentemente - victimado con él,también ,simultáneamente.La ambigüedad lograda connota espacios contiguos: bosque,sillón,libro,en un cuarto con un acceso.El lector tendrá que sentirse igualmente espiado en su espacio contiguo (donde él lee) porque la acechanza se ha - cumplido con las víctimas ficcionales y este lector sabe que nadie está a salvo en - ninguna parte y que el riesgo de caer en la celada es constante.La realidad y la -- ficción son contiguas.

El triángulo del amor y la muerte (esposa y amante victimarios versus marido - victimado) se proyecta,aquí,en otro juego mortal triangular: narrador victimario versus lector y personaje victimados (aunque los "roles" no son fijos nunca).

La lectura es un "continuum" inconcluso: a los vericuetos de la ficción hay que - anexar otros espacios por donde circula el lector: los de la realidad,los de la memoria ,y los de la imaginación,tan próximos y yuxtapuestos como los de la vigilia y - el sueño.(1).

(1) Nota: Después de escribir esto,leí "Una mano en la mejilla" en De la imperfección de Algirdas-Julien - Greimas (Universidad Autónoma de Puebla,Fondo de Cultura Económica,México,1990.Trad. y notas — de Raúl Dorra).

En "Las babas del diablo" el narrador inicia el relato advirtiendo: "Nunca se - sabrá cómo hay que contar esto." (1) identificándose con uno de los testigos,el que tiene menos compromisos porque está "muerto" (2) al mismo tiempo que lamentando no - ser una máquina de contar rápida y efectiva.El lector asiste a las peripecias de Roberto Michel,franco-chileno que será la imagen de todos los narradores cortazaria -- nos: fotógrafo (reproduce y reinventa la realidad) y traductor (reproduce y reinventa el discurso).

El relato circula en dos planos: lo extraño de los sucesos y lo extraño del narrar experimental (aunado a la reflexión sobre el misterio fáctico y sobre la indecisión de cómo narrar).

"Las babas del diablo" o "hilos de la Virgen" es una metáfora popular que es un nombre literal que acertada,magníficamente,describe los complicados hilos de una intriga (parte de lo que el ojo humano y el ojo de la cámara miran);puede remitirse, - etimológicamente,a cierto diabolismo,sin embargo,quien haya caminado en otoño por la pampa argentina habrá sentido (y sufrido) la sensación de estar atrapado angustiosamente en una telaraña de hilos brillantes y salivosos difíciles de despegar de la -- piel o del cabello,en una experiencia cotidiana sólo comparable con el juego infantil o con la dimensión onírica. ¿Cómo dio Cortázar en los cincuentas,con esta delicada metáfora,tan vampírica y a la vez (al menos para mí) tan familiar? Un hallazgo metafórico originalísimo al punto que la existencia real de "las babas del Diablo" aparece como más propio del universo de la ficción,de la creación literaria.

"Apocalipsis de Solentiname" (de Nicaragua tan violentamente dulce,1984) es una narración diferente de un cuento fantástico,pero cuyo núcleo es fantástico: un hecho extraño,terrorífico,surge en la memoria del testigo narrador y convierte el rutinario revisar transparencias,después de un viaje,en una vivencia de límite,de otredad, en una celada fatal,la de la ardiente memoria del que sufre.

En "Queremos tanto a Glenda" un club de cinéfilos fanáticos de Glenda Garson - (después se sabrá,en "Botella al mar",es un nombre cifrado por Glenda Jackson) se -- cuestra sus películas.El olvido cómplice de otros espectadores facilita la tarea de cambiar algunas escenas,perfeccionándolas.Cuando se enteran de que Glenda,retirada - del cine,decide volver,se confabulan para matarla.De esta confesión se hace cargo - uno de ellos,el que cuenta,en primera persona del plural,para conservar intacta "la maravilla de una perfecta coincidencia con un recuerdo lavado de escorias,exactamen

(1) Julio Cortázar, "Las babas del diablo" en Las Armas Secretas, Nueva Imagen, -- México,1983, pág. 65.

(2) Julio Cortázar, Idem. pág. 65.

te idéntico al deseo" (1).

Idéntico deseo, idéntica confesión quedan impresos en la seudo-carta que "el escritor argentino Julio Cortázar", en primera persona del singular, le envía el 29 de Septiembre de 1980, desde Berkeley, California, a la "actriz inglesa Glenda Jackson" en la inteligencia de que ella ha filmado Hopscotch, (que de traducirse, en español, debería ser Rayuela). Los lectores que lean el cuento "Botella al mar" "van a leerlo como literatura; un relato dentro de otro, una coda o algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí deben tener los buenos relatos." (2)

Pero, "como una bonita jugada del azar, que tantas veces me ha hecho jugadas así" (3) Julio Cortázar ha llegado a México trayendo un libro en cuyo título está Glenda y ve su nombre en un film que tiene el nombre de otro de sus libros:

"En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente...", "con mis compañeros del club entendí que sólo en la desaparición de Glenda Garson se fijaría para siempre la perfección de nuestro amor: usted supo también que su amor exigía la desaparición para cumplirse a salvo." (4)

La ficción de "Botella al mar" verosimiliza la ficción "Queremos tanto a Glenda", probando su carácter profético, el vaticicinio, en fin, de la creación literaria-- precedente cronológicamente.

El lector de estos dos últimos libros de Cortázar leyó también, pocos meses después de la publicación de Deshoras (donde la botella-carta arrojada al mar lectoral por "Julio Cortázar", en un juego de espejos, llegó tal vez a la actriz) la infausta noticia de la desaparición del escritor Julio Cortázar, el 12 de Febrero de 1984.

Continuidad de las ficciones, continuidad de las verosimilitudes.

Lo fantástico cortazariano no es una huida o escapismo, sino un enriquecimiento, una inédita iluminación de lo verosímil (entendiendo por verosímil, barthianamente, la irrenunciable, fatal imagen de la realidad) por medio de la actividad lúdica, de la fantasía poderosísima de la imaginación y del inagotable onirismo.

El último cuento ("Diario de un cuento") del último libro de Cortázar (Deshoras) no es un relato fantástico, aunque sí, hecho con materiales del sueño.

(1) Julio Cortázar, "Queremos tanto a Glenda" en Queremos tanto a Glenda, Nueva Imagen, México, 1983, pág. 24.
(2) Julio Cortázar, "Botella al mar" en Deshoras, Nueva Imagen, México, 1983, pág. 12.
(3) Julio Cortázar, Idem. pág. 15.
(4) Julio Cortázar, Idem. pág. 17.

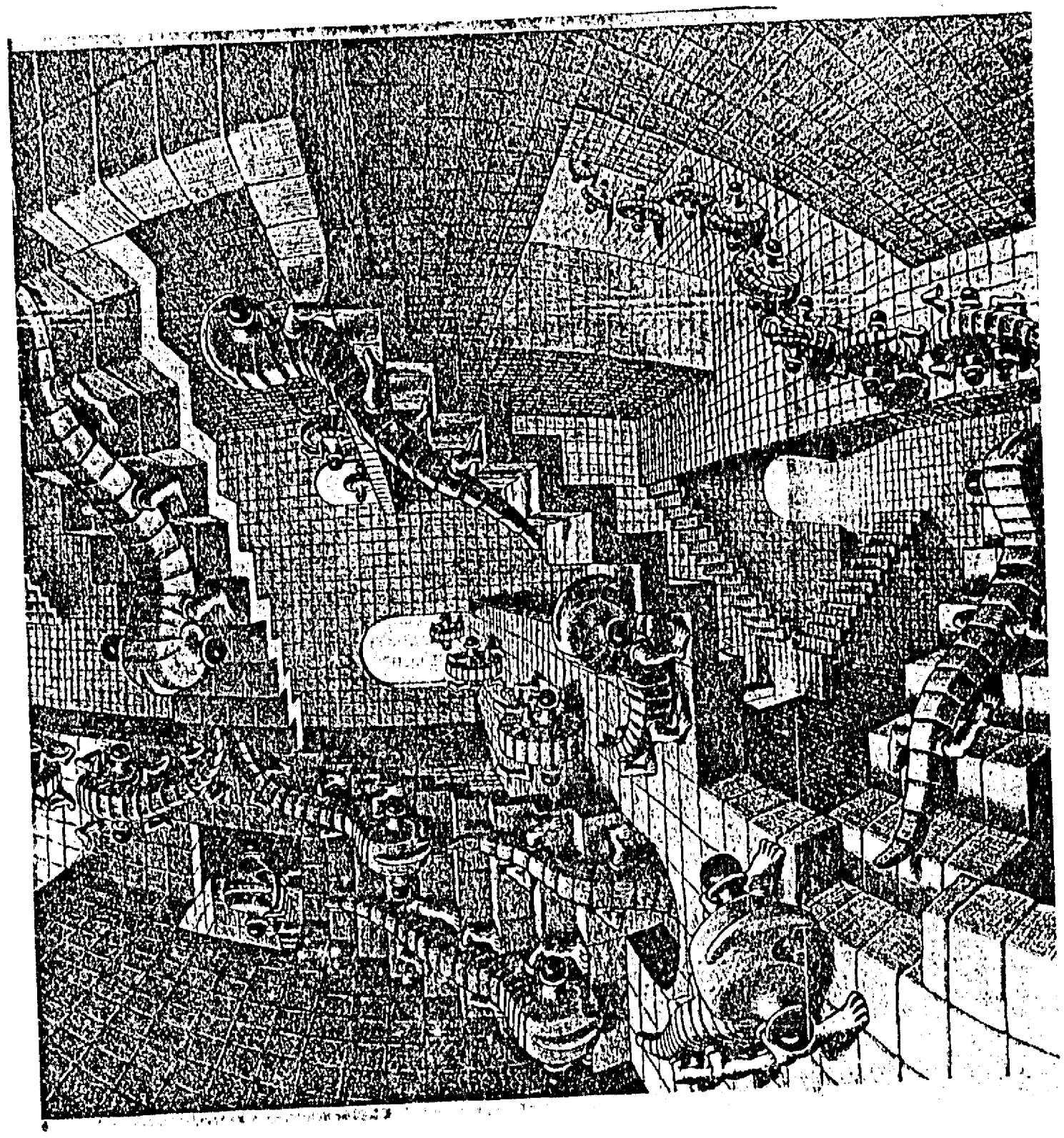
En la "nebulosa madeja" (1) narrativa, el "autor", el personaje y el protagonista a la vez, deambulan en Buenos Aires (como Cortázar lo hiciera, para despedirse, - en 1983) y en su adolescencia porteña, entre inicios amorosos y literarios ("Yo también compro nuevos libros en el camino a casa, me acuerdo de algo de Borges y/o de - Bioy" (2)) mientras reflexiona sobre la composición del cuento "que no es un cuento" (3) y ficcionaliza el espacio verosímil del recuerdo de "un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo" (4).

El discurso fantástico cortazariano disminuye el carácter de personificación - diabólica, vampírica y fáustica del viejo horror gótico, centrando su efecto pavoroso en presencias incorpóreas, en detalles entrevistos en un parpadeo, en un susurro, a la sombra fructífera de la sospecha ("Axolotl", "Circe", "La noche boca arriba", - "Ómnibus", "Bestiario", "Lejana"...). La ambigüedad de la verosimilitud entre lo - real y lo sobrenatural se lleva a una zona candente porque Cortázar, como Borges y - Bioy Casares, insiste en mostrar el carácter de artificio que la literatura tiene, - exhibiendo las huellas -"Los pasos en las huellas" de Octaedro, "Segundo viaje" de - Deshoras- de otros textos, el tablero del inevitable contrapunto y el eterno juego - de las correspondencias.

Los espejos intertextuales se proyectan, por ejemplo, desde "Manuscrito hallado en un bolsillo" (de Octaedro) y "Botella al mar" (de Deshoras) a "El manuscrito hallado en una botella" de Edgar Allan Poe y a los espejos borgeanos y bioycasarcanos. Y a Cervantes y a Potocki.

Cada cuento es un juego o sistema metatextual que, explícita y deliberadamente, se autoexamina y autocuestiona, pasando una y otra vez, de una mitad del tablero a - la otra: de la escritura a la lectura; de la lectura a la escritura.

(1) Julio Cortázar, "Diario de un cuento" en Deshoras Op. Cit. pág. 141.
(2) Idem. pág. 163.
(3) Idem. pág. 143.
(3) Idem. pág. 143.



ADOLFO BIOY CASARES Y "LAS IDEAS FANTÁSTICAS ELABORADAS PARA SER CREÍBLES"

"Me atrevo a dar el consejo de escribir,porque es agregar un cuarto a la casa de la vida,que es otra manera de re_correrla intensamente."

Adolfo Bioy Casares

"Toda lectura implica una colaboración y casi una compli_cidad."

Jorge Luis Borges

INTRODUCCION

"El texto",dice Wolfgang Iser,"no copia el mundo dado como tal,sino que constituye un - mundo con el material de aquello que se encuentra ante él.En la manera de realizar esta constitución se manifiesta la perspectiva del autor.Si la extrañeza gradual de aquel - mundo,proyectado por el texto,debe ser captada,para ello resulta necesaria una estructu ra que posibilite al lector realizar las perspectivas propuestas.Así,el texto literario no sólo es una relación dotada de perspectiva,de su autor con el mundo;él mismo es una figura con perspectiva,mediante la que se origina tanto la determinación de esta rela - ción como la posibilidad de hacerla presente." (1)

Las perspectivas orientadoras para el lector en el discurso fantástico cortazaria no consisten en dosificar el carácter diabólico-vampírico,heredero de la novela gótica, con presencias incorpóreas y sugeridoras de sospechas que contaminan la atmósfera rea - lista hasta degradarla,es decir,hasta que el lector,así orientado,degrade el realismo - y prefiera una solución fantástica.

En Adolfo Bioy Casares,como en Jorge Luis Borges,el carácter de artificio que toda literatura tiene,desestima la verosimilitud realista (en la que muchas veces se apoya,- en la presentación de la intriga y en la caracterización,aunque somera,de los persona - jes) para el esclarecimiento de los enigmas,exhibiendo una "verdad" literaria fantásti ca subrayadamente preferencial y,no pocas veces,colindante con elementos de la ciencia ficción,o sea,seudociencia,la ciencia como ficción y el extenso dominio de utopías y he terotopías.

Escindir el mundo borgeano del mundo bioycasareano es una tarea ímproba (y hasta - cierto punto inútil desde la perspectiva de esta reflexión sobre el discurso fantásti - co).La larga amistad personal y literaria entre Borges y Bioy Casares,las obras en cola boración,los mutuos estudios sobre obras respectivas,pero,sobre todo,el hecho de compar tir una estética literaria y afinidades teóricas sobre el conocimiento,en general,esta blecen entre ellos esa zona de simbiosis perfecta,ese monumento explícito a la inter -- textualidad,al infinito universo de la escritura.El encuentro de esa intertextualidad,- que incluye otras muchas intertextualidades,unificado en torno a la composición y a la traducción,conforman una teoría de la escritura y,muy especialmente,una teoría de la -- lectura.

Como en el caso de Cortázar,el carácter fantástico de su discurso no sólo está pre -- sente en los cuentos,donde recae el interés de este estudio,sino también en sus nove -- las y,muy significativamente,en dos de ellas: La invención de Morel (1940) y Plan de --

(1) Wolfgang Iser, El acto de leer, Madrid, Taurus,1987,pág. 65.

evasión (1945),de singular trascendencia en la conceptualización de lofantástico bioyca_ sareano que intentaré caracterizar.Ha escrito también relatos (en cuentos y novelas) -- realistas y ha externado teorías y opiniones literarias en un nutrido conjunto de ensa_ yos,artículos y entrevistas.

La de Adolfo Bioy Casares es una mirada finísima y aguda sobre la vida y sobre la_ literatura en su propia producción literaria.Si los "topoi",las preferencias artísticas y el carácter condensatorio del estilo de Bioy Casares pueden suscribirse a los de Jor_ ge Luis Borges,hay,en Adolfo Bioy Casares,un tono diferente: su sensualidad;sin dejar - de ser,como Borges mismo,un escritor que cultiva la erudición,la bibliomanía y la más - acendrada reflexión filosófica.Otra diferencia con su maestro es una cierta proclividad (o confiabilidad) al desarrollo científico y tecnológico del mundo actual.

Leer a Adolfo Bioy Casares supone leer a Jorge Luis Borges.Leer a ambos exige con_ centración en sus lecturas,a la vez que la aventura de remontar ríos y mares intertex - tuales,porque la referencialidad de ambos siempre es textual -literaria o científica-,- deliberadamente textual.

La dirigencia intelectual del maestro es innegable,pero Bioy Casares ha alcanzado_ ya una estatura igualmente magistral: la del mejor escritor de literatura fantástica y_ de ciencia ficción en Argentina.De allí que sin desequilibrio ni desmedro personal,cons tituya parte de la sumatoria "Biorges",pero no en el sentido en que Bioy sólo aparecía_ como el discípulo aventajado y parasitario de un maestro que lo protegía como el más di lecto y prometedor de sus alumnos.

En "Diario para un cuento",relato que pertenece a Deshoras,Julio Cortázar hace un_ rendido homenaje a Bioy Casares.En una suerte de preterición que logra comunicar exce - lentemente la situación narrativa y emocional,dice no poder hacerlo como Bioy Casares,- reconociendo su carácter de maestro y de bella persona,cuya amistad,reducida a pocos en cuentros personales,en mucho valoraba Cortázar (y que,a juzgar por las declaraciones de_ Bioy Casares,él también le correspondía).El narrador del citado cuento reitera su deseo de ser Bioy Casares:

"...me gustaría ser Bioy Casares" (1),"...Quisiera ser Bioy Casares porque siempre lo - admiré como escritor y lo estimo como persona...ahora quisiera ser Bioy porque me gusta ría tanto poder escribir sobre Anabel como lo hubiera hecho él si la hubiera conocido y si hubiera escrito un cuento sobre ella.En ese caso Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo,mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa dis tancia,ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) en - tre algunos personajes y el narrador."(2)

(1) Julio Cortázar,Deshoras, Nueva Imagen ,México,1983, pág. 135.
(2) Idem. pág. 136.
Nota: Los subrayados son míos.

Es que,como Julio Cortázar lo dice tan acertadamente,hay en Bioy Casares una captación óptica del mundo y de sus habitantes.Las imágenes fijas de la fotografía,las móviles del cine y la televisión,con sus técnicas de montaje,"camouflage",etc. son manejadas con precisión y exquisita sensibilidad por Bioy.

La imaginería que atestigua el mundo,que es el mundo,procede no sólo de Borges,sino de Platón,de Blake,de Berkeley y de Swedenborg,es decir,de un territorio filosófico. Su mundo fantástico es el mundo intelectual de la biblioteca.La suya es una "aventura" ficcionaria óptica que recoge la tradición de viajes y aventuras e inventos de los libros de aventuras y de ciencia ficción (Verne,Defoe,Stevenson,Conrad,Wells),amén de la tradición utópica (Platón,Moro,Campanella...) y la coda de la novela y la poesía pastoriles,en versión paródica.

En términos muy generales me adhiero a la "evolución" temática que señala Pichon - Rivière (1) en la narrativa de Adolfo Bioy Casares: de cierta credibilidad de lo fantástico (La invención de Morel,Plan de evasión e,incluso,"El gran Serafín") hasta la desestimación de esa credibilidad de lo fantástico,sustituida por el absurdo (Dormir al sol, - Diario de la guerra del cerdo) y,finalmente,una preferencia irónica resuelta en paro -- dias (Historias desaforadas).

Una imaginería alquímica,unida a narradores scherezadianos hace de los relatos de- Bioy Casares un plan de evasión,o sea,de lectura inédita de la realidad en los reinos - de la Aventura y de la Fantasía o de la Fantaciencia.

Confiesa que le gusta escribir,es decir,inventar historias,partiendo de una idea - abstracta a la cual le construye el espacio,los personajes y el tiempo,además de que mucho de ese material proviene de sus sueños.Cree que la realidad siempre puede revelarse como fantástica.De los cuentos fantásticos ha dicho que "son ideas fantásticas,especialmente elaboradas para ser creíbles"(2) y de lo que hace verosímil la ficción: "Un largo proceso de enredar al lector,de darle pruebas,falsas pruebas -somos una variedad de -- prestidigitadores y nos gustaría que nos tuvieran,como a ellos,por magos- de que eso ha pasado,de que yo no lo he visto,pero lo vio otra persona que merece mi confianza,y a -- quien por ver eso le pasó esto y aquello. Por un tejido de circunstancias conducimos al lector a aceptar lo que lee,Me parece que en literatura lo fantástico es aceptable..." (3).

(1) Marcelo Pichon Rivière. Introducción en La invención y la trama . Una Antología de - Adolfo Bioy Casares, Fondo de Cultura Económica,México,1988, pág. 7-8.
(2) Esther Cross y Félix della Paolera,Bioy Casares a la hora de escribir,Tusquets,Barcelona, 1988, pág. 81.
(3) Idem. pág. 79.

La magia y la razón,los viajes,la identidad,el amor como salvación,el tiempo y el juego,constituyen un sistema de obsesiones que ilustran sus relatos,muchos de los cuales no sólo se relacionan por la temática,sino por los personajes que son retomados de algún otro cuento anterior,con el mismo nombre y características,pero dentro de otro desarrollo argumental,que no afecta,por otra parte,al cuento en cuestión,en caso de que el lector lo desconociera o no lo recordara.El suyo es un estilo sobrio y elegante;el español que hablan los argentinos se refleja adecuadamente en los bien construidos diálogos,con un uso cauteloso,tal vez excesivamente cauteloso,del voseo.

Al respecto,ha declarado con sabiduría:

"...escribir es una larga paciencia.El estilo es el tiempo,hay que esperarlo." (1)

(1) Noemí Ulla, Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla, Corregidor, Buenos Aires, 1990, pág. 107.

EL CORPUS

El propósito fundamental de este trabajo es intentar una descripción de la composición de lo"fantástico" bioycasareano.El corpus elegido lo conforman sus relatos fantásticos y los policiales o cuasi-policiales.En cambio,las novelas serán objeto de un estudio indirecto,es decir, sólo en cuanto se relacionen con los cuentos,si bien es verdad que esta división narrativa por géneros,en el caso de Bioy,no es demasiado tajante y,además,hay que señalar que muchos cuentos se conectan o reiteran o implican entre sí y con las novelas,sobre todo con La invención de Morel y con Plan de evasión. Ellas constituyen estructural,temáticamente y aún por el tono narrativo,un código del que ,en buena medida participan los cuentos que pueden leerse independientemente pero que,con ellas,evidencian un sistema multirreferencial del que no conviene prescindir.Los cuentos de Bioy Casares se identifican,sobre todo,por sus títulos (1) menos que por la pertenencia a los libros,ya que se han publicado en compilaciones diferentes,antológicas,que borran la denominación y la estructura convencionales de un libro de cuentos.

Probablemente la antología intitulada Historias fantásticas (Emecé,1972).es la que reúna los mejores cuentos fantásticos de Bioy Casares,todos los cuales,amén de otros, forman parte del corpus elegido;consta de los siguientes relatos:

"En memoria de Paulina"
"La trama celeste"
"El perjurio de la nieve"
"Historia prodigiosa"
"La sierva ajena"
"Moscas y arañas"
"El lado de la sombra"
"Un león en el bosque de Palermo"
"El calamar opta por su tinta"
"Los afanes"
"El gran Serafín"
"Los milagros no se recuperan"

---

(1) El problema de las diversas ediciones de los cuentos,con acuerdo del autor (no es el caso de las novelas) y con títulos también diversos,se salva aquí consignando la lista de los títulos editados con sus respectivos contenidos,como sigue a continuación de El Corpus (148 - 152)

"El atajo"
"La pasajera de primera clase"

A estos cuentos hay que agregar,como fantásticos,los de El héroe de las mujeres ,- Emecé ,1978 :

"De la forma del mundo"
"Otra esperanza"
"Una guerra perdida"
"Lo desconocido atrae a la juventud"
"La pasajera de primera clase" (citado anteriormente)
"El jardín de los sueños"
"Una puerta se abre"
"El héroe de las mujeres"

Y otros tres magníficos relatos que hay que destacar: "De los reyes futuros" --- publicado en La trama celeste (Losada,1948),"Un viaje o el mago inmortal" pertenecien te a El lado de la sombra (Emecé,1972) y "El solar" publicado en El gran Serafín ,Eme cé,1967.

También los cuentos de Historias desaforadas (Emecé,1986):

"Planes para una fuga al Carmelo"
"Máscaras venecianas"
"Historia desaforada"
"El relojero de Fausto"
"El Nóumeno"
"Trío"
"Un viaje inesperado"
"El camino de Indias"
"El cuarto sin ventanas"
"La rata o una llave para la conducta".

A los cuentos escritos en colaboración con Borges, Seis problemas para don Isi - dro Parodi (1942),firmados con el seudónimo de H. Bustos Domecq,hay que añadir un -- cuento policial canónico de Bioy: "Cavar un foso", publicado en Historias de amor,Eme cé,1972.

(1)*

CUENTOS

1. Prólogo ,Buenos Aires,Biblos,1929.
   Contenido: Seis cuentos (El enemigo común.El placer de la venganza.Noche -- trágica.Soñando.Triboniano.En un cerebro neo-sensible) y Miscelánea.

2. 17 disparos contra lo porvenir , Buenos Aires,Tor,1933 (con el seudónimo de Martín Sacastrú).
   Contenido: Mañana va a pasar algo.El suicida.Gesticulando sobre el envión - muerto.Icaro Astul.Alegría de amar.Contraste.Caído del catre.Amoríos con mu camas.Mi aventura de la calle corta.Vida ésta (sic).Farra.La tarde en que - murió Irigoyen.El redentor.Ñanga pichanga (moral práctica para niñas de -- trenza).Sin alivio.Otra historia de la montaña mágica.

3. Caos,Buenos Aires, Viau y Zona,1934.
   Contenido: Claridad y sombra.Caos.Un muchacho fuerte.Un puñal en el suelo.Un día extraño.La duda en el espacio.Historia del hombre que se asomó a la nada.El prisionero y su fuga.La nueva Minerva.Camino inútil.La sonrisa indecisa.Esto es un monstruo,señores: Yo.

4. La estatua casera ,Buenos Aires, Ediciones Jacarandá,1936.
   Contenido: Siete cuentos (El hermano de la Nonata.Nicolás Marabuto.Locus. - Sueño.Una plaza y dos parques.La suerte del símbolo.Himno (poema) y Miscelánea.)

5. Luis Greve,muerto , Buenos Aires,Destiempo, 1937.
   Contenido: Luis Greve,muerto.La fotografía perdida.Catarsis.Promesa.El fugitivo del asilo de huérfanos.Retorno a la ciudad.La búsqueda.La costurera María Marmeluza.Alejamiento.Secuestros de abril.El azúcar y los muertos.Los - novios en tarjetas postales.Cómo perdí la vista.Incesantes naves.El almacenero y el misterio.Intemperie.El cuarto de abajo de la escalera.Peter Ma -- quiavelo.Fotografía de una desconocida.Coro de todas las cosas del día.El - desertor.Compás.

(1)**

6. El perjurio de la nieve ,Buenos Aires,Emecé,1944 (Colección Cuadernos de - la Quimera).(reeditado en 1946).

7. La trama celeste ,Buenos Aires,Sur,1948.
Contenido: En memoria de Paulina.De los reyes futuros.El ídolo.La trama celeste.El otro laberinto.El perjurio de la nieve.
2da. edición: Buenos Aires ,Sur, 1967 (Agrega Prólogo de ABC.Presenta modificaciones respecto de la primera edición).
3a. edición: Buenos Aires,Sur, 1970.
Nota: Existe una primera versión del cuento "La trama celeste" en SUR,Buenos Aires,nº 116, Junio,1944.

8. Las vísperas de Fausto , Buenos Aires, Ed. Arturo J. Álvarez,1949. (Colección La Perdiz).Con tres ilustraciones y un retrato de ABC por Héctor - Basaldúa.
Contenido: Las vísperas de Fausto.En la torre.Orfeo.

9. Homenaje a Francisco Almeyra , Buenos Aires,Destiempo,1954.

10. Historia prodigiosa , México,Obregón,1956.
Contenido: Historia prodigiosa.Clave para un amor.Homenaje a Francisco Almeyra.La sierva ajena.Las vísperas de Fausto.
2da. edición: Buenos Aires, Emecé, 1961 (Agrega Nota Preliminar,y el cuento "De los dos lados").

11. Historias de amor , Buenos Aires, Emecé,1972.
Contenido: Encrucijada.Todos los hombres son iguales.Todas las mujeres son iguales.Reverdecer.Casanova secreto.Historia romana.Una aventura.Recuerdo de las sierras.Paradigma.La obra.Carta sobre Emilia.Cavar un foso.Confidencias de un lobo.Ad porcos.El don supremo.La tarde de un fauno.El jardín de los sueños.Una puerta se abre.

12. Guirnalda con amores , Buenos Aires, Emecé, 1959 (2da. edición en Emecé: - 1978).
Contenido: Encrucijada.Una aventura.Todos los hombres son iguales.Todas -

(1)***

las mujeres son iguales.Triste historia del verdulero Delgado.Un sueño.Los regresos.Reverdecer.Mito de Orfeo y Eurídice.Casanova secreto.Moscas y arañas.Historia romana.Recuerdo de las sierras.Poema final.Fragmentos varios.

13. El lado de la sombra , Buenos Aires,Emecé, 1962.
Contenido: El lado de la sombra.La obra.Carta sobre Emilia.EL calamar opta por su tinta.Un viaje o El mago inmortal.Un león en el bosque de Palermo.- Cavar un foso.Paradigma.Cuervo y paloma del doctor Sebastián Darrés.Los - afanes.

14. El gran serafín , Buenos Aires,Emecé, 1967.
Contenido: El gran serafín.Confidencias de un lobo.Ad porcos.El don supremo.La tarde de un fauno.Los milagros no se recuperan.El solar.Las caras de la verdad.El atajo.Un perro que se llamaba Dos.
Otras ediciones: Madrid,Cátedra,1982 (Véase 1.2 . Excluye: El solar y Un - perro que se llamaba Dos).

15. El héroe de las mujeres , Buenos Aires, Emecé, 1978 (2da. edición en Emecé: 1983).
Contenido: De la forma del mundo.Otra esperanza.Una guerra perdida.Lo desconocido atrae a la juventud.La pasajera de primera clase.El jardín de los sueños.Una puerta se abre.El héroe de las mujeres.
Otras ediciones: Madrid,Alfaguara, 1979,Barcelona,Seix Barral, 1985.
Nota: El cuento "Otra esperanza" fue publicado originalmente en : CRISIS nº 9, Enero 1974,con el nombre de "Un nuevo surco".

16. Margarita o el poder de la farmacopea , FERIADO NACIONAL nº 1 Buenos Aires, Septiembre de 1983.Con ilustraciones de Alberto Breccia.

17. Historias desaforadas , Buenos Aires ,Emecé, 1986 (3a. edición en Emecé: - 1987).
Contenido: Planes para una fuga al Carmelo.Máscaras venecianas.Historia desaforada. El relojero de Fausto.El Nóumeno.Trío. Un viaje inesperado.El ca

(1)****

mino de Indias.El cuarto sin ventanas.La rata o una llave para la conduc
ta.
Otras ediciones: Madrid,Alianza,1986 (Reeditado en Alianza Tres: 1988).

18. Encuentro en Rauch,ABC,Madrid,16 de Mayo de 1987.PROA,Buenos Aires,Nº 2 1989.

19. Catón , ABC,Madrid,26 de Diciembre de 1987.
LA NACION,Buenos Aires,21 de Febrero de 1988.

20. A propósito de un olor,ABC,Madrid,1987.

21. Una muñeca rusa,Tusquets,Buenos Aires,1991.

22. El lado de la sombra,Tusquets,México,1991.

NOVELAS

1. La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno,Buenos Aires,Edi -- ción del autor,1935.Con ocho ilustraciones de Silvina Ocampo.

2. La invención de Morel ,Buenos Aires,Losada,1940,Prólogo de Jorge Luis --- Borges.
2da. Edición: Buenos Aires,Sur,1948.
3a. Edición: Buenos Aires,Emecé,1953. (18a. edición en Emecé,1988).
Otras ediciones: Buenos Aires,Collhue,1981 (con introducción y notas de - Hebe Monges);Madrid,Alianza,1972;Madrid,Cátedra,1982 (con introducción -- y notas de Trinidad Barrera.Incluye ocho cuentos de El gran Serafín).Bar celona,Seix Barral,1985.
Nota: Un fragmento,relativamente extenso,con variaciones respecto de la - primera edición (Losada,1940),había aparecido en Sur,Buenos Aires,Nº 72,- Septiembre,1940,pág. 43-71.

(1)*****

3. Plan de evasión ,Buenos Aires, Emecé, 1945.Con doce ilustraciones de J.A._ Ballester Peña.
   2da. Edición: Buenos Aires,Galerna, 1969 (Presenta modificaciones respec__ to de la 1a. edición).
   Otras ediciones: Buenos Aires,Kapelusz, 1974 (Con prólogo y notas de Alber to Mánguel);Buenos Aires, Emecé, 1977. Barcelona, Edhasa, 1977; Barcelona, Seix-Barral,1986.

4. El sueño de los héroes , Buenos Aires, Losada, 1954, 2a. Edición: Buenos -- Aires, Emecé, 1969. (5a. edición en Emecé: 1980).
   Otras ediciones: Madrid, Alianza, 1976, Buenos Aires, Círculo de lectores, 1988 (con Introducción de Ana Basualdo,"Semblanza biográfica" de Alberto_ Cousté.Incluye una Carta a los lectores de Adolfo Bioy Casares).

5. Diario de la guerra del cerdo ,Buenos Aires, Emecé,1969 (16a. edición en - Emecé,1985).
   Otras ediciones: Madrid,Alianza,1973 (reeditado en Alianza Tres: 1983,1987) Barcelona, Círculo de Lectores, 1975;Buenos Aires, Hyspamérica,1987 (Co - lección Nuestro Siglo).

6. Dormir al sol ,Buenos Aires, Emecé, 1973 (4a. Edición en Emecé: 1983)
   Otras ediciones: Madrid,Alianza,1973, reeditado en Alianza Tres: 1984).

7. La aventura de un fotógrafo en La Plata ,Buenos Aires ,Emecé,1985 (2a. Edi_ ción en Emecé: 1989).
   Otras ediciones: Madrid,Alianza,1985.

EL MUNDO SEGÚN BIOY CASARES

Cada relato fantástico de Bioy Casares es un micromundo que contiene elementos del bestiario y/o del maquinario,de las utopías y de las heterotopías de otros relatos y de las novelas,en especial,de La invención de Morel y de Plan de evasión y de Dormir al sol,muestrarios sintéticos de carácter literario y filosófico.El armado del rompecabezas (o el egreso del laberinto) puede realizarse por diferentes intentos de abordaje (temáticos,cronológicos,de ordenaciones antológicas organizadas por el mismo autor) de la totalidad del corpus literario.En cada relato,el lector accede a una estructura discursiva más o menos compleja donde lo "fantástico" bioycasareano se le revela como una aventura de los personajes,pero,sobre todo,como una "aventura" de los narradores.Los cuentos,como vasos comunicantes,comparten estructuras preferentes y recurrencias de temas.Desafían la óptica del lector que,necesariamente,debe reflexionar sobre las intrigas o acertijos lógicos de las "aventuras" si desea arribar a las soluciones que se encubren lúdicamente.Cada relato es un enigma que exige desciframiento consecuente,aunque,en otros niveles,la "aventura" discurra dando al lector la posibilidad de captar el mundo ficcional que siempre esconde,tras una aparente confiabilidad doméstica,atisbos de realidades o irrealidades insólitas nada tranquilizadoras.

En Adolfo Bioy Casares,como en Jorge Luis Borges,el "paisaje" cultural -historias de libros,de ideas,de teorías,de inventos- es una selva erudita,generalmente ubicada en los mundos de autores victorianos como Stevenson y Wells.El lector debe disponerse a desbrozar esta densidad en pos de las soluciones literarias que los textos,por intrincados caminos,probablemente,postulan.

¿Cómo leer los cuentos fantásticos de Bioy Casares? Quizá en Plan de evasión esté la clave: una máquina que proyecta futuriciones utópicas amenas y consoladoras a los prisioneros.Esta máquina que produce ilusiones es la metáfora misma de cada relato fantástico bioycasareano.Es decir,cada texto es un invento,una máquina productora de sentido y que siempre rebasa la ficción realista.Es algo así como un producto de la inteligencia artificial que proporciona el enigma y el código y los procedimientos adecuados para despejar la incógnita satisfactoriamente.El lector,en busca de la solución, suele entretenerse con pistas falsas o con otros acertijos o historias que parecen independientes pero que son parte del mismo enigma.Pero más allá de la "entretenida" red lógica,la que reta la inteligencia del lector,hay otra red más compleja y oscura,la de la dimensión metafísica.Ambas redes,la lógica y la metafísica,tienen el mismo rango.Este difícil equilibrio actúa sobre el lector en el sentido de crearle no sólo una duda razonable sobre los extraños mundos que surgen para los personajes sino el hecho de ha

cer extensiva la duda sobre el propio mundo vital del lector en donde se fundamenta su interpretación del mundo imaginario entrevisto.

Cuando los narradores privilegian las situaciones fantásticas están advirtiendo,a la manera de Nelson Goodman en Of mind and other matters,los peligros de captar el mundo como algo dado e inmutable,a la vez que prefieren ver,como Goodman,a la mente humana como un sensible instrumento que permite vislumbrar mundos paralelos al mundo conocido y explicar simbólicamente su carácter mutable.

Pero no sólo se cuestionan los mundos posibles paralelos,sino la forma en que la inteligencia humana conoce.Este juego del relato fantástico bioycasareano tiene que ver con los dominios de la psicología cognoscitiva y,particularmente,es una reflexión sobre la recepción literaria,ya que parece preguntarse qué y cómo lee el lector implícito.La imagen de este lector,inquisidor y compañero de aventuras del narrador,es una aventura especular del texto (la otra,la más evidente es la estructura que,sintética mente puede describirse como un conjunto de personajes y sus funciones,en determinados espacio y tiempo).En el acto de leer,el lector concreto atribuye sentidos al texto de Bioy Casares,a partir,por una parte,de lo que de sí mismo da el autor -concepción del mundo,del arte- y por otra parte,de la imagen que el autor propone sobre el lector implícito y que el lector real puede aceptar o refutar.Aceptar las reglas del juego de la ficción fantástica constituye ,para el lector,su instauración en el discurso fantástico;o sea,el lector busca saturar sus expectativas en un mundo fantástico cuyo correlato es un mundo no fantástico,con una línea divisoria muy débil y mutable,en la realidad representada.Esta mutabilidad propuesta en el texto fantástico por el autor,será,para el lector actual,creciente,en cuanto él,indefectiblemente,la compare con el contexto científico y técnico de su propia época.El lector amplificará una proyección de mundos posibles de Bioy Casares,a la manera en que el mismo Bioy captó los mundos posibles de Wells,a la vez que el desarrollo científico actual,merced a las grandes canteras de que dispone todo lector: la memoria y la imaginación..

El mundo según Bioy Casares es un imaginario conformado por un bestiario (que los hombres han heredado) por un imaginario (que los hombres heredarán a las generaciones futuras) y por un humanario,bastante degradado,en permanente transformación.Humanario, bestiario y maquinario ejercen sus efectos literarios gracias a grandes metáforas,hipérboles y parodias...

BESTIARIO

Los animales,en los relatos de Bioy Casares,son menos numerosos que los seres humanos; no se muestra simpatía por ellos,antes bien,curiosidad y desasimiento.Si son salvajes irrumpen en el ámbito humano con misterio,provocando inquietud y temor;si son domésticos aparecen manumitidos por los seres humanos,sin respeto ni piedad.Unos y otros suelen ser diabolizados.

Están,por un lado,los felinos,enigmáticos y fantasmales,feroces e intimidadores -y,por otro lado,los animales domésticos -perros,palomas- que son objeto de crueles y -extraños experimentos biológicos.

En "El lado de la sombra" y en "El héroe de las mujeres" los animales inciden como parte del tema del doble: humano versus animal,vigilia versus sueño,mundo real versus mundo imaginario..."El lado de la sombra"-iniciado con el epígrafe de una milonga de -Juan Ferrarás"Más acá,más allá"- transcurre en una ciudad de aventura conradiana.El protagonista,no menos conradiano,Veblen (¿Homenajearía así Bioy Casares a Thorstein Veblen que junto a John Dewey,William Allen White y otros críticos sociales,era admirador de la novela utópica de Edward Bellamy intitulada Looking backward?) tiene consigo una gata que prodigiosamente ha regresado a sus manos,después de haberla perdido en un incendio en Evian,con su dueña,la bienamada Leda.Lavinia,la gata,tal vez diabolizada,-es la misma Leda,parece deducir el narrador-testigo,que ha encontrado por casualidad a Veblen,saliendo de un cinematógrafo ,donde ha visto el filme "El gran fuego".Los mundos paralelos -cine versus realidad,gata versus mujer- se reconcilian por medio de la magia.La posibilidad fantástica del "eterno retorno" figura como la óptima,la más creíble,aunque detrás de ella se entrevea la posibilidad realista: Veblen es alcohólico y padece alucinaciones.

En "El héroe de las mujeres",un tigre salvaje,durante una noche invernal en la tapera de Bruno,rapta a la mujer que los dos hombres -el marido y el forastero- desean.-A este hecho curioso e inexplicable -ya que los dos acechan armados- se une otro más -extraño aún: esto sucede primero como un sueño premonitorio compartido entre los dos -deseantes-soñantes.Resta otra posibilidad igualmente fantástica: el tigre o Bruno,el -fantasma de la leyenda popular, se llevaron a la mujer.La ruptura del orden humano por la bestia es dolorosa e irreparable,aunque al lector le queda la posibilidad realista de negar lo extraño,lo cual el texto no promueve.Como en "El lado de la sombra" y en -"El héroe de las mujeres",en "Un león en el bosque de Palermo" hay mundos paralelos y opuestos: un león escapa del zoológico y,mientras le dan caza,un grupo de seres humanos reunidos en el microcosmos (siempre tan caro a Bioy) de un club deportivo,se dan -

caza entre ellos mismos,desatando sus deseos,sus instintos,esa naturaleza animal agazapada ,pero alerta,que espera ansiosa el llamado innato,salvaje.Con el león enjaulado - se somete la "fiera" humana y los personajes vuelven a la "normalidad" civilizada,única posibilidad,aunque degradada,que Bioy atisba como la convivencia pacífica de los humanos.

En "Bestiario",Julio Cortázar muestra un raro acuerdo entre el tigre y los habi - tantes humanos de la casa de "Los horneros".Ellos también se sienten acosados por algo inexplicable y monstruoso.Pero Cortázar,a diferencia de Bioy,descarta la confianza en que la razón ordene la vida humana,que para él gira,ineludiblemente,en torno del de -- seo.Para Adolfo Bioy Casares,la paz y el orden social son conseguidos por los hombres, en la medida en que éstos sean capaces de controlar sus pasiones,de domeñar sus instintos y sus aspiraciones individualistas.Mientras Julio Cortázar apela al caos,a la ruptura donde se instala el nuevo orden del deseo,Bioy Casares apela al orden científico,al sistema de relojería del racionalismo: a partir de determinadas certezas, cualquier hecho inexplicable puede explicarse por el principio de la incertidumbre que persigue - certezas entre posibilidades y que pretende inscribir la heterogeneidad de los fenómenos bajo la generalización de la ley.Pero cuando la ciencia no alcanza,sobreviene,salvador,el prodigio que también forma parte,pero más secretamente,del Sistema del Orden Universal,todavía incógnito.

Eduardo Heller,protagonista de "Los afanes",es un científico heterodoxo que,siendo muchacho,había intentado "mejorar" palomas mensajeras,injertándoles piedras de galena en el cerebro;ya adulto,con el propósito de lograr la inmortalidad,continúa con sus experimentos en el garage de su casa,y,sobre el propio viejo perro Marconi,cuya "alma" - trata de "salvar" inscribiéndola en un bastidor.

Hay también en "La trama celeste" un recuerdo de la infancia del capitán Ireneo - Morris,quien también se dedicaba a idénticos injertos en palomas mensajeras.

Este tema de experimentos biológicos,puede remitirse a su novela La invención de Morel,donde el protagonista ,el Dr. Moreau,practica operaciones quirúrgicas sobre animales.

El dato autobiográfico que el autor ha confiado de su propia niñez -se horrorizaba ante unos primos suyos que destripaban animales en el campo- se añade a la lectura de La isla del Dr. Moreau (1896) de H.G. Wells,de formación darwiniana y frankesteiniana,muy tenebrosa.Un científico trastornado en sus facultades mentales,en una isla del Pacífico,hace operaciones quirúrgicas a animales,dotándolos de la facultad de pensar - y de hablar.Este tipo de práctica "científica" patológica y deshumanizada encarnará -- también en el Mr. Griffin,protagonista de otra novela de Wells: The invisible man --- (1897). (1)

(1) Otra influencia posible es El Castillo de los Cárpatos ,de Julio Verne .

El mismo tema de las cirugías sobre animales aperece en "De los reyes futuros",sobre focas.Un brillante estudiante de Biología,amigo del testigo-narrador,se encierra - con la mujer que ama,esclavizándola patológicamente,como a las mismas focas y dedica - su vida a un frustrado intento: transformar genéticamente a un grupo de focas aisladas cambiando sus hábitos en un proceso más vertiginoso que el que la Naturaleza realiza - ría en millones de años,a partir del conocimiento de la teoría evolucionista de Dar -- win.

En la novela Dormir al sol (1973) Bioy Casares ubica la acción en un barrio porteño donde vive Lucio Bordenave con su mujer.Ésta es internada en un "Instituto Frenopático" dirigido por un cirujano extrañísimo,el Dr. Reger Samaniego -apellido que remite a las conocidas fábulas- el cual hace operaciones mixtas de perros y personas para lograr cambios de conducta y "curar" enfermedades psíquicas.

Que los animales sean dañinos,diabólicamente dañinos,es un caso poco frecuente,el que se da en "El solar",donde un personaje,el buscado y su hermano,el buscador,son eliminados por unas comadrejas "asesinas",tema que parece más fácilmente ubicable en el - de las casas misteriosas.

HUMANARIO

Dos tipos de personajes habitan los relatos fantásticos de Adolfo Bioy Casares: los -- muy extraños (a veces francamente patológicos) y los que,siendo normales (generalmente los narradores-testigos que logran la solidaridad y la anuencia del lector implícito)- tienen ellos mismos vivencias de gran singularidad o atestiguan o juzgan las ajenas,esporádicamente y con un considerable respaldo racionalista,de sentido común.

Seudocientíficos o científicos marginados son físicos,médicos o biólogos (Heladio Heller en "Los afanes",el profesor Haeckel en "Historia desaforada",médicos y enfermeros en "Otra esperanza" y similares herederos del Castel de la novela Plan de evasión). Hay también brujos o aprendices de brujos (Flora en "La sierva ajena",Helena Krig en - "Moscas y arañas") que,con los científicos heterodoxos,alternan con personajes comunes en situaciones insólitas.Sin embargo,personas comunes tienen experiencias difícilmente explicables ("El atajo","Los milagros no se recuperan","El solar"...).Los personajes - son siempre adultos (hay uno o dos niños,como el de "Un león en el bosque de Palermo"; pero las escasas veces en que se habla de niños es para darle dimensión histórica a un personaje adulto,tal como aparece en "La trama celeste","Los afanes" o "De los reyes futuros");las mujeres conforman dificultosamente con los hombres,parejas duraderas porque en general,son superficiales y coquetas,salvo raras excepciones (la esposa fiel en "Moscas y arañas",por ejemplo).Los narradores son siempre varones célibes y solitarios

("La trama celeste" presenta un quijotesco Dr. Servian que comparte su soledad con una sobrina.Para todos ellos el amor es una salvación engañosa o postergada.Octavio Paz ha dicho que en las obras de Bioy el amor es "una pasión soberana". (1)

A mi juicio,esta soberanía del amor vale para los textos no fantásticos como Guirnalda con amores o El sueño de los héroes,porque en los relatos fantásticos,el carácter solitario de los hombres prueba lo contrario.Cuando las parejas existen,son desdichadas,o bien, la dicha amorosa se recuerda como un bien perdido,magnificado por la lejanía del recuerdo,contrapuesto a la infelicidad del sufriente que rememora el pasado luminoso.

Mientras algunos personajes se pierden en la dimensión fantástica (el capitán Morris y el Dr. Servian,en "La trama celeste",el protagonista de "El solar",Oribe,en "El perjurio de la nieve",el profesor Félix Hernández, en "Planes para una fuga al Carmelo"),otros regresan como testigos de existencia de mundos fantásticos,paralelos al cotidiano y continúan el resto de sus vidas viviendo una existencia incolora (Guzmán en "El atajo", la protagonista de "La pasajera de primera clase",el estudiante de leyes de "De la forma del mundo",el inocente peón que protagoniza "Lo desconocido atrae a la juventud",entre otros muchos más).

Otra característica importante que comparten los personajes bioycasareanos es la de ser empedernidos soñantes.Los sueños son agradables,compensatorios,en cuanto evaden la deslucida realidad ordenada por hábitos y costumbres que parcelan la vigilia —el rito de las comidas,el trabajo— pero también abundan las pesadillas angustiosas,las alucinaciones que fluctúan ilimitadamente entre la dimensión onírica y la de la vigilia ("El jardín de los sueños","Una puerta se abre","El héroe de las mujeres","En memoria de Paulina","Moscas y arañas","Lo desconocido atrae a la juventud"...).

SERES QUASI HUMANOS

En "El calamar opta por su tinta" un pequeño ser extraterrestre empieza a cambiar las vidas de los habitantes de un pueblito pampeano hasta que la estupidez humana interfiere.Este tema y el de los seres clónicos (como la Daniela de "Máscaras venecianas") provienen de la ciencia ficción y se relacionan con una obsesión borgeana: el tema del doble (presente en varios relatos,tales como "Los milagros no se recuperan" y su antecedente "Luis Greve,muerto"). (2)

(1) Octavio Paz,Corriente alterna,Buenos Aires,Siglo XXI,1971,pág. 48 .

(2) Al primer libro que Bioy reconoció (La invención de Morel,1940) le precedieron otros seis que Borges calificó como "libros muy extravagantes" : Prólogo (1929), 17 disparos contra el porvenir (1933),Caos (1934),La nueva tormenta (1935),La estatua casera (1936) y Luis Greve,muerto (1937).

DIABLARIO Y VAMPIRARIO

De la cantera de los relatos maravillosos y de la "ghost novel ",Bioy ha rescatado,con algunas modificaciones,seres diabólicos,pactos fáusticos y vampiros.

En "Moscas y arañas",Helena es una bruja-vampiro que viola la intimidad de los - sueños del desdichado protagonista y,subrepticiamente,lo seduce arrebatándole hasta la vida de su esposa,que inexplicablemente se suicida.En "La sierva ajena",Rudolf es un - enano diabólico y tirano que atrae a los incautos a través de una bella mujer.En "El - gran Serafín" un suceso no natural (sobrecalentamiento de agua) surge envuelto en olor azufrado y sospechoso de malignidad.En "Historia prodigiosa",de las dos propuestas -se trata de un hombre disfrazado de diablo o del diablo mismo- se prefiere la última y en "El relojero de Fausto" el pacto con el diablo persigue,clásicamente,el rejuvenecimiento.

MAQUINARIO

Los relatos fantásticos bioycaseanos son maquinarios o sistemas de relojería en cuanto crean la ilusión de un mundo deseado y/o temido y resuelven enigmas o acertijos,pero - sobre todo,"cumplen" los secretos deseos humanos,manifiestos en los sueños de personajes y narradores.Se "arman" o condensan diegéticamente,como un conjunto de imágenes fijas (fotografía) o dinámicas (cine) en "collages" o fotomontajes;de aquí que las máquinas ópticas -de fotografías y de filmación- se asimilen a la invención literaria: imaginación y procesos mnemónicos que caben,por otra parte,en los "temas de la mirada",señalados por Tzvetan Todorov.

La fotografía y el cine son formas de aventura,es decir ,de la utopía.Los personajes semejantes proyectan el caudal de imágenes alimentado por el deseo,siempre tantálico,en un relato fantástico cuya estructura es el símbolo de la temática que porta.

El "aquí" y "ahora" de la fotografía y el cine recortan,en la aventura,el "allá" y el "entonces" de la utopía,un cuadro del futuro desiderativo,tan idílico como lo fuera el pasado perfecto del relato pastoril.

Personajes y narradores se muestran fascinados por la fotografía (1) ,por ejemplo: el narrador de "Los afanes",y hasta hay personajes fotógrafos como Almanza,protagonista de la novela Aventura de un fotógrafo en la Plata (1985).Muchos otros son cinéfilos; así,el narrador de "El lado de la sombra",que,salido del cine,pero no del encantamiento de la ficción,entra en un espacio y tiempo mágicos.

(1) Autor,personajes y narradores,comparten la misma pasión por el cine y la fotografía.Bioy ha dicho: "Estoy dispuesto a esperar el fin del mundo sentado en la sala - de un cinematógrafo." (Clarín,Buenos Aires, 16/12/76) "Siento que el cine tiene un fon

En Plan de evasión ,el gobernador de la isla pone en práctica una teoría atroz: - opera a sus prisioneros-pacientes para cambiar su sistema de percepciones y les proyec ta,en sus celdas,imágenes deliciosas de una felicidad y una libertad ilusorias,plenas_ de belleza y colorido paisajístico.Detrás de estas salas cinematográficas "sui géne -- ris" están: la teoría de William James (1842-1910) ,interpretada como un complejo --- fluir de objetos y sensaciones,la interpretación del poema "Correspondencias" de Baude laire (De Las flores del mal ,1854),muy swedenborgiano y las ideas de Goethe en su - Teoría de los colores.

Como la multiplicidad de los símbolos crea un "constructo" que es el mundo,Castel - uniforma los deseos y las percepciones de sus prisioneros,dando un paso adelante de - Orwell que en 1984 describiera,antiutópicamente,el futuro de los medios masivos en so_ ciedades totalitarias.

La cita que Bioy hace de William Blake (1787-1927) se extrae de su libro El miste_ rio del cielo y el infierno: "Todo lo creíble es una imagen de la verdad" no sólo -- ilustrativa de esta novela suya,sino de toda la literatura fantástica.

Las profecías de Blake y las parodias de Swift impresionan a Edgar Allan Poe,el - que a su vez,parece haber impresionado más a Bioy Casares,por la dimensión metafísica de sus cuentos que Verne,que trabajó una dimensión preponderantemente física.Como Poe, Bioy confía en el pensamiento racionalista,pero hereda también su dolorosa certidumbre de que el pensamiento científico tiene límites.De las dos líneas desarrolladas por Poe, el relato detectivesco y el relato especulativo,metafísico,que se funda en conceptos - filosóficos y científicos,Bioy Casares continúa en ambas,con preferencia por la segun_ da que,además,comparte con Jorge Luis Borges.

Pero es quizá H.G. Wells una admiración modélica -también compartida con Borges-_ la más evidente,sobre todo,influido por las primeras obras de Wells: The time machine_ (1895) y The island of Dr. Moreau,anteriormente citada.En la primera,Wells,que había - recogido las enseñanzas de Edward Bellamy,respecto del viaje por el tiempo,perfeccionó la historia,dotándola de una estructura mecánica que reemplazaría las viejas formas de desplazamiento hacia el futuro como los sueños y la hipnosis y pensando en la teoría - evolucionista de Darwin,la ubicó en un lejano futuro,previendo cambios biológicos y so ciales.

(1)* do parecido a la memoria.Sus imágenes tienen la peligrosa fascinación de los - sueños. (La Nación,Buenos Aires, 30,4,78). "Por medio de la cámara,el fotógra - fo sustrae del río del tiempo,el mundo que lo rodea" en Prólogo a Fotos poco co nocidas de gente muy conocida de E. Comesaña.

Es posible que Bellamy haya influido en Bioy,ya que en su Looking backward (1888), a diferencia de los viajes utópicos en el tiempo que,desde Platón,se situaban en lugares lejanos,esta novela se sitúa en un lugar conocido (Boston).

En "La trama celeste" todo sucede entre Buenos Aires y algún lugar del cielo entre Argentina y Uruguay;además no parece azaroso el nombre del aviador: Capitán Morris,que probablemente tenga que ver con William Morris,autor de News from now here (1890),que envía al personaje a la Edad Media,mejorada gracias a una máquina que ahorra trabajo.

Siguiendo la vieja tradición que inaugurara Mary B. Shelley en la propuesta de un futuro posible con transformaciones individuales y sociales,los relatos fantásticos de Bioy son atraídos en buen número por el tema de inventos de ingeniería genética y cirugía para obtener la eterna juventud y la inmortalidad o,por lo menos,para evitar el dolor o la enfermedad.En estos relatos las utopías se revierten en antiutopías o distopías,ya que los "inventos" son fallidos o engañosos,salvo "Máscaras venencianas", donde Daniela,un ser producto de la clonación,vive maravillosamente y sin conflictos. La teoría de la panspermia,sostenida por Svante Arrhenius (1859-1927),ganador del premmio Nobel de Química en 1903,hoy desacreditada,sostiene que la vida es eterna y que la luz solar la transmite de un planeta a otro.Ha sido tematizada por muchos relatos de ciencia ficción,tales como The Sedling Stars (1957) de James Blish y también ha propiciado relatos seudocientíficos que elaboran la posibilidad de que estemos recibiendo ayuda de otros planetas como en Chariots of the Gods? (1968) de Erik von Däniken,pero en general ,los escritores de ciencia ficción,salvo algunas excepciones—A.E. van Vogt,seguidor de la Cientología creada por L. Ron Hubbard,famoso por su proclividad a la seudociencia—han preferido seguir el modelo maquinario de Wells.Éste parece el caso de Bioy Casares,ya que,con excepción del ya citado cuento "Máscaras venecianas",el autor se muestra escéptico frente a la muy deseada posibilidad de evitar la muerte y aspirar a una vida inmortal en versión paradisíaca.

Sin embargo Bioy Casares deja la puerta abierta porque cree que "el mundo es inacabable,está hecho de infinitos mundos,a la manera de las muñecas rusas."(1)

Bajo Historias desaforadas (1986) Bioy Casares publicó un conjunto de cuentos de corte decididamente paródico."Desaforadas" para Bioy,significan increíbles,extraordinarias porque según él,en el plan de las historias,hay algo desmedido,pero siempre el -

(1) Adolfo Bioy Casares , Guirnalda con amores,Emecé,Buenos Aires,1959, pág. 37.

hombre está buscando cosas desmedidas." (1)

Varios cuentos de esta colección abordan el tema de la persecución de la eterna - juventud.En "Planes para una fuga al Carmelo" se asiste a la huída de un viejo profe - sor -ayudado por sus alumnos- en una sociedad macabra que seguramente practica la eutanasia."Historia desaforada" contiene un argumento frankensteiniano: el Dr. Haeckel,investigador en Biología,autor de un tratamiento para evitar la vejez,lo aplica en un -- hombre que se metamorfosea en gigante;"Otra esperanza" describe una clínica o "sanatorio del dolor" que,irónicamente,no alivia a nadie,sino que usa el dolor de los pacientes para alimentar los servicios hospitalarios.Su patológico Director y todo el sistema casi carcelario recuerdan la prisión de Plan de evasión y,naturalmente,al "Instituto Frenopático" del Dr. Samaniego en Dormir al sol .Detrás de un triángulo amoroso se cierra el tema de la identidad y del doble y el de los seres clónicos en el ya citado relato "Máscaras venecianas".

En El héroe de las mujeres ,el cuento intitulado "Una puerta se abre" se interna en esta temática: Almeyda,un desengañado del maquinismo de la ciencia ficción,acude entre el sueño y la vigilia,a ser atendido por un falso médico,el Dr. Edmundo Scotto.

Bioy Casares desnuda el mito médico -cirujanos,biólogos,sicoanalistas- mostrándolos como torpes y avariciosos aprendices de brujos,como anacrónicos alquimistas inescrupulosos que se aprovechan de las debilidades y los sufrimientos ajenos.Los seres humanos,desposeídos de la gracia divina,se agreden y engañan y,ciegamente,se premian o - castigan entre sí,dejando muchas dudas e incomprensibilidades;sin embargo,en medio de la crueldad y la estupidez humanas,la legalidad del orden social es la única menguada - esperanza de sobrevivencia tolerante que los seres humanos poseen.

EL ESPACIO

Consecuentemente con los personajes,el espacio,en los relatos fantásticos bioycasareanos,es bipolar: el exótico y fantasmal metatexto de la novela de aventuras—islas caribeñas deshabitadas,prisiones rarísimas y campos de experimentación biológica—y el doméstico que se afantasma sorpresivamente.

La geografía exótica es una meta-geografía extraída de las novelas de Conrad,Stevenson o Wells;la geografía doméstica tiene una topografía preferencial: Buenos Aires y sus alrededores,(El Tigre),La Plata,Mar del Plata,Miramar,pueblos pampeanos y zonas patagónicas de Uruguay,Montevideo,Punta del Este;de Europa,ciudades inglesas,france --

(1) Adolfo Bioy Casares,Aventuras de la imaginación, Conversaciones de Adolfo Bioy - Casares Con Noemí Ulla, Buenos Aires, Corregidor, pág. 92.

sas,suizas y algunas italianas como Venecia.Toda esta nomenclatura topográfica se hace irreconocible cuando los personajes ingresan en el ámbito de lo fantástico,que emborrona cualquier certeza y vuelve tan metatextual este espacio doméstico como el exótico.

Verneanamente,el espacio se atisba desde la tierra,el mar y el cielo,en automóviles como en "El atajo",en aviones como en "La trama celeste" o en barcos como en"El lado de la sombra".

Casas misteriosas como en la mejor tradición de la novela gótica son espacios dulcísimos que se transforman en los más siniestros y terroríficos: "El solar", "Moscas y arañas","El perjurio de la nieve","De los reyes futuros"...

Incluso los ámbitos cerrados son los más extraños -casas,prisiones,sanatorios- en la tradición del "misterio del cuarto cerrado" de Poe y Leroux que tanto ha fascinado a Bioy Casares.La hipérbole paródica del "cuarto cerrado" la constituyen los relatos de Seis problemas para Don Isidro Parodi (1942) ya que el "misterio" del cuarto sin accesos,a partir de Poe,es aquél donde ha ocurrido el delito y al que llega el investigador;en cambio,Don Isidro Parodi está encerrado en una cárcel—en un suburbio porteño—injustamente y por equivocación y desde ese espacio clausurado,resuelve los casos delictuosos de afuera,a partir de los datos que requiere para su deducción. (1).

Los seres humanos viven aislados,generalmente,en casas misteriosas ("El solar", "El perjurio de la nieve"),en clínicas ("Otra esperanza") o en islas-prisiones (Plan de evasión),en un barco ("La pasajera de primera clase") o en la inmensa soledad de la pampa (En "El atajo",los protagonistas ven o alucinan una fortaleza presidiaria como un hiperbólico fuego fatuo donde uno de ellos quedará atrapado.)

El carácter insular de esta geografía abstracta,proveniente de la novela de aventuras,alude a islas concretas (las islas Ellice de Plan de evasión parecen un eco antitético de las helénicas Islas Felices o Jardín de las Hespérides o de la infernal The island of Dr. Moreau) o a zonas mediterráneas que funcionan como islas,tal como el chalet de los dinamarqueses en una hacienda patagónica en "El perjurio de la nieve" y hay también sitios que se conectan por pasadizos y túneles ocultos ("De la forma del -

(1) El carácter paródico se centra también en el nombre de H.Bustos Domecq,que provendría del abuelo de Borges ,caudillo cordobés y del abuelo de Bioy,de origen francés y cuya biografía inventaron los autores en ese mismo libro (nacido en Pujato,pueblo santafecino y residente en Rosario,el escritor es Inspector de Enseñanza y Defensor de los Pobres,heredero de Poe y de Doyle,habría escrito unos cuentos policiales,Los cuentos de Pujato,)Con el mismo seudónimo Borges y Bioy firmaron Nuevos cuentos de H. Bustos Domeco (1977).y unas crónicas satíricas intituladas Crónicas.

mundo") o bien lugares más difíciles de observar,como el cielo de "La trama celeste".- Se trata de un paisaje aparentemente utópico,pero,"ad finem",un paisaje distópico,un "locus amoenus" pastoril invertido,un infierno del que se desea huir,como de una pesadilla,precisamente porque es un lugar onírico.

La imaginería de los paisajes irrumpe como un sueño o como la proyección de un film surrealista,donde la sucesividad de imágenes parece no responder a un ordenamiento lógico: despertar del sueño o salir del film ,significa salir de una suerte de encantamiento,tal como para el lector de Bioy,cerrar el libro significa la pérdida de la ilusión novelesca,que es una meta-ilusión novelesca;en cuanto sus "topoi",provienen de otras tierras literarias.

El espacio del relato fantástico bioycasareano en su versión exótica y en su versión moderna doméstica desrealizada,afantasmada,conforma un laberinto en forma de red, una sutil telaraña por donde viajan los personajes: el evadido se refugia en una isla en La invención de Morel,mientras Castel idea el plan de cambiar la percepción del mundo de los prisioneros de la Isla del Diablo,merced a su invento,es decir,evitarles la realidad insatisfactoria,en Plan de evasión.En "El perjurio de la nieve" el espacio de la casa subsume al tiempo;en "En memoria de Paulina" la imaginación atrapa imágenes desiderativas y las proyecta nada menos que en un espejo;en "La trama celeste" se postula la existencia de mundos paralelos como explicación al caso enigmático propuesto y hay dos Hungrías casi iguales en "El otro laberinto".

El lugar misterioso puede estar muy lejos ("Los milagros no se recuperan","El lado de la sombra","Máscaras venecianas") o muy próximo ("El gran Serafín","El héroe de las mujeres","El solar","La sierva ajena"...) a la realidad de la que parte el personaje;y que encuentra por azar ("El atajo","De la forma del mundo") o como resultado de su afanosa búsqueda ("Una puerta se abre","Los afanes","El otro laberinto").

La claustrofobia,la sensación de permanente acechanza,a la vez que el deseo de huir,describen caracterológicamente a los personajes como sempiternos insatisfechos que sólo echan raíces adventicias en un suelo marcado por la ajenidad,en un suelo que no reconocen como la Tierra Prometida,la cual parecen buscar en un incesante peregrinar,en un viaje que siempre es,o al menos pretende ser,una aventura de robinsones.

Bioy Casares,que reconoce haber aprendido de Stevenson a vivificar el mundo representado a través de la captación óptica intensa,describe el espacio físico con economía y precisión,evitando el color local del costumbrismo,pero singularizando un espacio reconocible con el ojo de una cámara fotográfica sensible y que es capaz de captar versiones inéditas y deslumbradoras.

En sus incesantes viajes,los personajes de Bioy recorren dominios exóticos o dominios domésticos afantasmados.y estos últimos surgen como las experiencias más desencantadas (Horvat,estudiante en París,al volver a Hungría,encuentra otro mundo terrible en "El otro laberinto",el narrador de "De los reyes futuros" encuentra en la quinta de Saint Remi que los juegos infantiles se han convertido en actividades patológicas en - Marcos y Helena,mientras que el protagonista de "El solar" es sorprendido por una horrorosa muerte en la que fuera la casa bienquerida de su infancia).

Incluso el fin del mundo espera como una gran trampa mortal,en los lugares menos esperados,a los seres humanos,que han jugado con las cartas marcadas por la Muerte,un juego absurdo y engañoso ("El otro laberinto","El gran Serafín","El perjurio de la nieve") parece decir el pesimismo de Bioy Casares,el cual compartió,desde los años cuarenta con otros representantes de su generaciém o algo mayores (Borges,Mallea,Sábato,-Martínez Estrada,Scalabrini Ortiz) los cuales a su vez habían leído a Spengler y Toynbee;a Hölderlin,Heidegger y Sartre.

El tema del doble,de lo especular,se da en parejas antitéticas de corte kafkiano -sueño versus vigilia,cárcel versus escapatoria- como la presencia de un ser de otros mundos entre humanos ("El calamar opta por su tinta") o reencarnaciones humanas en un animal ("El lado de la sombra") o inmiscución de un ser real en los sueños ajenos --- ("Moscas y arañas") o personajes que tienen su doble idéntico dentro de un mismo texto (así en "La trama celeste" ,dos capitanes Morris a la misma hora,pero en mundos paralelos,habrían hecho la misma hazaña,de ahí las confusiones de la trama;o los gemelos - casi míticos Horvath y Banyay en "El otro laberinto") aunque tambiém hay parejas intertextuales,tales como las de Morel (De La invención de Morel) y Heladio Heller de "Los afanes" o la de Morel con Marcos en "De los reyes futuros";la del Director de la prisión,el atroz Castel (de Plan de evasión) con el Dr. Reger Samaniego (de Dormir al - sol) o la de Castel con el profesor Haeckel (en "Historia desaforada") o la de Castel con el Dr. Scotto (de "Una puerta se abre"),la de Castel con el director diabólico de una clínica del dolor (en "Otra esperanza").

Por otro lado hay también parejas idénticas o similares,como la mujer clónica que hacen surgir de Daniela (en "Máscaras venecianas") o del idéntico y fatal destino de - los hermanos que vuelven en diferente época a la casa paterna (en "El solar"),los dobles idénticos (de "Los milagros no se recuperan");el capitán Maugham y el escritor -- Somerset Maugham;Carmen en un tiempo y Carmen rediviva en otro espacio;o el diablo -- o la máscara del diablo (en"Historia prodigiosa"),

Afectado por el viejo tema del doble,el espacio puede,en conclusión,desgajarse en mitades idénticas antitéticas o semejantes;puede proyectarse en la dimensión física de

mundos paralelos intuídos o atisbados o en inabarcables dimensiones síquicas relacionadas con el sueño y con las percepciones alteradas o la práctica de experiencias -- místicas o esotéricas.

EL TIEMPO

Si el espacio se desdobla,el tiempo tiene un espectro más amplio y complejo.La relación más evidente entre espacio y texto se establece,diegéticamente,por los traslados,andanzas y aventuras de los personajes,es decir,por el viaje.

El viaje nunca se realiza en la geografía física exclusivamente,sino en las colindancias entre el terreno de la vigilia y el del sueño.

Hay viajes narrados,o sea,que centralizan las acciones y viajes conjeturales, -- o sea,viajes simbólicos o posibilidades enunciadas,tal como en "La trama celeste",que contiene el texto catalogado como manuscrito (no clásicamente "hallado" sino enviado por correo,es decir,una sutil diferencia con el modelo canónico) intitulado "Las aventuras del Capitán Morris",cuyo sintético comienzo puede ser el cuento mismo:
"Este relato podría empezar con una leyenda celta que nos hablara del viaje de un -- héroe al país que está al lado de la fuente,o de una infranqueable prisión hecha de ramas tiernas,o de un anillo que torna invisible a quien lo lleva,o de una nube mágica,o de una joven llorando en el remoto fondo de un espejo que está en la mano del caballero destinado a salvarla,o de la busca,interminable y sin esperanza,de la tumba del rey Arturo ..." (1)

Como se descifra un sueño,deben descifrarse el viaje y el relato fantástico,ya que éste es una cifra del viaje y el viaje una cifra del relato.El desciframiento tiene que ver,en Bioy y en Borges,con una estructura abordable desde el análisis racional riguroso -incluso con elementos matemáticos- que ellos heredaron de Edgar Allan Poe en primer término y de Arthur Conan Doyle -heredero,a su vez,de Poe- en segundo término.

¿Es el tiempo un hecho objetivo,mensurable,como lo era para Newton?¿O,por el contrario,el sujeto percibe el tiempo de una manera determinada,como creía Descartes; -- o como para Kant,el tiempo es una síntesis a priori,porque el espacio y el tiempo no son objetos de percepción sino modos de percepción?

(1) Adolfo Bioy Casares,"La trama celeste" en Historias fantásticas,Emecé,Buenos - Aires,1972, pág. 29.

La preferencia por personajes dobles,en parejas,los espacios duales,los hechos - reiterados idénticamente o con levísimas diferencias,en fin,la repetición,tan socorrida literariamente por Bioy Casares,llevan a pensar en arquetipos,es decir,en que el - tiempo se presenta percibido a partir de ciertos modos de captación que cualifican la realidad de manera "sui géneris".

Jorge A. Rivera (1) estudia en la obra de Adolfo Bioy Casares las característi - cas de una pléyade de escritores argentinos de los años cuarenta,arracimados en torno a la revista Sur -Manuel Peyrou,Enrique Anderson Imbert,José Bianco,Adolfo Pérez Zelaschi,Silvina Ocampo-todos ellos alrededor de Jorge Luis Borges como el mismo Bioy Casares,en sus producciones literarias de esa década especialmente como los señeros - representantes del arquetipismo literario.Este arquetipismo literario se funda,para - Rivera,en las muy arraigadas y difundidas entonces (para este grupo) teorías antropológicas de Levy-Bruhl (en los "primitivos" predominaría una mentalidad "pre-lógica" - que atribuiría las causas mediatas a fuerzas míticas y permitiría vivir al hombre en una estrecha y vital relación con un universo donde los objetos y las percepciones de los objetos desconocen las leyes de la causalidad y los conceptos de universalidad y abstracción),de Frazer (quien,en The Golden Bough,sostenía que el animismo en el ser humano provendría de la verificación de las relaciones analógicas tal como se dan en la realidad) amén de las investigaciones sobre el "inconsciente colectivo" y los "arquetipos" desarrollados por Jung (para el cual,los "arquetipos" son categorías universales,intuitivas,que se expresan de manera simbólica) y las aportaciones de D.H. Lawrence sobre la "irracionalidad pánica".

Para Rivera,este arquetipismo surgido en el citado endogrupo de intelectuales liberales de los años cuarenta,muchas veces aparece mezclado con las nuevas (entonces) concepciones del universo físico -Einstein,Minkowsky,Fitzgerald,Eddington- como un - instrumento cognoscitivo,transparente en sus concepciones estéticas.

Rivera ve La invención de Morel,a la que considera prefiguradora de toda la obra posterior de Bioy Casares,más próxima a la ciencia ficción que a la literatura fantástica porque toda situación ambigua,de un mundo "desconocido",misterioso,mágico (de la "atmósfera" a la que el propio Bioy se refiere en Antología de la literatura fantástica) termina siempre explicándose racionalmente en un mundo "conocido" por un "efecto" (concepto también bioycasareano,extraído por Rivera del mismo texto antes citado) propio del mundo científico o tecnológico actual o previsible en un futuro próximo.

(1)Jorge A. Rivera "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40" en Nueva novela latinoamericana, N. Jitrik,A.M. Barrenechea y otros, Buenos Aires,Paidós, 1972, pág. 174-204.

El muy esclarecedor ensayo de Rivera indica como proveniente de Olaf Stapledon - la tendencia en Bioy (y en Borges) a postular los hechos posibles,conjeturables,en la misma categoría de los hechos verificables como hechos físicos comprobables.Toda la - física postnewtoniana parece estudiar el tiempo ya no como lo irreversible y lineal,- sino en cualificaciones y dimensiones diferentes.Rivera cree que Bioy y Borges,con esta "información" científica,aparte de sus innegables conocimientos de las ideas de - Schopenhauer,Berkeley y Nietzsche,habrían elaborado un artificio estético aporístico o paradojal dirigido a una comunidad de lectores "literarios" antes que "científi --- cos",de donde provendría cierta "sorpresa" frente a la temática,a la vez que él "de - senmascara" una ideología que percibe (en la época de su ensayo,1968) como encubier_ ta.

Si Stapledon,por el que,por otra parte,como Rivera reconoce,Bioy no ha escondido su admiración,presente en la Antología multicitada,postula mundos posibles simultá -- neos,a su vez,se lo debe a Wells y toda la ciencia ficción,heredera del realismo,cu - riosamente se alimenta de una ciencia que,al perfeccionar sus instrumentos de visión_ y captación del mundo,los hace cada día más sorprendentes y "fantásticos" para una co_ munidad lectora no familiarizada con los avances crecientes (y no del todo predeci - bles) de la ciencia y,probablemente,las fronteras entre lo fantástico y lo científico empiecen a ser cada día menos nítidas,si es que es válida esta conjetura.Bioy como - Borges,siguiendo a Wells,entre otros escritores,han sido los pioneros que en la lite_ ratura argentina han construido ficciones conjeturales .Tampoco hay que olvidar que - este relato especulativo sostenido por ideas científicas y/o filosóficas se cimenta - siempre en la vieja tradición analítico-detectivesca de Edgar Allan Poe,en el sentido de que los cuentos de Poe,como cree Raymond Queneau,"están basados en la misma teo -- ría: que el espíritu humano es permeable al espíritu humano;que todos los ardides y - todas las astucias se pueden descubrir: que hasta la misma inspiración descubre sus - secretos si una inteligencia suficientemente penetrante,es decir,Poe la analiza" (1).

La concepción del tiempo en Bioy Casares -proveniente de lo arquetípico y/o de - la física postnewtoniana- es un"continuum"reversible,distensivo,con cortes hacia ade_ lante (prolepsis) o hacia atrás (analepsis);con desgarramientos o alternancias,con - coincidencias y disidencias respecto del espacio.

En el relato bioycasareano,el tiempo lineal e irreversible (propuesto general - mente "in medias res" o "ad finem" y muy raramente "ab initio") se ve atravesado por_

(1) Raymond Queneau, Orillas,matemáticos,precursores,enciclopedistas, México,FCE,- 1989, pág. 70-71.

otros relatos construidos con tiempos reversibles que se encogen o dilatan o duplican o ramifican,sugiriendo una desestimación del tiempo irreversible,proponiendo una duda razonable no sólo sobre el mundo representado en el texto sino sobre el mundo referencial del lector.Esta desobjetivación del tiempo (o desrealización,si se prefiere) es palpable en todos los relatos de Bioy Casares y particularmente lograda con maestría estética en "El perjurio de la nieve",donde un juego de enmarcamientos temporales desestima la posibilidad realista de entender la existencia por sus datos aparenciales a la vez que el tiempo se detiene o regresa de manera repetitente o en "La trama celeste",que postula la existencia de viajes o "pases" entre mundos paralelos o en "En memoria de Paulina",donde se apuesta doble contra sencillo a la condición transformadora de la realidad que puede caber en la imaginación humana.Hay cuentos,como "El otro laberinto",que hacen sospechar la inexistencia de la causalidad y otros,como "De los reyes futuros",que plantean la posibilidad científica de suprimir etapas en el desarrollo de las especies animales.Esta reflexión sobre el tiempo forma parte de una reflexión más amplia,presente en Bioy siempre,que es la proximidad entre la literatura y la ciencia (1).

Casi siempre las alusiones a inventos o a nombres de famosos científicos tienen un tinte paródico,por ejemplo,haber bautizado "Haeckel" al protagonista de "Historia desaforada" remite a Ernst Haeckel,naturalista alemán que en 1873,en su Historia de los seres organizados decía que,de aceptar la idea de un creador sobrenatural,era aceptar lo ininteligible y veía a los seres vivos fotosintéticos en su origen,teoría que rechazaría su sucesor,Alexander Ivanovich Oparin.

(1) En diversas entrevistas Adolfo Bioy Casares ha manifestado que Jorge Luis Borges,con quien compartiera su pasión por la literatura fantástica y él,en una estancia bonaerense,reunidos en torno a la preparación de un folleto sobre las bondades del yogurt,por 1937,discutieron sobre la confección de un relato fantástico sobre un médico sádico,discusión que fructificaría en los cuentos escritos en colaboración,sobre el cuarenta.Este recuerdo se une al de Felipe Fernández,un profesor de matemáticas que le abrió el mundo del conocimiento en la adolescencia y a quienes Bioy atribuye el mérito de una influencia decisiva sin la que no hubiera podido escribir relatos fantásticos..."en aquellos primeros años yo quería escribir relatos que fueran,en cierto modo,como la descripción de un teorema" le confesaba Bioy a Jorge Montes,en 1979 (cfr. "Conversación con un escritor: Adolfo Bioy Casares" por Jorge Montes,en Revista Libro Elegido Ed. Atlántida Buenos Aires,Febrero de 1979, Nº 32).

El tiempo espacializado que el "viaje" simboliza,transcurre en tierras litera -- rias "ex profeso",sea en los colindantes y difusos campos de la vigilia y del sueño,- ("El jardín de los sueños","El atajo","En memoria de Paulina") o en espacios físicos paralelos a la manera en que Galton y Dunne (1) los teorizaron ("La trama celeste") - o aludidos conjeturalmente ("El perjurio de la nieve").Si algún tenue viso del "via - je" mítico del héroe en procura del "hiera" pervive en algunos personajes de Bioy Ca_ sares,también podría decirse que es tarea compartida por el lector en su "viaje" lec_ toral a bordo del racionalismo propuesto por Bioy Casares (y por Borges,naturalmente), de ese racionalismo que empieza por tranquilizar y termina por desesperar.Porque este racionalismo obsesivo a ultranza (esta pasión por un orden cognoscente) ¿es la afirma_ ción de un racionalismo en el que se cree y confía o,antes bien,la más amarga duda so_ bre la "ratio"?.

Si la respuesta es afirmativa en primer término y el lector encuentra en el rela_ to bioycasareano una solución interior al texto como un juego auto-referencial,habría que pensar en un arquetipismo ilustrado muy inteligentemente;si,por el contrario,el - lector atisba la grieta,la fisura de ese racionalismo,la respuesta estará más próxima a una literatura fantástica que es la contracara del racionalismo pero que,fatalmen - te,lo incluye en su reflexión sobre el mundo.

EL DISCURSO FANTASTICO BIOYCASAREANO

La invención de Morel crea un archimodelo acabado de literatura fantástica que su au_ tor nunca abandonará.Jorge Luis Borges,en su famoso prólogo a La invención de Morel,- encuentra en esta obra la condensación del género:

"Las ficciones de índole policial -otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos- refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un he_ cho razonable;Adolfo Bioy Casares,en estas páginas,resuelve con felicidad un problema acaso más difícil.Despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo y plenamente los descifra mediante un sólo postu lado fantástico pero no sobrenatural.El temor de incurrir en prematuras o parciales - revelaciones me prohíbe el examen del argumento y de las muchas delicadas sabidurías_ de la ejecución.Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San_

(1) Un experimento con el tiempo de Dunne y Everyman's Library de Francis Galton - son libros agotados,según ha comentado el mismo Bioy Casares (cfr. El viaje - y la otra realidad op. cit. pág. 129-130).

Agustín y Orígenes refutaron,que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música - memorable Dante Gabriel Rossetti:

I have been here before,
but when or how I cannot tell:
I know the grass beyond the door,
the sweet keen smell,
the sighing sound,the lights around the shore...

En español son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. - Los clásicos ejercieron la alegoría,las exageraciones de la sátira y,alguna vez,la mera incoherencia verbal;de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de Las fuerzas extrañas y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia.La invención de Morel (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño,a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.

He discutido con su autor los pormenores de su trama,la he releído;no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta". (1).

Desde los primeros hasta los últimos relatos fantásticos bioycasareanos hay una sostenida combinación de lo fantástico con lo policial (o paródico-policial) y elementos de la ciencia ficción (un imaginario preferentemente óptico) ,con un suspenso muy fino -aprendido en Poe,en James,en Leroux- en un "tempo" retardatorio de postergación frente a otros materiales exhibidos y provenientes de dominios filosóficos o literarios que atrapan la atención del lector aún más intensamente que la resolución del - "caso" presentado.Y hay también una contemporaneidad o futurismo,tangente a cierto -- utopismo.Del sempiterno tema de las prisiones laberínticas e insulares (que supone el tema de la "evasión"),prefigurado desde sus primeros relatos,surgen dos temas o direcciones temáticas significativas en sus últimos relatos,aunque pueden rastrearse - con antelación a ellos: la búsqueda afanosa de una suerte de talismán de alquímica - o científica receta para evitar la muerte,una lustral fórmula de inmortalidad,que aparece como renovados pactos fáusticos y una sensible proclividad hacia la parodia,representada por máscaras y disfraces,es decir,por metamorfosis.

Estos relatos,siguiendo las pautas clásicas,se estructuran alrededor de una pri_

(1) Jorge Luis Borges, Prólogo a La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares,- Buenos Aires, Emecé ,1988. pág. 14-15 .
Nota: Los subrayados son míos.

mera persona narrativa (menos frecuentemente,la tercera o la tercera "avec") e inclu_ so complican la composición con un "yo" confundido con otro "yo" o trasvasado en otra primera persona.Los narradores son varones solitarios: escritores,cronistas,viajeros, fotógrafos,...por lo general, el relato central está precedido por otro introductorio_ que suele "resumir" el argumento del primero o propuestas conjeturales de más de un _ relato posible,o relatos "enmarcados" como cajas chinas o como caracoles o como la -- berintos o como rompecabezas.

La historia amorosa,muy breve,muy económica,encubre o difumina la historia fan - tástica,que es siempre una aventura en el sentido stevensoniano.

Los relatos se relacionan entre sí por la reiteración temática,por personajes que van de un cuento a otro y con los de las novelas,sobre todo con Plan de evasión y con_ La invención de Morel,formando un sistema literario coherente.Este universo alude a - otro,metaliterario,ya que la referencialidad está dada por una bibliofilia que va des_ de manuscritos "hallados" a monografías o tratados,a extraños hallazgos bibliográficos que son nada menos que (borgeanamente) principios de intelección del mundo.

Como en un poliedro,se superponen diversas coberturas -los relatos- y todos ellos como para Olaf Stapledon,válidos,jerárquicamente semejantes,se postulan como conjetu - ras.Frente a un narrador que ofrece y arrebata certidumbres,el discurrir del lector es arduo y a veces afrentoso para su memoria y para su inteligencia,porque la lectura del relato es casi siempre,una partida de ajedrez que hay que jugar,no sólo observar.La - "atmósfera" del cuento es de creciente suspicacia mientras que el "efecto" fantástico_ espera agazapado hacia el final con más de una explicación racional (a veces excesiva_ mente racional) que sostiene una o más lecturas fantásticas.Porque los narradores bioy casareanos inducen a los lectores a desechar lecturas realistas,interpretativas,alegó_ ricas,(como dice Todorov).Si el lector escoge una lectura alegórica es porque esa --- elección la hace en función de su manejo de códigos de lectura fantástica que él mane_ ja como posibles (diría Todorov) pero no por influencia del punto de vista de los na - rradores que promueven siempre la lectura fantástica.

Los referidos conceptos de "atmósfera" y "efecto" son utilizados aquí en el mismo sentido que el mismo Adolfo Bioy Casares ha propuesto en Antología de la literatura fan - tástica.

La "atmósfera" o ambiente,cree Bioy Casares,en los argumentos más simples,era la -- del miedo,"después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mun_ do plenamente creíble,sucediera un solo hecho increíble;que en vidas consuetudinarias y domésticas como la del lector,sucediera el fantasma.Por contraste el efecto resulta_ ba más fuerte.Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la· lite_

ratura fantástica (ejemplo: Wells)." (1). El "efecto" es la sorpresa que basa su efica - cia en el hecho de estar bien preparada."Puede ser de puntuación,verbal,de argumento"_ (2).

Utilizando sus propios conceptos teóricos hay que colocar los relatos fantásticos de Bioy Casares bajo esta denominación: una tendencia realista en la literatura fantástica.Estos relatos fantásticos están construidos con un elaborado artificio: lograda - la 'atmósfera' sugeridora,candente,el 'efecto' o sorpresa sigue siendo ese imponderable mágico que se resiste a una descripción teórica.Y esto creo que,tanto desde el terreno - de la producción,como del de la recepción de los textos literarios en general,pero en_ particular,desde éstos que plantean difíciles relaciones entre la ficción y lo real - (para decirlo de alguna manera) se suscribe siempre al hecho de tratarse,indefectible_ mente,de un acto de lectura (con sus respectivas posibilidades y limitaciones).

"En memoria de Paulina" es un relato escrito en primera persona,con un narrador - representado como "yo" (un "ego" romántico que llora la pérdida del doble,del alma gemela) y termina autogratificándose con una suerte de sustitución (o restitución) del -- amor perdido.

El argumento bordea la truculencia: al narrador le es arrebatada la bienamada Paulina por Montero ,un escritor mediocre que la seduce y,finalmente,la mata por celos injustificados,sin que el narrador lo sepa,sino varios años después,cuando al regreso de de un largo viaje,ella se le aparece como una visión extraña o fantasma luminoso.El - texto está constituido por otros textos o metáforas textuales: a) El parecido prodigioso entre las dos almas gemelas (la del narrador y la de Paulina) escrito por ella en - el margen de un libro que predica la final reunión de las almas en un breve texto -- o " ex libris" que es nada menos que el epígrafe a toda la historia amorosa. b) Las - confesiones del "yo" lamentoso del narrador se autonombran un apresurado "borrador" - del original,o sea,Paulina,que son las anotaciones en un cuaderno que es,a su vez,otro "borrador" del texto que el lector tiene ante su vista. c) El cuento que Montero escribe,que el lector no lee,pero sabe,por el juicio del narrador,que el héroe del cuento - había fabricado,una rara máquina productora de almas.Este relato aludido es el negativo "increíble" del relato creíble del narrador que llegará a "recuperar" el alma perdida de Paulina en el relato que sí lee el lector,que,a su vez,relaciona esta máquina -

(1) Jorge Luis Borges,Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Antología de la literatura fantástica , [illegible]. Buenos Aires, Edhasa,1983, pág. 6-7.

(2) Idem. pág. 7.

con las no menos atroces máquinas de "Los afanes" y de "Plan de evasión" en manos diabólicas. d) Un poema,posiblemente de Browning,que el narrador busca durante una tarde en la edición de Oxford y e) un libro sobre los Faustos de Müller y Lessing.

Este conjunto de textos que conforman "En memoria de Paulina" contiene también el recuerdo de las imágenes soñadas por los dos enamorados sobre un futuro posible y una imagen-símbolo,descrita como una estatuilla de jade que representa un caballo que,según el vendedor,era china y representaba la pasión.Este objeto (dado y recobrado,como el alma)reúne los recuerdos vividos y los evocados como procedentes del sueño que el lector observa aparecer en "crescendo" hasta el clímax fulgurante de la imagen fantasmal de Paulina en el espejo que el narrador desestima como una aparición o sueño o alucinación,a la vez que ofrece otra solución igualmente fantástica pero de otro tipo: los celos de Montero habrían proyectado una falsa imagen de Paulina (un doble falso) - de allí que el "yo" del narrador no la reconociera como la Paulina que amara.

El tema del doble se multiplica: las dos almas gemelas,los dos amores opuestos,el de Montero que mata ,el del narrador que resucita y salva,la imagen de Paulina interna al narrador,impoluta y perfecta versus la fatídica y diabólica imagen de una Paulina - inauténtica que proyectaran los celos infaustos de Montero,son como los dos relatos,el aludido y oscuro de Montero (que el lector no lee) versus el luminoso del narrador -- (que el lector cree que lee) como el pan blanco que el narrador prefiere al tostado, - así,en un plano decididamente óptico el cuento se desdobla en positivo y negativo,luz y sombra,verdad y falsedad,como otro doble de la alegoría de la caverna...

Como otros cuentos de Adolfo Bioy Casares,éste parece armado con la técnica del - fotomontaje,es decir,hay una propuesta combinatoria y conjetural que el lector puede - incluso relacionar con otros textos del autor,habilitado por la misma técnica del fotomontaje que este texto (como muchos otros) propone.

Como en otros cuentos fantásticos,el autor juega retóricamente con las "cosas" y los "signos de las cosas".La especularidad se da en el texto enmarcante,el del "yo" -- narrador y el texto enmarcado,el de Montero,invisible al lector,así que el reflejo furibundo e inauténtico de Paulina en el espejo,no es un fantasma,sino la proyección verificable tal vez con algún aparato que capte imágenes luminosas,que ha producido la - ira de Montero,pero el efecto,la sorpresa final,es la aclaración de que no se trata - del alma fantasmal de la dulce Paulina sino de este fenómeno de proyección de los sentimientos de Montero.No hay,por lo tanto,una oposición entre una lectura fantástica - y otra alegórica (por ejemplo,la atribución de sueño o alucinación al narrador) sino - la posibllidad de elegir entre dos lecturas fantásticas de la misma jerarquía: o se -- trata de un fantasma (posibilidad increíble) o se trata de la proyección de los senti_

mientos de Montero (posibilidad creíble).

Cuando,como en este relato,en otros,Adolfo Bioy Casares relata un argumento,se asiste al escenario de una historia narrada en un espacio semiótico donde símbolos y temas interactúan y despliegan una gama de sentidos frente al lector interlocutor.En esta relación complejísima hay otro "doble",otra especularidad que es nada menos que un planteo teórico en torno a la recepción literaria: un lector "lee" lo vivido,lo soñado,alucinado o imaginado por el protagonista narrador,interpretado a partir de los conceptos de vida,sueño,alucinación e imaginación por el sujeto de la(s) narración (es).

En "El perjurio de la nieve" la clave se centra en el título del cuento (alguien, tal vez alguno de los narradores,ha mentido sobre el paseo nocturno sobre la nieve) y el aura misteriosa que refulge en la casa de Luis Vermehren,el chalet de la estancia "La Adela",construido como en Dinamarca,en la soledad pampeana,donde el padre y las hijas viven encerrados,totalmente aislados del mundo,repitiendo los mismos actos sin ninguna inmiscución del mundo exterior a ellos,alrededor de una hija enferma,en un extraño y patológico rito compartido de detención del tiempo,hasta que ella muere y oscuras y adversas circunstancias rodean su muerte.

El relato escrito en primera persona como una larga crónica,está firmado por un narrador que se identifica por las iniciales A.B.C. (¿Adolfo Bioy Casares?) colocadas al final del relato pero también en una suerte de introducción a un manuscrito intitulado "Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)" también relatado en primera persona por Luis Villafañe como narrador representado pero que no firma el manuscrito porque éste aparece interrumpido y en ese punto continúa y termina la narración de A.B.C..Es decir,hay un relato mayor en extensión ,que enmarca otro,menor e inconcluso,ambos escritos en primera persona.

El "yo" del lector se encuentra por lo tanto,frente a dos identificaciones posibles respecto de los narradores que entregan sus relatos.Otros textos son los versos que Oribe recita y sus propios versos,que el lector no puede leer.

La sospecha de un episodio de necrofilia ensombrece más la atmósfera enrarecida del chalet de los daneses,seguido de una persecución y un homicidio,el del poeta Carlos Oribe,supuesto amante de Lucía y que,tal vez,hubiera tenido un amor con el que rompiera el orden del padre.En cierta forma,el cuento en esta zona del argumento es como la hipérbole invertida de un cuento maravilloso muy conocido,el de la Bella Durmiente . Y,quizás,la evanescente alusión a la Carta al padre de Franz Kafka.

El relato de Villafañe acusa a Oribe como culpable,pero el lector está avisado de

que Villafañe,buen periodista,es,sin embargo,alcohólico.Por su parte,el relato de A.B.C. acusa de culpable a Villafañe,pero termina advirtiendo: "No creo que la única interpretación de estos hechos sea la mía.Creo,simplemente,que es la única verdadera." (1).

Hay,pues,una autonomía de los relatos y una serie de primeras personas;de las -- tres,Oribe no tiene palabra escrita evidente (se dice que ha publicado versos),por eso A.B.C. asume su voz,su perspectiva y,por ende,su inocencia ("La súplica del poeta fue escuchada"(2)) frente al discurso de Villafañe.

La solución del enigma es fantástica desde el punto de vista de Villafañe o desde el punto de vista de A.B.C. El lector debe decidir quién es el culpable,si Villafañe - u Oribe.O si hay dos culpables.O si los hechos infamantes sólo ocurrieron en la mente perturbada de Luis Vermehren,porque en la atinada y bella metáfora del título-"El Perjurio de la nieve"- construida sobre un oxímoron,descansa el tema del doble.

También en "La trama celeste" se desestima una posibilidad fantástica (la referida por la leyenda celta) y se propone otra también fantástica (la existencia de mundos paralelos).Este efecto final se reitera casi siempre de este modo,es decir,con dos soluciones fantásticas ("La sierva ajena","Moscas y arañas" y muchos más).

La existencia de mundos paralelos -haces de espacios y tiempos paralelos- se -- afirma en "La trama celeste" con base en Eternité par les Astres de Blanqui y en Demócrito (Cicerón: Primeras Académicas II,XVII),así como "El perjurio de la nieve" se inicia con un recordatorio a un fragmento de las obras de Meyrink intitulado El rey secreto del mundo.Esta última referencia esconde el hecho de que la imagen más antigua del doble parece provenir del Golem,esa criatura que el misticismo judío remonta hasta el Talmud y que la versión legendaria más moderna atribuye a Judah Loew ben Bezabel de - Praga,quien habría creado este esclavo de arcilla para proteger a la comunidad judía,- en el siglo XV y que Gustav Meyrink popularizara en Der Golem (1915).(3).

El tema del doble,muy a menudo entintado con demonismo,referido a mundos paralelos y a "dobles" animales o a seres clonados,no sólo inunda la temática sino que es - tructura los relatos fantásticos bioycasareanos sistemática y reiteradamente: dos o - más primeras personas narrativas (o en su defecto la tercera "avec") y narraciones es

(1) Adolfo Bioy Casares,"El perjurio de la nieve" en Historias fantásticas, Op. Cit. pág. 91.

(2) Idem. pág. 91.

(3) El cine,tan caro a Bioy Casares,llevó el terror a escena desde sus comienzos,para lo cual baste citar La mansión del diablo (1896) de George Mellies,un Frankenstein norteamericano de 1910,seguido por un Golem (1914) alemán y por Nosferatu,- el vampiro (1922),creación soberbia de F.W. Murnau.

peculares (una narración continente y una -o más de una- narración contenida), pero, sobre todo en las soluciones al enigma propuesto,es decir,las soluciones fantásticas duales (y a veces plurales).

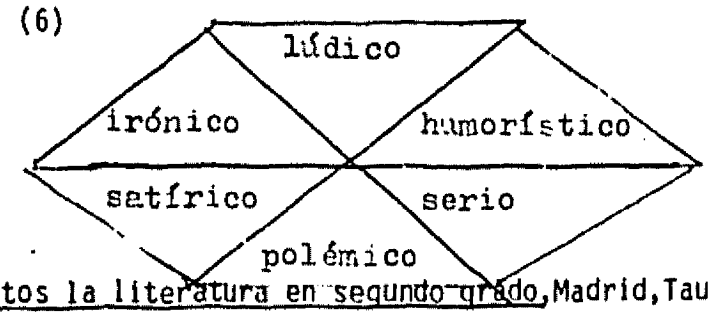
Todos los relatos fantásticos de Bioy enhebran hipérboles en personajes,espacio - y tiempo,tan cercanos a Platón como a Berkeley en el reiterado "doble". Esta especularidad temática como estructural pareciera centrar un deseo de "orden" sobre el caos, - así como el relato -artificio fantástico- como texto,acude siempre a otro(s) texto(s) fantástico(s) y no fantástico(s),como una prueba de su existencia y de su identidad.

Las metamorfosis,decididamente hiperbólicas surgen en el humanario,en el bestiario y en el maquinario tanto como en los seres quasi-humanos propuestos por el autor - y alcanzan en muchas ocasiones a ser paródicos,muy especialmente en los últimos relatos que Bioy Casares ha publicado (por ejemplo,sus Historias desaforadas).

Cuando Gérard Genette define el hipertexto"como todo texto derivado de un texto - anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta,diremos imitación" (1),advierte también que "no hay obra literaria que,en algún grado y según las lecturas,no evoque otra,en este sentido,todas - las obras son hipertextuales" (2) pero admite que algunas lo son mucho más que otras - y cree que los únicos géneros oficialmente textuales "son la parodia,el travestimien - to,el pastiche" (3).Genette relaciona el hipertexto con el"bricolage"(4) y con la muy antigua imagen del palimpsesto (5) según la cual hay una doble lectura (un texto transparenta a otro) que puede ser leído como un juego racional..

Creo que los relatos fantásticos de Bioy Casares ilustran muy bien este concepto de hipertexto o palimpsesto genettiano.

Genette propone un "rosetón" de posibilidades combinables sin fronteras definidas para las grandes obras literarias que transcribo a continuación y donde pienso que pueden ubicarse los textos de Bioy: (6)



(1) Gérard Genette Palimpsestos la literatura en segundo grado,Madrid,Taurus,1989. pág. 17.
(2) Idem. pág. 19.
(3) Idem. pág. 19.
(4) y (5) Idem. pág. 495.
(6) Idem. pág. 43.

La práctica paródica de epigramas y citas explícitas en Bioy es una parte de su - práctica paródica;la otra,más nutrida,es implícita,y establece con el lector un diálo_ go de sobreentendidos,no exento de equívocos posibles para el lector que acepta la -- aventura de leer,ese "plan de evasión" que,paradójicamente,encierra el relato.

Adolfo Bioy Casares utiliza parodias semánticas mínimas,tal como los anteriormen_ te citados nombres de personas o lugares (por ejemplo,un personajes se llama Haeckel,- otro es el cura Moreau,hay un Morel y hay un capitán Morris) y como parodias canónicas totales a las novelas de Wells o de otros escritores de ciencia ficción,que no dejan - de ser por ello grandes homenajes a los admirados maestros,entre quienes destacan, -- amén de Wells,Stevenson,James y Poe.

Y aun más porque,a mi juicio,este parodiar de Bioy en diversos niveles es una -- práctica de reflexión sobre toda la literatura fantástica,sobre todas sus posibilida - des y riesgos de dejar de ser fantástica.En la praxis de cada cuento fantástico,Bioy - especula,teoriza sobre lo fantástico,magistralmente.Las reflexiones giran alrededor de la fantasticidad textual,de la fantasticidad referencial e,incluso,de la imaginación - (¿productora y/o receptora de la maravillosidad?).

Ítalo Calvino cree que el mejor ensayo que se ha publicado sobre la imaginación - es El Imperio de la imaginario. La relation critique,(Gallimard ,1970) de Jean Staro - binski,quien establece un parteaguas entre la magia renacentista de origen neoplatóni_ co que alimentará el romanticismo y el surrealismo,centrada en el concepto de la ima - gen como comunicación entre alma y mundo y la de la imaginación entendida como un ins_ trumento del conocimiento que puede ser científico o no serlo.Proclive a la primera -- por su formación,no desdeña a la segunda y en su experiencia de escribir relatos fan__ tásticos el origen de éstos siempre fue para él una imagen visual,reconociéndose a sí_ mismo en la definición de la imaginación como un "repertorio de lo potencial",bajo -- el "spiritus phantasticus" de Giordano Bruno,entendido como "mundus quidem et sinus -- inexplebilis formarum et specierum" (un mundo o un golfo,nunca saturable,de formas y - de imágenes) (1).

El espíritu humanista de Calvino encuentra similitudes entre el pensamiento del - científico y el del poeta en cuanto ve a ambos estableciendo "asociaciones e imágenes" (2) entre el mundo posible y el mundo imposible y arriba a una definición de la fanta_ sía muy condensada con la que la obra de Bioy Casares comulga íntegramente:

"La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes,agradables,divertidas." (3).

(1) Ítalo Calvino, Seis propuestas para el próximo milenio,Madrid,Siruela,1989,pág. 106.
(2) Idem.
(3) Idem.

A la luz de las teorías fantásticas,el relato bioycasareano sigue a Tzvetan Todorov (1) (y a Roger Caillois) en cuanto a la preferencia por la primera persona narrativa y el narrador representado,amén del uso de las primeras personas narrativas confundidas y superpuestas que se proyectan en el "yo" del lector,o sea,que alientan la identificación del lector con narradores confiables por su ecuanimidad;sin embargo,la reducción racionalista,en Bioy Casares,es antitodoroviana,ya que no propone,como Todorov, una lectura alegórica o interpretativa (de las dos posibles,la opuesta a la fantástica) sino al contrario,una lectura fantástica (y si hay otra lectura posible,también es fantástica).

Respecto de Irène Bessière (2),el relato de Bioy se acerca a su visión teórica en cuanto ella no divorcia sueño y vigilia,sino que los ve como un encuentro,a la vez que no escinde racionalismo y Magia;así,Bioy propone una fórmula semejante donde el racionalismo justifica a la Magia y viceversa,a través de un ideario imaginario fantástico pero "creíble".

La función social de la literatura fantástica,para Rabkin (3),es ofrecer al lector una libertad tal que pueda sustituir el caos de la existencia por el orden estético del relato fantástico.En este punto parecen asimilarse la teoría fantástica de Rabkin y el "efecto" fantástico de los cuentos de Bioy Casares que persiguen un orden meliorativo de la vida humana frente a la precariedad,la decadencia y la finitud (4).

Con los recaudos del caso me atrevería,por lo tanto,a ver más alejados los relatos de Adolfo Bioy Casares de la teoría fantástica de Todorov (basculación entre lo real y lo fantástico) que de la teoría enunciada por Bessière (la incertidumbre,no racionalismo versus magia,sino racionalismo más magia) y,definitivamente,más cercanos a la concepción de lo fantástico enunciado por Rabkin: lo fantástico explica el mundo real;la imaginación razonada suple cualquier solución realista,la cual es desplazada como inoperante e increíble.

En conclusión,Adolfo Bioy Casares invierte el problema de la resolución del conflicto de la literatura fantástica -que es la hesitación entre lo real y lo fantástico- desestimando el polo realista y prestigiando el polo fantástico (de un fantástico

(1) Cfr. Tzvetan Todorov,Introducción a la literatura fantástica,op. cit.

(2) Irène Bessière,Le récit fantastique.La poetique de l'incertain,París,Larousse, 1974.

(3) Cfr. Eric S. Rabkin,The fantastic in literature,New Jersey,Princeton University Press,1976,Robert Scholes y Eric S. Rabkin,La ciencia ficción,Historia,Ciencia, Persepectiva,Madrid,Taurus,1982.

(4) Postcriptum: Otra muñeca rusa,(cfr. Guirnalda con amores,Emecé,Buenos Aires,1956,

"razonado",con algún fundamento científico -y a veces,no pocas,para-científico) que sólo puede permutarse por otra solución también fantástica,basada en sustentaciones similares,es decir,creíbles.

4)* pág. 37),Una muñeca rusa,(Tusquets,Buenos Aires,1991) es un conjunto de relatos - que Adolfo Bioy Casares publica coincidentemente con la recepción del Premio Miguel de Cervantes Saavedra (1991),en Madrid.El mismo viejo "topos" literario: el soñado paisaje del sur de Francia ("Una muñeca rusa",mismo título del libro) y la costa pampeana atlántica (Pardo,la estancia de los recuerdos compartidos con Bor_

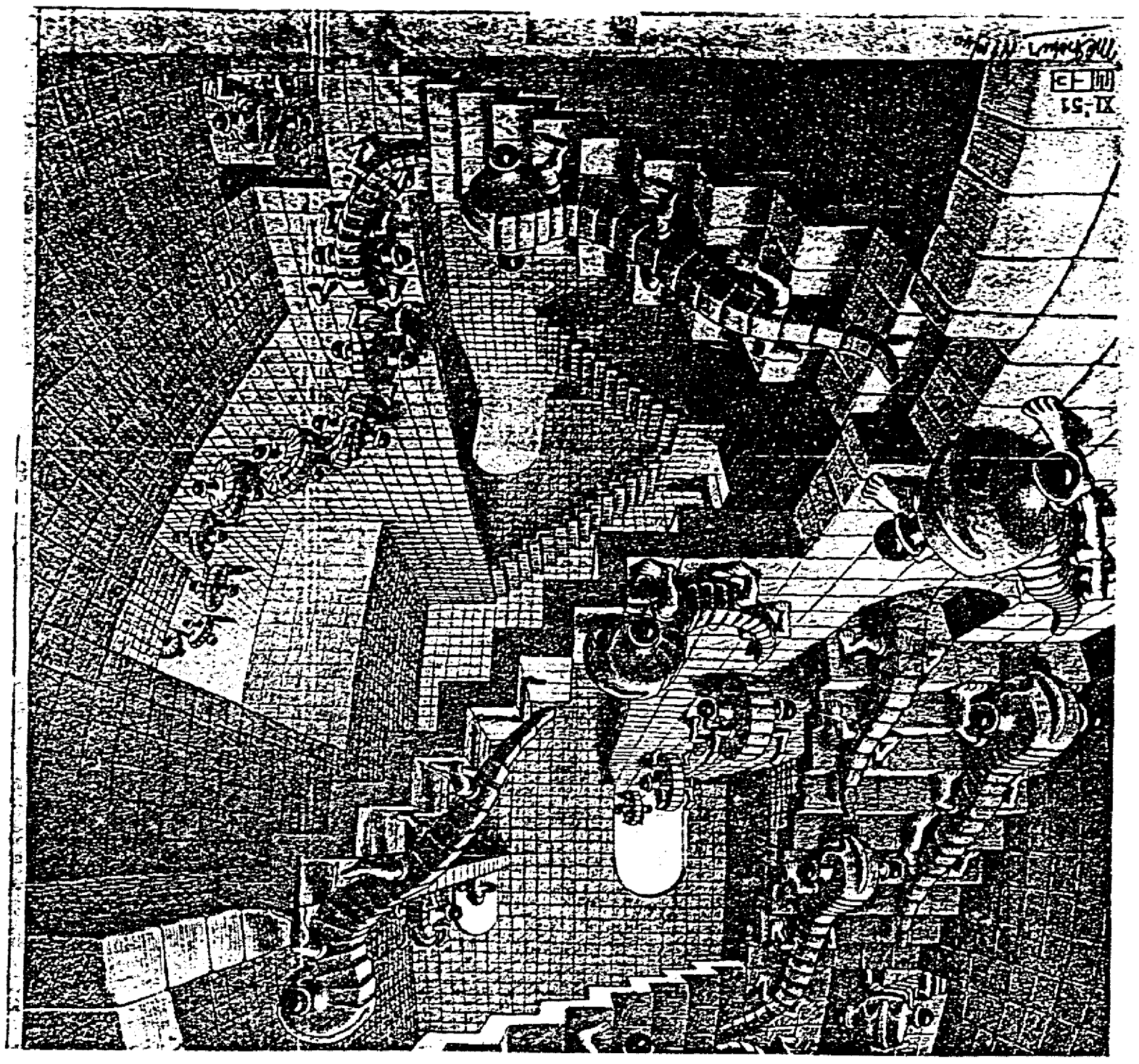
** ges) no menos soñada ni menos fantástica por la proximidad espacial ("Encuentro -- en Rauch").

Los temas,también de vieja data bioycasareana: el amor que encarna los fan -- tasmas cotidianos ("Una muñeca rusa",la vida cotidiana,aparentemente tranquiliza - dora,pero fundamentalmente atroz y fantasmal ("Encuentro en Rauch","Catón","El na_ vegante vuelve a su patria"),el deseo obsesivo del rejuvenecimiento ("Bajo el - - agua") y también algunas afirmaciones de otros personajes respecto de la posibili_ dad de recuperación o no pérdida del tiempo: "En todo hombre sobrevive un chico" - (en "A propósito de un olor",La muñeca rusa,op. cit. pág. 169),"...todo hombre es_ un chico" (en "Diario de Lucio Herrera",op. cit. pág. 105.).La metamorfosis reju - venecedora surge como la "pecificación" o "salmonización" de un ser humano como -- efecto no deseado,extremoso,de un experimento científico "ex profeso",aunque mostren co,que no el ineludible insecto en que deviene Gregorio Samsa.La hipérbole alcan - za el canibalismo en la sobrealimentada criatura de "Margarita o los poderes de la farmacopea".Lo demencial hiperbólico se instala subrepticiamente en el olfato per_ vertido en "A propósito de un olor" que,junto a los dos cuentos anteriormente ci - tados y a "Amor perdido",entonan un réquiem por la sociedad moderna."Tres fanta -- sías menores" conforman "Margarita o los poderes de la farmacopea"."A propósito de un olor" y "Amor vencido" cierran significativamente el libro,reiterando los temas mayores de Bioy Casares,ya que lo monstruoso asoma en la tersa vida cotidiana en - tranquilizadora,compartida y engañosa ilusión de que todo está en orden para casi_ todos.

Metamorfosis e hipérbole,como en otros relatos de Adolfo Bioy Casares,son las figuras literarias con las cuales se pintan versiones del mismo grotesco descarna_ do de la sociedad moderna (o posmoderna) que sigue autorizando también,consecuen temente,la doble lectura: fantástica o paródica,aunque aquí pareciera más proclive a la sátira.

Otra característica bioycasareana sostenida es lo que Carlos Fuentes ha lla - mado "la precisión del detalle",que también señala en la narrativa de José Bian - co: "... la ausencia por medio de un engranaje mental y científico implacable en - Bioy o como realidad paralela,espectral y turbadora,sin la finitud reconfortante - de la muerte,siquiera,en Blanco.En ambos casos,la presencia resulta una ficción -- y la historia debe recomenzar a partir de una nueva ausencia." (Cfr. Conferencia - pronunciada por Carlos Fuentes en el Círculo de Bellas Artes de Madrid,en vísperas del Quinto Centenario y del Tercer Milenio,a fines de 1990,publicada íntegramente por la revista española Libro Blanco y fragmentariamente en Primer Plano,Suplemen•

*** to de Cultura de Página 12,Buenos Aires,23 de Junio de 1991,pág. 2).



JORGE LUIS BORGES O EL LABERINTO LITERARIO

"Es que creo en la teología como literatura fantástica.Es_
una perfección del género."
Jorge Luis Borges

Introducción

Cada escritor crea a sus precursores,Borges dixit (1);así Julio - Cortázar y Adolfo Bioy Casares habrían creado a Jorge Luis Borges, a un Borges fantástico o quasi fantástico.Pero ¿es Jorge Luis Bor_ges un escritor fantástico? Una larga y nutrida tradición crítica_ que incluye al mismo Borges,parece haberlo creído siempre así,des_de Ana María Barrenechea y una legión de críticos argentinos,re -- frendada por la crítica europea y norteamericana,que basaba sus -- aseveraciones en el filoeuropeísmo,la anglización y el nominalismo borgeanos.

Algunos (pocos) críticos argentinos (entre ellos,Ricardo Pi - glia) han hablado de cierto realismo en Borges o,más precisamente, de ciertos referentes reales innegables.Daniel Baldersto n (2),en - una reciente conferencia,asegura,incluso contra lo que él mismo ha bía antes aseverado,que Borges sería un escritor realista, echando mano de cuanto dato encuentra que sostenga su nueva tesis.Parte de la diatriba tiene un carácter de actualidad que Borges habría de - sestimado: la polémica entre sus herederos,en base a los dos testa mentos que él ha dejado y a la discusión generada en torno de lo - que fuera su vida sexual -Canto (3),Woscoboinik (4),etc.-.

A mi juicio,Borges ha escrito dos magníficos cuentos maravi - llosos (que son glosas de otros maravillosos también),poemas y en_ sayos con objetos maravillosos (el aleph,el zahir,los espejos) que

(1) Jorge Luis Borges, "Kafka y sus precursores en O.C.,op. cit._ pág. 710-712

(2) Cfr. Daniel Balderston,"Las fuentes históricas de Ficcio - - nes" Conferencia traducida por Eduardo Paz y Ana María To -- rres,leída por el autor en el Centro Cultural Recoleta el -- 14 de Agosto de 1991,publicada por "Primer plano",suplemento cultural de "Página 12",Buenos Aires,18 de agosto de 1991.

(3) Cfr. Estela Canto,Borges a contraluz,Madrid,Austral,1989.

(4)Cfr. Julio Woscoboinik, El secreto de Borges,Buenos Aires, -- Trieb,1988.

son,hasta cierto punto,reales y hasta cierto punto maravillosos,-- por sus posibilidades imaginarias.Quizá él buscaba,como sus teólo_ gos,la quintaesencia,la FORMA.

La ficción,como forma privilegiada,le permitió una densa re - flexión que desborda géneros literarios y que los interpenetra,ya_ que cada relato contiene ensayos y lírica y aún elementos dramáti_ cos y cada poema contiene elementos narrativos y ensayísticos y ca da ensayo,relatos.Además,muchos,casi todos los textos,"continúan"_ entre sí,en varios textos,armando una red o trama complicadísima - que reenvía a diferentes partes y zonas que conforman el pensamien to borgeano.

Muchos,todos los cuentos maravillosos y fantásticos borgeanos pueden leerse como ensayos filosóficos,es decir,alegóricamente.

Cuando Balderston arroja la piedra subvertidora (él mismo ha_ bía leído con referencialidad fantástica a Borges,apoyándose en -- Stevenson) al hablar de la referencialidad realista de Borges,no - hace otra cosa que darle oportunidad una vez más a Borges de ser - leído como todo gran escritor,desde dos polos clásicos de la lectu ra posible.Puede seguirse el actual derrotero de Balderston o el - de Barrenechea,que él mismo transitara,antes,en la lectura de Bor_ ges,sin negar otros posibles.La obra literaria de Borges es un -- zahir (envés y revés),un aleph (esfera maravillosa). Realismo y -- fantasticidad,autenticidad y apocrificidad son dos caras del mundo literario,juego significativo de espejos.Las lecturas críticas so_ bre la obra de Jorge Luis Borges fatigan,parafraseándolo,estos -- tractos,con un intento de definir los estratos preferentes,sobre - todo,preferentes en la lectura de un texto magmático.Estas lectu - ras "freatrimétricas",para usar un término geológico,son pertinen- tes cuando apuntan a recoger una multirreferencialidad que es la - que está por debajo de este mundo,pero no son pertinentes cuando - sólo acumulan datos para querer arrimar la obra de Borges a un "is mo",a una corriente literaria.

Borges jugó con objetos maravillosos (moneda,espejo,esfera) - que,a la vez,son objetos físicos,geométricos,y con ellos,no será - por simple azar,se cuestionó los grandes problemas del arte,de la_

literatura,de la filosofía,de la ciencia:¿Qué es la literatura? -- ¿dónde está? ¿cómo se hace?.Y ¿qué es la literatura fantástica? -- ¿existe? ¿puede separarse de la literatura realista? se ha estado_ preguntando Borges en toda su obra literaria.

OPUS ESPECULARIS O LOS CUENTOS MARAVILLOSOS (O CON MARAVILLAS= ESPEJOS) DE JORGE LUIS BORGES.

Las maravillas del espejo (enunciado que juega ya con el doble mismo), esas maravillas quizá atroces están en la médula de los relatos borgeanos.No es casual ni impertinente que en "Los espejos abominables" Borges haya enunciado esta clave que permite al lector acceder al reino de la maravilla (atroz): "El tiempo que habitamos es un error,una incompetente parodia.Los espejos y la paternidad son abominables,porque la multiplican y afirman."(1)

Los dos cuentos maravillosos de Jorge Luis Borges (en el sentido de lo maravilloso todoroviano) son,precisamente,cuentos especulares,tanto desde su estructura literaria como desde su sentido filosófico.Ambos soportan una lectura paródica (la parodia es un espejo deformante) a la vez que pueden leerse no alegóricamente,como relatos maravillosos. Ambos pertenecen a la Historia Universal de la Infamia: "El brujo postergado",una glosa magistral del conocido cuento del Infante Don Juan Manuel,intitulado "De lo que sucedió al Deán de Santiago con Don Illán, el Gran Mago de Toledo" y "El espejo de tinta",miliunanochesco,antecesor de "El Aleph",además de ser,desde el título,una graciosa metáfora de la escritura.

En otro texto,también perteneciente a Historia Universal de la Infamia,intitulado "El Toro" hay otra clave importante que relaciona como contiguas y consecuentes la maravilla y la ceguera.Allí el narrador describe una escueta escena del desierto,sin duda de un desierto literario,muy abstracto,que puede ser captada como un (otro) espejismo o escena imaginada como proyección de un deseo: tres figuras humanas avanzan; una de ellas tiene puesta una máscara y "los otros dos eran ciegos" (2)

Alguien,como en los cuentos de Las mil y una noches indagó la razón de esta maravilla atroz: "Están ciegos,el hombre de la máscara declaró,porque han visto mi cara" (3)

En el espejismo del desierto,como en el mundo de los sueños,los hombres ven lo que desean (temen) ver y soportan las consecuencias punitorias de los deseos realizados: los que han visto la maravilla están ciegos;el que la porta,avanza enmascarado.Es decir,los ciegos son otros

(1) Cfr. Jorge Luis Borges, Obras Completas, Emecé Edit.,Bs. As.,1989,Tomo I,pág. 327.
(2) Idem,pág. 325.
(3) Idem,pág. 325 .

(antes eran videntes) y el que enceguecía marcha con una máscara;también es otro.El juego de ver y enceguecer,de deslumbrar y enmascarar,de luces y de sombras,es siempre un juego de espejos.

La especularidad del doble no sólo afecta a las caras sino también a las casas.En "Un teólogo en la Muerte" surge una casa afantasmada: -- "Los ángeles me comunicaron que cuando falleció Melanchton,le fue sumi - nistrada en el otro mundo una casa ilusoriamente igual a la que había tenido en la tierra."(1)

Los espejos repiten el mundo;los relatos de Borges también.Espejos y textos iteran las maravillas existentes.Los espejos tienen que ver con la parodia,con la hipérbole y con la metáfora borgeanas.Con la literatura fantástica en general y con Stevenson,Conrad y Swift en particular. - Mientras Stevenson y Conrad tienen que ver con la factualidad de la aventura -la maravillosidad y la fantasticidad en Stevenson,el horror de lo incógnito de Conrad- próxima a Swift por el viaje aventurero,alimenta en Borges la posibilidad de la dimensión paródica.

Robert Louis Stevenson,inicialmente formado como ensayista y crítico literario,ingresa en la novela,en la novela de aventuras,con un registro especular: el mapa de una isla imaginaria que será la de Treasure Island.En el mapa surge la visión misma de los personajes y el argumento - de todos los personajes stevensonianos: el "locus" (alejado del mundo do - méstico) y la complicación de los hechos (donde los malhechores circun - dan a los que no lo son,en la realidad y en el sueño ficcionales),desparramados por el ancho mundo de la Historia,constituido por héroes solitarios rodeados por grupos humanos hostiles y por narradores preocupados - por las dificultosas vidas de los héroes.Los arquetipos de héroes y -- traidores se sostienen gracias al ingrediente del suspenso,a la vez que los lectores de Stevenson pudieron disfrutar de las más extrañas e inverosimiles aventuras presentadas en medio de una "realidad" cotidiana.

Northrop Frye en Anatomy of Criticism dice: "Todo en la novela de - aventuras es dialéctico.Todo se centra en el conflicto entre el héroe y su enemigo". (2)

Jorge Luis Borges,lector apasionado de relatos de aventuras desde - la niñez,leyó a Robert Louis Stevenson,lector,a su vez,de relatos de -- aventuras y la huella de Stevenson en Borges es notable,tal como lo reve

(1) Idem , pág. 325 .

(2) Northrop Frye,Anatomy of Criticism ,Princeton,1957,pág. 187.

lan sus relatos fantásticos y sus biografías "infames",así como el reco_ nocimiento de la importancia de la aventura en varios ensayos,conceptua_ lización que compartió con Adolfo Bioy Casares.

El tema del "doble",principalmente presente en El extraño caso del- doctor Jekill y del señor Hyde abarca todo lo maravilloso y lo fantásti_ co borgeanos y naturalmente proviene de diversos orígenes literarios - - y filosóficos,en algunos de los cuales habría abrevado el mismo Steven - son,pero parece evidente que este deslumbramiento stevensoniano lo tuvo_ Borges tempranamente como lector niño y es también en su propia experien cia infantil donde Borges sitúa el temor que los espejos,como las pesadi llas,le provocaban.(1).

Las horrorosas criaturas que pueblan el Manual de zoología fantás - tica (2) fascinan por el horror con que asaltan,tanto al narrador-des -- criptor,como al lector.

Engendrar,crear,equivale al horror mismo: Borges lo ha dicho en la_ galería de espejos que es "El Golem",donde alguien da fe de que el rabi_ no mira con horror a su engendro mientras Dios mira al rabino:

"En la hora de angustia y de luz vaga
En su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios,al mirar a su rabino en Praga?" (3).

Los textos de Historia Universal de la Infamia se constituyen sobre una privilegiada imaginería visual que,a partir de la misma declaración_ del Prólogo,Borges hace depender de su interés por el cine,aunque ya en_ un ensayo de 1921,"La metáfora" (4),Borges,sensible al predominio de la_ imagen visual sobre las otras imágenes sensoriales e incluso en "La simu lación de la imagen" declara: "La falacia de lo visual manda en la lite_ ratura" (5).

(1) En muchas ocasiones Borges ha testimoniado su viejo temor a los es_ pejos que pueblan abundantemente sus relatos.Cfr.,por ejemplo,en el reportaje que le hiciera M.P. Montecchia,en que el escritor remonta el origen de su "obsesión" a la infancia,a la visión múltiple de un ropero hamburgués: "Actualmente,gracias a la ceguera,estoy libre de los espejos.Pero están presentes en toda mi obra literaria." (M.P.- Montecchia,Reportaje a Borges,Bs. As.,Ed. Crisol,1977,pág. 96-97.
(2) Jorge Luis Borges,Manual de zoología fantástica,México,FCE,pág.19.
(3) Jorge Luis Borges,O.C.,El otro,el mismo , pág. 887.
(4) Cfr. Jorge Luis Borges "La metáfora" en Cosmópolis 35,(Nov. 1921), - pág. 396-397.
(5) Cfr. Jorge Luis Borges "La simulación de la imagen" en El idioma de los argentinos,Bs. As.,Gleizer,1928,pág. 84.

Puede observarse una semejanza entre Stevenson y Borges,ya que ambos,que propusieron el uso de una técnica narrativa sostenida en la imagen visual para exaltar la imaginación del lector,con el andar del tiempo,se desinteresaron de este recurso.

Daniel Balderston,en su documentado ensayo,intitulado El precursor velado: R.L. Stevenson (1) desestima el argumento biográfico -la ceguera de Borges lo habría alejado de la plasmación visual- ya que Stevenson no llegó a ver el cine y jamás padeció ceguera y prefiere ver en el uso de la imagen visual una rebelión a los modelos literarios precedentes,a la vez que entiende que no hubo tampoco en ambos un total abandono de esta técnica sino un uso menos enfático.

En el Prólogo de 1954 de Historia Universal de la Infamia Borges se refiere a esta estética de la especularidad: "No es otra cosa que apariencia,que una superficie de imágenes,por eso mismo pueden agradar." (2)

Lo que los espejos son para Borges se halla definido varias veces por él mismo en su obra,amén de confesiones hechas en diferentes entrevistas.Así,en Inquisiciones,Borges dice: "Ya no basta decir,a fuer de todos los poetas,que los espejos se asemejan al agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer,como cualquier Huidobro,que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos la beben y queda hueco el marco.Hemos de rebasar tales juegos.Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persigue,en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores,pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten." (3)

En El Hacedor hay dos textos que definen los espejos: uno,breve y narrativo,intitulado "Los espejos velados" (4) que recuerdan el reiterado terror infantil y otro,poético,intitulado "Los espejos" cuya última estrofa es también un juego especular:

"Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad.Por eso nos alarman." (5)

(1) Cfr. Daniel Balderston,El precursor velado: R.L. Stevenson,Bs. As.,-Sudamericana,1985 pág. 52-53.
(2) J.L.B. O.C, op. cit. pág. 291. Nota: El subrayado es mío.
(3) J.L.B. Inquisiciones,Buenos Aires,Proa,1925,pág. 29.
(4) Idem. El Hacedor,pág. 786.
(5) Idem. El Hacedor,pág. 815.

Quizá cabe aquí,interrogarnos con Umberto Eco,en torno de los es -- pejos: "Los espejos ¿son un fenómeno semiósico? ¿O son signos las imáge_ nes reflejadas en la superficie de los espejos?" (1)

Los espejos,concluimos con Eco,son prótesis (están"en lugar de") y_ son canales (medios) y aunque "no todos los canales son prótesis" sí "to das las prótesis son canales o medios" y "sea lo que fuere una imagen es pecular,está determinada en su origen y en su existencia física por un - objeto que llamaremos el referente de la imagen" (2),así que los espejos son designadores rígidos y puntuales y las imágenos especulares no son - signos.Sin embargo,Eco concede que hay casos en que los espejos pueden - ser usados para producir procesos semiósicos: los espejos deformantes,el arco iris,los espejismos y,claro está,"los espejos mágicos".En los espe - jos deformantes la imagen reflejada es "parasitaria" del referente,es de cir,lo deformante está en el espejo como canal,de aquí que sea posible - la decodificación de una serie de ilusiones ópticas.El arco iris,que es - un fenómeno físico de refracción de luz,puede entenderse como un prodi - gio o signo emitido por la divinidad o como síntoma del fin de la tormen ta.Los espejismos,también fenómenos físicos especulares,pueden apreciar_ se como avisos,es decir,como "prótesis".Los espejos mágicos,los que "con gelan" o atrapan una imagen son los capaces de producir una impronta --- o huella -cuadro,fotografía,cine- es decir,esa "superficie de imágenes"_ que designa Borges en el citado Prólogo.En esta superficie de imágenes - borgeanas,sus relatos maravillosos son prótesis (de otros relatos que él dice glosar) pero son también canales.Ahora bien ¿qué relación tienen -- con su referente? ¿Cómo se relacionan "El brujo postergado" y el cuen -- to del Infante Don Juan Manuel? Parece más que obvia una relación cau -- sal;asi el de Borges es una imagen especular del texto del Infante,que - a su vez lo es de su precedente texto inspirador oriental.Ambos textos,- el de Borges y el del Infante son improntas,imágenes congeladas,que tam_ bién pueden ser relacionadas con un referente real,histórico,posible.

A esta complicación se agrega el hecho de que el cuento aludido,he_ cho de un material maravilloso es también especular,un producto mágico,- ya que plantea la posibilidad de congelar un hecho y revertir el tiempo_ "ipso facto"en la posposición de la comida de perdices que sería el refe_

(1) Cfr. Umberto Eco, De los espejos y otros ensayos, Lumen, Bs. As.1988,- pág. 11.

(2) Idem, pág. 23.

rente "real", dentro de la ficción, para el personaje inmerecedor de tal manjar -premio.

El reflejo del texto borgeano (metáfora o prótesis) en el título_ se presenta como una metonimia, porque lo que se posterga no es el bru_ jo sino el plato de perdices. Además, la imagen reflejada es parasitaria del referente del cuento de Don Juan Manuel, que es parasitaria del -- texto de donde proviene (1), el que a su vez (y todos con él) lo es de_ la tradición literaria que establece la analogía entre "comer perdices y ser felices", que aquí se da invertida.

En el Prólogo a la primera edición, fechado el 27 de Mayo de 1935, Borges los llama "ejercicios de prosas narrativas" cuyo mérito pone -- cerca de Stevenson, Chesterton, los films de Sternberg y "cierta" biografía de Evaristo Carriego; en cambio, es curioso que de los cuentos maravillosos que cierran el libro se autonombra "traductor" y "lector": "En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo - - otro derecho sobre ellos que el de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry -- a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos." (2)

"Leer por lo pronto es una actividad posterior a la de escribir; - más resignada, más civil, más intelectual." (3)

Tan afecto al oxímoron, Borges, a esta imagen blanca del Cisne (es_ critor) opone la imagen oscura, "tenebrosa" que retrotrae del cuervo de Poe, de un cisne sombrío (lector) que acompaña al otro, indefectiblemen_ te, como su propia sombra, deslizándose en "una superficie de imágenes"_ que es la definición del texto literario que Borges haría nueve años - después, en el Prólogo a la edición de 1954. (4)

(1) Borges coloca a pie de página, para cerrar su texto, la siguiente_ nota: "(Del Libro de Patronio del Infante Don Juan Manuel, que lo derivó de un libro árabe Las cuarenta mañanas y las cuarenta no - ches)" Cfr. Jorge Luis Borges, O.C., op. cit. pág. 340.

(2) y (3) Jorge Luis Borges, O.C., Prólogo a la Primera Edición de -- Historia Universal de la Infamia, op. cit. pág. 289.

(4) Jorge Luis Borges, O.C., Prólogo a la Edición de 1954 de Historia Universal de la Infamia, op.cit. pág. 291.

Historia Universal de la Infamia,cuyo primer bloque de relatos sobre malvados se inicia con "El atroz redentor Lazarus Morell",es seguido por los relatos de "magia",el último de los cuales,"Un doble de Mahoma",funciona como un epilogo:

"Ya que en la mente de los musulmanes la idea de Mahoma y de religión están indisolublemente ligadas,el Señor ha ordenado que en el cielo siempre los presida un espiritu que hace el papel de Mahoma.Este delegado no siempre es el mismo." (1).

Más allá de lo que el texto dice,el lector encuentra debajo del - texto,la aclaración del autor de que su texto es una glosa nada menos_ que de un texto de Swedenborg y puede imaginar por si mismo la se - -- ducción del espacio poblado de serafines:

"(De Vera Christiana Religio (1771) de Emanuel Swedenborg)" (2).

Los modelos propuestos por Borges en las biografías infames son - estereotipos más bien populares -Stevenson,Chesterton,los films de westerns- y los originales glosados,maravillosos,también reconocen un gusto popular,de esquemas narrativos sencillos,pero el lector es quien decide,en última instancia,si leer estos textos como escuetas aventuras_ o en su doble negativo,como parodias de los estereotipos;la especularidad,por lo tanto,afecta tanto a los textos como al lector.En los tex - tos maravillosos,la galeria de espejos es vertiginosa: el lector lee - el texto de Borges leido en el texto de otro lector de otro texto que, a su vez,ha tenido otro lector...

"Hombre de la esquina rosada" es un cuento-bisagra,próximo al realismo -tango y arrabal porteños-.Engarza las historias "infames" de la primera parte intitulada "Historia Universal de la Infamia",en un número de relatos cruentos y violentisimos,a las historias maravillosas de la segunda sección,"Etcétera",que reúne siete narraciones y un poema - (3) que tienen en común ser glosas de textos maravillosos clásicos --- -Swedenborg,Las mil y una noches- y de compartir preferencias por elementos maravillosos orientales,sueños premonitorios,espejos,fórmulas - mágicas,metamorfosis,presencia de brujos,magos,teólogos,de tener un carácter epigramático y,hasta cierto punto,didactizante,sentencioso.

(1) y (2) Cfr. Jorge Luis Borges,Historia Universal de la Infamia,O.C., op. cit. pág. 343.

(2) Contenido de "Etcétera": "Un teólogo en la muerte","La cámara de_ las estatuas","Historia de los dos que soñaron","El brujo postergado,"El espejo de tinta","Un doble de Mahoma".

De los seis relatos que componen "Etcétera" dos destacan por su -- estructura y el manejo de lo maravilloso;los ya mencionados,"El espejo_ de tinta" y "El brujo postergado".Los restantes contienen micro-relatos maravillosos y están contruidos alrededor de un objeto maravilloso -sue_ ño,espejo- que aparece reiteradamente en otros cuentos de Borges,como - si el mismo juego de abalorios,el mismo caleidoscopio tuviera ubicuidad y gran dinamismo,gran capacidad de cambiantes combinatorias.Incluso po_ dría señalarse gran similitud entre la combinatoria "maravillosa" y la_ combinatoria del lenguaje,no menos maravillosa.

El almacén-memoria de lo maravilloso borgeano aparece como un con_ junto finito de infinitas posibilidades combinatorias: los relatos mara_ villosos y fantásticos borgeanos que,a la muerte de Borges,surgen como_ otro conjunto ya definitivamente finito,donde la imaginación de los lec_ tores puede producir infinitas lecturas combinatorias.En cada cuento de Borges el lector lee ese cuento y todos los cuentos -textos anteriores_ y textos futuros,textos íntegros y textos amputados,textos originales - y textos apócrifos,textos dispersos y textos aglutinantes,textos comple_ mentarios y textos suplementarios....- como si se estuvieran agitando -- los dados en cada jugada (o lectura del texto) que es una de las posibi_ lidades combinatorias que incluye todas las demás posibilidades textua_ les.

En la prosa sobria y aforística de "El brujo postergado" el lector lee un texto que ya conoce: el "Ejemplo XI ("De lo que sucedió a un -- Deán de Santiago con don Illán,el Gran Mago de Toledo") anteriormente - citado como si se tratara de un espejo reductor y más allá de la fuente que el mismo Borges señala (Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches, libro árabe que había señalado como fuente Don Marcelino Menéndez y Pe_ layo,pero que pudiera referirse,según Rosa María Lida de Malkiel a un - tema extraído de colecciones dominicas como Promptuarium exemplorum de_ Jean Hérolt o Speculum morale atribuido a Vincent de Beauvais o Scala - caeli de Jean Gobi o la Suma praedicantium de John Bromyard...) es de -- cir,el lector deambula por una galería de espejos,por un laberinto,en - primer término,en cuanto a las fuentes y posibles versiones que antece_ den a la de Borges.Pero,en un sentido más restricto,el argumento mismo_ trabaja con un laberinto,con sueños,con imágenes especulares,con el te_ ma del doble.En un sentido muy lato y generalizado,este relato puntual_ dialoga con otros,con todos los relatos maravillosos escritos y por es_ cribirse,en un diálogo mágico.

El de Jorge Luis Borges,como el del Infante Don Juan Manuel,es un_ relato que pertenece a un libro y dentro de cada relato es la Bibliote_ ca,conjunto de libros,donde se implicita la magia,equivalente al conoci miento.

El paseo interficcional (o sea,el glosario) posible para el lector se asemeja a los viajes que los innombrados libros de la Biblioteca del mago estimulan en el ansioso sacerdote,que siendo ordenado por la reli_ gión,desea ser iniciado por la magia.

El carácter reductor de la glosa de Borges se da no sólo en cuanto a la extensión -es más breve que el original glosado- sino porque el de Borges es un relato no-enmarcado o espejo sin marco,mientras el de Don_ Juan Manuel,como todos los "ejemplos",está enmarcado.En éste,como en -- los otros,Patronio ofrece un cuento ejemplar,requerido por el conde Lu_ canor sobre un asunto puntual,así que se trata de un espejo donde el -- Conde Lucanor debe captar por sí mismo una imagen posible del mundo.

El argumento,el espacio,el tiempo y los personajes coinciden en el relato de Borges y el del Infante,de la misma manera que los objetos y_ hechos maravillosos convocados (la Biblioteca donde se enseña la Magia, sita en el locus maravilloso subterráneo,los viajes mágicos o alucina - ciones de transportación y vida en el futuro y en lugares lejanos) y la consecuente moralización del Mago que censura y castiga el desmedido -- afán de gloria y la ingratitud del sacerdote.

El tema del doble borda con hipérboles y metamorfosis ambos cuen__ tos: dos hombres (un teólogo y un mago) abandonan el espacio del Arriba diurno y doméstico -la vigilia- y descienden al espacio subterráneo y - laberíntico de la Biblioteca -lo onírico- después de haber ingerido un_ almuerzo que no está descripto y que se seguirá de una cena a base de - perdices que el mago Don Illán negará al desagradecido deán de Santia - go.

En la recepción literaria ¿es el mago el narrador,en principio da_ divoso que ofrece la dicha,pero alerta al escamoteo,la refuta y el teó_ logo ingrato,el mismísimo lector? ¿es que el mago,como el narrador,indu ce un sueño alucinatorio al teólogo como al lector,donde éste puede re_ flejarse y desnudar sus íntimos deseos? ¿o son los dos los que conjunta mete sueñan? (o dicho de otro modo:¿ambos producen la magia del texto?) o ¿alguien los sueña a ambos?

"El espejo de tinta" es opuestamente,por la estructura,a "El brujo postergado", un relato enmarcado (o espejo con marco) donde un narrador_

en tercera persona,no identificado,atribuye a Richard Francis Burton -- (al que,por lo demás,Borges remite,al término y al pie de página como - fuente "The Lake Regions of Equatorial Africa" de R.F. Burton (1)) el_ texto que él recogiera del hechicero Abderrahmen El Masmudí,con la posi ble traducción de "El servidor del Misericordioso",en 1853 y que Burton (y Borges) reproduce entrecomillado (las comillas son otro marco).La -- historia que se relatará tiene un protagonista aparente que es Yakub - el Doliente,muerto,no se sabe si por muerte natural o víctima de un ho_ micidio,que tampoco se establece si fue por puñal o por veneno,el día - catorceno de la luna de Bermajat,el año 1842.(2) El protagonista real - es el brujo narrador.El remate del marco lo constituye un epílogo-mora_ leja-acertijo: "La gloria sea con aquél que no muere y tiene en su mano las dos llaves del Ilimitado Perdón y del Infinito Castigo". (3)

El argumento es sobrio,aunque de hechos reiterados: el hechicero - ha sufrido cárcel en el alcázar de Yakub,el más cruel de los gobernado_ res del Sudán,conocido como el Doliente,porque Ibrahim,hermano del he - chicero,conspiró contra el gobernador y,denunciado,fue ajusticiado.El - hechicero pide al Doliente que le conceda la gracia de la vida a cambio de,merced a su magia,mostrar al Doliente "formas y apariencias aun más_ maravillosas que las del Fanusí Jiyal (la Linterna Mágica)". (4) El bru jo da pruebas de su magia repetidas veces,en las que,merced a una cere_ monia mágica,hace ver al Doliente en el hueco de su mano y en un círcu_ lo de tinta (espejo),todo cuanto aquél desea e imagina.

Las sesiones de magia en el mirador-espejo de tinta se incrementan con nuevas maravillas hasta que el Doliente percibe una figura que pa_ rece perseguirlo y creyendo que es Abu Kir y sobre todo,anunciándole al hechicero que este ajusticiador de Ibrahim,lo será de él mismo cuando - el Doliente no necesite del hechicero para convocar maravillas (he -- aquí un tema semejante al de "El brujo postergado"); el Doliente pide -- que traigan a su presencia al condenado que está velado y que,antes de_ darle muerte,sea desenmascarado,a pesar de que el hechicero se resiste_ porque dice desconocer su identidad,el Doliente ordena que se -- realice la ceremonia mortal.Poseído por el espejo de tinta y viendo en_

(1) Jorge Luis Borges "El espejo de tinta" en Historia Universal de la Infamia,Obras Completas, op. cit. pág. 343 .
(2) Jorge Luis Borges ,ídem , pág. 341 .
(3) Jorge Luis Borges,ídem , pág. 343 .
(4) Jorge Luis Borges ,ídem , pág. 341 .

el desenmascarado su propio rostro,a la vez que es obligado por el he - chicero a fijar allí su atención,cae muerto,como fulminado.

Como el lector escucha la primera persona narrativa del hechicero_ (a través de Burton y Borges) no puede saber si el Doliente es víctima_ de un homicidio o de un encantamiento fraguado por el hechicero,que no_ se sincera,y la muerte de Yakub se cierra con este doble enigma especu_ lar a la vez que el brujo,como sea,ha vengado la muerte de su hermano - Ibrahim y ha cambiado su vida por la muerte de Yakub.

Lo más significativo de este relato maravilloso es el objeto mara_ villoso,el espejo de tinta (al que acompaña la ceremonia brujeril del - brasero con semillas de cilantro.benjuí y papel veneciano) o mirador mi_ croscópico y antecesor de la esfera luminosa del aleph y donde todas - las maravillas pueden verse sin explicaciones filosóficas o sicológicas o científico-técnicas y nadie parece dudar de su existencia,quizá por - el tono sentencioso y de dogma arcaico que Borges logra conferir a la - historia.

El espejo de tinta todo lo contiene,como las letras de un texto -- mágico aûn no escrito (en cuanto es visible para el Doliente,víctima -- alucinada del embrujo),mientras el lector ve un texto hecho con tinta,- también con una imagen fija,la de Borges,que proviene de la de Burton, que proviene de la del hechicero,autor del encantamiento que sufre el - Doliente y que para el lector es un enigma no despejado en el texto del hechicero,aunque el lector puede conjeturar que,embrujo o ardid factual, el hechicero ha logrado su propósito.

El tema del doble transita desde el argumento hasta el nivel de - las versiones del de la historia narrada que la óptica del lector jerar_ quiza o desestima.La argucia de los dos brujos,el de "El brujo posterga_ do" y el de este cuento,"El espejo de tinta",hermanan los dos relatos - que surgen como dos imágenes similares ficcionales.La Biblioteca de li_ bros mágicos,en el "locus" subterráneo y el espejo de tinta, son símbolos_ borgeanos que comparten la misma jerarquía que el sueño: textos y sue - ños surgen como imágenes sinónimas del mundo y aun intercambiables.Lec_ tores y soñantes están cautivados,maravillados;mientras los lectores -- sueñan,los soñantes leen el contenido de sus sueños.

El objeto maravilloso por excelencia,el espejo,en "El brujo poster_ gado",funciona en las manos del mago como un telescopio dirigido hacia_ el futuro que devuelve la auténtica imagen del deán en un desnudo ino - cultable de su "yo" íntimo.

En "El espejo de tinta" el hechicero utiliza el espejo como una - lupa donde el gobernador,que ha ordenado tantas muertes,merced al ex - traño sortilegio,no sólo distingue la suya,sino que se constituye en - su propio victimario.

"Historia de los dos que soñaron" es también un cuento enmarcado_ (se atribuye al historiador El Ixaquí y es glosa de la noche 351 de - Las mil y una noches) que ilustra el tema del doble,pero añade otra -- complicación filosófica a la estructura especular.El cuento propiamen_ te dicho,en tercera persona,narra cómo Mohamed el Magrebí,hombre prós_ pero y generoso de El Cairo,desposeído de sus bienes,salvo de su casa_ paterna,en cuyo patio crece una higuera,sueña una noche que un hombre_ que se quita una moneda de la boca le anuncia que su fortuna está en - Persia,en la ciudad de Isfaján.Va a buscarla y sólo encuentra,a conse_ cuencia de un error en el que se ve involucrado como sospechoso de un_ asalto,sufrimientos de la prisión que le inflige un hombre persa que, - al final le concede la libertad con unas monedas para que se marche, - a la vez que le dice que él ha hecho caso omiso a un sueño repetiten - te donde aparece un tesoro bajo una higuera en una casa de El Cairo.El viajero regresa y en su propia casa encuentra la fortuna.El tema del - doble se centra en la factualidad dual de la realidad ficcional (sueño feliz del hombre de Persia versus realidad carcelaria para el hombre - de El Cairo) a la vez que está en el mundo onírico (sueño premonitorio del hombre de Persia,desatendido por él mismo,que se convierte en rea_ lidad venturosa para el hombre de El Cairo),quien ha seguido su sueño_ hasta empalmarlo con la realidad y después con el sueño del hombre de_ Persia,que es su sueño,pero invertido en la dirección y en el lugar -- donde está escondido el tesoro,confirmando un círculo de ideas y regre_ sos,en los sueños y en los viajes de la vigilia ficcional.

Los espejos-sueños-catalejos no están aquí en manos de hechiceros sino en las de hombres comunes,pero la mano de Dios,que ha presidido - estos sueños,cierra la anécdota: "Así,Dios le dio la bendición y lo re_ compensó y exaltó.Dios es el Generoso,el Oculto." (1).

Quizá en "La cámara de las estatuas" Borges haya dejado trazado - el plano de su micromundo mágico (2) glosado del de la noche Nº 272 de

(1) Jorge Luis Borges,"Historia de los dos que soñaron" en Historia- Universal de la Infamia,O.C.,op. cit. pág. 339.

(2) Cfr. Jorge Luis Borges "La cámara de las estatuas" en Historia - Universal de la Infamia,O.C.,op. cit. pág. 336-337.

Las mil y una noches: en el castillo de siete cámaras que reúnen todo, - como la maqueta de la primera cámara; la mesa de Solimán, la segunda; dos libros, la tercera; un mapamundi, la cuarta; un espejo, la quinta; un elíxir la sexta; y la séptima, nada, el vacío.

¿Es este castillo maravilloso, la memoria? ¿O su equivalente: el - lenguaje? En este castillo el espejo ocupa un lugar privilegiado, cen - tral, equidistante -la quinta cámara- ese omphálico sitio que es el centro de la obra literaria borgeana, desde donde se genera o se busca el conocimiento que hace menos intolerable la vida misma, la realidad que suele compartirse con otros seres como un asidero consuetudinariamente más tangible y consolador.

Si en "El brujo postergado" el lector aprecia cómo el narrador en tercera persona capta al mago mirando la imagen futura del ingrato -- deán, en "El espejo de tinta" el lector ve en la imagen de Burton la -- imagen del narrador de Borges, reflejando la imagen del narrador de este cuento de Las mil y una noches (contado por Sherezada al rey Shahriar) que contiene la imagen del narrador-hechicero que le ofrece al prota - gonista el encantamiento que le provocará la muerte súbita; en "Histo - ria de los dos que soñaron", el laberinto de espejos no es producido -- por un personaje, sino por dos soñantes simultáneamente y las imágenes onírica se encuentran y se revierten en medio de un acto de magia, tan fortuito para los dos personajes como para el lector, que atisba un -- oculto mago o dios o poder escondido.

En éste y en todos los casos, esta magia es también el "doble" del arte de narrar, de producir no sólo un mundo reflejo sino un mundo sustituto, un mundo inédito, que termina por proponerse como el original, como si el texto fuera una metáfora de sí mismo.

El espejo, como tema literario borgeano, con múltiples y viejas -- raíces, ha sido revelado prolijamente por la crítica en torno a la obra poética y narrativa de Borges, donde señalo escuetamente la perspectiva pertinente para el discurso fantástico o maravilloso junto a símbolos y "constructos" simbólicos como el aleph, el zahir, el laberinto, la biblioteca.

Saúl Yurkievich ha estudiado cuidadosamente el papel que juegan - los espejos en la obra poética de Jorge Luis Borges en un ensayo de finísima y aguda captación, donde al respecto dice:

"No sólo dedica a los espejos un poema,sino que los invoca con -- persistencia.Infinitos,elementales,insomnes...Nos reproducen sin recor_ darnos:parecen frontera entre dos mundos,entre la vigilia y el sueño,- entre la vida y la muerte.Comunican el acá con el allá.Borges imagina_ la muerte como un pasaje a través del espejo,del lado de la zona de - luz a la de sombra.Por eso Poe,que supo colocarse al otro lado del es_ pejo,del lado de la muerte,pudo urdir sus alucinantes pesadillas.Conci_ be el universo como un espejo de la memoria divina que lo incluye to - do,.hasta los más fugaces reflejos del azogue". (1)

Yurkievich cree,con justicia,que es a partir de "El Hacedor donde el espejo como reflejo y como temor del reflejo y como multiplicador - de seres y objetos aterradores donde aparece con más frecuencia,pero - es posible registrarlo desde las primeras obras,desde Fervor de Buenos Aires y Luna de enfrente,mientras falta casi siempre en Cuaderno de -- San Martín y, en cambio,en las últimas obras -La rosa profunda,La mo - neda de hierro- es una presencia asidua.

Jaime Rest entiende que en Borges "su excelencia artística resul_ ta indiscutible,pero no es el producto de una artesanía verbal (por -- importante que ello parezca) sino que además responde a las necesida - des elementales del hombre en su condición de habitante -muy probable_ mente,prisionero- de un mundo nominal. (2)

"En suma -dice- las relaciones que mantenemos con los signos cons_ tituyen el eje en torno del cual se organiza en su totalidad el pensa_ miento literario de Borges.Los hombres se hallan instalados simultá -- neamente en dos universos,análogos y coexistentes,pero que al mismo -- tiempo se oponen entre sí,tal como la imagen de un espejo se opone al_ objeto reflejado.Estamos insertos en uno de estos universos,del que .- formamos parte;el otro,en cambio,consiste en el sistema de símbolos -- que utilizamos para interpretar el anterior.Por su naturaleza intrínse_ ca,el primero es real;el segundo,ficticio.El mundo real es un laberin_ to del que no es posible escapar;el ficticio es la imagen reflejada en

(1) Saúl Yurkievich,"Borges,poeta circular" en Fundamentos de la nue va poesía latinoamericana,Barcelona,Barral,1971, pág,126.

(2) Jaime Rest,El laberinto del universo.Borges y el pensamiento no minalista,Buenos Aires,Ediciones Fausto,1976, pág, 102.

el espejo de nuestra reflexión sistematizadora" (1)

También Saúl Sosnowski piensa que "en Borges,a través del lengua_ je,desgajando significados aparienciales,se trata de llegar al centro que todo lo explica..." (2)

Gerardo Mario Goloboff,partiendo de la aplicación de los concep__ tos lacanianos de "El estadio del espejo" cree que en Borges se produ_ ciría "una quiebra del proceso de identificación" (3) que se manifies ta en una búsqueda de los códigos lingüísticos,una búsqueda denodada - que no es otra que la identidad malograda,quebrada,huidiza.De allí que se haya fijado en el lenguaje como motor,como reparador y que mediante él (sus elementos,sus formas,sus posibilidades) se siga persiguiendo - hasta hoy esa identificación perdida. (4)

Goloboff se pregunta por qué Borges reflexiona en torno del lengua je y no de otras manifestaciones de la cultura y se responde a sí mis_ mo que "es que el lenguaje es la única manifestación individual y co - lectiva,objetiva y subjetiva,a través de la cual,el sujeto productor.- ...puede reconocer su identidad (5) aclarando que su análisis trabaja_ "con el inconsciente de la obra,jamás con el inconsciente del autor".(6)

La propuesta de Goloboff parece coherente,pero la referencia al - ensayo de Lacan (7) no deja de aparecer como una racionalización insu_ ficiente en relación con la dimensión de la reflexión borgeana sobre - el lenguaje y la imaginería de los espejos.

(1) Jaime Rest, ídem. pág. 102-103.
(2) Saúl Sosnowski, Borges y la Cábala.La búsqueda del verbo, Buenos - Aires,Ediciones Hispanoamérica,1976, pág. 47.
(3) Gerardo Mario Goloboff, Leer Borges, Buenos Aires,Ediciones Yuca, - 1985,pág. 160.
(4) Gerardo Mario Goloboff, ídem, pág, 162.
(5) Gerardo Mario Goloboff,ídem , pág. 164.
(6) Gerardo Mario Goloboff,ídem, pág. 161.
(7) Cfr. Jacques Lacan,Escritos I,México,Siglo XXI Editores,1990, -- pág. 86-93.

OPUS FANTASTICUS O EL LABERINTO LINGÜÍSTICO

Así como puede pergeñarse un "maravilloso" borgeano visto como -- una glosa (= espejo) o las maravillas textuales que Borges refleja de - libros como Las mil y una noches,habría un "fantástico" borgeano cons - truido con objetos maravillosos y/o fantásticos en donde,según Tzvetan_ Todorov,se produciría,en la óptica del lector,una vacilación entre el - mundo natural y el mundo no natural.Así,por ejemplo,"El Aleph","El Za - hir" y "El Sur",entre muchos otros más,serían cuentos fantásticos para_ Todorov (y para Caillois,probablemente).La dubitación entre los dos órdenes diversos (que Irène Bessière (1) aprecia como un encuentro),en caso de inclinarse por la lectura interpretativa o alegórica,significaría la pérdida de lo fantástico.Si es verdad que los cuentos fantásticos de Borges,como la mayoría de otros cuentos fantásticos,pueden adecuarse cómodamente a esta teoría propuesta por Todorov,no es menos verdadero el_ hecho de que los borgeanos rebasan este esquema e incluso lo desestabilizan,porque cada texto (y de texto a texto,el tejido de una red narrativa) perturba las convenciones de lectura de este tipo de relatos,con_ narradores no complacientes,mundos no ininteligibles,pero sí difíciles_ de comprender.

En conjunto,revelan cierto aire de familia por los temas,los personajes y las estructuras preferentes,a la vez que cada relato es una - totalidad autosuficiente,una "mirada" con la que el autor,como un - -- "voyeur" de sí mismo,se atisba en el espejo de sus preocupaciones gnoseológicas y,principalmente,lingüísticas.

El Universo borgeano

Jorge Luis Borges ha hecho un relevamiento geográfico,o más precisamente,geométrico de su universo imaginario: pueblos extraños,objetos_ maravillosos y héroes buscadores desgajados del tronco literario que -- transitan en la cuidadosa estructura de los relatos,en "mundos posi - -

(1) Cfr. Irène Bessière,Le récit fantastique,la poétique de l'incertain,París,Larousse,1974,pág. 213 y s.s.

bles" imaginados,conjeturados,postulados,para usar términos borgea --- nos.Los críticos,como postulados y previsibles "espejos" hiperbólicos_ de los mismos textos,han proseguido la Tarea heroica de los narrado -- res y/o protagonistas de los héroes borgeanos,como si se tratara de -- una telaraña expuesta ante un microscopio electrónico,en una lectura - alegórica,donde los relatos pueden ser alegorizados infinitamente.Las - especulaciones eruditas con las que Ana María Barrenechea (1) remite - al idealismo (Platón,Berkeley) y al panteísmo (Schopenhauer) o las de_ Jaime Rest (2) referidas al nominalismo o las de Saúl Sosnowski (3) -- a la Cábala,entre otras,explicitan la "cifra" borgeana por caminos tam bién borgeanos.Este valioso monumento alegórico de la crítica surge co mo una continuación de las reflexiones que atarearon la vida intelec - tual de Borges.Pareciera que toda lectura de su obra está predestinada a ser una glosa,un espejo,el "doble" de una búsqueda denodada.La lectu ra de sus textos provoca una doble y opuesta sensación: la posibilidad afanosa de seguir atribuyendo nuevos sentidos a sus significantes,ver_ sus el convencimiento de que todo está dicho en la "cifra" de los tex- tos de la mejor manera,lo que haría insignificante e inútil cualquier intento de esclarecimiento.Tampoco esta ambigua sensación parece ajena a la acuciosa e inteligente lectura que,de otros textos literarios,Bor- ges dejara en los suyos,como un espejo inevitable..

Pueblos extraños

La cifra borgeana -biblioteca,libro,sentencia,palabra- definida por el azar y la metafísica está presente en pueblos extraños y,más abstracta mente,en los objetos maravillosos: zahir,aleph,espejos,laberintos... - significantes lingüísticos que siempre tienen que ver con la tradición del ocultismo.

Tlön,los urnos y los babilonios son civilizaciones que fundan su_ rareza en su lenguaje,en sus propuestas gnoseológicas,que no en una ca racterización humana física o en una geografía singulares.Si el univer so borgeano contiene la Biblioteca,estos pueblos extraños son maquetas

(1) Ana María Barrenechea,La expresión de la irrealidad en la obra - de Borges,Bs. As.,Centro,Ed. de América Latina,1984,pág. 23 y ss.
(2) Jaime Rest,El laberinto del universo.Borges y el pensamiento no minalista,op. cit.
(3) Cfr. Saúl Sosnowski,Borges y la Cábala.La búsqueda del verbo,Op. cit.

que -pars pro toto- permiten conjeturar el orbe globalmente.Sin embar - go esta postulación metonímica termina siendo una metáfora,tropo privi_ legiado de la literatura simbolista,maravillosa y fantástica.

En términos de la Retórica clásica,Tlön,Uqbar,Orbis Tertius (1) es un entimema (o silogismo retórico) ya que pretende un verosímil (y no - la verdad que es pretensión del silogismo lógico) que se cimenta en la_ analogía.En éste,como en otros relatos fantásticos borgeanos,hay una -- epopeya modélica o canónica -el camino de las pruebas recorrido por el_ héroe buscador— tanto en el plano de este relato como en el plano de - relatos aludidos por la norma literaria.

Tlön,nacido del encuentro de un espejo y la Enciclopedia,se postu_ la desde la búsqueda bibliográfica y en la Enciclopedia.Procede del pen samiento de un grupo de sabios y,como sistema ideal,abjura del realismo y del materialismo y propone el idealismo de Berkeley como principio de orden de todo cuanto existe.Irrumpe en nuestra realidad y la invade,por que nuestro caos "anhelaba ceder" (2),subyugado por un orden que regle_ las incertidumbres científicas y filosóficas de un caos patético entre_ las palabras y las cosas.

El protagonista narrador atribuye a Adolfo Bioy Casares la asevera - ción de un heresiarca de que "los espejos y la cópula son abominables - porque multiplican el número de los hombres"(3) registrado en The Anglo American Cyclopedia,reeencontrado en otro tomo,el falso XLVI de una re_ impresión de la obra que Bioy Casares habría encontrado en un remate.

La literatura de Uqbar,formada por epopeyas y leyendas referidas - a las regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön da,por lo tanto,origen_ a la búsqueda prístina de lo fantástico,en una suerte de juego de cajas chinas.

La fundación nominal de Tlön justifica su existencia en la coheren cia de un sistema imaginario convincente.El narrador es auxiliado en su búsqueda por escritores reales (Bioy Casares,Reyes,Mastronardi,Martínez Estrada,Xul Solar,Amorim) pero sobre todo por el azar,que lo conecta -- con un demiurgo enmascarado,Herbert Ashe,viejo amigo del padre,(4) -:--

(1) Cfr. "Tlön,Uqbar,Orbis Tertius" en Ficciones,pág. 431 O.C., op. - cit.
(2) Cfr. ídem, pág. 442.
(3) Cfr. Idem, pág.442.

(4) Nótese aquí y en otros relatos fantásticos borgeanos la demarca_ ción del territorio paterno del héroe,propio de los relatos épi_ cos y maravillosos.

quien le hereda el tomo XI de la Enciclopedia,donde se crea Tlön.

La existencia de los objetos en Tlön es de orden temporal,no espacial.Del lenguaje derivan la religión,las letras y la metafísica;todos los conocimientos existentes se subordinan a la sicología.

"Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad,ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro.Juzgan que la metafísica es una rama de - la literatura fantástica."(1)

Los lenguajes de Tlön se caracterizan por carecer de sustantivos;- mientras el lenguaje del hemisferio austral tiene verbos impersonales_ que son calificados por prefijos o sufijos monosilábicos con valor adverbial,el lenguaje del hemisferio boreal tiene un adjetivo monosilábico.Su literatura crea objetos poéticos ideales,concentrados incluso,en una sola palabra.Como no hay generalizaciones,no hay ciencia;el pensamiento matemático es muy original ya que la forma de contar modifica - las cantidades.Existe una duplicación de objetos perdidos,los "krö -- nir",producidos por el olvido o la distracción,que van de lo claro a - lo confuso y pasan por grados,hasta el onceavo;en cambio,los "ur" son_ los objetos producidos por la esperanza,por el deseo.

En Tlön,por fin,todo tiende a borrarse si la memoria de la gente_ no lo preserva.Entre las varias escuelas filosóficas están: la que niega el tiempo,la que cree que el Universo equivale a una criptografía,- la que sostiene que mientras se duerme,se está despierto en otro sitio. Tlön,construido por escritores,es una memoria privilegiada de la literatura fantástica y es también una hipérbole,tropos "sine qua non" de_ la literatura fantástica y maravillosa.Los escritores de Tlön evitan - los sustantivos,sustancia de la metáfora,pero crean un planeta metafórico e hiperbólico.Se trata de una contra-República platónica,el ideal de todos los escritores exiliados de la República de Platón."Ur",la expresión de un deseo para el héroe borgeano,el "homo bibliofilus",y cuyo destino imperialista ya se ha iniciado en tres ocasiones,imponiéndose al mundo real (brújula,conos de metal y libros).Toda hazaña humana_ se simboliza en la hazaña de la búsqueda bibliográfica,en una circularidad laberíntica condenatoria.En Tlön,todo es mutable,hasta el pasado;y por ende,cualquier interpretación que vaya del optimismo al pesi_

(1) Cfr. "Tlön,Uqbar,Orbis Tertius" en Ficciones,O.C., op. cit. pág.- 436.

mismo máximos sobre el lenguaje.

Además de Tlön, hay otros pueblos imaginarios como los babilonios y los urnos. Los babilonios, que se basan en la lógica y la simetría, aceptan, sin censuras, todo cuanto el azar dictamina, el cual se instala intensamente en la Lotería. Como toda contingencia es azarosa "los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar" (1). Los urnos, xenófobos, matan a los extranjeros, temerosos de que les arrebaten el secreto de la Palabra sagrada. El héroe buscador de "Undr" se asemeja a otros héroes buscadores y descifradores -el bibliotecario de "La Biblioteca de Babel", el mago Tzinacán en "La escritura del dios", los protagonistas de "El aleph" y de "El zahir"- pero a diferencia de ellos, habiendo fracasado en el primer intento, a partir de las "Kenningar" (o metáforas fijas de los escaldos) se le ofrece una segunda oportunidad, donde alcanza la deseada revelación: la palabra "Undr" quiere decir maravilla.(2)

El paisaje de la Europa boreal de los urnos reaparece en otros relatos e incluso, en algunos, como en "El Inmortal", se mezcla con el desierto africano. Hay también zonas imprecisas tal como la prisión azteca de Tzinacán en "La escritura del dios", o espacios de imposible localización por su carácter abstracto como el de "Los dos reyes y los dos laberintos" o el de "La Bilioteca de Babel" o "La Lotería de Babilonia", salvo por las alusiones bíblicas de estos dos últimos.

Hay también espacios con toponímicos reconocibles, pero afantasmados como en "El sur", donde la pampa argentina se diluye en el mundo onírico y/o en las páginas de Las mil y una noches o inversamente, un espacio literario que tiene apariencia de realidad, tal como en "El fin" o "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" provenientes de la gauchesca de Hernández, de Ascasubi, de Gutiérrez y de Lusich o como en "El cautivo" e "Historia del guerrero y la cautiva", que rinden homenaje al sentimiento romántico de la pampa de Esteban Echeverría, a la vez que se inscriben en el tema universal del cautiverio, tema de presencia sostenida en la narrativa borgeana.

(1) Cfr. "La Lotería de Babilonia" en Ficciones, O.C. , op. cit. 460.
(2) Idem.

Cuando Ana María Barrenechea (1) estudia la vastedad del espacio_ asociada a un tiempo también vasto,con efecto desrealizador,cree que - la amplitud de los lugares elegidos -la India,sobre todo- y el vocabulario con que afirma esta espacialidad dilatada se explican porque,- para el pensamiento occidental,existe una falta de precisión en las religiones orientales y en la tradición de la literatura maravillosa y _ fantástica.

Esta hipótesis es aceptable porque en la ficción borgeana siempre hay permisibilidad para que lo metafísico y lo fantástico invadan el - espesor de lo real,que sólo conocemos a través de sistemas científicos y filosóficos que parten de la vivencia empírica,e incluso,se sirve de nombres y hechos comprobables para salvaguardar personajes y circuns - tancias fantásticos (por ejemplo,el narrador presenta testimonios de - otros escritores reales que el lector conoce,o remite a citas bíblicas o de la antigüedad clásica.)

Peculiarísimas sectas como los "monótonos" y los "histriones" que tienen muchos nombres,existen en "Los teólogos" confusión de ortodoxos y heresiarcas,en celestial indeterminación temporal.

Los héroes buscadores

La maravillosidad -tanto de los textos maravillosos como de los textos fantásticos,escindidos todorovianamente,en primera instancia- reside - en su especularidad;el héroe buscador,arquetipo de relatos épicos y de cuentos maravillosos -teólogo,mago,detective,escritor,traductor,bibliotecario,investigador- realiza un viaje,un camino de pruebas para ascender,casi siempre,a la trascendencia.El camino probatorio del protago - nista,lo es también del narrador (a veces, identificados) que brega en_ la construcción del relato donde da cuenta de ese esfuerzo explícita - mente,mientras el lector,no menos fatigado,en medio del bosque de los_ significantes -citas de dificultosa o imposible localización,conceptos eruditos,personajes y circunstancias extraños- encuentra significados_ que mantienen el simultaneísmo de la polisemia,que se resisten a ser - desambiguados en la misteriosa cifra de las aventuras del protagonista y de la construcción misma del relato.Laberinto de espejos donde el narrador es el héroe (y viceversa);uno vicario del otro en una apremian_

(1) Cfr. Ana María Barrenechea, La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges, Bs.As. Centro Editor de América Latina,1984, pág. 18 y ss.

te perturbación.La lejanía inicial del texto que el lector percibe -- cuando ingresa al texto,en su propio camino probatorio,se convierte - en un acercamiento ineludiblemente especular.El lector termina meta - morfoseado en buscador -traductor,detective o mago- que teme poseer_ la archimemoria de Funes o desea conocer la secreta sentencia de Tzi_ nancán o espera ver el auténtico aleph o cree estar bajo el influjo - de la obsesión del zahir o especula ser prisionero de "La casa del As_ terión" o vislumbra que un sino oscuro lo acecha como el destino suda mericano a Dahlmann en "El sur".Como los héroes épicos o los aventu - reros,los de Borges son personajes que buscan incansablemente,desco - nociendo la fatiga o la pereza porque "la imposibilidad de penetrar - en el esquema divino del universo no puede,sin embargo,disuadirnos de planear esquemas humanos aunque nos conste que éstos son provisorios" (1).

Como los clásicos,los de Borges son héroes marcados por una pér_ dida -Funes,tullido,en "Funes el memorioso";Recabarren,inmovilizado - en "El fin"- y,a la vez,compensados por facultades extraordinarias -- -la prodigiosa memoria para Funes,la fabulosa capacidad de Recabarren de "ver" la pelea de Martín Fierro y el moreno,pero con desenlace in_ vertido al del poema- (2).

La inminencia de la revelación -que se da sólo para el héroe,ge_ neralmente- equivale al momento culminante del suspenso en el relato_ fantástico.El desciframiento del misterio se revela parcialmente para el lector en "El aleph","El zahir","El acercamiento a Almotásim" o -- "La Biblioteca de Babel",pero,en otros casos, se transforma en otra ci fra o metáfora adivinatoria,por ejemplo en "Undr" y en "El espejo y - la máscara" y aún se niega la revelación explícitamente,tal como hace Tzinacán,que dice haber hecho promesa de silencio a la divinidad en - "La escritura del dios";el lector,terminada la lectura,queda abismado en un espacio plurisignificativo,porque el texto lo faculta a iniciar, no uno ,sino todos los caminos probatorios (léase:interpretativos) po_ sibles.

El ámbito monosexual y violento de los héroes borgeanos en parte proviene de la misoginia y la violencia reiterada -teoría del Eterno_ Retorno- que los modelos canónicos expresan: los combates épicos,los_

(1) Jorge Luis Borges,"El idioma analítico de John Wilkins" en O.C., op. cit. , pág. 708.

(2) Nota: Daniel Balderston en El precursor velado: R.L. Stevenson- en la obra de Borges,(op. cit.) lo remite a Stevenson,cuyos vi_ llanos son lisiados.

duelos gauchescos o la vida de los "compadres" y los "guapos" del arrabal porteño,amén del cainismo biblico y la historia de las hostilidades y el belicismo que alimenta toda la literatura de todas las regiones del mundo.

"Si cada texto repite un texto generador glosándolo con admiración o polemizando con él,es probable que los actos violentos a nivel de la anécdota simbolicen,en el plano estético,las violaciones -- que el escritor hace,en el acto de la escritura,al lenguaje.Actos puros,descontextualizados,los discursos literarios postulan la lucha -- del escritor frente a la insuficiencia del lenguaje.Los hechos violentos de los héroes en la ficción (que procede siempre de otra ficción) serían aquiparables a las violaciones nominales del escritor,en su lucha gnoseológica y expresiva.Cada texto sería entonces su propia imagen: la fábula y la reflexión en torno al fabular,el individuo y la - especie,lo singular y la pluralidad"(1).

Árabes,hindúes,escandinavos,gauchos y orilleros desvaídos,los retratos borgeanos evitan el color local y la caracterización psicológica y prefieren los arquetipos.Teólogos y heresiearcas,reyes,guerreros y poetas épicos conforman una sociedad patriarcal que se proyecta en la moderna,con escritores,detectives y bibliotecarios.Los personajes femeninos son escasos y siguen,invariablemente,modelos canónicos: -- Electra,la Cautiva,Beatrice Portinari,Madame Bovary y la mujer de las sagas nórdicas.Todas ellas tienen que ver con el amor y con la violencia.La pasión y la muerte las rondan,pero no son frágiles ni temerosas;la altivez y la esquividad las definen en términos muy generales. Salvo la Cautiva,la legendaria abuela del autor,y algunas mujeres apenas citadas -la madre de Funes en "Funes el memorioso",la de Tadeo -- Isidoro Cruz en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"- carecen de descendencia porque,tal como anteriormente se ha señalado,el otorgamiento - de la vida es,biblicamente,dominio de la paternidad.

En "Historia del Guerrero y de la Cautiva" se proyectan las cautivas de José Hernández y Esteban Echeverría;mujeres prostibularias,- mujeres de tango,herederas de las "chinas" gauchescas y de las "dul -

(1) Aída Nadi Gambetta Chuk "Aproximación a la violencia en los -- cuentos de Jorge Luis Borges" en Critica,Revista de la Universidad Autónoma de Puebla,Puebla, Nº 28,Jul-Sept.,1986,pág. -- 156.

ces prendas" del payador,hacen breves apariciones en cuentos de gau - chos silenciosos y pendencieros o entre "compadres" violentos,como - instrumentos de servicio o botín de guerra que,generalmente,no mere_ cen nombres propios.La estirpe misógina de la gauchesca argentina --- -Martín Fierro y Cruz,el payador Santos Vega,don Segundo Sombra- se - proyecta en muchos personajes borgeanos; Villari en "La espera",Dahl man en "El sur",Otálora en "El muerto",Funes en "Funes el memorioso", Recabarren en "El fin" y tantos más.

En "Emma Zunz" el arquetipo de Electra es sólido.Instrumento de_ venganza del padre muerto,falsaria y asesina,se autodegrada para cas_ tigar al victimario de su padre.Los hombres la justifican.Sin ellos,- su existencia carecería de sentido.Por lo menos,del sentido trágico - que preside sus actos.

El gesto despectivo de la amada luminosa con el poeta que la ido latra,el de Beatrice Portinari hacia Dante,no sólo se recupera en Bea triz Elena Viterbo ("El aleph") sino en Teodelina Villar ("El zahir"). Este amor de lejanía impregna la sustancia amorosa borgeana.El desdén crea la distancia,la no consumación del sueño pasional (que la muerte o tal vez otro sueño terminarán de confirmar).El sufrimiento amoroso_ es una catarsis de la cual el amante sale fortalecido,para amar,más - cómodamente instalado en el culto post mortem a la desdeñosa conjun - ción de Mujer y Sabiduría.Teodolina y Beatriz son también legítimas - herederas de otro tipo literario,realista;el de Madame Bovary; super_ ficiales,imitan obsesivamente modelos ajenos y pretenden reducir la - realidad a prototipos artificiosos en la parodia que,en la perspecti_ va borgeana,el realismo reduce a la realidad.

El erotismo,culposo de sensualidad,prefiere el recuento,la supo_ sición al hecho mismo;toda delectación amorosa es reemplazada por una abstracción filosófica sobre la capacidad amorosa del amante que repi te rituales profanos en soledad,alejado del objeto amoroso,sea por el espacio,sea por el tiempo,es decir,por la muerte.Una severa autointer dicción impide al personaje masculino realizar la unión sexual y,so - bre todo,considerarla placentera.Los amores no consumados o las rela_ ciones sexuales vistas con desagrado o escamoteadas,caracterizan los_ relatos borgeanos,salvo dos relatos de El Libro de Arena: "Ulrika" -- y "El Congreso",verdaderas excepciones,donde se exalta un desbordante

erotismo.Sobre todo en "Ulrika" sorprende el cálido aire de ternura - y el encarecimiento de la perfección,aunque fugaz,del instante irrepe tible del placer.

En el epílogo a este libro,el mismo Borges afirma: "El tema del_ amor es harto común en mis versos,no así en mi prosa,que no guarda -- otro ejemplo que "Ulrika".Los lectores advertirán su afinidad con - - "El otro"." (1)

(1) Jorge Luis Borges,"El libro de arena" en O.C , op. cit. pág. 72.

Laberintos y otros "constructos".

Todos los relatos borgeanos son laberintos en sentido lato y hay también laberintos en sentido restringido y de manera explícita porque, para Borges, el universo es el Laberinto de Laberintos. La crítica borgeana ha hecho un prolijo relevo sobre este tema, constituyéndose ella misma en otro laberinto, muy tempranamente iniciada por Ana María Barrenechea y por Enrique Anderson Imbert, entre otros.

Laberintos y espejos confluyen en la conformación del discurso fantástico borgeano y, en ese sentido, se recoge esa problemática sobre su interpretación.

Hay un macroespacio borgeano formado por laberintos y espejos y un microespacio, síntesis del primero y, a la vez, su "doble": el aleph, el zahir... toda una meticulosa geometría.

Los laberintos, cuyo origen etimológico, el mismo Borges remite a "labrys", doble hacha que, junto al culto del toro, ve propio de las religiones helénicas (1), está construido en base a simetrías, expresa lo teratológico (lo habita un monstruo), es lo contrario a lo doméstico y propone un enigma o adivinanza (lo equivalente a la salida del laberinto o salvación). El egreso del laberinto es siempre iniciático, marcado por la fatalidad y por el azar. Los laberintos pueden estar hechos de piedra ("La casa de Asterión"), de arena ("Los dos reyes y los dos laberintos"), de plantas ("El jardín de senderos que se bifurcan"), de la piel de un felino ("La escritura del dios"), de espejos ("El aleph"), de sueños ("El inmortal", "Las ruinas circulares"), de hechos históricos ("Tema del traidor y del héroe") de hechos literarios ("El sur", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"), o de palabras ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El jardín de senderos que se bifurcan", "La parábola del palacio", "La Biblioteca de Babel", "Pierre Menard, autor del Quijote"), porque el primitivo laberinto arquitectónico de Dédalo pasa a ser un espacio abstracto, el del texto e, incluso, busca una estructura cada vez más suscinta, por ejemplo, en "La muerte y la brújula", a partir de un laberinto cuadrangular (detectivesco) se

(1) Jorge Luis Borges, Manual de zoología fantástica, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, (4ª Reimpresión de la 1ª Ed. de 1957), pág. 102.

enuncia otro laberinto posible,el de una recta infinita "y que es in_ visible,incesante" (1),basada en el concepto de densidad de los núme_ ros reales (a cada número real le corresponde un punto de la recta en una correspondencia bi-univoca;entre dos números reales siempre puede haber otro más).

Hay laberintos clásicos,circulares,como el de Knosos,que consti_ tuyen una ciudad laberinto ("El inmortal"),laberintos manieristas,ar_ borescentes ("El jardín de senderos que se bifurcan") o cuadrados - - ("La muerte y la brújula") o en forma de red ("Tlön,Uqbar,Orbis Ter - tius") o de rizoma o el ya citado de la red infinita.Como un juego de cajas chinas,el o los laberintos de cada relato tienen conexión con - los laberintos de otros relatos,en un sutil sistema de inclusión,a ve ces implícito -tal como en "Abencaján el Bojarí,muerto en su laberin_ to",donde dos personajes hablan sobre el laberinto,que es el mismo te ma del relato que sigue,el de "Los dos reyes y los dos laberintos"- _ y,otras veces,explícito -"Examen de la obra de Herbert Quain": el na_ rrador dice que,de los ocho relatos del libro de Quain,llamado "Sta - tements",el tercero,intitulado "The Rose of Yesterday" habría dado lu gar a "Las ruinas circulares",que es una de las narraciones del libro "El jardín de senderos que se bifurcan". (2).Y es también la imagen de la telaraña de Alcorán ("Abencaján el Bojarí,muerto en su laberinto") la que permite pensar en el laberinto de "La casa de Asterión".Y en - este sentido hay que recordar que los pueblos extraños borgeanos sur_ gen de sueños y de libros (3),como Tlön,país imaginario de Uqbar,pre_ sumiblemente citado en un tomo no menos extraño de la Enciclopedia -- Británica o la Ciudad laberíntica de los Inmortales,que provendría de un extrañísimo manuscrito hallado en el último tomo de la Iliada,de - Pope,de un anticuario de Esmirna.Y es justamente en este cuento, - -- "El inmortal",donde Borges ha trazado la metáfora más completa de - - nuestra humanidad de mortales con aspiraciones inmortales,vampíricas,

(1) Jorge Luis Borges,"La muerte y la brújula" en O.C., op. cit.,- -- pág. 507.

(2) Jorge Luis Borges,"Examen de la obra de Herbert Quain",de - -- Ficciones en O.C.,op. cit.,pág. 464.

(3) Nota: quizá los agrupamientos también provengan del Purgatorio - y del Infierno dantescos.

desde el punto de vista filosófico y literario,es un espejo inevitable_ que también,como los inmortales,persiguen los habitantes de Tlön.El narrador de "El inmortal" define el laberinto y luego,en un juego de preterición,dice que no desea describirlo: "Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres: su arquitectura,pródiga en simetrías - está subordinada a ese fin" (1) y "No quiero describirla: un caos de palabras heterogéneas,un cuerpo de tigre o de toro,en el que pululan,monstruosamente,conjugados y odiándose,dientes,órganos y cabezas,pueden tal vez ser imágenes aproximativas" (2).

Los laberintos y los espejos borgeanos remiten siempre al espacio_ de la literatura fantástica,de la "gothic novel",de Edgar Allan Poe,de_ Hoffman,de James,tanto como imagen espacial,como texto construido ópticamente,como una perifrasis del espacio arquitectónico.

"La casa de Asterión" (3) es un relato en clave o adivinanza sobre la identidad del Minotauro porque la perspectiva del mito -la de Teseo- aquí,sorpresivamente,está en el Minotauro.Anderson Imbert cree que este relato se hermana con "El zahir",donde la narración sobre los nibelungos está en boca de otro monstruo,la Serpiente Fafnir.En el caos laberíntico de la irracionalidad y la arbitrariedad reina un dios insatisfactorio.

Pero es en "El jardín de senderos que se bifurcan", donde el - artificio del laberinto (4) encarna en la ficción literaria y no es ---

(1) Jorge Luis Borges "El inmortal" en El aleph,en O.C., op. cit. pág. 537.

(2) Jorge Luis Borges Idem, pág. 538.

(3) Cfr. para el estudio de "La casa de Asterión",dos ensayos ad hoc: Enrique Anderson Imbert: "Un cuento de Borges: La casa de Asterión",Revista Iberoamericana,vol. XXV,Nº 49,Enero-Junio de 1960, recopilada por Jaime Alazraki en Jorge Luis Borges.El escritor y la crítica ,Madrid,Taurus,1976,pág. 135-143 y Nicolás Rosa: "Borges o la ficción laberíntica" en la Nueva novela latinoamericana 2,Buenos Aires,Paidós,1972,pág. 140-173.

(4) El tema de los laberintos aflora en ensayos y,sobre todo,en la poesía borgeana.Cfr. dos poemas de Elogio de la sombra: "Laberinto" y "El laberinto" en O.C. op. cit.,pág. 986 y 987,respectivamente.

sólo el tema del relato,sino el principio estructural,la figura a - - descifrar (como la figura en el tapiz de James) que contiene el enig_ ma en más de un nivel.En la epidermis casi detectivesca del cuento,el argumento (envío de un mensaje cifrado en contexto bélico) es también un enigma o adivinanza (Albert es el nombre de una ciudad y el del si nólogo victimado al efecto,por el espía chino pro-germánico),que,en - un nivel más profundo se centra especularmente,en la tarea realizada_ por el escritor chino Tsui Pen,antecesor del espía que,en otro tiempo, se habría retirado del mundo para hacer una novela y un laberinto,es_ decir,una novela igual a un laberinto,que contenía varios porvenires_ y donde todos los desenlaces suceden simultáneamente.En el relato de_ Borges,que es la confesión del espía Yu Tsun,la novela del antepasado se cumple,proféticamente,en uno de esos porvenires diseñados desde el pasado,en un posible factual de un texto cíclico,circular y eterno,di señado por Borges próximo a Las mil y una noches y a la conocida aspi ración de Mallarmé,de que todo cuanto existe acaba en un libro.

Laberínticos y especulares son los sueños en que se basa "Las -- ruinas circulares": el mago forastero desea soñar (crear) un hombre,- sueña con una estatua a la que da animación,hasta saberse soñado por_ otro soñante.Los sueños,como los espejos,duplican,multiplican e hiper bolizan e,incluso,difícilmente pueden separarse de la vigilia: el dic tum de la mariposa de Chuang Tzu.

La relación entre espejos y enigmas Borges la remite a un versícu lo de San Pablo que habría influido en León Bloy: "Videmus nunc per - speculum in aenigmate...(I Corintios XIII,12) (1) en "El espejo de -- los enigmas" y dice que los pasos que un hombre da en su vida confor_ man una figura geométrica que la inteligencia divina capta,como el -- hombre un triángulo,interpretando el pensamiento de León Bloy,a quien considera hermano de los heresiarcas Swedenborg y Blake.

La búsqueda de la identidad se simboliza siempre en los espejos_ (galerías de espejos y espejos deformantes).En "Tlön,Uqbar,Orbis Ter_ tius" y en "El Inmortal",se trata de una identidad cultural muy gene_

(1) Jorge Luis Borges "El espejo de los enigmas" en Otras Inquisi - ciones , O.C. op. cit. pág. 720 .

ralizada;en cambio,en "El otro",relato de El libro de arena,es particu lar,muy personal ya que se asiste al encuentro de Borges joven y Bor_ ges viejo en un solitario banco de Cambridge,en 1969,que es,además,el mismo tema de una microbiografía de una página intitulada "Borges y - yo",en El Hacedor.

El tema del "doble" está en muchos otros relatos,por ejemplo,en_ "Historia del guerrero y de la cautiva" o en "El fin",o en "Pierre Me nard,autor del Quijote",en lo que respecta a textos literarios.Tam -- bién aparece como la identidad entre objetos artísticos disímiles en_ "Parábola del Palacio" (un palacio y un poema) y en "El jardín de --- senderos que se bifurcan" (un laberinto y una novela) o una reflexión sobre la identidad divina en "Tres versiones de Judas".Aureliano y -- Juan de Panonia son el mismo porque viven sin tiempo,en el cielo - -- ("Los teólogos").

Un caso muy especial de identidad es la suplantación de la perso nalidad,tal es el caso de Otálora,que se asemeja a su modelo,Bandei - ra, en "El muerto" o el de Villari en "La espera",que adopta el nombre de su persecutor.Para ambos,en el fondo del espejo elegido,está la -- muerte.

La búsqueda de la identidad también se persigue en el zahir,la - maravillosa moneda que relativiza cuanto existe,por ser un cilindro_ de dos caras opuestas,cuyo obsesivo recuerdo persigue al protagonista que sólo consigue,después de otros intentos,evitar el embrujo en la - redacción de un relato fantástico,ése que el lector lee en "El - - - Zahir"...Un disco de una sola cara,poseído por un caminante extraño,- excita la codicia del ermitaño que lo hospeda,quien le da muerte,en - contrándose con que el objeto maravilloso ha desaparecido,en "El dis_ co",relato perteneciente a "El libro de arena".

Y también es un espejo multifacético,esférico -heredero de la es fera de Pascal borgeana- y extraordinario,el aleph,mirador prodigio_ so,conjunto infinito,anafóricamente descrito en una preterición que - subraya la imposibilidad de hacerlo dada la sucesividad del lenguaje_ que debe dar cuenta de un universo infinito y simultáneo.Pero el - -- aleph del relato "El aleph",según la postdata,es uno de los tantos -- que hay,así como para los matemáticos hay infinitos tipos de aleph...

Sin embargo,en la perspectiva sicoanálitica,por su representatividad_ ilimitada,es el soporte del sentimiento oceánico,el que desata el sentimiento de lo maravilloso,de la Eternidad.

El aleph,"facius totius universi" spinoziano,es para Luis Kancyper,puntiforme como el objeto "a" lacaniano,que tiene que ver con la_ constitución del sujeto: "El aleph operaría como objeto de deseo esencial y estructurante porque permite eludir ilusoriamente el hiperpo - der del destino de la pulsión de muerte.A través de su carácter mara_ villoso neutraliza el sentimiento ominoso que señala la proximidad -- del objeto 'a' minúscula" (1)..."Borges intenta obturar esa hiancia,- esa esquizia,que separa la coincidencia del sujeto consigo mismo o -- aquélla que lo distancia de su doble,para eludir el sentimiento ominoso,la incertidumbre de la indefensión." (2)

Si se sigue este razonamiento,el aleph sería lo opuesto al zahir porque el zahir se evade (subyuga hasta la pérdida de la razón) y el_ aleph se persigue obsesiva y esperanzadamente,como un talismán que -- restaña el horror borgeano a lo incógnito.

El espacio borgeano está representado por operadores realistas - (toponímicos,nombres de personas) que contrastan con las representa - ciones simbólicas preferentes: una curiosa biblioteca de apariencia - real,libros circulares,laberintos,aleph,zahir,pueblos extraños,gale - rías de espejos,espejos deformantes conforman con los sueños,un espa_ cio mágico y onírico más jerarquizado que el de la vigilia,además del hecho de que la vigilia siempre está contaminada de magia y de oniris mo.

"Fácilmente aceptamos la realidad,acaso porque intuimos que nada es real" (3) dice el narrador del manuscrito que describe el mundo de los inmortales.

Hay que recordar cómo el mago de "Las ruinas circulares",en sue_ ños,crea nada menos que a un hijo,cómo el camino iniciático a la ciu_

(1) Luis Kancyper, Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso,Buenos Aires ,Paidós,1989,pág. 89.
(2) Idem, pág. 91.
(3) Jorge Luis Borges,"El inmortal" en El aleph, en O.C.,op. cit., pág. 539.

dad de los inmortales se produce en sueños,cómo Hladik,protagonista -- de "El milagro secreto" termina su obra en el privilegiado instante - que él vive como un año de vida concedido por la providencia divina; - cómo Recabarren,alucinado,puede ver otro final,para la pelea de Mar - tín Fierro y el moreno,entre muchísimos ejemplos más,donde la vigilia es desestimada en favor de las resoluciones sobrenaturales o,por lo - menos,oníricas.En cambio,el mundo de la vigilia es no satisfactorio - o insuficiente,por ejemplo,en "La muerte y la brújula",el relato de - índole detectivesca,a punto de resolverse,propone otro enigma en un - futuro posible,donde haya otro tipo de laberinto,es decir,de enigma.- También en "Funes el memorioso",el insomnio no sólo es insoportable - sino improductivo,porque las técnicas de la memoria son acumulativas_ y no creativas,en el fabuloso registro de Funes,incapaz del proceso - de abstracción.

Las paradojas del tiempo

La geometrización del espacio borgeano,con toda su simbolización mara villosa,corresponde a su carácter representativo en el sistema carte_ siano,pero la cuarta dimensión,la del tiempo (objetivo) no puede re - presentarse en este sistema,por eso,Borges,en "Nueva refutación del - tiempo",ubica al tiempo como uno de los términos "imaginarios" o sea, sin solución científica,en una enumeración atribuida a Meinong:

"Meinong,en su teoría de la aprehensión,admite la de objetos ima_ ginarios: la cuarta dimensión,digamos,o la estatua sensible del Condi llac o el animal hipotético de Lotze o la raíz cuadrada de 1."(1)

Y es el tiempo,paradójicamente,el que recibe en el discurso bor_ geano el tratamiento más variado de posibilidades de realización.Es - un tiempo subjetivo -de la conducta humana- sobre el que operan nocio nes objetivas,físicas: detención,aceleración,paralelismos,en un campo imaginario donde es factible la negación del tiempo o una postulación diferente a la del tiempo objetivo,pero en la que,indefectiblemente,- basa toda su especulación y conjeturabilidad.

(1) Jorge Luis Borges,"Nueva refutación del tiempo", Otras Inquisi - ciones,O.C., pág. 769-780.

La bifurcación del tiempo está presente en "El jardín de sen -- deros que se bifurcan": "Pensé en un laberinto de laberintos,en un si nuoso laberinto que abarcara el pasado y el porvenir" (1) a la vez -- que la palabra "tiempo" nunca se nombra,como en la adivinanza del aje drez,donde tampoco se dice la palabra "ajedrez".

En el ensayo intitulado "El tiempo y J.W. Dunne",Borges,pasando_ por Schopenhauer y Huxley llega a Dunne y comparándolo con Juan de -- Mena (Laberynto) y con Uspenski (Tertium Organum) cree que la máquina del tiempo que Dunne propone consiste en un número infinito de tiem - pos simultáneos,infinitas dimensiones del tiempo que son espaciales - (y en esto cree Borges que Dunne continúa con la equivocación que - - Bergson advirtiera de concebir el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) pero asegura que Dunne también habla de otro tiempo,el verda dero y auténtico tiempo que "es el inalcanzable término último de una serie infinita" (2)

Dunne habla de un porvenir que ya existe y donde el "yo",como en un espacio,puede instalarse en una eternidad que,durante la vigilia,- los seres humanos recorremos sucesivamente,a una velocidad unifor_ me y que sólo en el sueño captamos en toda su vastedad y de manera -- total y simultánea.Sin dejar de advertir alguna inconsecuencia en es_ tas formulaciones sobre el tiempo,Borges no deja de sentirse subyuga_ do,maravillado,no sólo porque así lo expresa sino porque en varios -- cuentos,pero sobre todo en el anteriormente citado,esta tesis alcanza forma literaria: desde la innominada novela de T'sui Pen surgen los - porvenires posibles,uno de los cuales usa para instalarse el descen - diente Yu Tsun,cumpliendo un mandato ineludible,tal como,en otro pla_ no,el cuento de Borges que el lector lee es también la usurpación de_ un espacio literario incluído en la eternidad propuesta por Tsui Pen, que inmediatamente hace pensar que él ocupa también un espacio tempo_ ral que estaría previsto en otro texto que diera cuenta de la eterni_ dad y así,en sucesión interminable de cajas chinas...

Del tiempo circular,recurrente y de la eternidad,consisten los -- ensayos de Historia de la eternidad.

(1) Jorge Luis Borges,"El jardín de senderos que se bifurcan", - - - Ficciones,en O.C.,op. cit. pág. 475 .
(2) Jorge Luis Borges,"El tiempo y J.W. Dunne" en Otras inquisicio nes, O.C.,op. cit. pág. 648 .

En el ensayo inicial (1) se estudia la relación entre el tiempo_ personal,individual y el tiempo de las matemáticas y la eternidad en_ tendida por Platón,Plotino y San Agustín.Borges piensa que la memoria a nivel personal,es la historia de cada quien,así como la eternidad - es la historia del universo.En cuanto a una teoría personal de la -- eternidad,Borges la remite a un texto intitulado "Sentirse en muerte" de El idioma de los argentinos (1828) y advierte: "Es una pobre eter_ nidad ya sin Dios y aún sin otro poseedor y sin arquetipos."(2).

El río de Heráclito,las paradojas de la carrera de la tortuga de Zenón de Elea,Hume y Berkeley seducen por su elegancia,por su per - - fección estética a un Borges que busca explicaciones en el inexplica_ ble universo y dentro de una dimensión estética,de allí que repetidas veces haya dicho que la teología y la filosofía son una rama de la li teratura fantástica.

La deshistorización y el imperio del Eterno Retorno coadyuvan en una explicación muy amplia de la experiencia humana:

"Si el destino de Edgar Allan Poe,de los vikings,de Judas Iscario_ te y mi lector son el mismo destino posible -el único destino posi - - ble- la historia universal es la de un solo hombre." (3).

Arquetipos reiterados conforman las vidas de los personajes de - todos los cuentos fantásticos borgeanos: "El muerto","Biografía de Ta deo Isidoro Cruz","Tema del traidor y del héroe","Historia del guerre ro y de la cautiva","Acercamiento a Almotásim"...

En "Examen de la obra de Herbert Quaian",relato que tiene la for ma de reseñas sobre libros de un autor imaginario,se describe un tiem po regresivo;en "Tlön,Uqbar,Orbis Tertius" y en "La otra muerte" es - posible la modificación del pasado.

En "La lotería de Babilonia",la causalidad del tiempo puede sus_ tituirse por el azar;en "La espera",el futuro es negado,falseado por_ el terror del protagonista;en "El milagro secreto",se produce la de_ tención instantánea del tiempo;en "Tres versiones de Judas",la eter - nidad cristiana se simboliza en la predestinación y el tiempo sin fin

(1) Crf. Jorge Luis Borges,"Historia de la eternidad" en Historia - de la eternidad,O.C., op. cit. pág. 351-367.
(2) Jorge Luis Borges,"Historia de la Eternidad" en Historia de la eternidad,O.C.,op. cit. pág. 365.
(3) Jorge Luis Borges,"El tiempo circular" en Historia de la eter - nidad,O.C., op. cit. pág. 365.

de los milagros litúrgicos,mientras que en "La busca de Averroes" se_ tematiza la capacidad de imaginar un hecho del pasado.

En la tesis de Blas Matamoro (1) sobre el pensamiento borgeano,- estarían elididos,por una parte,las identidades personal y moral - -- (o sea,el sentimiento de culpa y el consecuente castigo o sanción mo_ ral),la muerte y el acto erótico y,por otra,habría una suscripción -- del pensamiento borgeano al pensamiento mítico que Matamoro sostiene_ referido a la teoría del Eterno Retorno,a la repetición,en el indivi_ duo,del pasado ancestral,a la decadencia del mundo (tal cual en las - antiguas cosmogonías) a la vez que el doble carácter sagrado de mun_ do y libro.Matamoro atribuye el filorretornismo de Borges al carácter reaccionario de la clase patricia a la que pertenece (2).

Esta interpretación sico-sociológica en la personalidad de Jorge Luis Borges a través de su obra es similar a la de Luis Kancyper (3), que encuentra en la temporalidad reiterativa el "desafío trófico" que promueve la individuación y el "desafío tanático",marcado por la pul_ sión de muerte,que mantiene al individuo en una desgastante lucha con sus padres que provoca una seudoindividuación que se daría en la pre_ ferencia por el tiempo circular,inmortal,de los antepasados.Kancyper_ ve la personalidad del autor reflejada siempre en el protagonista na_ rrador:

"...el narrador- protagonista borgeano permanece fijado en el lu gar preestablecido por el sistema narcisista parental como un "in - - fans",como aquel niño marmóreo maravilloso o terrorífico,como el espe jo y como la réplica,para garantizar la inmortalidad del narcisismo - primario de sus primogenitores." (4)

Addenda: el aleph de la crítica del universo borgeano

Pareciera que Jorge Luis Borges no sólo ha creado a sus antecesores,-

(1) Blas Matamoro Jorge Luis Borges o el juego trascendente ,Buenos Aires,Peña Lillo Editor,1971.
(2) Blas Matamoro,ídem,pág. 147-148.
(3) Cfr. Luis Kancyper, Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso, op. cit. pág. 73.
(4) Idem.

sino también a sus futuros críticos,cuyo recuento no se pretende re - gistrar aquí,sino exclusivamente aquellos hallazgos críticos que con tribuyan a la conceptualización del discurso fantástico borgeano y de manera escueta.

Noé Jitrik en "Estructura y significación en Ficciones de Jorge_ Luis Borges",estudio sociológico-literario (1),clasifica los cuentos_ en dos ejes que llama "el libro" y "el crimen" y encuentra en el na - rrador borgeano un sutil e inveterado investigador."Borges pone la -- irracionalidad afuera,en el mundo;la conciencia receptora sigue sien_ do igual a sí misma;son los datos los que cambian;Cortázar hace,en -- cambio,el movimiento inverso: la irracionalidad está adentro,los da - tos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad de los otros",(2) dice Jitrik,haciendo hincapié en las diferencias entre los discursos fantásticos borgeano y cortazareano,- dando por supuestos sus puntos de coincidencia.

Ana María Barrenechea,fundándose en la estilística (Leo Spitzer, Dámaso Alonso) sostiene en el ya citado libro intitulado La expresión de la irrealidad en la obra de Borges una tesis central: la disolu -- ción del mundo o desrealización borgeana proviene principalmente de - una concepción filosófica,del nihilismo y,por lo tanto,debe ser trata da filosóficamente.Elaborado un mundo real (casi siempre equivalente_ a un mundo fantástico) con sus leyes y símbolos propios,autónomos,una suerte de cosmos caótico,regido por el panteísmo y por el idealismo,_ expresarían la negación de la personalidad,del tiempo y del espacio._ Esta lectura de los textos borgeanos ha creado una tradición en la -- crítica desde los cincuentas,que se mantiene vigente hasta nuestros - días.

Aceptando el terror a lo desconocido y el carácter caótico del - mundo,cabe una advertencia de Anderson Imbert que atiende al carácter irónico y lúdico que impedirían juzgar las propuestas de Borges como_ un sistema filosófico:

(1) Noé Jitrik "Estructura y significación en Ficciones de Jorge -- Luis Borges" en El fuego de la especie,Buenos Aires,Siglo XXI,_ 1971,pág. 129-150.

(2) Cfr. Noé Jitrik "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de -- los 'otros' en Bestiario de Julio Cortázar" en El fuego de la - especie,op. cit. pág. 47-62.

"El sofista Borges juega con ideas en las que no cree.Mueve pie_ zas sobre un tablero intelectual,pero cada una de sus movidas no pre_ supone una convicción.El hecho de que un ajedrecista defienda al Rey_ en un tablero de ajedrez no lo obliga a declararse monárquico."(1)

Jaime Alazraki,que conceptúa a lo fantástico borgeano como "ecumé_ nico",en oposición a lo "sicológico" de Cortázar,siguiendo,como Barrene chea,por derroteros estilísticos,insiste en el escepticismo y en el - panteísmo borgeanos.Ve a Tlön y a Asterión como decididas metáforas - epistemológicas",siempre desde un mirador filosófico:

"Era necesario definir el relieve fantástico de toda doctrina fi_ losófica para poder entrever las posibilidades filosóficas del género fantástico." (2)

Contrariamente,Emil Volek cree que"...tras la imaginación metafísi_ ca se hallan los impulsos estético aforístico y la distancia irónica_ que ello sobreentiende." (3)

Maurice Blanchot (4) ve a Borges como el creador de laberintos ver_ bales propios de una ficción autosuficiente donde existe una notoria_ indiferenciación entre lo real y lo no real: el mundo es un libro y _ toda escritura es,indefectiblemente,una traducción y la ficción de -- Borges conserva una permanente duplicidad especular.

Gérard Genette (5) apoyándose en Blanchot,entiende la literatura_ de Borges como una utopía totalitaria y cree que el sentido del libro se da en la inminencia de una revelación que no se produce y que cada uno debe producir en sí mismo.Curiosamente,la de Blanchot es una espe

(1) Enrique Anderson Imbert, El realismo mágico y otros ensayos,Ca - racas,1976, pág. 42.

(2) Jaime Alazraki "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas" en_ Jorge Luis Borges.El escritor y la crítica, Edición de Jaime -- Alazraki,Madrid,Taurus,1976,pág. 190.

(3) Emil Volek,"Aquiles y la tortuga: arte,imaginación y realidad - según Borges" en Revista Iberoamericana (Nº 100) 1977,pág. 308.

(4) Maurice Blanchot,Le livre à venir,Paris,Gallimard.1971.

(5) Gérard Genette,"Lutopie litteraire" en Figures , Paris , Seuil, 1966.

cie de paráfrasis de una ya clásica definición sobre el hecho esté -- tico que Borges habia escrito en Otras inquisiciones:

"...La música,los estados de felicidad,la mitología,las caras - trabajadas por el tiempo,ciertos crepúsculos y ciertos lugares quie - ran decirnos algo,o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, -- o están por decir algo;esta inminencia de una revelación,que no se - produce,es quizá,el hecho estético." (1)

También Michel Foucault,lector de Otras inquisiciones,se sintió_ particularmente atraído por la clasificación que Borges hace de una - curiosa Enciclopedia china en su ensayo "El idioma analítico de John_ Wilkins"(2).Foucault,en Le mots et le choses (París,1966),(3),re ---- flexiona sobre la nostalgia de un espacio capaz de reunir los contra_ rios y de realizar una clasificación de lo improbable,espacio exclu - sivo de las heterotopías (fábula,quimera,sueño).

Foucault apunta,con estas utopías y heterotopías,al carácter,a - mi juicio,más próximo a una definición de las ficciones borgeanas que la que ofrecen los sistemas filosóficos (y por la que se inclinan Ba_ rrenechea y Alazraki,entre otros críticos).

También John Sturrock (4) piensa que el carácter ficcional es -- equivalentemente válido al de lo real y,como Volek,que todo lo meta__ físico recubre el mundo estético.

La soledad y el aislamiento de los personajes borgeanos se cen - tra en el concepto de "Isolation",es decir,abandono del mundo exte -- rior más "incarceration" o encarcelamiento sufrido en un espacio inte rior o mental que expresa un destino penoso y punitivo que es el de - todo autor.Para Sturrock "inspiration" es la intuición o idealización entendida como principio fundamental del lenguaje natural que,en el -

'1) Jorge Luis Borges,"La muralla y los libros", Otras inquisiciones, O.C., op. cit. pág. 635.

(2) Jorge Luis Borges,"El idioma analítico de John Wilkins" en - - Otras inquisiciones,O.C.,op. cit. pág. 706-709

(3)Cfr. Michel Foucault, Los nombres y las cosas,México,Siglo XXI,-- 1984,pág. 187.

(4) Cfr. John Sturrock, Paper Tigers.The ideal Fictions of Jorge - Luis Borges ,Oxford,Tamesis ,1977.

caso de Borges transmitiría sueños o alucinaciones controladas en una suerte de realismo mental,al decir de Sturrock,cuya nomenclatura es - menos acertada que sus explicaciones al respecto.El narrador-inquisi_ dor que señala Noé Jitrik es probablemente la otra cara del protago - nista solitario de Sturrock,un "doble" que se autoexamina en la "cár_ cel" de la mente borgeana y,podría agregarse ,que seguirá reflejándose en la galería de espejos (cárceles reiteradas) de las mentes de sus - lectores,para continuar con la metáfora de las muñecas rusas,tan gra_ ta al mismo Borges.

Para Ricardo Piglia lo fantástico borgeano incide,define y trans figura lo cotidiano drásticamente y es el polo antitético de "lo - -- otro","lo bárbaro" (el destino sudamericano,la vida elemental);la - lectura fantástica para Piglia,no hace desaparecer la alegórica,mer - ced a la ironía de Borges y de los dos polos,parece elegir la vitali_ dad frente al carácter paralizante del mundo intelectual:

"Hay un anti-intelectualismo muy firme en Borges y en esa ten -- sión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus re - latos. Ese contraste entre la cultura y la vida,digamos así,mantener_ la tensión,trabajar todos los matices de esos dos mundos es fundamen_ tal en la escritura de Borges,mantener unidos los términos siempre en lucha,creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece - la idea de que la biblioteca,los libros empobrecen y que las vidas -- elementales de los hombres simples son la verdad.Es una posición ridí cula pero muy importante en la construcción de sus textos" (1)

La tesis de Piglia sobre Borges es menos sorprendente si se pien sa,por una parte,en la literatura épica y legendaria predilecta de - Borges y,por otra parte,en que él recoge el esquema sarmientino "civi lización versus barbarie",magníficamente sintetizado en su"Poema con jetural" (2) y que aún el mismo Sarmiento,pese a su filoeuropeísmo y - a su unitarismo,no puede esconder,en el Facundo,una admiración,aunque terrorífica ,que le impone la figura flamígera del caudillo riojano.

(1) Ricardo Piglia,Crítica y ficción, Buenos Aires,Siglo XXI,Univer sidad del Litoral,1990,pág. 151 y también cfr.,del mismo autor, Respiración artificial,Buenos Aires,Pomaire,1980.

(2) Jorge Luis Borges,"Poema conjetural" en El otro,el mismo,O.C.,- op. cit. pág. 867.

Ricardo Piglia sostiene que la política y la ficción en la literatura argentina son insoslayables -la teoría del Estado en Macedonio Fernández, el poder en Arlt- y que,partiendo de Sarmiento y Mansilla, llega a Borges y a Cortázar. Para Piglia, "El Aleph" sería una ver -- sión anticipada y microscópica de El Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal.

En síntesis, como los senderos que se bifurcan, la crítica so - bre los relatos borgeanos tiene dos líneas muy claras, la de la referencialidad y co-referencialidad que parte de Ana María Barrenechea y llega hasta Piglia (con el acarreo de materiales literarios filosóficos e ideológicos) y la de la autorreferencialidad (Nicolás Rosa y -- otros). Los citados estudios sicoanalíticos, socio-sicoanalíticos y_ los biográficos -cuya legitimidad en el punto de vista no se discutirá aquí- también contribuyen a enriquecer la reflexión sobre el dis - curso literario fantástico borgeano, que trata de centrarse sobre as_ pectos literarios específicamente, pero que no puede ni debe desvin - cularlos de los demás que lo conforman, so pena de reduccionismo.

Los relatos de Borges acosan a quien los lee y la misma crítica literaria que han generado navega siempre entre dos escollos: una in_ terpretación excesiva y un reduccionismo,también excesivo.

Aproximación al discurso fantástico borgeano

En diversos ensayos (sobre todo,en los de Otras inquisiciones), en los mismos relatos y en múltiples entrevistas,Jorge Luis Borges ha dado - a conocer explícitamente su conceptualización de la literatura fantástica y,además,implícitamente,cada relato fantástico suyo,además de -- ser un relato fantástico,teoriza sobre lo fantástico y sus posibili_ dades.

Junto a la simpatía por todas las formas fantásticas,hay una re_ signada consolación por todo lo que es real:

"...Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y - del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal,es_ espantoso porque es irreversible y de hierro.El tiempo es la sustan_ cia de que estoy hecho.El tiempo es un río que me arrebata pero yo -- soy el río;es un tigre que me destroza,pero yo soy el tigre;es un fuego que me consume,pero yo soy el fuego.El mundo,desgraciadamente,es - real;yo,desgraciadamente,soy Borges." (1)

En el mundo de Tlön,la metafísica es una rama de la literatura - fantástica,pero es en los cuentos de El aleph donde surge mayor número de referencias a la literatura fantástica.Por ejemplo,en "El inmortal",donde el mundo se pinta a lo Swift,como el narrador dice: "No importa que me juzguen fantástico.La historia que he narrado parece - - irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distin -- tos." (2)

En "Deutsches Réquiem",se equipara la fantasticidad con la teolo - gía;"...Esa fantástica disciplina" (3) y en "La busca de Averroes",como en "El aleph", o en "La escritura del dios",asoman reflexiones no_ minalistas:"La maravilla es acaso incomunicable" (4)

En "El libro de arena" relato fantástico,el narrador juega con - intentar una explicación de la narración que ya ha empezado a leer el

(1) Jorge Luis Borges,"Nueva refutación del tiempo" en Otras Inqui - siciones,O.C.,op. cit. pág. 771.
(2) Jorge Luis Borges,"El inmortal",El aleph,en O.C.,op. cit. pág. - 543.
(3) Jorge Luis Borges,"Deutsches Requiem",El aleph,en O.C,op. cit -- pág. 572.
(4) Jorge Luis Borges,"La busca de Averroes",El aleph, O.C.,op. cit._ pág. 854.

lector y le advierte su juego falaz que no lo parece:

"...Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico;el mío,sin embargo,es verídico" (1)

En los diálogos que Jorge Luis Borges sostuviera con Ernesto Sábato,transcriptos por Orlando Barone,en 1974,hay declaraciones de Borges respecto de las relaciones entre la teología y la literatura fantástica que transcribo a continuación.A la pregunta de Barone sobre la opinión que le merece Dios a quien tanto habla de Dios y los dioses en sus relatos y poemas:

"Borges -solemnemente irónico : "¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells,Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología.La idea de un ser perfecto,omnipotente,todopoderoso es realmente fantástica" (2)..."Es que creo en la teología como literatura fantástica.Es la perfección del género."(3).

Cuando Jorge Cruz,en 1985 le preguntó por qué Borges eligió el cuento fantástico en vez del cuento realista,Borges contestó en los mismos términos de antes,que siempre lo había hecho y,en este sentido, hay que recordar el hecho de que es difícil encontrar huellas de sus inicios porque él parece ser siempre el mismo,desde muy joven,respecto de sus aseveraciones y aún de su estilo:

"J.L.B.- Creo que la literatura fantástica es la más antigua,desde luego.El realismo es un género relativamente nuevo. En cambio,la literatura empezó,como dijo Valéry,por la cosmogonía y las teogonías.El hombre empieza en la -- literatura fantástica.Quiero recordar aquí una hermosa anécdota que se refiere a Conrad,que para mí,es novelista y ha escrito un cuento intitulado "The shadow line". Le preguntaron si ese cuento era fantástico o no y él dijo: vivimos en un mundo tan fantástico que proponerse deliberadamente lo fantático es mostrar una falta de -- sensibilidad.Realmente no sé si Conrad es fantástico -- o no. No sabemos a qué género pertenece el mundo,si al

(1) Jorge Luis Borges,"El libro de arena", El libro de arena, op. cit. pág. 110.
(2) Orlando Barone,Diálogos Borges-Sábato,Bs. As.,Emecé,1976,pág. 33.
(3) Orlando Barone,ídem. pág. 34.

fantástico o al realista.Yo creo que al fantástico,más bien.Idealismo se llama eso.El realismo me parece un episodio pasajero y quizá un poco desdichado de la literatura.En cambio si pensamos en Las mil y una noches,si pensamos en La Odisea,para no hablar de otros escritores,para no hablar de Poe,de Kafka,en fin,casi todos los otros ." (1)

Incluso en algunas ocasiones,Borges ha extremado las afirmaciones con un tono por demás irónico:

"Los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo."(2)

Las invenciones borgeanas están amasadas con la metafísica,como él mismo lo confiesa: "en mis cuentos yo siempre he mezclado la metafísica y los dogmas con el hecho apócrifo,la farsa con la realidad,sin contar con que he bromeado siempre un poco...a las ideas filosóficas y religiosas las estimo por su valor estético.Nunca pretendía entenderlas del todo,no lo creo posible,además...

Yo creo que soy una persona que ha aprovechado las posibilidades literarias de la metafísica.Pero no soy un metafísico en el sentido de ser un pensador independiente.Me parece que la literatura fantástica consiste en eso,en aprovechar las posibilidades novelescas de la especulación metafísica...la metafísica es una cosa mucho más imaginativa que la literatura en general." (3)

La distinción todoroviana entre el relato maravilloso (lo aceptado) y el relato fantástico (lo dubitado) que ha servido,en primera instancia,para dividir los relatos borgeanos en un grupo menor,que contiene relatos maravillosos que además son glosas de otros también maravillosos y un grupo numéricamente mayor,el de los relatos "fantásticos", plantea el problema de que los mismos relatos cuestionan esta distinción y a veces,la vuelven no pertinente.

(1) Jorge Cruz, Jorge Luis Borges entrevistado por Jorge Cruz: Mis libros en Revista "Vuelta" Nº 106,Sept. 1985 (la entrevista se realizó en Buenos Aires,en ocasión de la realización de la mesa "Civilización y fin de siglo" organizada por "La Nación" de Buenos Aires).

(2) Jorge Luis Borges,Prólogos ,Bs. As.,Torres Agüero,1975,pág. 51.

(3) Jorge Luis Borges,"Metafísica" en Borges A-Z ,(Selección,prólogo y notas de Antonio Fernández Ferrer,Edición y publicación póstuma,Madrid,Siruela,1988,pág. 180.

Teóricamente Borges no la considera motivo de discusión: él dice siempre "fantástico",nunca "maravilloso",para cualquier relato,suyo - o ajeno.Antes de argumenar respecto de este problema cabe preguntarse si es posible una caracterización de lo "fantástico" borgeano.Parece po sible intentar una ordenación de variables fantásticas teniendo en -- cuenta la combinación o juego de materiales concretos y objetos imagi narios que interactúan en el tiempo y en el espacio y que siempre tie nen que ver con el vasto mundo de la literatura,de la teología y de - la metafísica.

El relato borgeano se presenta,en general,como una narración ho_ modiegética (el narrador en primera persona,a veces,en tercera,parti_ cipa de la acción narrativa); en muy pocas ocasiones es heterodiegéti ca.El narratario, por su parte,tiende a volverse él mismo homodiegéti_ co,porque hay siempre más de un relato incluido donde termina hallan_ do una acomodación en el esquema narrativo.

Un curioso sistema de simetrías y analogías está presente en ca_ da cuento y entre los mismos cuentos donde lo "fantástico" y lo - - - "real" juegan una "partida" de esconder y mostrar:

1) Lo real se presenta como lo fantástico:
   "La Biblioteca de Babel"

2) Lo fantástico se presenta como real:
   "Tlön,Ugbar,Orbis Tertius","La lotería de Babilonia","El aleph",-- "El zahir","El inmortal","La escritura del dios","El milagro secre to".

3) Lo fantástico de un texto literario transforma lo real de la - -- ficción borgeana en fantástico:
   "El sur"

4)Lo real de la ficción borgeana transforma lo real de otra ficción, - aludida en el texto de Borges,y la hace fantástica:
   "El Fin","Historia del guerrero y de la cautiva","Biografía de Ta_ deo Isidoro Cruz","La otra muerte".

5) Lo ominoso,lo teratológico es mostrado como lo doméstico:
"La casa de Asterión"

6) Lo doméstico se transforma en fantástico (forma clásica,según - -
Caillois y Todorov):
"El aleph","El zahir","El disco","El jardín de senderos que ---
se bifurcan","El libro de arena","El milagro secreto","Funes el -
memorioso"

7) Lo onírico desestabiliza lo real y lo hace fantástico o quasi-fan
tástico:
"El sur","El milagro secreto","Las ruinas circulares".

8) El esquema seudo-detectivesco explica lo fantástico de la - - --
ficción borgeana,al menos,en un nivel:
"La muerte y la brújula","El jardín de senderos que se bifur --
can",

9) Lo fantástico opera sobre lo fantástico potenciando su "fantasti_
cidad":
"El zahir","El jardín de senderos que se bifurcan".

10) La postdata (explicación "realista") aumenta el carácter fantás -
tico del relato precedente:
"El aleph"

11)El epígrafe subraya el carácter fantástico:
"Abencaján el Bojarí,muerto en su laberinto"

12 El texto referido (no transcripto),de carácter fantástico, acrecien
ta el carácter fantástico del texto borgeano:
"El zahir","El jardín de senderos que se bifurcan".

Esta clasificación de variables necesita aclaraciones: Cualquier relato realista no reproduce la realidad como verdad,sino como verosimilitud,o sea,como ilusión de realidad,y cualquier relato fantástico ofrece una verosimilitud puesta en duda,controvertible,una ilusión fantástica que se nutre de un imaginario colectivo popular que, a su vez, ha sido literaturizado -Hoffman,Poe,Machen- en un "inverosímil" clásico que,como el "verosímil" realista,está presente en todo contrato implícito entre autor y lector.

Las variables constituyen un paradigma armado con controversias (juegos del "doble",adivinanzas) oposiciones lógicas que conforman utopías y heterotopías de gran belleza formal.Bajo la unidad de los opuestos,sorprendente a primera vista,Borges nunca somete la lógica a distorsión o hesitación.Incluso,reafirma los presupuestos lógicos, sirviéndose de cierto aire satírico referido a principios,personajes y hechos que he calificado de extraños,aunque se asemejan demasiado a nosotros,mal que nos pese,al desnudar inconsecuencias del pensamiento y la conducta de los seres humanos.

Stanislav Lem,autor de magníficas fábulas de ciencia ficción,ha dicho:

"Los mejores cuentos de Borges están construidos con la precisión de las comprobaciones matemáticas.Es imposible refutarlas con la lógica;por más lunáticas que parezcan las premisas de las narraciones, Borges ha tenido éxito porque en ningún caso cuestiona las premisas implícitas de la estructura modelo que transforma." (1)

También Irène Bessière describe la coincidencia de los contrarios y atribuye lo insólito borgeano a una lógica organización y desorganización de apariencias,antes que a un proceso de desrealización,tal como Ana María Barrenechea y sus seguidores han querido ver:

"Le fantastique se dessine alors comme la coincïdence progressive des contraires,et même leur conciliation,leur identité,qui l'abolissent finalement des pour former l'image du neant.Borges tient la duplicité du réél pour première..." (2) "L'insolite ne correspond pas, dans ses nouvelles a la description d' un procès de desrealisation - - mais a la revelation de l'organisation et de la desorganisation des apparences." (3)

(1) Stanilaw Lem,"Unidad de los opuestos": Jorge Luis Borges (Traducción de Mónica Mansour) en "La Jornada",México,18 Junio /89.
(2) Irène Bessière,Le récit fantastique.La poetique de l'incertain, op. cit. pág. 152.
(3) Idem. pág.153.

El discurso fantástico borgeano no sólo se instaura en el relato fantástico clásico sino que lo glosa explícitamente,con temas fantás_ ticos reconocibles,narradores-protagonistas y representados,que ac -- túan autoritariamente,proponiendo soluciones fantásticas y desestiman do las realistas. (1)

La legibilidad de su discurso fantástico se centra en una pala - bra (metáfora,epíteto,oxímoron,hipérbole) que es un objeto maravillo_ so al que da rodeos con distractores que actúan catalíticamente para_ el lector: citas eruditas (apócrifas o auténticas),planteos teóricos_ referidos al tiempo,a la limitación expresiva y comunicativa del len_ guaje,al manejo de técnicas literarias,a la identidad entre narrador_ y personaje y la presencia de trivialidades recogidas con detalles -- realistas y naturalistas ("El aleph","El zahir") tediosas,redundan -- tes que producen en el lector el rechazo de este realismo fatigante - en beneficio de la opción fantástica.

Hay,además,un leve,cáustico aire paródico que se insinúa y que - apunta a los fantásticos de Poe,de James,de Wells y,naturalmente,de - Las mil y una noches...al punto de que puede asegurarse que,ex profe_ so,no hay temas nuevos,ni originales ni remozados.Por ejemplo,la dan_ tesca Beatriz de "El aleph" tiene algo de la troyana Helena,algo de - Emma Bovary,así como la luminosa esfera va de Galileo a Girodano Bru_ no y Pascal,hasta la lámpara de Aladino y la que Lovecraft recrea en_

(1) Nota: Jorge Luis Borges en el Prólogo a El espejo que huye de -- Giovanni Papini,Madrid,Siruela (1988),dice de Papini lo que pu - diera aplicarse a él mismo: "A semejanza de Poe,que sin duda fue uno de sus maestros,Giovanni Papini no quiere que sus relatos -- fantásticos parezcan reales.Desde el principio,el lector siente_ la irrealidad del ámbito de cada uno" (op. cit. pág. 10).De Papi ni,a Borges le agradan los que juegan en el tiempo como "Lo - - specchio che fugge","Il giorno non restituito".Por otra parte, - Borges inaugura,para la literatura argentina,el desprecio por el verismo exagerado de los realistas y naturalistas que,a su vez,- recogieran Mallea,Bianco,Cortázar y Bioy Casares.Y,conjuntamente, una ambigüedad de ausencia de telurismo presente en escritores - más jóvenes como Juan José Saer o César Aira (Canto castrato y_ La liebre).

"La lámpara de Alhazred",todo urdido en un tejido literario complica_ dísimo pero no indescifrable.

Si se sigue ortodoxamente la diferenciación establecida por Todo rov entre fantástico y maravilloso y lo fantástico se conceptúa como_ la vacilación entre lo natural y lo no natural,el de Borges,en algu__ nos cuentos,puede perder su fantasticidad,tal como lo aprecia Nicolás Rosa:

"Lo fantástico como uno de los modos del relato,cumple en Borges la función de reducir la determinación unitaria del discurso: es de cir,posibilitar el mantenimiento de los diversos discursos de la na - rración que lo componen mediante la ampliación progresiva del cumpli_ miento de la previsibilidad,puesto que lo fantástico prolonga el sus_ tento de los posibles narrativos,aplazando su resolución definitiva"_ (1)

Si,en cambio,se adopta un criterio más amplio,tal como el de Rab kin (2) en el sentido de que el discurso fantástico puede proponer -- varias soluciones fantásticas (una de ellas,preferencial) y ninguna - realista (aunque en el derecho del lector está siempre elegir una -- explicación realista) lo fantástico borgeano incluiría formas más va_ riadas tal como el caso de "El jardín de senderos que se bifur --- can",donde Yu Tsun justifica su acción de matar al sinólogo Albert - porque ésta era una posibilidad profetizada por el relato novelesco - de su antecesor (aunque el lector puede creer,si lo desea,en otra so_ lución de índole alegórica que el texto de Borges no promueve).

La ficcionalidad fantástica de los cuentos de Borges no sólo re_ side en la sistematización de los elementos literarios en el plano de la lectura factual,sino en una teorización persistente e implícita -- dentro del mismo relato que parece estar haciéndose en la lectura - - que,inevitablemente,lo constituye como texto: ficción fantástica de - la ficción fantástica.

La hazaña más fabulosa es la de la plasmación artística.Las haza ñas realizadas por los héroes de la ficción son menos extraordinarias que la constitución del mismo relato fantástico,por eso,en muchos ca_ sos,se trata de escritores que están componiendo su obra.Así,Pierre__

(1) Nicolás Rosa,"Borges o la ficción laberíntica",op. cit. pág. 158.
(2) Cfr. Eric S. Rabkin,The fantastic in literature,Princeton Uni - versity Press,1976.

Menard o Hladik o el poeta de "Undr" o el de "El aleph" o el narra -- dor de relatos fantásticos e investigador de hechos extraños de "El - zahir",viven atareados en una suerte de "doble" de la tarea del autor que los produce.Y,pese a sus esfuerzos,no pueden dejar pruebas textua les de la revelación a la que han accedido: sólo refieren o confían,- paradójicamente,su incomunicable experiencia.La revelación de los pro tagonistas queda suspendida como una experiencia posible que cada lec tor debe intentar,a su manera.

En "Magias parciales del Quijote" (1),Borges teoriza sobre la du plicación de las obras y sobre el "doble",no siempre escindido,exis - tente entre los mundos de la obra literaria y los de la mente del lec tor.

"El milagro secreto" es un cuento fantástico que contiene un dra ma en gestación;"Pierre Menard,autor del Quijote",un cuento fantásti_ co que encierra el enigma de una novela que será idéntica a su origi_ nal;"El aleph",otro cuento fantástico que engloba dos poéticas que -- luchan (la hecha,de Daneri,y la que se está por producir,del narrador del relato,que es el poeta embelesado frente al aleph,de cuya autenti cidad terminará dudando),"El jardín de senderos que se bifurcan",cuen_ to fantástico y quasi detectivesco,recubre una novela china de la --- cual es una de las posibilidades que ésta preveía.En cambio,la imagen especular más nítida del género reflejado en sí mismo,está en - - - - "El sur",cuento fantástico,trazado sobre una red de cuentos fantásti_ cos,la colección de Las mil y una noches.Y "El zahir",otro cuento in_ dudablemente fantástico,circunda una monografía y un cuento fantásti_ co sobre el tema de la insoslayable obsesión del zahir,que termina -- siendo el mismo cuento que el lector lee y que creía incluido como - otra magia singular con que el protagonista pretendía desembarazarse_ del embrujo de lo inolvidable.

"El milagro secreto" hiperboliza la inspiración literaria fulmi_ nante referida a un género literario que Borges no ha tocado -el dra_ ma-,en otro intento de búsqueda empeñosa,tal como el libro total de - "La Biblioteca de Babel",la sentencia del mago Tzinacán,en "La escri

(1) Cfr. Jorge Luis Borges,"Magias parciales del Quijote", Otras in - quisiciones,en O.C.,op. cit. pág. 667-669.

tura del dios",el progresivo avance onírico hacia la revelación en - "Acercamiento a Almotásim",o la creación mágica y concéntrica de "Las ruinas circulares".

Si "El milagro secreto" propone una teoría de la creación literaria en la posposición de etapas hasta alcanzar la privilegiada instancia de la revelación,también propone una teoría de la lectura consecuentemente especular ya que el lector también procede por etapas,por aproximaciones,en los diversos niveles del proceso de apropiación del texto.

La caja china revela un paralelismo por semejanza entre el relato continente ("El milagro secreto") y la obra teatral contenida - -- ("Los enemigos",atribuida por el narrador al protagonista Jaromir Hladik,escritor judío) y se resuelve en una narración en tercera persona con un doble foco: el del protagonista de "Los enemigos",que se llama Kubin y el de Hladik.Los dos relatos,el escrito del narrador de Borges y el referido por el mismo,pero atribuido a palabras de Hladik, - son simétricos en la temática y bastante semejantes en la estructura de su desarrollo narrativo.

El tiempo subjetivo coincidente con el objetivo resuelve el problema técnico en una mágica distensión que abarca la inspiración poética y que es advertida desde el epígrafe (un fragmento del Corán,donde se habla de un milagro muy parecido).Por otra parte,Borges ha utilizado el mismo recurso en el ya citado "El brujo postergado",donde - unas pocas horas son vivenciadas como largos años en la mente del ingrato deán de Santiago.

Nota: Cabe aquí consignar que "El milagro secreto" ha inspirado una ópera homónima (género que no gustaba a Borges) al también argentino Martín Matalón,con textos del francés Jean Pierre Bernes,traductor de la obra borgeana para la editorial "La pléyade", estrenada en Avignon en 1989 y en el Teatro Colón de Buenos Aires,en Junio de 1991.

Un acierto plástico de la dirección de Pina Benedetto es la escenografía de Emilio Basaldúa;los escombros de desechos - bibliográficos por donde camina entre sueños Hladik (que,probablemente,si hubiera complacido a Borges).

Pedro Ramírez Molas (1) lo considera semejante al sueño de la -- Bella Durmiente y a la aventura de Don Quijote en la cueva de Montesinos.

Bloques sucesivos conforman el cuento: una presentación del primer sueño de Hladik,su detención por la Gestapo,la descripción de su_ obra,sobre todo del drama en cuestión,otro sueño premonitorio que responde al pedido que hace a Dios para que le otorgue un año para concluirla,el milagro propiamente dicho y el fusilamiento,ya previsto.

El primer sueño (un juego de ajedrez que duraba siglos,jugado -- por dos familias hostiles,quizá judíos y cristianos) se interrumpe -- con un ruido que proviene de la vigilia: la entrada en Praga del Tercer Reich,el 14 de Marzo de 1939.Sucede la detención cinco días después y se proyecta su muerte para el día 29,tal como se llevará a cabo.Encarcelado,Hladik imagina,dolorosamente,las circunstancias de su_ muerte,muchas veces.Después de suplicar a Dios por el tiempo necesario para concluir el drama, se produce un sueño consolador: buscando_ en la biblioteca del Clementinum a Dios,un bibliotecario ciego le confiesa que él y sus padres lo han intentado sin éxito,mientras el azar interviene en el momento en que revisa un atlas con el mapa de la India que otra persona entrega al bibliotecario,diciendo que no le sirve: una voz le anuncia que su tiempo ha sido concedido para la finalización de la obra.

Hladik,como el mismo Borges,forjaba su vida " en el problemático ejercicio de la literatura" (2) y como a Borges,la realidad le parecía inferior a la irrealidad,la cual ponderaba: "Del otro lado de la_ puerta,Hladik había previsto un laberinto de galerías.La realidad fue menos rica: bajaron a un traspatio por una sola escalera de hierro. - (3) "...Hladik preconizaba el verso,porque impide que los espectadores olviden la irrealidad,que es condición del arte." (4)

(1) Cfr. Pedro Ramírez Molas,"Borges el precursor" en Tiempo y narración.Enfoques de la temporalidad de Borges,Carpentier,Cortázar y García Márquez,Madrid,Gredos,1988.

(2) Jorge Luis Borges,"El milagro secreto" en Ficciones, op. cit. -- O.C. pág. 509.

(3) Idem. pág. 511.

(4) Idem. pág. 510.

Nota: Los subrayados son míos.

El lector tiene sobre el drama el comentario que el narrador -- atribuye a Hladik pero no se transcribe interminable."Los enemigos",- que transcurre en Hradcany,en la biblioteca del barón Roemerstadt,ha_ cia los últimos días del siglo XIX,que es el mismo Kubin,en una aluci nación circular interminable,no será finalizado en la muerte de Hla - dik,sino hasta el momento previo a su ejecución,en que el tiempo se - detiene para él;puede corregir y terminar todo,hasta el último epíte_ to que buscaba,mientras el lector asiste a su grito desgarrador en el momento en que cuatro descargas acaban con su vida.

La magia preside todo el relato de Kubin,pero no menos el de Hla dik,que imagina varias versiones de su muerte,alternando la creencia_ de que el horror imaginado impide la realización,con el hecho de que_ pueda ser profético,al punto de que hay un momento en que desea dejar de imaginar,es decir,de sufrir;pero sólo es un instante de indeci - - sión: "A veces anhelaba con impaciencia la definitiva descarga que lo redimiría,mal o bien,de su vana tarea de imaginar." (1).

Sin embargo el milagro anida en la imaginación laberíntica pero_ lógica de Hladik: "Minucioso,inmóvil,secreto,urdió en el tiempo su -- alto laberinto invisible" (2)

Borges imagina a Hladik que imagina a Kubin.¿Quién imagina a Bor_ ges? ¿Dios?,¿el lector? O,tal vez,es Kubin que imagina a Hladik que - imagina a Borges.

De Las mil y una noches a Cervantes a La vida es sueño a Niebla de Unamuno,a Alicia en el país de las maravillas,el lector sigue,con_ Borges,apostando a lo fantástico,en un juego que,como el del sueño so bre el ajedrez,lleva ya varios siglos.

La utopía que "El milagro secreto" describe,es como el significa_ tivo símbolo del ajedrez,un juego lógico fundado en oposiciones sig - nificativas,nada menos que como el sistema de oposiciones del mismo - lenguaje.

Jaime Rest (3) que atribuye a Borges un pensamiento nominalista_

(1) Jorge Luis Borges,"El milagro secreto" en Ficciones,O.C.,op. - cit. pág. 509.

(2) Idem. pág. 513.

(3) Cfr. Jaime Rest,El laberinto del universo.Borges y el pensamien to nominalista,op. cit. pág. 193-195.

afirma que ésta es una de las formas privilegiadas de la revelación: súbita y en la inminencia de la muerte.

La novela,como el teatro,es otro género en que Borges nunca incursionó.El relato fantástico "Pierre Menard,autor del Quijote" contiene esta anunciada aporía del propósito -siempre referido,comentado- que el lector con sus ojos no ve,de hacer una novela igual a sí misma en la hipérbole especular más audaz que pueda imaginarse.Todas las grandes obras literarias han dado lugar a otras: la Eneida viene de La Iliada,muchos Orlandos generó el Orlando de Ariosto,muchas Arcadias la Arcadia de Sannázaro.Y La Divina Comedia engendró muchas imitaciones...El Quijote (1605) tuvo su apócrifo en 1614,tal fue la fama de la primera parte,un año antes de que saliera la segunda auténtica y fue atribuida a un sinnúmero de autores,sin descontar al mismísimo Cervantes.Naturalmente,Menard hubiera renegado de cualquier apocrificidad;nada más lejos de su propósito ya que: "no quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote.Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original;no se proponía copiarlo.Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea con línea con el de Miguel de Cervantes." (1)

Para ser Cervantes,Menard se propuso un profundo conocimiento del español de la época,profesar la religión católica y olvidar la historia de Europa entre 1602 y 1918,pero abandonó el procedimiento porque consideró que era más "interesante" seguir siendo Menard y llegar desde el siglo XX al Quijote,que ser Cervantes y llegar al Quijote.Este juego asombroso,una vez más,recubierto de obviedad,es una paradoja que sigue salvaguardando la lógica mientras arranca alguna sonrisa al lector.

En el hecho de ser simbolista y en la devoción de Menard por Poe, encuentra el narrador la justificación de la elección que recae en el Quijote,por parte de un escritor francés.En el propósito de Menard se levanta la crítica de Borges,pero sobre todo,su teoría de la lectura: porque Menard no es traductor ni crítico,ni adaptador,ni plagia

(1) Jorge Luis Borges,"Pierre Menard,autor del Quijote" en Ficciones, O.C. ,op. cit. pág. 446.

rio: es,simple y sorprendentemente,lector.

"No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil.Una - doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo: giran los años y es un mero capítulo -cuando no un párrafo,un_ nombre- de la historia de la filosofía.En literatura,esa caducidad -- final es aún más notoria.El Quijote -me dijo Menard- fue ante todo un libro agradable;ahora es una ocasión de brindis patrióticos,de soberbia gramatical,de obscenas ediciones de lujo.La gloria es una incomprensión y quizá,la peor." (1)

El de Menard,como un aleph,como una imagen especular,es un individuo más de la especie;por eso,en este sentido,hay quien pueda leer_ el cuento como una sátira sobre la originalidad (imposible) de las -- obras de arte.Incluso Borges recurre a un concepto de texto literario que tiene una existencia real;pero aquí es apreciado como un objeto - maravilloso,el palimpsesto,que ha inspirado a Genette.El narrador dice: "He reflexionado que es lícito ver en el Quijote "final" una especie de palimpsesto,en el que deben traslucirse los rastros -tenues_ pero no descifrables- de la "previa" escritura de nuestro amigo.Desgraciadamente,sólo un segundo Pierre Menard,invirtiendo el trabajo -- del anterior,podría exhumar y resucitar esas Troyas..." (2)

Gérard Genette cree que Borges,en una práctica transitoria,que - prefiere no atribuir,tal como otros críticos,al hecho de que haya --- ejercido la crítica antes y durante la factura de sus cuentos,ha utilizado una especie de "pseudo-resumen" o "resumen ficticio" o lo que - es lo mismo,ha simulado el resumen de textos imaginarios en "Acercamiento a Almotásim",por ejemplo.Genette cree que "esta temática de lo fantástico intelectual induce a una incertidumbre difusa acerca de la autenticidad de las fuentes invocadas,pero esta desconfianza puede -- achacarse a la ignorancia del lector,sobre todo al hecho de que leemos hoy estos textos antiguos a la luz turbadora de los más recien -- tes." (3)

(1) Jorge Luis Borges,"Pierre Menard,autor del Quijote" en Ficciones, O.C. op. cit. pág. 449.

(2) Idem. pág. 450.

(3) Gérard Genette,Palimpsestos: la literatura en segundo grado, -- Madrid,Taurus,1989, pág. 325.

Genette,que entiende por hipertextualidad toda relación de un - texto con otro que llama hipotexto (y,a un estudio crítico,metatexto) dice que en "Pierre Menard,autor del Quijote",el procedimiento utilizado por Borges es un fenómeno de hipertextualidad,pero opuesto al - pseudo-resumen: "Esta práctica de hipertextualidad ficticia es,hay - que destacarlo, simétrica e inversa a la performance atribuida por - Borges a su héroe Pierre Menard. Escribiendo de su propia invención_ un Quijote rigurosamente literal, Menard alegoriza la lectura,considerada como,o disfrazada de escritura.Atribuyendo a otros la invención de sus cuentos, Borges presenta,por el contrario,su escritura - como una lectura;disfraza de lectura su escritura.Estas dos conductas,hay que decirlo,son complementarias;se unen en una metáfora de - las relaciones que son -volveré sobre ello si es necesario- el alma_ misma de la actividad hipertextual" (1).

El de Menard es,según el narrador,un estilo "arcaizante",a diferencia del estilo "natural" de Cervantes;evade el color local en que hubiera incurrido un español pero reincide en plantear el famoso --- pleito entre las armas y las letras,fallando a favor de las primeras con lo cual desagrada al narrador (si este narrador puede pensarse - como imagen del escritor Borges es algo insólito ya que en "El sur"- y en "Poema conjetural" se expresa una nostalgia por la vida violenta, ese "destino sudamericano" salvaje que también impregna a las casi épicas inglesas, la cautiva y la abuela del narrador, que transparenta la de Borges mismo,en "Historia del guerrero y de la cautiva"; sin embargo, como el viejo esquema de "Civilización versus barbarie" puede leerse en dos sentidos;cualquier lectura queda a salvo siempre en la unidad de los contrarios,en la no refutación de la Lógica).

En realidad,este cuento de Borges (como los demás) es un palimpsesto ya que,por una parte,el narrador hace un informe de la empresa extraordinaria de Menard (como si no fuera un escritor imaginario,sino real),describe el catálogo de su obra (no menos imaginaria), a la -- que llama "visible" (lo cual significa que el famoso Quijote,es por- exclusión, "invisible" y es,según el narrador,un acto oscuro y heroico. Claro, digno del protagonista Don Quijote más que del autor Cervantes, por su substancia fantástica por excelencia;hay también una -

(1) Gérard Genette,Palimpsestos:la literatura en segundo grado,Madrid, Taurus, 1989. pág. 327 .

minuciosa explicación del método a seguir para alcanzar el quijotesco propósito, a la vez hazaña que Don Quijote pudo aprender de los modélicos caballeros que no sólo quería imitar, sino ser, encarnar totalmente y hay,por otra parte,una mezcla de párrafos de la carta de Menard,entrecomillada,que se mezcla con opiniones del narrador sobre la legibilidad del Quijote de Cervantes que son su recuerdo de lectura ya lejana.El lector de "Pierre Menard,autor de Don Quijote" mira este palimpsesto mientras,inevitablemente,está construyendo su propia lectura, hecha de esta propuesta borgeana: un narrador, inventado por Borges, describe el propósito fabuloso de Menard,cuyo resultado comenta,mezclando con sus propias expectativas (las del narrador) y el lector ,con su bagaje de lectura (o mejor,el recuerdo de sus lecturas) del mismo Quijote,de la crítica sobre el Quijote,de este cuento de Borges y de otros cuentos y ensayos de Borges y lo que la crítica conjetura sobre Borges le hacen pensar en un triple espejo entre el narrador aludido, Menard y Borges mismo.Mas aún,otro lector de esto que escribo hará su propio palimpsesto,también inevitablemente, en un juego de presuposiciones que la lectura instaura siempre.

El narrador deja en la ambigüedad el hecho de ser o no ser amigo auténtico de Menard; sólo asegura ser un estudioso,o más bien, un curador de su obra y también un confidente epistolar a quien se le atribuye una manera de leer explícita que aparece entrecomillada como parte de una misiva que le escribe y que lee, con el narrador,el mismo lector:

..."Mi recuerdo general del Quijote,simplificado por el olvido y la indiferencia,puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco "a la diable",llevado por inercias del lenguaje y de la invención.Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea.Mi solitario juego está gobernado por las leyes polares.La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto "original" y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación...A esas trabas artificiales hay que sumar otra congénita. Componer el Quijote a principios del siglo

diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal;a principios de los veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido --- trescientos años,cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para - mencionar uno solo:el mismo Quijote" (1).

Esta lectura se opone,aparentemente,sólo aparentemente,a la del - narrador: leer aisladamente capítulos y comentarlos con opiniones propias y ajenas,tales como la que dice que el autor subordina su sicología a la del héroe o una transcripción del Quijote,o a la influencia - de Nietzsche...El cotejo de los textos,que son iguales,hace más sutil_ y rico el de Menard,según el narrador,pero esto,que pudiera parecer -- una desautorización a la crítica cervantina más seria,es,en buena medida,su elogio y el sempiterno respeto de Borges al pensamiento lógico,- ya que no puede leerse el Quijote aislado del aparato crítico que la - historia de la literatura ha construído,a la que este cuento se suma - también,cuando Borges exalta el método de Menard (espejo del de Borges, espejo hiperbólico,pero espejo,al fin,de tantos otros); mediatizándolo_ con la duda acerca de su intencionalidad,una ironía de la que ninguna_ crítica se salva: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la -- técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de Madame Henri Bachelier, como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica_ puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Celine o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente - renovación de esos tenues avisos espirituales?"(2).

Esta narración que lee el lector,en este cuento,tiene un propósito explícito en el nivel de los hechos que va olvidándose a medida que el lector toma conciencia de la rara y sorprendente hazaña de Menard y es la tarea de un investigador, de un hombre de letras (como el mismo_ Menard) cuyo propósito no es más que revisar el catálogo de las obras_ de Menard para subsanar el error de no haber incluído allí su obra -- maestra,el Quijote propio,pero éste que parece un libro extraño (por - lo que se propone y porque no es visible) llega a hacer olvidar que el

(1) Jorge Luis Borges,"Pierre Menard,autor del Quijote",Ficciones,- en O.C.,op. cit. pág. 448.

(2) Idem.pág. 450.

resto de su obra y Menard mismo son imaginarios.

Lisa Block de Béjar (1) piensa que se trata de una "lectura-ficción" que establece imprevistas conexiones como El nombre de la rosa de Umberto Eco o Si una noche de invierno un viajero,de Ítalo Calvino,y que es -- una puesta en espejo de los polos autor y lector,una especie de doble simétrico del hecho literario,circularidad de la lectura,concepto y práctica textuales sobre los que,muchos años después,reflexionan los teóricos de la teoria de la recepción literaria (Iser,Jauss,entre otros).

"El zahir" y "El aleph" recogen,como cuentos fantásticos,dos géneros que Borges ha trabajado: en el primero,el relato fantástico (del narrador)y el ensayo (la monografía de Barlach) y en el segundo,la poesia.

Mientras la esfera luminosa del aleph es buscada (como la maravilla que significa la palabra buscada por el poeta,"Undr",o la sentencia de -- Tzinacán en "La escritura del dios") la moneda,con su envés y su revés,es un embrujo inolvidable que se desea,paradójicamente,evitar (y en esto,se parece a la carga dolorosa e inevitable que soporta Ireneo Funes: su archimemoria ineludible).Pero "El Aleph" y "El Zahir" se hermanan porque -- presentan objetos maravillosos (esfera-lámpara-mirador y moneda subyugadora) y porque,en los dos cuentos fantásticos,Borges ha reflexionado sobre dos poéticas,la realista y la no realista,adheridas la primera a las mujeres vivas (Beatriz y Teodelina,en versión flaubertiana),la segunda, - a las mujeres muertas o,más bien,a su culto post mortem (a la manera clásica,dantesca). (2)

En ambos relatos,Borges ha satirizado el realismo de Flaubert,escritor que cultivó la ironia como un modo de vivir:

"Por lo demás,Teodelina Villar se preocupaba menos de la belleza que de la perfección." (3)

"Buscaba lo absoluto,como Flaubert,pero lo absoluto en lo momentá -- neo.Su vida era ejemplar y,sin embargo,la roía sin tregua una desesperación interior.Ensayaba continuas metamorfosis,como para huir de sí misma..." (4)

(1) Cfr. Lisa Block de Béjar,Al margen de Borges,México,Siglo XXI,1987, pág. 111.

(2) Cfr. Roberto Paoli,Percorsi di significato,Messina-Firenza d'Anna, - 1977.

(3) y (4) Jorge Luis Borges,"El Zahir" en El Aleph,O.C.,op. cit. pág. -- 589.

"El poema se titulaba 'La Tierra';tratábase de una descripción_ del planeta,en la que no faltaban,por cierto,la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe ." (1)

El poema "La Tierra" -transcripto en unos pocos versos pero co_ mentado tanto por el narrador como por Carlos Argentino Daneri (an - ti-Borges;"alter ego" de Borges)- es rimbombante y ampuloso para el na rrador y contrasta,por oposición,con el poema que el narrador-prota_ gonista está haciendo y que no se ve (como el Quijote de Menard),pe_ ro cuya poética se plasma en este relato fantástico;"El aleph" es -- una preterición muy borgeana.Precisamente,lo fantástico de este cuen to reside en calificar como meliorativa una poética inferida de la - otra expuesta que,reiteradamente,se observa en un aleph de cuya iden tidad se duda.

Si se ha querido ver un retrato hablado de Jorge Luis Borges en "Pierre Menard,autor del Quijote",como la máxima aspiración de un es critor:escribir la obra cumbre de la lengua castellana (con toda la_ cauda paródica que el mismo Cervantes generara),"El aleph" y "El -- zahir" completarían ese retrato literario,porque simbolizan los géne ros que sí ha transitado Borges,y gloriosamente: la poesía,el ensayo y el relato fantástico.

"El zahir",doblemente fantástico porque,siendo un relato fantás tico,contiene otro relato fantástico,trata de exorcizar el embrujo - con esta repetición mágica,vinculando un pasaje del "Asrar Nama" con la práctica de los sufíes "que repiten su propio nombre y los noven_ ta y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir" -- (2)

El juego de persuasión de lo fantástico versus disuasión de lo no fantástico,está deliberadamente explicitado por Borges en la pers pectiva autoritaria del narrador-protagonista.

Si en los relatos quasi-realistas de destinos fatales,como "Hom bre de la esquina rosada",hay un "Borges" confidente de compadritos,

(1) Jorge Luis Borges,"El aleph" en El aleph,O.C.,op. cit. pág. -- 619.
(2) Jorge Luis Borges,"El zahir" en El aleph,O.C.,op. cit. pág. -- 795.

en la huella de una tradición oral,en los relatos fantásticos bor -- geanos,un sujeto evanescente,especular,insiste en su existencia,tal_ como el narrador de "El aleph",invoca tanto el nombre de la amada -- muerta como el propio:

"Beatriz,Beatriz Elena,Beatriz Elena Viterbo,Beatriz querida, - Beatriz perdida para siempre,soy yo,soy Borges. (1)

O teme perder su identidad (a diferencia del "yo" ficcional - poético que nunca se autonombra "Borges") como un castigo en etapas, en "El zahir".

"Aún,siquiera parcialmente,soy Borges." (2)

"Antes de 1948,el destino de Julia me habrá alcanzado.Tendrán -- que alimentarme y vestirme,no sabré si es de tarde o de mañana,no sa bré quién fue Borges." (3)

La estrategia del narrador-protagonista borgeano consiste en ex plicitar la persuasión de lo inverosímil y la disuasión de lo verosí mil,como un espejo invertido del narrador realista pero sin desacre_ ditar nunca el carácter lógico de la opción fantástica.

Los grandes temas que invaden los relatos fantásticos borgea -- nos -la reflexión sobre el tiempo,la identidad personal y la rela -- ción de las palabras con el mundo- son temas filosóficos,pero si -- existe o no una filosofía en Borges (4) es un problema que rebasa el propósito de esta investigación,pero lo que sí le compete es el he - cho de que estos temas,de gran generalidad en los textos literarios, son propios del discurso fantástico: la imagen del tiempo subjetivo, el "doble",las figurativizaciones fantásticas,desde el fantasma al - vampiro...

Por otra parte,Borges ha desestimado los efectos realistas y prio rizado los efectos inverosímiles;tanto en las existencias colecti -- vas extrañas -los urnos,los inmortales,los monótonos- como en las --

(1) Jorge Luis Borges,"El aleph",El aleph,O.C.,op. cit. pág. 623.

(2) Jorge Luis Borges,"El zahir",El aleph,O.C.,op. cit. pág. 58.

(3) Idem. pág. 595.

(4) Nota: Frente a la crítica que ve a Borges próximo a la Meta -- física,hay quien niega una filosofía en Borges,verbigracia -- Juan Nuño,La filosofía de Borges,México,Fondo de Cultura Econó_ mica,1987.

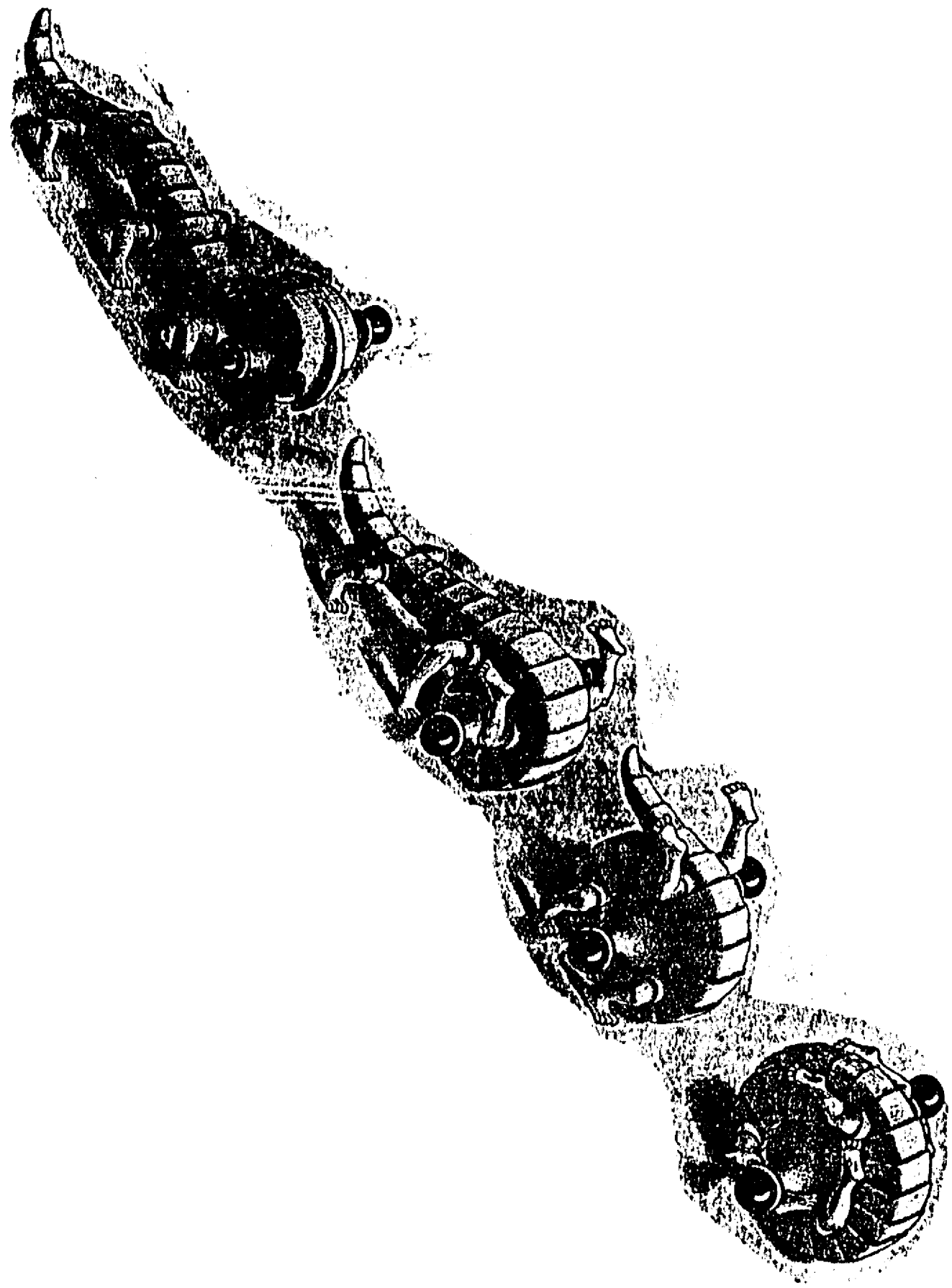
existencias individuales -Funes,Menard,el mago Tzinacán-.

Además,ha evitado las alegorizaciones del conceptismo y los --- escollos cientificistas,sin abjurar jamás de una ordenación lógica _ del universo,planteando enigmas (a veces insolubles) en una fabula - ción instaurada en el discurso fantástico,es decir,en el discurso li terario,que privilegia la ambigüedad,substancia innegable de todo -- discurso literario: un sólo hecho inverosímil presentado por el na - rrador protagonista (que conserva siempre la certidumbre) en medio - de un conjunto de hechos inverosímiles,borra la impresión de reali - dad y produce el efecto fantástico que comparten narrador y narrata_ rio.

"La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plás - tica ambigüedad;es todo para todos,como el apóstol,es un espejo que declara los rasgos del autor;éste debe aparecer ignorante de todo -- simbolismo.Con esa lúcida inocencia obró Wells en sus primeros ejer_ cicios fantásticos que son,a mi entender,lo más admirable que com -- prende una obra admirable" (1) ha dicho Jorge Luis Borges sobre H.G. Wells;lo mismo que podría aplicarse,especularmente,a sus propios --- cuentos fantásticos.

(1) Jorge Luis Borges,"El primer Wells",Otras inquisiciones,O.C., op. cit. pág. 697.

Nota: Los subrayados son míos.



A-642

A MANERA DE CONCLUSIONES.

Mis reflexiones sobre el discurso fantástico han deambulado desde los_ relatos fantásticos a las teorías que se ocupan del relato fantástico_ y de éstas a los relatos fantásticos y a la inversa,en frecuentes ires y venires.

A los teóricos -principalmente Caillois,Todorov,Bessière y Rab -- kin- se suman las perspectivas teóricas de los propios autores de los_ relatos fantásticos -de Poe a Calvino y a Lem y,naturalmente,Borges, _ Bioy Casares y Cortázar...

Los relatos fantásticos de estos tres autores han sido estudiados en primer término,dentro del marco teórico general existente sobre el_ discurso fantástico -Caillois,Todorov,Bessière,Rabkin- donde los mis - mos textos obligan a precisiones y aún a denegaciones de los aspectos_ de estas teorías,cuyos acotamientos son muy estrechos o de una genera_ lización excesiva,en la inteligencia de que cualquier modelo teórico - es siempre provisorio (e incluso,las teorías siempre se enriquecen con las refutaciones).

El discurso fantástico es un simulacro en que el lector decide -- porque,en realidad,nada decide.La persuasión de la fantasticidad es -- una velada intimidación,ya que,incluso,juega con el desconcierto,el -- miedo y el horror,invocados en el lector no fortuitamente.Nadie decide sino el narrador,aún cuando se presente bajo la faz de un descifrador_ de misterios y ocultamientos.La credibilidad en lo inverosímil se im - pone a todo posible escepticismo.El narrador (y,generalmente,el narra_ dor-protagonista) jamás contradice la lógica; al contrario,se sirve de ella descartando las hipótesis verosímiles (efecto de realidad) con un meticuloso raciocinio para llegar a postular,con este método,sorpren - dentemente como viable,una o más hipótesis inverosímiles.El simulacro_ consiste,por lo tanto,en simular que la única opción es la fantástica_ y disimular que hay opciones no fantásticas (efecto inverosímil).Mien_ tras el narrador realista informa,didactiza y aún pontifica con cierta

naturalidad,porque espera ser creído y aceptado;en cambio,el escritor_ fantástico simula ser más tolerante y ejerce la persuasión en lo que - es unacelada para el lector,arribando con planteos lógicos a postula - ciones inverosímiles.

Ésta es mi objeción a la teoría de Todorov,quien sostiene que el_ lector puede decidir su opción realista o fantástica.Creo que todo lec tor está facultado para mantener una reserva,que sería esa lectura ale górica o interpretativa o realista que propone Todorov,pero el narra - dor nunca la promueve.

El solipsismo del narrador-protagonista y su consecuente especula ridad o "doble" a partir de un soporte referencial (la realidad) deses tima la ilusión o impresión realista y propone,autoritariamente,la op_ ción fantástica.

La cárcel,el encarcelamiento del protagonista y/o del narrador- _ protagonista (que puede ser concreta,como en la mayoría de los cuentos de Borges o abstracta,como en la mayoría de los cuentos de Bioy Casa - res y de Cortázar),esa agorafobia del narrador pasa al narratario.Es - la imagen especular inversa a la visión realista,claustrofóbica del na rrador realista que promueve en el lector una imagen dinámica y liber_ taria,es decir,la ilusión o impresión realista de estar instaurado en_ un mundo concreto y comprensible.Al revés de lo que sucede en el rela_ to fantástico,el lector puede descreer de esta visión también,mante -- niendo una actitud escéptica,pero el narrador realista no la posibili_ ta,es más,ni siquiera parece dudar de su seguridad.Roland Barthes ha - explicado ya que este "efecto de realidad" del realismo,la verosimili_ tud,que no es la verdad,se funda en una "naturalización" de la conven_ ción realista,sostenida por varios siglos en el contrato implícito en_ tre autor y lector.

Por este camino,concluiríamos que,en el caso del relato fantásti_ co hay también un contrato,pero una menor familiaridad en esta rela -- ción,una convención más nueva aún cuando la literatura maravillosa,ya_ lo ha dicho Borges,es la más antigua,además de la existencia de una -- larga tradición racionalista occidental que preside nuestros pensamien tos y nuestros actos.

Hay que decir también que Borges (y con él,Bioy Casares y Cortá - zar) potencia algo que es clásico en este relato fantástico: un volu - men mayoritario de convincente realismo es impactado por un sólo,mini_ mo elemento fantástico capaz de desequilibrar todo el efecto realista, tal como si se quitara una pieza del juego de ajedrez.

Evadir o ignorar las referencias realistas y preferir las litera_ rias es una forma extrema del discurso borgeano que en el caso del dis curso fantástico se centra en esa zona o elemento de ruptura aún cuan_ do en términos muy generales jamás pueda negarse una autorreferencia - lidad,propia de la literatura.

También la exaltación de la imagen visual -espejos,laberintos,fan tasmas- a la que Calvino llama "visibilidad",centro de la imaginación_ fantástica,su concentración máxima,"sine qua non" constitutivo es,en - definitiva,propia de toda literatura,aún de la realista por excelen -- cia.Los objetos fantásticos y maravillosos borgeanos -espejos,laberin_ tos,zahires,alephs- han devenido en una maquinaria fabulosa para Bioy_ Casares y en un permanente juego sensual para Cortázar en el irrenuncia ble juego de la Aventura y de la Enciclopedia,en tres diferentes ver - siones de vívida imaginación.

Mientras el discurso fantástico de Julio Cortázar se centra en el espacio (ámbitos generalmente clausurados),los discursos fantásticos - de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares lo hacen alrededor del - tiempo,principalmente,en su única dimensión posible,pensable: la espa_ cialización (también con preferencia por los lugares clausurados).De - aquí que el carácter óptico de la literatura se revele sustancialmente en Bioy Casares en su pasión por la fotografía y el cine;en Cortázar, - en un sensual sentido pictórico (interiores de casas,retratos síqui -- cos) y en Borges,en la preferencia por la imaginería especular (elec - ción que comparte con Bioy Casares y con Cortázar).

La imagen óptica,fija o móvil,en su versión literaria,permite al_ lector captar múltiples perspectivas (e,incluso,múltiples lecturas de_ múltiples perspectivas),es decir,ofrece varias versiones de un instan_ te plástico único,privilegiado de la mirada.

El discurso fantástico de Cortázar parece evitar la parodia;en el _ de Borges siempre hay una posibilidad paródica suspendida sigilosamen_

te en el texto;en cambio,el de Bioy Casares es,muchas veces,decidida - mente paródico.

Los elementos detectivescos,utilizados con finísima sutileza por_ los tres autores,en Borges y en Bioy Casares son siempre parodiados - o parodiables y más escasos,aunque no ausentes,en Cortázar.

Además,la seducción que ejerce la temática de ciencia ficción en_ Bioy Casares no es compartida por Borges ni por Cortázar.No por azar - Michel Tournier,para ilustrar el acto de la lectura,acude a una metáfo ra fantástica por excelencia: cada libro,ser alado,vampiro tipográfi - co,presuroso y concupiscente,atrapa a su lector,mezclando,maravillosa_ mente,"las intenciones del autor y los fantasmas de quien lo lee." (1)

Los libros-vampiros de Jorge Luis Borges,Adolfo Bioy Casares y Ju lio Cortázar,lo son por antonomasia,por su fantasticidad.En los tres - escritores hay una reflexión filosófica sobre el universo literario -- (y sobre el universo que lo contiene) a partir de una práctica especí_ fica: la narrativa fantástica,que existe y postula su existencia,auto_ cuestionándose dentro de un conjunto de textos que han sido considera - dos como fantásticos,rondando obsesivamente en torno de la universal - problemática de la identidad: el "yo" frente al amor y a la muerte.

Mismidad y otredad,he aquí los dos polos donde toda la literatura y todo el arte se abisman y que,en el caso particular de la literatura fantástica se tematiza con fantasmas,habitaciones cerradas y "dobles", amén de una parafernalia óptica dibujada en el texto con hipérboles -- y metamorfosis.

Todo relato fantástico narra lo mínimo y describe lo máximo,desa_ rrollando una zona de conjeturas en torno al enigma propuesto,el cual_ exige solución o,al menos,una toma de posición del lector respecto de_ una posible solución implícita óptima.

Tanto el espacio lúdico del relato cortazariano como el tiempo es_ pacializado de la narrativa de Borges y de Bioy Casares comparten el - espacio clausurado,clásico de la literatura fantástica,preponderante - mente urbano en los tres escritores,siendo la casa y la ciudad ámbitos_

(1) Michel Tournier,El vuelo del vampiro,México,Fondo de Cultura Eco_ nómica,1988, pág. 10.

donde hay manifiestas coincidencias y algunas diferencias.

La geografía entendida como una geometría no sólo plantea el problema de la oposición referencialidad "real" versus referencialidad literaria,sino que,en el relato fantástico se "leen" aventuras,hechos, - a la vez que se "lee" una teoría sobre el relato fantástico (cómo se - hace,cómo se lee).

Frente al espacio fijo -la ciudad,la casa- se produce su correlato móvil: el viaje.La obsesión por el desplazamiento,por el viaje ("sine qua non" de la estructura diegética),puede tener,tal vez,en los - - tres escritores el mismo origen hedonista,el de sus tempranas lecturas de literatura de aventuras -Verne,Stevenson- aun cuando cabe también - una apreciación sociológica sobre el desarraigo heredado de los abue - los inmigrantes.Otra muy factible causa hay que remitirla a la atrac - ción generada por la aproximación de la ciencia y de la magia,señalada por Borges y recogida por sus sucesores,extraída de Un experimento -- con el tiempo de Dunne y de Everyman's library de Galton,cuyas propuestas cientificistas expresan la sempiterna ilusión de instaurar un nuevo orden sobre el caótico universo que es,nada menos que la ilusión renovada del juego y también de la ciencia,de la literatura,de todo el - arte.La literatura fantástica potenciaría,entonces,este "quid",propio de la literatura en general,con su peculiar óptica del espacio -ciu -- dad,casa,cuerpo- por donde circula la conciencia en pos del esclarecimiento de los enigmas de los "casos" narrados,que siempre encierran el enigma del sujeto,del yo errante,sufriente y deseador.

Desde la perspectiva de la recepción del texto literario,los na - rradores de los relatos fantásticos de Borges y los de Bioy Casares -- son más autoritarios que los de Cortázar.Mientras que los de Cortázar dejan una rendija de luz realista,un espacio estrecho donde se ubica - la incómoda hesitación del lector,los narradores de Borges y de Bioy - Casares desechan despejar las incógnitas de manera realista y a veces, con un artificio muy sutil y que resulta paradójico para lo fantástico, parecen despreocuparse por el lector y aún ignorarlo.

El discurso fantástico de Julio Cortázar dosifica el carácter diabólico-vampírico,heredado de las convenciones de la novela gótica,con

presencias sugeridoras de sospechas: el narrador contamina subrepticiamente la atmósfera aparentemente realista y familiar,hasta degradarla, o sea,hasta que el lector sea compelido a optar por la solución fantástica,aun cuando conserve un resquicio de duda racionalista.

En cambio,en los discursos fantásticos de Borges y de Bioy Casares, el narrador desestima siempre la verosimilitud realista -en la que han apoyado la caracterización de los personajes,del espacio y de la intriga- proponiendo exclusivamente una o varias soluciones fantásticas, -- y en Bioy Casares hay,además,frecuente colindancia o franco ingreso en la ciencia ficción,es decir,en la parodia explícita.

Cada cuento del "cuentario" de Julio Cortázar (me he permitido el neologismo que me parece legítimo para cualquier cuentista,pero sobremanera para Cortázar,por su referencia al juego y al coleccionismo) es un juego o sistema metatextual que se autoexamina pasando de la lectura a la escritura,como si se tratara de las dos mitades del tablero de ajedrez con sus dos contrincantes -narrador y lector- que,en cada nueva jugada (= lectura) pueden intercambiarse las piezas.

El juego con juegos del relato fantástico cortazariano puede abstraerse de todos y cada uno de sus relatos: el orden de la realidad se infracciona por un fantasma o elemento de sustitución que exige un nuevo orden,el orden del deseo,presentado en forma elíptica,por una metonimia (el efecto por la causa o la causa por el efecto) o por una sinécdoque (la parte por el todo).El lector-jugador puede adherirse al discurso del narrador o protagonista-narrador,con un papel empático -- (lectura fantástica) o con un papel no empático (lectura alegórica), desautorizando el discurso fantástico,quedando por lo tanto fuera del juego.

El juego consiste en que uno o varios jugadores pretenden usurpar el espacio privilegiado (la casa) y los propietarios o habitantes circunstanciales deben desalojar o son obligados a desalojar dicho espacio.El lector-jugador,adherido a las perspectivas del narrador (que,generalmente,es el protagonista) infiere cómo se ha producido esa sustitución a partir de una información algo escamoteada,pero referida - -- a una estructura lógica que le permite deducir el todo a partir de algunas partes como si armara un rompecabezas.

Más allá de la temática del juego explícito,en Cortázar la imagen del juego apunta al carácter indudablemente lúdico,propio de toda la - literatura,de todo el arte,pero también tiene que ver con las formas - básicas de todo juego: persecución (o búsqueda),sustitución (o reem - plazo entendido como negación eliminatoria) e inclusión (negación no_ eliminatoria).La predicación de los juegos de personajes y narradores (y,por ende,de lectores) se centra en sus avatares,luchas,encuentros - y desencuentros,en un plano social,pero,además,estructura formalmente_ los relatos como juegos de espacio: cajas incluídas,laberintos,puertas falsas,historias alternantes,digresivas o paralelas,ambigüedad de pla_ nos temporales,visión estereoscópica y finales abiertos.

La casa literaria y onírica de los relatos de Cortázar (casa-ca _ sa,casa-ciudad y casa-país) refuerza su carácter de refugio y familia_ ridad ("heimsch") con la presencia de personajes niños y adultos jóve_ nes y animales domésticos en tranquilizadora contigüidad;ahí se produ_ ce el horror ("unheimlich") de la casa misteriosa o juguete diabólico, a la manera gótica,pero evitando su truculencia,con el auxilio de la - geometría no euclidiana,el amor "fou",el viaje anacrónico y la mirada_ no lógica sobre el universo y sus criaturas,aportada por pintores,poe_ tas y cineastas surrealistas.

La casa cortazariana como refugio se une a la tradición de otros_ escritores argentinos de los 40,entre ellos,Borges y Bioy Casares,en - medio de la ajenidad de la pampa dilatada.Al espacio o a la fantastici dad de la casa,se añade el viaje.Proveniente de la literatura de aven_ turas,es,ante todo,una forma de juego.Como en los juegos espaciales,en los viajes se alimentan expectativas,se sortean reiteradamente obstácu los previsibles y azarosos y se pretende y desea una llegada victorio_ sa.El viaje diegético de personajes y narradores equivale al viaje lec toral de todos y cada uno de los lectores,porque el viaje es parte del texto,pero es el texto mismo juego metafórico de la experiencia de la_ lectura.El de Cortázar es un relato que contiene siempre juegos: es un juego por su estructura (personajes,tiempo,espacio),por su temática -- (juegos infantiles,juego erótico),por la tradición literaria en que se inscribe,por ser un producto de lenguaje literario en primer término - y en segundo término por ser un juego de transgresión de límites,de la

otredad,del etimológico "yo me aparezco",propio del carácter fantásti_
co.

El discurso fantástico cortazariano y las reflexiones del mismo - Cortázar respecto del discurso fantástico parecen estar más cerca de - Irène Bessière que de Tzvetan Todorov,porque no puede separarse lo - - real de lo imaginario y el lector queda siempre desconcertado por pre_ sencias extrañas que oscurecen la posibilidad realista.La ambigüedad - parece surgir de la estructuración de un juego donde todo es coheren - te,salvo una pieza que no encaja o de un casillero que falta o sobra,_ como en el sistema de Bessière,donde uno de los significantes carece - de significado explícito.

El universo de la literatura fantástica en general revela un or - den regido implícitamente por el objeto del deseo;en el caso del dis - curso fantástico cortazariano,su erotismo tiene una presencia luminosa y sostenida que puede describirse como la ponderación de la sensuali - dad frente al utilitarismo,a la moral reinante y al trabajo no artísti_ co,presidido por el surrealismo,hasta Rayuela;después de Rayuela el -- amor "fou",la magia del acto erótico,el juego de la seducción y de la_ voluptuosidad subrayan una línea que ya venía dibujándose,pero con me_ nor nitidez,inhibidora de la abrumadora y dolorosísima certidumbre de_ la muerte.

El discurso fantástico de Julio Cortázar,juego infinito por ser - literario,basado en juegos finitos,no se juega para ganar,sino para se_ guir jugando,es decir,leyendo.

El relato fantástico bioycasareano se caracteriza por un estilo - depurado,acertadísimo juego de imágenes visuales y una estructura sóli_ da y muy sutilmente equilibrada.Sin abandonar nunca la dimensión fan - tástica clásica,la temática parece evolucionar del prodigio y lo mara_ villoso hacia lo satírico y lo paródico.Las narraciones fantásticas -- que Adolfo Bioy Casares escribe son "maquinarios" (inspirados en la -- ciencia ficción,principalmente en Wells) que crean la ilusión del mun_ do deseado y/o temido y "cumplen" los deseos humanos (la felicidad,la salud y la juventud eternas) manifiestos en los sueños de los persona_ jes (y,por ende,de los lectores) no sin un permanente matiz paródico,_ evidentemente más intenso en sus últimos libros.

Ítalo Calvino,preocupado por el porvenir de la literatura en general y de la fantástica en particular ("visibilidad más multiplicidad"), muy inteligentemente, dice:

"La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas_ y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar.Desde - que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las solu_ ciones que no sean sectoriales y especializadas,el gran desafío de la_ literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos có_ digos en una visión plural,facetada del mundo." (1).

Justamente,Ítalo Calvino cree que la perfección del ideal estéti_ co de Valéry, "en cuanto a la exactitud de imaginación y de lenguaje, - construyendo obras que responden a la rigurosa geometría del cristal -- y a la abstracción de un razonamiento deductivo." (2), se encuentra en_ Borges,porque cada texto es modélico del universo o un atributo suyo,_ por su concisión y porque frecuentemente tiene la forma externa de un_ género popular probado y,además,Borges concentra en cada cuento una -- red de posibles narrativos que contiene,aforísticamente,un sinnúmero - de otras obras posibles.

Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar habrían aprendido de Jorge - Luis Borges,entonces,este manejo de lo fantástico que,por una parte, _ conjunta la práctica de lo fantástico con su teorización en el mismo - cuento y,por otra parte,ha llevado a explicitar ese mismo nivel teóri_ co.O sea,ellos han evidenciado el carácter autoritario del narrador- _ protagonista del relato fantástico,subrayando,en su encarcelamiento -- (e imagen desdoblada) su insistencia en la o las opciones fantásticas, que es algo presente en todos los relatos fantásticos,pero ellos lo -- han intensificado tanto (como una praxis de esa autorreflexión en la - solución del problema narrativo) que la mayoría de sus cuentos puede - explicarse,mejor que a la luz de Todorov o Bessière,a la de Rabkin,que ha captado cómo los relatos fantásticos,no conformes con proponer una_ opción fantástica,proponen dos o más,para evitar el escollo del efecto o impresión realista.

(1) Ítalo Calvino,Seis propuestas para el próximo milenio,Madrid,Si_ ruela,1989, pág. 129.
(2) Ítalo Calvino, Idem, pág. 133.

Dos tipos de personajes humanos habitan la ficción fantástica: -- los muy extraños y patológicos -seudocientíficos,científicos hetero -- doxos,profesores,fotógrafos,viajeros- y los que,siendo menos extraños, tienen vivencias espectrales o atestiguan las ajenas,también muy raras, con un confiable respaldo racionalista o,cuando menos,con un sentido - común que encuentra eco inmediato en el lector más suspicaz.

Generalmente se trata de hombres solteros y solitarios,irrenuncia bles soñadores;las mujeres,salvo contadas excepciones,son superficia - les y coquetas;las parejas son inestables y poco duraderas,aunque el - amor se busca siempre como una salvación.

El tema del doble y de lo especular se da en personas iguales - - (por azar,por clonación),en destinos idénticos o en reencarnaciones de animales en seres humanos o en la inmiscución de un ser real en los -- sueños de otro...estos dobles idénticos o antitéticos suelen estar en_ un solo texto,pero no pocas veces son intertextuales,es decir,viven en varios cuentos y/o novelas.

La población del mundo fantástico bioycasareano se completa con - seres quasi-humanos,animales metamorfoseados,seres diabólicos y vampi_ ros remozados,modernizados,si bien el pacto fáustico persigue,canónica mente,el rejuvenecimiento y la dicha amorosa eterna,sustentados por in ventos de ingeniería genética y fabulosas cirugías.

Aun cuando la ironia,antiutópicamente,desenmascara,entre otros mi tos,el mito médico -el de la nueva brujería institucionalizada y mer - cantilizada- el universo literario de Bioy Casares,a diferencia del de Julio Cortázar,se afirma en la creencia de que la legalidad del orden_ social es la única menguada esperanza de sobrevivencia tolerante que - los humanos aún poseen.

La bipolaridad de los personajes se reitera en el espacio,tanto - en el exótico y fantasmal meta-texto de la novela de aventuras -islas_ caribeñas de difícil ubicación geográfica,prisiones y campos de experi mentación biológica- como en el paisaje doméstico pampeano,con una to_ pografía preferentemente urbana -Buenos Aires,Mar del Plata,La Plata,_ Miramar,Montevideo- amén de algunos pueblos pampeanos y de algunas ciu dades europeas como Venecia,se transforma sorpresivamente.

El paisaje,aún cuando evita el color local,es reconocible y capta

ópticamente los seres vivos y los objetos inanimados con una gran in - tensidad,quizá aprendida en las novelas de Robert Louis Stevenson.

Los personajes viajan mucho y viven en lugares apartados,clausura dos -casas,prisiones y sanatorios-,versiones del clásico "cuarto cerra do",asediados por el deseo de inéditas aventuras que justifican sus -- existencias.

El espacio,como el tiempo,se desdoblan (y aun multiplican) marca_ dos por parejas conceptuales antitéticas de corte surrealista y kafkia no -sueño versus vigilia,cárcel versus escapatoria- que llevarían - -- a pensar en cierto arquetipismo que Bioy Casares compartiría con una - pléyade de escritores argentinos de la cuarta década de este siglo,nu_ cleados alrededor de Sur: Jorge Luis Borges,José Bianco,Enrique Ander_ son Imbert,Manuel Peyrou,Silvina Ocampo,Adolfo Pérez Zelaschi...

La concepción del tiempo,heredera de este arquetipismo y/o de la_ física postnewtoniana,es un "continuum" reversible,multiplicable que,_ como en el discurso fantástico borgeano,se espacializa porque es la -- única forma conocida hasta ahora.

El "doble" no sólo está presente en la temática,sino que estructu ra el relato fantástico: más de una primera persona narrativa (dos, -- tres) presiden las narraciones especulares y/o enmarcadas o alternan - tes o entrecruzadas (o,a veces,una tercera persona "avec"),así que el_ "yo" narrativo,más allá de las reiteraciones en el texto literario,tam bién se repite en el "yo" del lector,decidido (y compelido) a encon -- trar solución (es) fantástica (s) para esclarecer el enigma propuesto. El relato fantástico bioycasareano combina hábilmente lo fantástico -- con lo paródico-policial (compartido con Borges) y un conjunto conside rable de elementos de la ciencia ficción con un suspenso muy próximo - a Poe,a James,a Leroux... Como un producto de la inteligencia artifi - cial: el enigma,el código y los procedimientos adecuados para despejar la incógnita son proporcionados al lector en una red lógica que se en_ trecruza con otra red más compleja,de índole metafísica;ambas redes -- tienen el mismo rango y están en un delicado y difícil equilibrio que_ actúa sobre el lector no sólo creándole una duda razonable sobre los - extraños mundos de la ficción,sino extendida al propio mundo vital - - y concreto del lector que ha arribado a la solución fantástica por ---

vías racionalistas y lógicas.

El relato fantástico bioycasareano se acerca a la concepción del relato fantástico de Irène Bessière por entenderlo como un encuentro entre la vigilia y el sueño,porque la magia justifica a la ciencia - y viceversa.

La teoría de lo fantástico para Eric Rabkin se funda en una función social: ofrecer al lector la posibilidad de cambiar el caos de su vida real por el "orden" estético de lo fantástico.Igualmente,el "efecto" fantástico (para usar la palabra de Bioy Casares) otorga a la vida humana un orden meliorativo frente a la precariedad y a la finitud,con una o varias respuestas fantásticas.

En conclusión,Bioy Casares invierte la resolución del problema de lo fantástico,desestimando la solución realista y prestigiando la solución fantástica con justificaciones lógicas,"creíbles".O sea,se trata de un fantástico "razonado" que llega a soluciones fantásticas o inverosímiles por caminos lógicos y verosímiles.

Además de las afirmaciones explícitas de Adolfo Bioy Casares sobre el discurso fantástico,cada cuento fantástico implicita su teoría, autocuestionándose.Su especularidad temática y estructural parece expresar un deseo de orden estético rector de la realidad caótica,a partir de un discurso fantástico que legitima su existencia con una referencialidad literaria y científica.

Aunque Jorge Luis Borges jamás haya separado lo maravilloso de lo fantástico (nombrado siempre como lo "fantástico") podría intentarse la distinción propuesta por Tzvetan Todorov sobre los relatos borgeanos: los relatos maravillosos (los menos numerosos),muy "sui géneris" ya que la maravilla aceptada no está exenta de una mirada paródica,glosan cuentos muy antiguos -orientales,en su mayoría- poblados por magos y magias y los relatos fantásticos (los más numerosos) en los cuales puede percibirse la vacilación entre lo verosímil y lo inverosímil.

La ficción ha permitido a Borges,al practicarla,establecer en ella un denso dominio de reflexión literaria y filosófica;cada relato contiene elementos líricos,dramáticos y ensayísticos (amén de que los cuentos se relacionan entre sí,con poemas y con ensayos del mismo autor,en una red complicadísima) y consideraciones teóricas implícitas -

sobre los géneros literarios.

El discurso borgeano se caracteriza principalmente por su arquetipismo,propio de la épica (personajes,trama,espacio y tiempo) y de los relatos maravillosos (portadores de adorcismo y de maravillosidad) más elementos paródico -policiales,trazados sobre lo que Borges llama policial en versión fantástica y conjetural (tal como la ideara Poe) aparte del auto-cuestionamiento del género y de la temática,implicitados - en cada relato fantástico.Los relatos fantásticos borgeanos pueden --- leerse alegóricamente como una parodia generalizada de las narraciones épicas,pero también de las de aventuras,de las pastoriles y de las policiales (las cuales comparte con Adolfo Bioy Casares) no sin dejar,en todos estos casos,constancia de rendidos homenajes a estos géneros literarios.Otra lectura alegórica que resisten los relatos fantásticos - borgeanos es la filosófica,ya que los grandes temas que los invaden -- son decididamente filosóficos: conjeturas sobre el tiempo,la identidad personal y la relación de las palabras con el mundo.Naturalmente,tam - bién son factibles lecturas sicoanalíticas y sociológicas,con todas -- las reservas necesarias.La crítica literaria en torno a Borges navega siempre entre dos escollos peligrosos: interpretación o reduccionismo excesivos.En términos muy generales,la crítica sobre los relatos borgeanos tiene dos líneas muy claras: la de la referencialidad y la de - la correferencialidad (que parte de Ana María Barrenechea y llega hasta Ricardo Piglia) y la de la autorreferencialidad (representada por - Nicolás Rosa,entre otros).Estudios sicoanalíticos,sociosicoanalíticos y biográficos contribuyen a enriquecer la especulación sobre el discurso fantástico borgeano que trata de centrarse sobre aspectos litera -- rios,específicamente,pero que no puede ni debe desvincularlos de los - demás que lo conforman,so pena de reduccionismo,Además,frente a algu - nos muy brillantes hallazgos de la crítica a los que explícitamente me adhiero,conservo reticencia respecto de otras aseveraciones en la inteligencia de que no todos los significados pueden explicitarse acertadamente.En este sentido,un "doble" borgeano preside mis reflexiones -propias o portadoras de reflexiones de una crítica muy autorizada-: por una parte,la afanosa tarea de seguir atribuyendo significados a los -- textos y,por otra parte,el convencimiento de que todo está dicho en la

cifra borgeana de la mejor forma posible,que convierte,entonces,en in_ significante e inútil cualquier intento de esclarecimiento y,cuando -- menos,en una glosa inevitable.

El universo fantástico borgeano es una geografía y una geometría_ constituidas por pueblos extraños y héroes buscadores de objetos mara_ villosos en mundos extraños,conjeturados y postulados como posibles, - a la manera de un espejo aforístico de la literatura épica y maravillo sa.O como un bifronte zahir,o como un multifacetado aleph.

Pueblos extraños -hipérboles o antítesis de pueblos literarios -- y aún de la realidad concreta- fundan su extrañeza en el lenguaje y en el pensamiento (Tlön,por ejemplo) o en una disposición curiosa para la filosofía o para la poesía (los urnos,por ejemplo);generalmente surgen del sueño,de los más secretos deseos humanos,de objetos maravillosos - (casi en su totalidad ópticos,como lentes,espejos y laberintos) o de - un libro (La Biblia,El Corán,Las mil y una noches,La Divina Comedia).

A lo misterioso de los pueblos se unen no menos misteriosos perso najes individuales que,como los héroes épicos,están marcados por algu_ na carencia o debilidad -Funes,tullido- compensada por alguna atribu - ción extraordinaria -su portentosa memoria- y,a diferencia de los mode los épicos,casi nunca logran la victoria trascendental (o la escamo -- tean) y tampoco son premiados con la recompensa amorosa,en un ámbito - heroico o cuasi heroico monosexual.

Más allá de cualquier estudio socio-sicoanalítico hay que conside rar el hecho de que los personajes de Borges,predominantemente masculi nos,lo son por su pertenencia a la referencialidad de la literatura -- épica clásica,a la novela de aventuras,a la gauchesca,a los relatos -- policiales.

El héroe buscador -teólogo,mago,detective,escritor,traductor,bi - bliotecario,investigador- realiza un camino de pruebas que equivale al del narrador,procurando la trascendencia,el desciframiento del miste - rio que suele darse para el héroe y,parcialmente,para el lector,a --- quien,a veces,se le niega explícitamente.Los retratos heroicos borgea_ nos -árabes,hindúes,escandinavos,gauchos y compadritos- evitan el co - lor local y la caracterización sicológica (provenientes del romanticis mo,del realismo) y alcanzan la abstracción de arquetipos que constitu_

yen una sociedad patriarcal -teólogos,heresiarcas,reyes y guerreros- _ proyectada en la sociedad moderna -profesores,escritores,biblioteca -- rios y detectives- y,en ambas sociedades,los personajes femeninos son_ muy escasos,amasados sobre modelos canónicos donde no falta cierta iro nía,mezclada con erotismo y violencia: Electra,La Cautiva,Beatrice Por tinari,Emma Bovary...

Salvo dos excepciones -las de los cuentos "Ulrika" y "El Congre - so" de El libro de arena- el erotismo se decide por el dantesco culto_ post mortem de la amada,desdeñosa y subyugante conjunción de Mujer - - y Sabiduria.

El espacio,casi siempre clausurado -ciudades,casas,palacios,cárce les,celdas- conviene a lo fantástico.El paisaje de la India,de la Euro pa boreal o de la pampa argentina,aun cuando porte cierto efecto de -- realidad en sus toponimicos,se inscribe en un ámbito irrenunciablemen_ te literario miliunanochesco,biblico,coránico,épico y gauchesco.Dentro de la dilatada pampa,bajo la tradición de exaltarla románticamente - - a partir de Esteban Echeverria,el tema universal del cautiverio se ha_ ce omnipresente en la narrativa fantástica borgeana,afectando tanto -- a personajes como a narradores.

Los operadores realistas,cuidadosamente seleccionados (toponimi - cos,nombres de personas) contrastan con las representaciones simbóli - cas de los objetos maravillosos y "constructos" fabulosos: la bibliote ca,el libro circular,los laberintos,espejos,zahir,aleph... todo un es_ pacio mágico y onirico más jerarquizado que la vigilia que permanente_ mente se contagia de maravillosidad y de onirismo,volcados en objetos_ inanimados,en personas y en animales fantásticos.

Laberintos y espejos diversos constituyen un macro-espacio que se sintetiza en un micro-espacio especular -el aleph,el zahir- inscritos_ en la literatura fantástica clásica desde la "gothic novel" hasta Hoff mann,Poe y James,como en un reiterado e hiperbólico "doble" que expre_ sa la búsqueda de la identidad,propia de toda la literatura y de toda_ la filosofía y nido preferente de los enigmas (literarios,filosóficos, lingüisticos) del discurso fantástico borgeano.

El tiempo recibe un tratamiento muy variado -detención,acelera -- ción,paralelismos,bifurcación- basado en la espacialización sostenida_

por las anteriormente citadas teorías de J.W. Dunne y de Galton que también se aprecian en los relatos de Adolfo Bioy Casares.Además,en el caso de Borges,hay que añadir la deshistorización o teoría del Eterno Retorno,propia del arquetipismo épico y maravilloso.

Las paradojas del tiempo -Heráclito,Zenón de Elea,Hume,Berkeley,_ Dunne y otros- seducen por su perfección estética a un Borges que insiste en buscar (a través de protagonistas y narradores) explicaciones metafísicas para los hechos del inconmensurable universo,de allí que,_ para él,la filosofía y la teología sean una rama de la literatura fantástica.

El relato borgeano se presenta,en general,como una narración homodiegética;el narratario tiende a volverse él mismo homodiegético,porque siempre hay más de un relato incluído,donde termina hallando su -- propia acomodación,aunque el simultaneísmo de la polisemia se resiste_ a ser desambiguado en el laberinto de espejos que es el texto,donde el héroe es el narrador (y viceversa).La lejanía inicial que el lector -- siente frente al texto borgeano se convierte en reto,en camino probatorio,en un acercamiento ineludiblemente especular que hace del lector - un héroe buscador: traductor,detective o mago.

El discurso fantástico borgeano puede describirse como un conjun_ to de variables (simetrías y analogías) donde lo "real" y lo "fantás - tico" juegan una "partida" de esconder y mostrar: lo real se presenta_ como lo fantástico (o viceversa),lo fantástico de un texto literario__ aludido transforma lo real de la ficción borgeana en fantástico;lo ominoso es mostrado como lo doméstico (y a la inversa);lo onírico desestabiliza lo real y lo hace fantástico o quasi-fantástico;el esquema seu_ do-detectivesco explica lo fantástico de la ficción borgeana;lo fantástico opera sobre lo fantástico,potenciando la función fantástica;la -- postdata y el epígrafe subrayan el carácter fantástico;el texto referido (no transcrito) acrecienta el carácter fantástico...

Todas las variables constituyen un paradigma armado con controversias (juegos del "doble",adivinanzas,enigmas),oposiciones lógicas que_ dibujan utopías y heterotopías de una gran belleza formal.Bajo la uni_ dad de los opuestos,Borges nunca somete la lógica a distorsión o hesi_

tación,inclusive reafirma los presupuestos lógicos para arribar a con_ clusiones fantásticas,inverosímiles,que desnudan las inconsecuencias - del pensamiento y de la conducta de los seres humanos,con finísima iro_ nía.

Irène Bessière describe,como Stanislaw Lem,la coincidencia de los contrarios y atribuye lo insólito borgeano a una lógica de organiza -- ción y desorganización de apariencias,antes que al proceso de desreali_ zación que han querido ver Ana María Barrenechea y sus seguidores.

El discurso fantástico borgeano no sólo se instaura en el ralato_ fantástico clásico,sino que lo glosa explícitamente con temas reconoci_ bles,narradores-protagonistas y representados que actúan autoritaria - mente,proponiendo soluciones fantásticas y desestimando las realistas. Incluso,parece muy próximo al concepto de Eric Rabkin,en el sentido de que el discurso fantástico propondría varias soluciones fantásticas -- (una de ellas,preferencial) y ninguna realista.

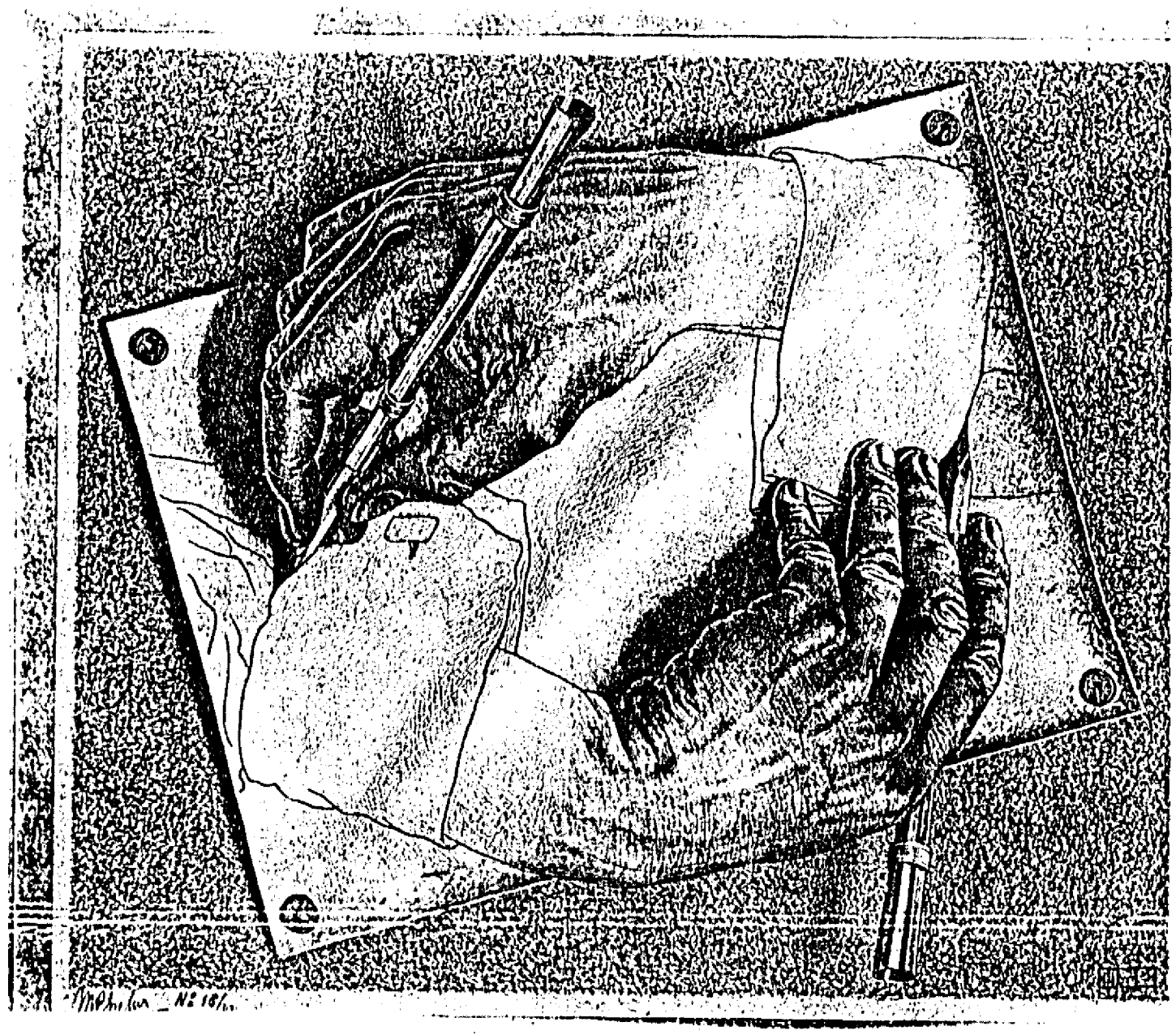
La legibilidad del discurso fantástico borgeano se nuclea en una_ palabra (metáfora,epíteto,oxímoron,hipérbole) que es un objeto maravi_ lloso al que da rodeos con distractores que actúan catalíticamente pa_ ra el lector: citas eruditas (apócrifas o auténticas),planteos teóri - cos referidos al tiempo,a la limitación expresiva y comunicativa del - lenguaje,al manejo de técnicas literarias,a la identidad entre narra - dor y personaje y la presencia de trivialidades tediosas,redundantes - que producen en el lector el rechazo de un realismo fatigante en bene_ ficio de la opción fantástica.

La ficcionalidad fantástica de los cuentos de Jorge Luis Borges - no sólo reside en la sistematización de los elementos literarios en el plano de la lectura factual,sino en una teorización persistente -- e implícita dentro del mismo relato que parece estar haciéndose en la_ misma lectura que,inevitablemente,lo constituye como texto: ficción -- fantástica de la ficción fantástica.

En esta síntesis conclusiva,que tiene todos los riesgos de un re_ sumen,he tratado de dejar constancia de mi lectura de los discursos -- fantásticos de Julio Cortázar,Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, deliberadamente ordenados anacrónicamente,haciendo caso expreso de la_ afirmación de Borges respecto de que cada escritor crea sus anteceso -

res.

Ha sido imposible responder a todas las preguntas que yo misma me he formulado (y aún ahora continúo formulándome) sobre el discurso --- fantástico,pero,al menos,a partir de ciertos criterios de análisis,he_ logrado algún pequeño hallazgo (por llamarlo de algún modo) que me ha_ permitido seguir preguntándome,que es mi manera de existir en lo emo - cional y en mi actividad intelectual,mientras estoy a la expectativa - de respuestas esclarecedoras o de propuestas discutibles de quienes se ocupen de la problemática del discurso fantástico.



BIBLIOGRAFIA GENERAL

Aristóteles — El arte poética, Madrid, Austral 1970.

Auerbach, Erich — Mímesis: la realidad en la literatura, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Bachelard, Gaston — Epistemología, Barcelona, Anagrama, 1973.
La llama de una vela, Trad. Hugo Gola, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1978.

Bally, Gustav — El juego como expresión de libertad, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Bajtin, Mijail — Problemas de la poética de Dostoievski, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1987.

Barthes, Roland — "Introducción al análisis estructural del relato" en Análisis estructural del relato, por Roland Barthes, Umberto Eco y otros, México, Premiá Editora, 1980.
S/Z, México, Siglo XXI, 1989.

Crítica y verdad, México, Siglo XXI, 1978.

Beguin,Albert — El alma romántica y el sueño, - México,Fondo de Cultura Económica,1978.

Blanchot,Maurice — Le livre á venir, París,Galli -- mard,1959.
El libro que vendrá,Caracas,Monte Avila,1969.
La escritura del desastre,Caracas,Monte Avila Editores,1990.

Campbell,Joseph — El héroe de las mil caras,Sicoanálisis del mito,México,Fondo de Cultura Económica,1984.

Courtés,J. — Introducción a la semiótica narrativa y discursiva,Buenos Aires,Hachette,1980.

Culler,Jonathan — La poética estructuralista,Barcelona,Anagrama,1978.

Deleuze,Gilles — Proust y los signos,Barcelona,Anagrama,1979.

Derrida,Jacques — De la gramatología,México,Siglo XXI,1978.
La diseminación,Madrid,Fundamentos,1975.

Dorra,Raúl — "El lenguaje: problemas de la - forma y el sentido" en Hablar - de literatura,México,Fondo de - Cultura Económica,1989.

Duvignaud,Jean — El juego del juego,México,Fondo de Cultura Económica,1982.

Greimas,A. J. — Semántica general,Madrid,Gredos, 1971.
La semiótica del texto,Barcelona,Paidós/Comunicación,1983.

Hendricks,William O. — Semiología del discurso literario,Madrid,Cátedra,1976.

Huizinga,Johan — Homo ludens,The Becon Press,1950.

Iser,Wolfang — El acto de leer,Madrid,Taurus -- 1987.

Jakobson,Roman — Ensayos de lingüística general,- Barcelona,Seix Barral,1975.

Kristeva,Julia — El texto de la novela,Barcelona, Lumen,1974.

Kermode,Frank — El sentido de un final.Estudios- sobre la teoría de la ficción,-- Barcelona,Gedisa,1983.
Semiótica I y II,Madrid,Fundamentos,1978.

Lotman,Iuri — Estructura del texto artístico,- Madrid,Fundamentos,1982.

Man,Paul de — La resistencia a la teoría,Madrid,Visor,1990.
Alegorías de la lectura,Madrid,- Lumen,1991.

Mignolo,Walter D. — Elementos para una teoría del -- texto literario,Barcelona,Grijalbo,1978.

Textos,modelos y metáforas, Xalapa,Universidad Veracruzana,1984.

Munz,Peter — Cuando se quiebra la rama dorada ¿Estructuralismo o tipología?,--México,Fondo de Cultura Económica,1986.

Pouillon,Jean — Tiempo y novela,Buenos Aires,Paidós,1970.

Propp,Vladimir — Morfología del cuento,Buenos Aires,Juan Goyanarte Editor,1972.
Las raíces históricas del cuento, Madrid,Fundamentos,1971.
Edipo a la luz del folklore,Madrid,Fundamentos,1980.

Queneau,Raymond — Orillas,matemáticos,precursores, enciclopedistas,México,Fondo de-Cultura Económica,1989.

Riffaterre,Michael — Ensayos de estilística general,-Barcelona,Seix Barral,1976.

Ricoeur,Paul — La metáfora viva,Madrid,Ed. Cristiandad,1980.
Tiempo y narración,Tomos I y II, Madrid,Cristiandad,1987.

Robert,Marthe — Novela de los orígenes y orígenes de la novela,Madrid,Taurus,-1973.

Sartre,Jean Paul — ¿Qué es la literatura? Situations,II,Trad. de Aurora Bernardez,Buenos Aires,Losada,1976.

Todorov, Tzvetan — Poética. ¿Qué es el estructura -- lismo?, Buenos Aires, Losada, 1971.
"Las categorías del relato lite_ rario" en Análisis estructural - del relato, por Roland Barthes, - Umberto Eco, Tzvetan Todorov y -- otros. México, Premiá Editora, 1986.
Literatura y significación, Trad. G. Suárez Gómez, Barcelona, Plane_ ta, 1974.
Teoría de la literatura de los - formalistas rusos, Trad. A. M. -- Nethol, Buenos Aires, Siglo XXI, - 1976.
Crítica de la crítica, Caracas, - Monte Ávila Editores, 1990.

Schmidt, Sigfried J. — Teoría del texto, Madrid, Cátedra, 1977.

Van Dijk, Teun A. — Texto y contexto, Madrid, Cátedra, 1980.
La ciencia del texto, Barcelona, _ Buenos Aires, Paidós/Comunicación, 1983.

Wittgenstein, Ludwig — Tractatus Lógico-Philosophicus, - Madrid, Alianza, 1973.

Zeraffa, Michel — Novela y Sociedad, Buenos Aires, _ Amorrortu, 1971.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL

SOBRE TEXTOS TEÓRICOS REFERIDOS A LA LITERATURA FANTÁSTICA.

Amado, Roberto — *El ocultismo. Esquema de un mundo viviente*, México, Compañía General de Ediciones, 1954.

Barrenechea, Ana María — *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
"Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en Revista Iberoamericana, Nº 80, Julio-Septiembre de 1972.

Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma — *La literatura fantástica en Argentina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957 y -- Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, - 1964.

Bajarlía, Juan Jacobo — *Historias de monstruos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.

Bataille, Georges — *La literatura y el mal*, Madrid, - Taurus, 1977.
El erotismo, Buenos Aires, Sur, -- 1960.

Beguin, Albert — *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

Belevan, Harry — *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.

Bessière, Irène — Le récit fantastique, París, La -- rousse, 1974.

Bettelheim, Bruno — Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Madrid, Crítica, 1977.

Borges, Jorge Luis — Manual de zoología fantástica, -- México, Fondo de Cultura Económi_ ca, 1957 y 1984; coautora: Margari_ ta Guerrero.

Borges, Jorge Luis y Sábato, Ernesto — Diálogos, Compilación de Orlando_ Barone, Buenos Aires, Emecé, 1976.

Borges, Jorge Luis — "Coloquio" en Literatura fantás- tica, por Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino y otros, Madrid, Siruela, - 1985.
Siete noches, México, Fondo de Cul_ tura Económica, 1980.
Nueve ensayos dantescos, Madrid, - Espasa-Calpe, 1982.

Botton Burlá, Flora — Los juegos fantásticos, Universi_ dad Nacional Autónoma de México, 1983.

Braunstein, Néstor A. — A medio siglo de El malestar en- la cultura de Sigmund Freud, por Sigmund Freud y otros. Vol. a car_ go de N. A. Braunstein, México, - Siglo XXI, 1988.

Bravo, Víctor Antoni — La irrupción y el límite, México_ UNAM, 1988.

Breton,André — Manifiestos del surrealismo,Barcelona,Gedisa,1980.

Brion,Marcel — Art fantastique,París,A. Michel, 1961.

Bruner,Jérôme — Realidad mental y mundos posibles.Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia, Barcelona,Gedisa,1988.

Calvino,Italo — "La literatura fantástica y las letras italianas" en Literatura-fantástica,por Jorge Luis Borges,Italo Calvino y otros,Madrid,Siruela,1985,op. cit.
Seis propuestas para el próximo-milenio,Madrid,Siruela,1989.
Antología de la literatura fantástica del Siglo XIX,Madrid,Siruela,1985.

Caillois,Roger — Au coeur du fantastique,París,Gallimard,1965.
Antología del cuento fantástico, Buenos Aires,Sudamericana,1967.
Imágenes,imágenes,Buenos Aires, Sudamericana,1971.

Camps Pernau,Susana — La literatura fantástica y la fantasía,Caracas,Monte Ávila, 1989.

Carilla,Emilio — El cuento fantástico,Buenos Aires,Nova,1968.

Cassirer,Ernest — Esencia y efecto del concepto - de símbolo, México,Fondo de Cul_ tura Económica,1975.

Castex,Georges — Le conte fantastique en France, París,José Corti,1951.

Castiglioni,Arturo — Encantamientos y magia,México,- Fondo de Cultura Económica,1972.

Davignaud,Françoise — El cuerpo del horror,México,Fon do de Cultura Económica,1987.

Deleuze,Gilles — La lógica del sentido, Prólogo_ de Miguel Morey,Barcelona,Pai - dós,1989.

Durand,Gilbert — Las estructuras antropológicas de lo imaginario,Madrid,Taurus, 1982.

Eichenbaum,B. — "Sobre la teoría del poema" en_ Teoría de la literatura de los formalistas rusos,Buenos Aires, Signos,1970.

Eliade,Mircea — Imágenes y símbolos,Madrid,Tau_ rus,1956.
Tratado de historia de las re - ligiones,Trad. A. Medinaveitia, Madrid,Instituto de Estudios Po líticos,1954.
Mitos,sueños y misterios, Bue - nos Aires,Fabril Editora,1961.

Flammarion,Camille — Los mondes imaginaires et les mondes reéls,París,1982.

Flesca,Haydée — "Hacia un concepto de la literatura fantástica" en Antología de la literatura fantástica argentina,Buenos Aires,Kapelusz.

Foucault,Michel — El orden del discurso,Barcelona, Tusquets,1970.
Las palabras y las cosas,México, Fondo de Cultura Económica,1971.
Historia de la locura en la época clásica,Tomo II,México,Fondo de Cultura Económica,1976.
La arqueología del saber,México, Siglo XXI,1977.

Frazer,J. — La rama dorada,México,Fondo de Cultura Económica,1944.

Freud,Sigmund — "Lo siniestro" en Obras Completas,Buenos Aires,Sudamericana, 1943.

Gardner,Martin — Juegos y enigmas de otros mundos,Barcelona,Gedisa,1989.

Genette,Gérard — Palimpsestos.La literatura en segundo grado,Madrid,Taurus,1989.

Hahn,Oscar — El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX,México,Premiá,1978.

Held,Jaqueline — Los niños y la literatura fantástica,Barcelona,Paidós,1987.

Heissig,J. W. — El cuento detrás del cuento, -- Buenos Aires,Editorial Guadalu_ pe,1976.

Hutin,Serge — La alquimia, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Jacquemin,Georges — Litteratture fantastique, París, Edition Fernand Nathan,1976.

Lacan,Jaques — "El seminario sobre 'La carta - robada' y 'El estadio del espe_ jo como formador de la función_ del yo' " en Escritos, México, - Siglo XXI,1984.

Laplantine,François — Mesianismo,posesión y utopía: - las tres voces de la imagina -- ción colectiva, Barcelona,Gedisa, 1977.

Lancelotti,Mario — De Poe a Kafka,para una teoría- del cuento, Buenos Aires,Eudeba, 1962.

Linsky,Leonard — Le probleme de la réference, --- París,Editions du Seuil,1974.

Lovecraft,H. P. — El horror en la literatura, Ma - drid,Alianza,1984.

Llopis,Rafael — Historia de los cuentos de mie- do, Madrid,Júcar,1974.
"El cuento de terror y el ins - tinto de muerte" en Literatura-

fantástica, por Jorge Luis Bor - ges y otros, Madrid, Siruela, 1985.

Lukács, Georg — Significación actual del rea -- lismo crítico, México, Era, 1974.

Mabille, Pierre — Le miroir du merveilleux, París, Editions de Minuit, 1962.

Marin, Louis — Utópicas: juegos de espacios, -- México, Siglo XXI, 1976.

March, Robert L. — Física para poetas, Trad. Juan - Almela, México, Siglo XXI, 1988.

Milner, Max — La fantasmagoría, México, Fondo - de Cultura Económica, 1990.

Ostrowski, W. — "The fantastic and the realis - tic in Litterature. Suggestions on how to define and analyse -- fantastic fiction" en Zagadnie- nia rodzajow literckch, IX, 1. - (10) (1966), pág. 54-71.

Penzoldt, Peter — The supernatural in fiction, - - Londres, Peter, Nevill, 1952.

Piaget, Jean — Nacimiento de la inteligencia - en el niño, Madrid, Aguilar, 1954.

Piaget, Jean y García, Rolando — Hacia una lógica de significa - ciones, Barcelona, Gedisa, 1989.

Rabkin,Eric S. — The fantastic in Literature,--- Princeton,Princeton University_ Press,1976.

Rank,Otto — "Apéndice" a Sigmund Freud."La_ interpretación de los sueños" - en Obras Completas,Madrid,Biblio teca Nueva,1948.
El mito del nacimiento del hé - roe,Trad. E. Loedel,Buenos Ai - res,Paidós,1961.
Don Juan.Une étude sur le dou - ble,París,Denoel,Steele,1932.
El doble,Buenos Aires,Orion, -- 1976.

Rest,Jaime — Prólogo a El nuevo Decamerón,-- por Jan Potocki,Buenos Aires, - Fausto,1977.

Risco,Antonio — Literatura y fantasía,Madrid, - Taurus,1987.
Literatura fantástica en len -- gua española,Madrid,Taurus,1987.

Rodari,Gianni — Gramática de la fantasía,Barce- lona,Argos Vergara,1983.

Rony,Jérôme Antoine — La magia,Buenos Aires,Eudeba, - 1962.

Rubinoff,Lionel — The pornography of power,New -- York,Ballantine Books,1967.

Sartre,Jean Paul — Situations I,París,Gallimard, - 1947.

El hombre y las cosas, Buenos Aires, Losada, 1965.
L'Imaginaire, París, Gallimard, 1940 y Buenos Aires, Losada.

Siebers, Tobin — Lo fantástico romántico, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Schklowski, V. — "El arte como artificio" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Signos, 1970 y México, Siglo XXI, 1976.

Schneider, Marcel — Déjà la neige, París, Grasset, 1974.
La litterature fantastique en France, París, Fayard, 1964.

Scholes, Robert y Rabkin, Eric S. — La ciencia ficción. Historia. Ciencia. Perspectiva., Madrid, Taurus, 1982.

Soloviov, Vladimir — Citado en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Signos, 1970.

Todorov, Tzvetan — Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 y México, Premiá Editora, 1980.

Teoría del signo, Caracas, Monte Ávila, 1981.

Tomachevski,B. — "Temática" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires,Signos,1970.

Tournier,Michel — El vuelo del vampiro, México,Fondo de Cultura Económica,1988.

Vargas Llosa,Mario — García Márquez,historia de un deicidio, Barcelona,Barral Editores,1971.

Vax,Louis — El arte y la literatura fantástica, Buenos Aires,Eudeba,1965.
La Seduction de l' étrange, París,Presses Universitaires de France,1965.

Wellek,René y Warren,Austin — Teoría literaria, Trad. de José María Gimeno,Madrid,Gredos,1962.

ALGUNAS OBRAS Y ANTOLOGÍAS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA CONSULTADAS.

Andersen, Perrault, Collodi y otros. — El cuento infantil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

Bettelheim, Bruno — Los cuentos de Perrault, Barcelona, Crítica, 1980.

Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo y Silvina Ocampo — Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1965 y Barcelona, Edhasa, 1983.

Hahn, Oscar — El cuento hispanoamericano fantástico en el siglo XIX, (Estudio, notas y selección del autor de la antología), México, Premiá, 1982.

Mánguel, Alberto y Flesca, Haydée — Antología de la literatura fantástica argentina, Tomo I; narradores del siglo XIX, Tomo II, narradores del siglo XX. Buenos Aires, Kapelusz, 1973; (los autores son compiladores y suscriben estudios).

Walsh, Rodolfo J. — Antología del cuento extraño, -- Buenos Aires, Hachette, 1965.

OTRAS OBRAS LITERARIAS CLÁSICAS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA Y AFI_ NES.

Anderson Imbert,Enrique — Cuentos en miniatura,Caracas,-- Equinoccio,1976.

Anónimo — El Rig Veda,México,UNAM,1980.

Anónimo — Las mil y una noches,La Habana, Ediciones Huracán,3 Tomos,1975, y Madrid,Editorial Siruela (La_ Biblioteca de Babel,colección - dirigida por Jorge Luis Borges) (Un tomo según Galland;el otro_ según Burton),1985.

Beckford,William — Vathek,Madrid,Siruela,La Biblio teca de Babel.

Bravo Villasante,Carmen — Antología de la literatura in - fantil en lengua española,Ma -- drid,Doncell,1966.

Cazotte,J. — El diablo enamorado,Madrid,Si - ruela,La Biblioteca de Babel, - 1985.

Carroll,Lewis — Alicia en el país de las mara - villas,México,Porrúa,1980.

Eco,Umberto y Sebeok,Thomas — El signo de los tres (Dupin,Hol mes,Peirce),Barcelona,Lumen, -- 1989.

Hoffmann,E. T. — Cuentos,México,Porrúa,1982.

Grimm,J. Y W. — Cuentos,México,Porrúa,1982.

James,Henry — Los amigos de los amigos, Madrid, Siruela, La Biblioteca de Babel, 1986.
Otra vuelta de tuerca, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

Kafka, Franz — La metamorfosis, Madrid, Alianza, 1974.

Leroux, Gaston — El fantasma de la ópera, Barcelona, Tusquets, 1974.

Lewis, M. G. — El monje, Barcelona, Bruguera, 1979.

Machen, Arthur — La pirámide de fuego, Madrid, Siruela, La Biblioteca de Babel.

Lovecraft, H. P. — Relatos de los mitos de Cthulhu, Barcelona, Bruguera, 1978.

Maupassant, Guy de — Onze histoires fantastiques, Paris, Robert Marin, 1949.
El Horla y otros cuentos fantásticos, Madrid, Alianza, 1979.

Merimée, Próspero — Lokis et autres contes, París, Julliard, 1964

Meyrink, Gustav — El Golem, Barcelona, Tusquets, 1975.
Necromicón, Barral, Barcelona, 1974.

Nerval, Gérard de — Aurelia et autres contes, Verviers, Marabout, 1966.

Nodier, C. — Contes, París, Garnier, 1963.

Papini,Giovanni — El espejo que huye,Madrid,Siruela,1984.

Pastoriza de Erchebarne,Dora — El cuento en la literatura infantil,Buenos Aires,Kapelusz,1963.

Perrault,Charles — Los cuentos de Perrault,Barcelona,Crítica,1980.

Poe,Edgar Allan — La carta robada,Madrid,Siruela,-La Biblioteca de Babel,1985.
Cuentos escogidos,México,UNAM, -1978.

Potocki,Jan — Manuscrito encontrado en Zaragoza,Barcelona,Fontamara,1981.
El nuevo Decamerón,Buenos Aires, Fausto,1977.

Rabelais,François — Gargantúa y Pantagruel,México, -Porrúa,1982.

Swift,Jonathan — Viajes de Gulliver,México,Uni -- versidad Autónoma de Sinaloa, -- 1983.

Villiers de L'Isle,Adam — Contes cruels,París,Flammarion,-1965.
El convidado de las últimas fiestas,Madrid,Siruela,1984.

Walpole,Horace — El castillo de Otranto,Barcelona, Bruguera,1981.

Wells,H. G. — La guerra de los mundos,Madrid,_ Edaf,1973.

El hombre invisible, México, Roca, 1978.

Wilde, Oscar — El retrato de Dorian Gray, Barcelona, Barral, 1972.

TEXTOS SOBRE LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO Y EL REALISMO MÁGICO

Anderson Imbert,Enrique — El realismo mágico y otros ensayos, Caracas,Monte Ávila, 1976.

Carpentier,Alejo — Prólogo a El reino de este mundo, Buenos Aires,Calicanto,1977. Tientos y diferencias, La Habana, Ediciones Unión,1966.

Chiampi,Irlemar — El realismo maravilloso, Caracas, Monte Ávila,1983.

Dorfman,Ariel — Imaginación y violencia en América, Santiago de Chile,Edito rial Universitaria,1970.

Fell,Claude — Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, México, Sepsetentas,1976.

Fuentes,Carlos — La nueva novela hispanoameri cana, México,Joaquín Mortiz,1969.

Joseph,Bella — Le fantastique dans la litterature du monde hispanique et luso-brásilien, Touluose,Cahiers Université de Toulouse-Le Mirail,1977.

Márquez Rodriguez,Alexis — Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpen tier, México,Siglo XXI,1982.

Méndez Ródenas,Adriana — Severo Sarduy,el neobarroco --- de la transgresión,México,UNAM, 1983.

Raymond,Marcel — De Baudelaire al surrealismo,-- México,Fondo de Cultura Económi ca,1960.

Rincón,Carlos — "La poética de lo real maravi - lloso" en Alejo Carpentier.Se - rie valoración múltiple,Compi - lación y prólogo de Salvador -- Arias,La Habana,Casa de las Amé ricas,1977.

Vargas Llosa,Mario — Historia de un deicidio,Barce - lona,Caracas,Barral,Monte Ávila Editores,1971.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL POR AUTORES

Obras de JORGE LUIS BORGES

1) Poesía

Fervor de Buenos Aires, Buenos Aires, Serrantes, 1923.

Luna de enfrente, Buenos Aires, Proa, 1925.

Cuaderno de San Martín, Buenos Aires, Proa, 1929.

Poemas (1922-1943), Buenos Aires, Losada, 1943.

Poemas (1923-1953), Buenos Aires, Emecé, 1954.

Poemas (1923-1958), Buenos Aires, Emecé, 1958.

El Hacedor, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Obra poética, (1923-1964) Buenos Aires, Emecé, 1960.

Para las seis cuerdas, Buenos Aires, Emecé, 1965.

Obra poética, (1923-1966) Buenos Aires, Emecé, 1966.

Obra poética, (1923-1967) Buenos Aires, Emecé, 1967.

Elogio de la sombra, Buenos Aires, Emecé, 1969.

El otro, el mismo, Buenos Aires, Emecé, 1969.

El oro de los tigres, Buenos Aires, Emecé, 1972.

La rosa profunda, Buenos Aires, Emecé, 1975.

La moneda de hierro, Buenos Aires, Emecé, 1976.

Historia de la noche, Buenos Aires, Emecé, 1978.

Los conjurados, Madrid, Alianza, 1984.

2) Relatos

Historia universal de la infamia,Buenos Aires,Tor,1935.

El jardín de senderos que se bifurcan,Buenos Aires,Ed. Sur,1942.

Ficciones,(1945-1944) Buenos Aires,Ed. Sur,1944.

El Aleph,Buenos Aires,Emecé,1949.

El informe de Brodie,Buenos Aires,Emecé,1970.

El congreso,Buenos Aires,Archibrazo,1971.

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

3) Ensayo

Inquisiciones,Buenos Aires,Ed. Proa,1925.

El tamaño de mi esperanza,Buenos Aires,Ed. Proa,1926.

El idioma de los argentinos,Buenos Aires,Ed. Gleizer,1928.

Evaristo Carriego,Buenos Aires,Ed. Gleizer,1930.

Discusión,Buenos Aires,Ed. Gleizer,1932.

Las Kenningar,Buenos AIres,Ed. Colombo,1933.

Historia de la eternidad,Buenos Aires,Viau y Zona,1936.

Otras inquisiciones,Buenos Aires,Ed, Sur,1952.

Macedonio Fernández,Buenos Aires,Ed. Sur,1952.

Macedonio Fernández,Buenos Aires,Ediciones Culturales Argentinas.
1961.

Prólogos,Buenos Aires,Torres Agüero,1974.

4) Obras en colaboración con otros autores. 290

Con Adolfo Bioy Casares:

(Bustos Domecq,H.) Seis problemas para don Isidro Parodi,Buenos -- Aires,Ed. Sur,1942.

(Bustos Domecq,H.) Dos fantasías memorables,Buenos Aires,Oportet - et Haeress,1946.

(Suárez Lynch,B.) Un modelo para la muerte,Buenos Aires,Oportet et Haeress,1946.

Los orilleros.El paraíso de los creyentes,Buenos Aires,Losada,1955.

Crónicas de Bustos Domecq,Buenos Aires,Losada,1967.

Con Bertina Edelberg:

Leopoldo Lugones,Buenos Aires,Editorial Troquel,1955.

Con Margarita Guerrero:

Manual de zoología fantástica,México-Buenos Aires,Fondo de Cultu - ra Económica,1957.Reimpreso en: El libro de seres imaginarios,Bue_ nos Aires,Kier,1967.

Con Delia Ingenieros:

Antiguas literaturas germánicas,México,Buenos Aires,Fondo de Cul - tura Económica,1951.

Con Alicia Jurado:

Qué es el budismo,Buenos Aires,Columba,1976.

Con María Kodama:

Breve antología anglosajona, Buenos Aires, Emecé, 1978.

Con Luisa Mercedes Levinson:

La hermana de Eloísa, Buenos Aires, Ene, 1955.

Con María Esther Vázquez:

Literaturas germánicas medievales, Buenos Aires, Falbo, 1965.

Introducción a la literatura inglesa, Buenos Aires, Columba, 1965.

Con Esther Zemborain de Torres:

Introducción a la literatura norteamericana, Buenos Aires, Columba, 1967.

5) Obras completas.

La editorial Emecé (Buenos Aires) emprendió en 1953 la edición de las Obras completas de Borges que irían apareciendo en tomos individuales. En 1974 la misma editorial decidió reunir todos los libros anteriores en un solo volumen que Borges mismo se encargó de revisar y corregir. Lo mismo vale para las obras en colaboración.

Jorge Luis Borges Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Jorge Luis Borges Obras completas en colaboración, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Nota: Las citas bibliográficas corresponden a Obras completas de Jorge Luis Borges, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, Tomos I y II.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL SOBRE JORGE LUIS BORGES

Alazraki,Jaime — La prosa narrativa de Jorge Luis Borges,2ª Ed.,Madrid,Gredos,1974.
(Ed.),Jorge Luis Borges.El escritor y la crítica,Madrid,Taurus,1976.

Anderson Imbert,Enrique — "El éxito de Borges" en El realismo mágico y otros ensayos,--Caracas,Monte Ávila,1976.
"Un cuento de Borges: La casa de Asterión." en Revista Iberoamericana,Vol. XXV,Nº 49,Enero-Julio,1960,en Jorge Luis Borges El escritor y la crítica.,op. cit.,pág. 135-143.

Balderston,Daniel — El precursor velado: R. L. Stevenson, Buenos Aires,Sudamericana,1985.

Barone,Orlando — Diálogos Borges-Sábato, Buenos Aires,Emecé,1976.

Barrenachea,Ana María — "Borges y el lenguaje",NRFH,VII 3-4 (1953), S. 551-569
La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges, 2ª Ed.,Buenos Aires,Paidós,1962 y Centro Editor de América Latina,1984.

"Borges y los símbolos",Revista Iberoamericana,100-101,(1977) - S. 601-608.

Barth,John — "Literatura del agotamiento" en Jorge Luis Borges.El escritor y la crítica, Jaime Alazraki, -- Madrid,Taurus,1976.

Bastos,María Luisa — Borges ante la crítica argen -- tina, (1923-1960),Buenos Aires - Hispanoamérica,1974.

Becco,Horacio Jorge — Jorge Luis Borges.Una biblio -- grafía total., 1923-1973,Buenos_ Aires,Casa Pardo,1973.

Berveiller,Michel — Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Lille,Service de repro,- 1973.

Blanchot,Maurice — Le livre á venir, París,Galli - mard,1971.

Block de Béjar,Lisa — Al margen de Borges, México,Si - glo XXI,1987.

Bosco,María Angélica — Borges y los otros, Buenos Ai -- res,Fabril Editora,1967.

Calvino,Ítalo — Si una noche de invierno un -- viajero,Madrid,Siruela,1990.

Canto,Estela — Borges a contraluz,Madrid,Aus - tral,1989.

Caviglia,John — "The tales of Borges.Language - and the private eye".MLN,89:2 - (1974).

Charbonier,Georges — El escritor y su obra (entre -- vista con Jorge Luis Borges), - Trad. Martín Soler,México,Siglo XXI,1975.

Christ,Ronald — The narrow act: Borges art of - allusion,New York,University - Press,1969.

Cohen,J. M. — Jorge Luis Borges,Edimburgh,Oliver & Boyd,1973.

Cuperman,Pedro — "La negatividad en Borges",Ínsula,Madrid,Marzo 1975.

Cruz,Jorge — "Jorge Luis Borges entrevistado por Jorge Cruz: mis libros" en Revista Vuelta Nº 106,México, - Septiembre,1985.

Dauster,Frank — "Notes on Borges's labyrinth",- Hispanic Review,XXX,2 (1962) -- S. 142-148.

Doll,Ramón — "Discusiones con Borges.Una encuesta.",Letras 1,1933.

Doyl,Raymond H. — La huella española en la obra - de Borges,Madrid,Playor,1976.

Dunham, Lowell y Ivask, Ivar — The cardinal points of Borges, - Norman, University of Oklahoma - Press, 1971.

Ferrer, Manuel — Borges y la nada, London, Táme -- sis, 1971.

Foucault, Michel — Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI, 1976.

Foster, David William — "Borges and dis-reality. And in_ troduction to is poetry", Hispa_ nia, XLV, 4, (1962).

"Para una caracterización de la escritura en los relatos de Bor ges", Revista Iberoamericana, -- 100-101 (1977), pág. 337-357.

Gambetta Chuk, Aida Nadi — "Aproximación a la violencia en los cuentos de Jorge Luis Bor - ges" en Crítica, Nº 28, Puebla, - Universidad Autónoma de Puebla, Julio-Septiembre, 1986.

García Ponce, Juan — La errancia sin fin: Borges, _ Klossowki, Musil, Barcelona, Ana - grama, 1981.

Genette, Gérard — "L'utopie litteraire" Figures , Seuil, Paris, 1966.
Palimpsestos. La literatura en - segundo grado, Madrid, Taurus, -- 1989.

Goloboff,Gerardo Mario — Leer Borges, Buenos Aires,Editorial Huemul,1978.

Glantz,Margo — "El paraíso de la espiral y la duplicación del Infierno: Borges y Potocki" y "Borges: Ficción e intertextualidad" en Intervención y pretexto, México, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios,UNAM,1980.

Guglielmi,Nilda — El Eco de la rosa, Buenos Aires Euteba,1988.

Gutiérrez Girardot,Rafael — Jorge Luis Borges.Un ensayo de interpretación, Madrid,Insula, 1959.

Henríquez Ureña,Pedro — "Inquisiciones de Jorge Luis Borges" RFE,13:1 (1926).

Irby,James — The structure of the stories of Jorge Luis Borges,Michigan University Press,1963.

Jitrik,Noé — "Estructura y significación de ficciones de Jorge Luis Borges", El fuego de la especie, Buenos Aires-México-Madrid,1971.

Kancyper,Luis — Joge Luis Borges o el laberinto de Narciso,Buenos Aires,Paidós, 1989.

Jurado,Alicia — Genio y figura de Jorge Luis Borges,Buenos Aires,Editorial Universitaria de Buenos Aires,- 1964.

Kesting,Marianne — "Negation und Konstruktion.As - pekte del Phantasiearchiterktur in der modernen Dichtung" Posi- tionen der Negativität,Harald - Weinrich,Ed. München,Fink.1975_ (Poetik und Hermeneutik VI).

Kinzie,Mary — (Ed.),Tri Quarterly 25. Prose - for Borges,Evanston,Illinois, - Northwestern University,1972.

Lapidot,Ema — Borges y la inteligencia arti - ficial.Análisis al estilo de - Pierre Menard,Madrid,Pliegos, - 1990.

Lem,Stanislaw — "Unidad de los opuestos: Jorge_ Luis Borges." Trad. Mónica Man_ sour en La Jornada,México,18 Ju nio de 1989.

Lewald,H. E. — "The labyrith of time and place in two histories by Borges",His pania,XLV,4 (1962).

Massuh,Gabriela — Borges,una estética del silen - cio,Buenos Aires,Ed. de Belgra_ no,1980.

Matamoro,Blas — Jorge Luis Borges o el juego - trascendente,Buenos Aires,Peña_ Lillo,1971.

"Una teoría del héroe" en El - lenguaje y el inconsciente - -- freudiano, por Frida Saal y ---- otros.Compilador: N.A. Brauns - tein,México,Siglo XXI,1982.

Megáfono — Discusión sobre Jorge Luis Bor_ges,11,August 1933.

Meneses,Carlos — Poesía juvenil de Jorge Luis -- Borges,Barcelona,Otoñela Edi -- tor,1978.

Mignolo,Walter D. — "Emergencia,espacio,mundos posi_ bles" (Las propuestas etimoló - gicas de Jorge Luis Borges) en_ Textos,modelos y metáforas,Mé - xico,Universidad Veracruzana, - 1984.

Milleret,Jean y de Roux,Dominique Ed. — "Jorge Luis Borges",Cahiers de- l'Herne,París,1964.

Modern Fiction Studies — "Jorge Luis Borges Number" In - diana,West Lafayette,Pardue Uni_ versity,Vol. 18:3 (1973).

Molachino,Justo. R. y Mejía Prieto,Jorge — En torno a Borges,México,Ciclo, 1983.

Molloy,Silvia — "Dios acecha en los intervalos. Simulacro y causalidad textual_ en la Ficción de Borges",Revis_ ta Iberoamericana,100-101 - - - (1977), S. 381-389.

Las letras de Borges,Buenos Ai- res,Sudamericana,1979.

Montecchia,M. P. — Reportaje a Borges,Buenos Aires_ Crisol,1977.

Murillo,L.A. — The cyclical night.Irony in Joyce and Borges,Cambridge,Massachssets,Harvard University Press,1968.

Nuño,Juan — La filosofía de Borges,México,Fondo de Cultura Económica,1978.

Ortelli,Roberto — "Dos poetas de la nueva generación." Inicial,1 (1923).

Paoli,Roberto — Percorsi di significato,Messina-Firenze,Casa editrice d'Anna 1977.

Piglia,Ricardo — Respiración artificial,Buenos Aires,Pomaire,1980.
Crítica y ficción,Buenos Aires, Siglo XX,Universidad del Litoral,1990.

Pérez,Alberto C. — Realidad y suprarealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges,Miami,Florida,Universal,1971.

Pezzoni,Enrique — "Aproximaciones al último libro de Borges",Sur,217-218 - (1952) S. 110-121.

Pollman,Leo — "Der schreckliche Erlöser.Zur immanenten Poetik der Historia universal de la infamia."
En prensa.

Prieto,Adolfo

Borges y la nueva generación, -- Buenos Aires,Letras Universitarias,1951.

Ramírez Molas,Pedro

"Borges,el precursor" en Tiempo y narración.Enfoques de la temporalidad de Borges,Carpentier,Cortázar y García Márquez, Madrid,Gredos,1987.

Rest,Jaime

El laberinto del universo;Borges y el pensamiento nominalista,Buenos Aires,Ediciones Librerías Fausto,1976.

Rodríguez Monegal,Emir

Borgés par lui-méme,París,Seuil, 1970.

Borges por él mismo,Caracas,Monte Ávila Editores,1980.

Borges: hacia una interpretación,Madrid,Guadarrama,1976.

"Borges y la política",Revista Iberoamericana,100-101 (1977), S. 269-292.

Introducción y notas a Ficcionario.Una antología de sus textos por Jorge Luis Borges,México,Fondo de Cultura Económica,-1985.

Borges: una bibliografía literaria,Fondo de Cultura Económica,1987.

Romero,Osvaldo

"Dios en la obra de Jorge Luis Borges,su teología y su teodicea.",Revista Iberoamericana, -100-101 (1977) S. 449-464.

Rosa,Nicolás — "Borges o la ficción laberínti_ ca" en Nueva novela latinoame - ricana,Tomo 2,Buenos Aires,Pai_ dós,1972.

Schaefer,Adelheid — Phantastische Elemente und äs - thetische Konzepte im Erzähl -- werk von Jorge Luis Borges, --- Frankfurt a.M.,Humanitas,Vlg.,- 1973.

Shaw,D. L. — Borges: ficciones,London,Grant and Cutler,1976.

Sosnowski,Saúl — Borges y la Cábala.La búsque -- da del verbo,Buenos Aires,Edi - ciones Hispanoamérica,1976.

Stabb,Martin S. — Jorge Luis Borges,New York,Tway ne,1970.

Stark,John Olsen — The litterature of exhaustion.- Borges,Nabokov and Barth.Dur -- ham,Duke University Press,1974.

Steiner,George — "Los tigres en el espejo" en -- Jorge Luis Borges.El escritor - y la crítica,Jaime Alazraki, -- Madrid,Taurus,1976.

Sturrock,John — Paper tigers.The ideal fictions of Jorge Luis Borges,Oxford,Tá_ mesis,1977.

Sucre,Guillermo — Borges el poeta,2ª Ed.,Caracas, Monte Ávila,1967.

Tamayo,M.
y
Ruiz Díaz,A.

Borges,enigma y clave,Buenos Aires,Nuestro tiempo,1955.

Vázquez,María Esther

Borges: imágenes,memorias,diálogos,Caracas,Monte Ávila,1977.

Viñas,David

"Borges: desacreditar el mundo" Literatura argentina y realidad política,Buenos Aires,Siglo Veinte,1971.

Weber,Frances Wyers

"Borges's stories: Fiction and philosophy",Hispanic Review, XXXVI (1968), S. 124-141.

Wheelock,Carter

The mythmaker,Austin,University of Texas Press,1969.

Woscoboinik,Julio

El secreto de Borges,Buenos Aires,Trieb,1988.

Xirau,Ramón

"Borges,de la duda a lo eterno dudoso." en Antología,México, Diana,1989 (pág.281-308) y "Borges refuta al tiempo",Ídem. pág. 309-314.

Yurkievich,Saúl

"Borges,poeta circular" en Fundamentos de la nueva poesía latinoamericana,Barcelona,Barral, 1971.

Obras de ADOLFO BIOY CASARES

1) Cuentos

Prólogo, Buenos Aires, Biblos, 1929.
Contenido: Seis cuentos (El enemigo común. El placer de la vengan - za. Noche trágica. Soñando. Triboniano. En un cerebro neo-sensible) -- y Miscelánea.

17 disparos contra el porvenir, Buenos Aires, Tor, 1933. (Con el seudó_ nimo de Martín Sacastrú).
Contenido: Mañana va a pasar algo. El suicida. Gesticulando sobre el envión muerto. Icaro Astul. Alegría de amar. Contraste. Caído del ca - tre. Amoríos con mucamas. Mi aventura de la calle corta. Vida ésta -- (sic). Farra. La tarde en que murió Irigoyen. El redentor. Ñanga pi -- changa (moral práctica para niñas de trenza). Sin alivio. Otra his - toria de la montaña mágica.

Caos, Buenos Aires, Viau y Zona, 1934.
Contenido: Claridad y sombra. Caos. Un muchacho fuerte. Un puñal en - el suelo. Un día extraño. La duda en el espacio. Historia del hombre_ que se asomó a la nada. El prisionero y su fuga. La nueva Minerva. Ca_ mino inútil. La sonrisa indecisa. Esto es un monstruo, señores: yo.

La estatua casera, Buenos Aires, Ediciones Jacarandá, 1936.
Contenido: Siete cuentos (El hermano de la Nonata. Nicolás Marabu - to. Locus. Sueño. Una plaza y dos parques. La suerte del símbolo. Him - no (poema) y Miscelánea.

Luis Greve, muerto., Buenos Aires, Destiempo, 1937.
Contenido: Luis Greve, muerto. La fotografía perdida. Catarsis. Prome_ sa. El fugitivo del asilo de huérfanos. Retorno a la ciudad. La bús - queda. La costurera María Marmeluza. Alejamiento. Secuestros de - - -

abril.El azúcar y los muertos.Los novios en tarjetas postales.Cómo perdí la vista.Incesantes naves.El almacenero y el misterio.Intem_ perie.El cuerto de abajo de la escalera.Peter Maquiavelo.Fotogra - fía de una desconocida.Coro de todas las cosas del día.El deser -- tor.Compás.

El perjurio de la nieve ,Buenos Aires,Emecé,1944 (Colección Cuader_ nos de la Quimera).(Reeditado en 1946).

La trama celeste ,Buenos Aires,Sur,1948.
Contenido: En memoria de Paulina.De los reyes futuros.El ídolo.La trama celeste.El otro laberinto.El perjurio de la nieve.
2ª Edición: Buenos Aires,Sur,1967 (Agrega Prólogo de ABC.Presenta_ modificaciones respecto a la primera edición).
3ª Edición: Buenos Aires,Sur,1970.
Nota: existe una primera versión del cuento "La trama celeste" en_ Sur,Buenos Aires,Nº 116,Junio,1944.

Las vísperas de Fausto ,Buenos Aires,Ed. Arturo J. Álvarez,1949 - - (Colección La Perdiz).Con tres ilustraciones y un retrato de ABC - por Héctor Basaldúa.
Contenido: Las vísperas de Fausto.En la torre.Orfeo.

Homenaje a Francisco Almeyra ,Buenos Aires,Destiempo,1954.

Historia prodigiosa ,México,Obregón,1956.
Contenido: Historia prodigiosa.Clave para un amor.Homenaje a Fran_ cisco Almeyra.La sierva ajena.Las vísperas de Fausto.
2ª Edición: Buenos Aires,Emecé,1961 (Agrega nota preliminar,y el - cuento "De los dos lados").

Historias de amor ,Buenos Aires,Emecé,1972.
Contenido: Encrucijada.Todos los hombres son iguales.Todas las mu_ jeres son iguales.Reverdecer.Casanova secreto.Historia romana.Una_ aventura.Recuerdo de las sierras.Paradigma.La obra.Carta sobre Emi

lia.Cavar un foso.Confidencias de un lobo.Ad porcos.El don supre - mo.La tarde de un fauno.El jardín de los sueños.Una puerta se - -- abre.

Guirnalda con amores, Buenos Aires,Emecé,1959 (Segunda edición en - Emecé:1978.
Contenido: Encrucijada.Una aventura.Todos los hombres son iguales. Todas las mujeres son iguales.Triste historia del verdulero Delga_ do.Un sueño.Los regresos.Reverdecer.Mito de Orfeo y Eurídice.Casa_ nova secreto.Moscas y arañas.Historia romana.Recuerdo de las sie - rras.Poema final.Fragmentos varios.

El lado de la sombra,Buenos Aires,Emecé,1962.
Contenido: El lado de la sombra.La obra.Carta sobre Emilia.El ca - lamar opta por su tinta.Un viaje o El mago inmortal.Un león en el_ bosque de Palermo.Cavar un foso.Paradigma.Cuervo y paloma del doc_ tor Sebastián Darrés.Los afanes.

El gran serafín,Buenos Aires,Emecé,1967.
Contenido: El gran serafín.Confidencias de un lobo.Ad porcos.El -- don supremo.La tarde de un fauno.Los milagros no se recuperan.El - solar.Las caras de la verdad.El atajo.Un perro que se llamaba Dos.
Otras edicones: Madrid,Cátedra,1982 (Véase 1.2.Excluye: El solar - y un perro que se llamaba Dos.)

El héroe de las mujeres,Buenos Aires,Emecé,1978 (2ª edición en Eme cé: 1983).
Contenido: De la forma del mundo.Otra esperanza.Una guerra perdi - da.Lo desconocido atrae a la juventud.La pasajera de primera cla - se.El jardín de los sueños.Una puerta se abre.El héroe de las mu - jeres.
Otras ediciones: Madrid,Alfaguara,1979,Barcelona,Seix Barral,1985.
Nota: El cuento: "Otra esperanza" fue publicado originalmente en:_ CRISIS Nº 9,Enero de 1974,con el nombre de "Un nuevo surco".

Margarita o el poder de la farmacopea, FERIADO NACIONAL Nº 1, Buenos Aires, Septiembre de 1983. Con ilustraciones de Alberto Breccia.

Historias desaforadas, Buenos Aires, Emecé, 1986 (3ª Edición en Emecé: 1987).
Contenido: Planes para una fuga al Carmelo. Máscaras venecianas. Historia desaforada. El relojero de Fausto. El Nóumeno. Trío. Un viaje inesperado. El camino de Indias. El cuarto sin ventanas. La rata o Una llave para la conducta.
Otras ediciones: Madrid, Alianza, 1986 (Reeditado en Alianza Tres: 1988).

Encuentro en Rauch, ABC, Madrid, 16 de Mayo de 1987. PROA, Buenos Aires, Nº 2, 1989.

Catón, ABC, Madrid, 26 de Diciembre de 1987.
LA NACION, Buenos Aires, 21 de Febrero de 1988.

A propósito de un olor, ABC, Madrid, 1987.

Una muñeca rusa, Tusquets, Buenos Aires, 1991.

2) Novelas

La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno, Buenos Aires, Edición del autor, 1935. Con ocho ilustraciones de Silvina Ocampo.

La invención de Morel, Buenos Aires, Losada, 1940. Prólogo de Jorge Luis Borges.
2ª Edición: Buenos Aires, Sur, 1948.
3ª Edición: Buenos Aires, Emecé, 1953. (18ª Edición en Emecé, 1988.)
Otras ediciones: Buenos Aires, Colihue, 1981 (Con introducción y notas de Hebe Monges); Madrid, Alianza, 1972; Madrid, Cátedra, 1982 (Con -

Introducción y notas de Trinidad Barrera.Incluye ocho cuentos de - El gran Serafín);Barcelona,Seix Barral,1985.
Nota: Un fragmento relativamente extenso,con variaciones respecto_ de la primera edición (Losada,1940),había aparecido en Sur,Buenos_ Aires,Nº 72,Septiembre,1940,pág. 43-71.

Plan de evasión,Buenos Aires,Emecé,1945.Con doce ilustraciones de_ J. A. Ballester Peña.
2ª Edición: Buenos Aires,Galerna,1969 (Presenta modificaciones respecto de la primera edición).
Otras ediciones: Buenos Aires,Kapelusz,1974 (Con Prólogo y notas - de Alberto Mánguel);Buenos Aires,Emecé,1977.Barcelona,Edhasa,1977; Barcelona,Seix Barral,1986.

El sueño de los héroes,Buenos Aires,Losada,1954,2ª Edición: Buenos Aires,Emecé,1969 (5ª Edición en Emecé: 1980).
Otras ediciones: Madrid.Alianza,1976,Buenos Aires,Círculo de Lectores,1988 (Con introducción de Ana Basualdo,"Semblanza biográfica" de Alberto Cousté.Incluye una Carta a los lectores de Adolfo - Bioy Casares).
Diario de la guerra del cerdo,Buenos Aires,Emecé,1969 (16ª edición en Emecé,1985).
Otras ediciones: Madrid,Alianza,1973 (reeditado en Alianza Tres: - 1983,1987),Barcelona,Círculo de Lectores,1975;Buenos Aires,Hyspamérica,1987 (Colección Nuestro Siglo).

Dormir al sol,Buenos Aires,Emecé,1973.(4ª Edición en Emecé: 1983).
Otras ediciones: Madrid,Alianza,1973,reeditado en Alianza Tres: _ 1984).

La aventura de un fotógrafo en La Plata,Buenos Aires,Emecé,1985, _ (2ª Edición en Emecé: 1989).
Otras ediciones: Madrid,Alianza,1985.

3) Antologías

La invención y la trama.Una antología;Selección,introducción y notas de Marcelo Pichón Rivière,México,Fondo de Cultura Económica,1988.

4) Cuentos escritos en colaboración con Borges:

Seis problemas para don Isidro Parodi,(1942) firmados con el seudónimo de H. Bustos Domecq.

Dos fantasías memorables,Buenos Aires,Oportet y Haereses,1946.

Crónicas de Bustos Domecq,Buenos Aires,Losada,1967.

Nuevos cuentos de Bustos Domecq,Buenos Aires,La Ciudad,1977;con el seudónim de B.Suárez Lynch:

Un modelo para la muerte,Buenos Aires,Oportet y Haereses,1946;y con sus respectivos nombres y apellidos conjuntos: Los orilleros,El paraíso de los creyentes,Dos guiones cinematográficos,Buenos Aires Losada,1955.

5) En colaboración con Jorge Luis Borges y con Silvina Ocampo :

Antología de la literatura fantástica,Buenos Aires,Sudamericana, 1965.Con Prólogo de Adolfo Bioy Casares.

6) En colaboración con Silvina Ocampo:

Los que aman,odian,Madrid,Tusquets,1989.

7) Teatro

Siete soñadores, Tragicomedia en un acto, en Sur, Buenos Aires, Nº 314, Sep-Oct., 1968, y en Páginas de Adolfo Bioy Casares seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celta, 1985.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL SOBRE ADOLFO BIOY CASARES

Bioy Casares,Adolfo — Prólogo a la reedición de La trama Celeste,Emecé,Buenos Aires,1957.
Prólogo a Guirnalda con amores, Emecé,Buenos Aires,1959.

Borges,Jorge Luis — Prólogo a La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares,Buenos Aires,Emecé,1972.

Borges,Jorge Luis
Bioy Casares,Adolfo
y
Ocampo,Silvina
Calvino,Italo — Antología de la literatura fantástica,Sudamericana,Buenos Aires1983.

Seis propuestas para el próximo milenio,Madrid,Siruela,1989.

Curia,Beatriz — La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares,Universidad de Cuyo,Mendoza,1986. (2 vols.).

Cross,Esther
y
della Paolera,Félix — Bioy Casares a la hora de escribir,Tusquets,Barcelona,1988.

Genette,Gérard — Palimpsestos.La literatura en segundo grado,Madrid,Taurus, 1989.

Glantz,Margo — "Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor" en Intervención y pretexto,México, Cuaderno del Centro de Estudios Literarios,UNAM,1980.

Kovacci,Ofelia — Adolfo Bioy Casares, Ediciones - Culturales Argentinas,Buenos Aires,1963.

Levine,Suzanne,J. — Guía de Bioy Casares, Fundamentos, Madrid,1982.

Mánguel,Alberto — Estudio preliminar y notas a -- Plan de evasión,Buenos Aires, - Kapelusz,1974.

Martino,Daniel — ABC de Adolfo Bioy Casares,Buenos Aires,Emecé,1989.

Paz,Octavio — Corriente alterna,México,1968.

Pezzoni,Enrique — "Adolfo Bioy Casares" en Enciclopedia de la literatura argentina,Sudamericana,Buenos Aires,1970.
Prólogo a Adversos milagros,Antología de Adolfo Bioy Casares, Caracas,Monte Ávila,1969.

Rivera,Jorge A. — "Lo arquetípico de la literatura argentina del 40" en Nueva - novela latinoamericana,por Ana M. Barrenechea y otros,Buenos - Aires,Paidós,1972.

Rodríguez Monegal,Emir — "La invención de Morel" en Plural Nº 29,México,Febrero,1974.

Roggiano,Alfredo A. — "Adolfo Bioy Casares" en Diccionario de la literatura latino - americana, Washington,1960.

Pichón Rivière, Marcelo — Prólogo a La invención y la trama. Una antología Selección y notas. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Sábato, Ernesto — "Plan de Evasión" en Sur Nº 133, Buenos Aires, Nov. 1945, pág. 67-69.

Scheines, Graciela — El viaje y la otra realidad, Felro, Buenos Aires, 1988.

Tamargo, Maribel — "La invención de Morel: lectura y lectores" en Revista Ibero-americana, Pittsburgh, Nº 96-97, Julio-Diciembre, 1976.

Vartic, Jon — "Adolfo Bioy Casares: Si procesul reflexei multiple" en en -- ABC: Celalt labirint, Bucarest, Univers, 1987.

Villordo, Hermes — Genio y figura de Bioy Casares, Eudeba, Buenos Aires, 1983.

Vitti, Martha — Las novelas y los cuentos de Adolfo Bioy Casares, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1973.

Viñas, David — "Bioy Casares, entregarse a la inmortalidad" en De Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Siglo XX, 1974.

Ulla,Noemí — Adolfo Bioy Casares.Aventura de la imaginación,Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla,Buenos Aires,Corregidor,1990.

Zapata,Mónica — Pau et Biarritz a través des nouvelles d' Adolfo Bioy Casares,Pau,Université de Pau,1989.

Obras de JULIO CORTÁZAR

1) Cuentos

Bestiario, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

Las armas secretas, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

Historias de cronopios y de famas, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

Final del juego, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.

Todos los fuegos el fuego, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

La vuelta al día en ochenta mundos, Tomos I y II, México, Siglo XXI, 1967.

Último round, Tomos I y II, México, Siglo XXI, 1969.

Octaedro, Madrid, Alianza 3, 1974.

Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable, México, Excélsior, 1975.

Alguien que anda por ahí, México, Hermes, 1977.

Ceremonias, (Título conjunto de dos colecciones de cuentos: Final del juego y Las armas secretas), Barcelona, Seix Barral, 1977.

Un tal Lucas, Madrid, Alfaguara, 1979.

Queremos tanto a Glenda, México, Nueva Imagen, 1980.

Deshoras, México, Nueva Imágen, 1983.

2) Novelas

Los premios, Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

Libro de Manuel, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

62 Modelo para armar, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

El examen, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Divertimento, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1986. (Fechada en 1949).

3) Poesía

Los Reyes, Buenos Aires, Sudamericana, 1987 (Fechada en 1949).

Salvo el crepúsculo, México, Nueva Imagen, 1984.

4) Relato de viaje en colaboración con Carol Dunlop:

Los autonautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella, México, Nueva Imagen, Muchnik Editores, 1984.

5) Testimonios y otros relatos

Nicaragua tan violentamente dulce, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

Argentina: años de alambradas culturales, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

6) Teatro

Nada a Pehuajó (un acto) y Adiós, Robinson, México, Katún, 1984.

7) Obras en colaboración :

Cortázar, Julio
y
Barrenechea, Ana María

Cuaderno de Bitácora de Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, --- 1983.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL SOBRE JULIO CORTÁZAR.

Alazraki,Jaime — En busca del Unicornio: los cuentos-de Julio Cortázar.Elementos para una poética de lo neo-fantástico.,Madrid, Gredos,1983.

Anderson,Blanca — Julio Cortázar.La imposibilidad de narrar,Madrid,Pliegos,1990.

Bachelard,Gaston — La terre et le reveries du repos,París,José Corti,1984.

Barrenechea,Ana María — "La estructura de Rayuela de Julio -- Cortázar",Litterae Hispanae et Lusitanae,Max Hüber Verlag,München,1968.

Barrenechea,Ana María y Speratti Piñero,Susana — "La literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio -- Cortázar" en La literatura fantástica en Argentina,México,Imprenta Universitaria ,1957.

Bedouin,Jean Louis — Vingt ans de surréalisme,Ed. Denoel, París,1961.

Bergson,Henri — Le rire,Presses Universitaires de - - France,París,1969.

Bravo,Victor Antonio — La irrupción y el límite,México, - -- UNAM,1988.

Breton,André — Anthologie de l'humour noir,Le livre de Poche,París,1970.

Caillois,Roger — Les jeux et les hommest,Gallimard -- París,1958.

Carse,James — Juegos finitos y juegos infinitos,Málaga,Sirio,1989.

Castro-Klaren,Sara — "Teoría literaria y transgresión en Julio Cortázar",en Escritura,transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana,México,Premiá,1989.

Coe,Richard N. — Eugéne Ionesco,Grove Press,Inc.,New York (second édition),1968.

Curutchet,Juan Carlos — Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,Madrid,Editora Nacional,1972.

Chesterton,Gilbert K. — Enormes minucias,Espasa Calpe (Col. Austral),Nº 637,Buenos Aires,1946.

Duplessis,Ives — Le surréalisme,Ed. Press Universitaires de France (Que sais-je?),Nº 432,7ieme ed.,París,1967.

Eco,Umberto — Obra abierta,Seix Barral,Barcelona,1965.
"Huizinga y el juego" en De los espejos y otros ensayos,Buenos Aires,Lumen,1988.

Eliade,Mircea — Le yoga,Ed. Petite Bibliotheque Payot,París,1954.

Fernández,Macedonio — Papeles de Recién venido,Centro Editor de América Latina,Buenos Aires,1966.
Museo de la novela de la eterna,Centro Editor de América Latina,Buenos Aires,1967.

Fernández Retamar, Roberto y otros. — Cinco miradas sobre Cortázar, Ed. - -- Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, -- 1968.

Freud, Sigmund — "Lo siniestro" en Obras completas de- Sigmund Freud, Trd. Santiago Rueda, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.
"El poeta y la fantasía" en Psicoaná lisis y técnica sicoanalítica, Madrid, Alianza, 1984, pág. 16 y ss.

Fink, Eugen — Oasis de la felicidad, UNAM, México, -- 1966.

Gadamer, Hans Georg — Verdad y método, Sígueme, Salamanca, -- 1977.

Glantz, Margo — "Poe en Quiroga" en Intervención - - y pretexto, México, Cuaderno del Centro de Estudios Literarios, 1980.

González Bermejo, Ernesto — Conversaciones con Cortázar, Barcelo - na, Edhasa, 1978.

González, Manuel Pedro y otros. — Coloquio sobre la novela hispanoame - ricana, Fondo de Cultura Económica - - (Colección Tezontle), México, 1967.

Greimas Algirdas Julien — "Una mano una mejilla" en De la im -- perfección, (Presentación, trad. y no - tas de Raúl Dorra), México, Fondo de -- Cultura Económica, 1990.

Guibert, Rita — Siete voces, Organización Editorial No varo, México, 1974.

Harss,Luis — Los nuestros,Ed. Sudamericana,Buenos Aires (2ª Edición),1968.

Huizinga,J. — Homo ludens.El juego y la cultura, Fondo de Cultura Económica,México, 1943.

Ionesco,Eugéne — Notes et contre-notes,París,Gallimard,1966.

Jakobson,Roman — "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos diafásicos" en Ensayos de lingüística general,México,Siglo XXI,1976,y Lingüística y poética" en El lenguaje y los problemas del conocimiento. ,Buenos Aires,1971.

Jarry,Alfred — Gestes et opinions du Docteur Faustroll,Fasquelles Editeurs,París, 1955.
Dichos y hechos del Doctor Faustroll,Barcelona,Mandrágora,1975.

Jaulin,Robert — Juegos y juguetes,ensayos de etnología,México,Siglo XXI,1981.

Keyserling,Hermann — Viaje a través del tiempo,T. II. Ed. Sudamericana,Buenos Aires,1949.

Kierkegaard,Sören — Diario íntimo,Santiago Rueda Editor,Buenos Aires,1955.

Lacan,Jacques — "El seminario sobre la carta robada" en Escritos I,México,Siglo XXI , 1984.

Lastra,Pedro — Julio Cortázar,Madrid,Taurus,1981.

Paredes,Alberto — Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar,México,UNAM,1988.

Perdomo,María Teresa — El lector activo y la comunicación en Rayuela,Ed. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hgo.,Morelia, 1980.

Picon Garfield,Evelyn — Cortázar por Cortázar,Universidad Veracruzana,Xalapa,1981.

Rama,Ángel y otros. — Julio Cortázar en Jalapa,Universidad Veracruzana,Xalapa,1981.

Raymond,Marcel — De Baudelaire al surrealimo,Fondo de Cultura Económica,México,1960.

Rosenblat,María Luisa — Poe y Cortázar.Lo fantástico como nostalgia,Caracas,Monte Ávila,1989.

Sábato,Ernesto — El escritor y sus fantasías,Aguilar, Buenos Aires,1963.

Schneider,Luis Mario — "Julio Cortázar",Revista de la Universidad de México,17,Nº 9 (Abril 1963).

Siebers,Tobin — Lo fantástico romántico,México,Fondo de Cultura Económica,1989.

Solá,Graciela de, Speratti Piñero,Emma Susana — "La literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar.",en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero La literatura fantástica en Argentina, Imprenta Universitaria,México,1957.

Julio Cortázar y el hombre nuevo,Sudamericana,Buenos Aires,1967.

Sterne,Laurence — The life opinions of Tristram Shandy, Penguin Books,Middlesex,1970.

Susuki,D. T. — Essais sur le Bouddhisme Zen,Ed Al -- bin Michel,París,1972.

Tucci,Giuseppe — Tibetan painted scrools,Ed. La libre_ ria dello Stato,Roma,1949.

Valéry,Paul — Discours de la méthode,citado en el - prefacio a La chandelle verte de Al - fred Jarry,Ed. Librairie Générale --- Francaise,París,1969.

Vargas Llosa,Mario — "Preguntas a Julio Cortázar" en Cinco miradas sobre Cortázar,Centro Editor_ de América Latina,Buenos Aires,1966. La orgía perpetua.Flaubert y Madame - Bovary,Ed. Seix Barral,Biblioteca Bre ve,Barcelona,1976.

Villanueva,Marcelo Alberto. — "El salto hacia adelante o la razón - de la sinrazón" en Homenaje a Julio Cortázar,Helmy F. Giacoman Editor,Las Américas,Madrid,1972.

Viñas,David — "Un viaje contradictorio: de Los Pre- mios a Rayuela" en Literatura argen - tina y realidad política (de Sarmien- to a Julio Cortázar),Buenos Aires,Si_ glo XX,1974.

Yurkiévich,Saúl — Julio Cortázar,al calor de tu sombra, Buenos Aires,Legasa,1987.