



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

CONSTRUCCION DE LO FANTASTICO EN
CUATRO CUENTOS HISPANOAMERICANOS:
JORGE LUIS BORGES, "LAS RUINAS CIRCULARES",
JOSE EMILIO PACHECO, "LA FIESTA BRAVA",
CARLOS FUENTES, "CHAC MOOL",
JULIO CORTAZAR, "LA NOCHE BOCA ARRIBA".

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA:

MARIA DEL PILAR ACOSTA SALAMANCA

ASESORA: DOCTORA PACIENCIA ONTAÑON SANCHEZ



FILOSOFIA
Y LETRAS



MEXICO, D. F. 2006





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi mamá y a Deña.

Mi reconocimiento a la Dra. Paciencia Ontañón.

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	2
I.	LO FANTÁSTICO EN HISPANOAMÉRICA.....	19
	a) Lo fantástico y el contexto socio-histórico.	
	b) Literatura fantástica, realismo y realismo mágico.	
II.	CONDICIONES DE LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS SELECCIONADOS.....	44
	a) Vacilación, identificación con el lector.	
	b) Lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso.	
	c) Estructuración sintáctica del relato.	
III.	TÓPICOS FANTÁSTICOS Y SIMBOLISMOS.....	67
	a) Temas característicos de la literatura fantástica y su relación con la literatura gótica.	
	b) Tópicos fantásticos aplicados a la realidad hispanoamericana. Interpretación simbólica.	
IV.	FUNCIÓN SOCIAL DE LA LITERATURA FANTÁSTICA.....	86
	a) Procesos psíquicos. Aplicación del estudio de lo Siniestro de Freud.	
	b) Lo fantástico como medio de expresión.	
	c) Lo fantástico y su relación con lo mítico	
	CONCLUSIÓN.....	105
	BIBLIOGRAFÍA.....	114

INTRODUCCIÓN

Lo fantástico como género literario es recurrente en obras pertenecientes a períodos diferenciados que nos remiten no sólo a la literatura contemporánea o a la anglosajona del siglo XIX sino también a tiempos distantes; de esta forma se encuentran elementos fantásticos en obras de autores como el infante Don Juan Manuel siglo XIV, en el siglo XVI con Rabelais, Quevedo en el siglo XVII, así como Friedrich Heinrich Karl en el siglo XIX.

El interés, por tanto, de realizar un análisis de lo fantástico, elemento constante en la literatura no sólo iberoamericana sino universal, reside en explicar la finalidad y motivaciones que llevan a la introducción de rasgos no denotativos de la realidad sino a construir con lo sobrenatural el discurso fantástico.

A diferencia del género fantástico, la obra literaria no inscrita en este rubro, presenta relaciones de referencialidad con respecto al mundo real, no obstante es, en sí misma, autónoma porque estructura un discurso coherente sobre una realidad posible; lo cual no significa que se establezca una relación de "verdad" con la realidad, sino que el autor retoma elementos del contexto social, histórico, cultural, para que, ajustándose a las características del género, elabore mediante el relato otra realidad catalogada como verosímil:

"se trata de una relación entre el discurso y aquello que el lector cree verdadero". (1)

Pero, aun cuando remita a la verosimilitud, crea un conflicto en el lector porque enfrenta su lógica con un razonamiento artificial que el autor pretende se acepte como real y que paradójicamente en el texto, sigue cierta lógica de la realidad en que vivimos.

En este sentido, se infiere que uno de los rasgos por los cuales lo fantástico se torna importante en la literatura, lo constituye la ruptura de la relación entre la obra literaria con sus referentes reales y el consiguiente desequilibrio en la percepción racional del lector que no reconoce situaciones de su entorno objetivo. Pero, aunque las situaciones no sean totalmente identificables, sí lo es la forma en que están estructuradas. Debe tenerse presente lo que dice Roland Barthes al respecto: "nunca hay verdadero realismo en la literatura": (2) y en cuanto a lo fantástico, esto adquiere una dimensión especial en tanto los acontecimientos narrados son, de suyo, increíbles.

En la narración de lo fantástico, los elementos de la enunciación se conjugan y amalgaman de forma tan estructurada y congruente que dentro del texto resulta verosímil la inclusión de lo sobrenatural.

1 Helena Berinstain, *Análisis estructural del relato literario*, México, Editorial Pax, 1995, p. 21. Toda obra surge de un contexto social determinado y en la obra literaria se reestructuran esos elementos a través de la percepción del autor que modela esa realidad con los códigos lingüísticos. En particular obras fantásticas como "Tlön, Uqbar, Tertius", de Borges, por medio de la escritura se recrea una sociedad con sistemas, reglas y estamentos que son en sí mismos, verosímiles dentro del texto.

2 Helena Berinstain, *Op. cit.*, p. 21.

En consecuencia, el efecto que podría parecer antagónico, es precisamente una característica de lo fantástico, es decir la ambigüedad y vacilación que se genera tras la inserción de lo insólito que propicia el efecto de lo mágico imbricado con los acontecimientos reales.

Es necesario, en este punto, retomar el planteamiento realizado en un principio sobre el esclarecimiento de la función y motivaciones de lo fantástico en la literatura y específicamente en la hispanoamericana. Para tal efecto, en primera instancia, resulta imprescindible proporcionar una definición de lo fantástico situándolo dentro del marco del cuento hispanoamericano; enseguida se precisa abordar la finalidad e importancia de este género para los autores seleccionados, es decir, por qué eligen lo fantástico como medio de expresión literaria y no otro género, tal vez como el realismo.

La elección de los relatos "Las ruinas circulares" de Jorge Luis Borges, "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco, "Chac Mool" de Carlos Fuentes y "La noche boca arriba" de Julio Cortázar, surge por el interés de encontrar, además de las características de lo sobrenatural que irrumpe en lo cotidiano, una realidad fantástica local para determinar de qué manera estos escritores hispanoamericanos estructuran con elementos culturales de la realidad americana un *corpus* temático de índole fantástica. Porque, si bien es cierto que los cuentos que se proponen para su análisis contienen en su estructura narrativa características de lo fantástico, tienen que ver con el contexto sociohistórico de América, específicamente la época prehispánica en México (aunque no de un modo exclusivo porque hay un contacto con el mundo

contemporáneo) que revisten de una atmósfera mágica combinando con tono de asombro, desconcierto y terror ante, no sólo los acontecimientos, sino con el planteamiento de los tiempos que se presentan como eternos, dado que realizan saltos del presente al pasado y hacia un futuro lleno de incertidumbre.

El antecedente común tanto de José Emilio Pacheco como de Fuentes es la idea de Borges del libro único e infinito, el cual, al concentrar todos los tiempos, proporciona imágenes de realidades distintas en un momento determinado.

Para Cortázar, lo fantástico implica retomar todo aquello de la realidad circundante que se reviste de hechos fantásticos; lo absurdo de la realidad latinoamericana es trasladado como literatura fantástica, es decir, la realidad para Cortázar no necesita mayor estructuración de lo fantástico porque se da por sí mismo. La realidad en Hispanoamérica contiene tanta tradición, ambigüedad y falta de coherencia que se convierte en fantástica.

Fuentes reconoce en la literatura una fuente importante de elementos fantásticos y lo conjuga con el ideal del libro infinito y total de Borges para presentar el escenario de lo fantástico, donde confluyen el pasado conocido con un presente nada promisorio y el futuro totalmente incierto.

Para Borges, "Las ruinas circulares" representan más una construcción metafísica que no se desplaza a lo social, a diferencia de Cortázar, Fuentes y Pacheco, sino que se sitúa dentro de lo que Todorov considera lo maravilloso, porque en el relato, todo acontecimiento es aceptado por extraño que parezca.

Sin embargo, para Pacheco, Fuentes y Cortázar escribir cuentos fantásticos implica retomar la realidad misma porque es tan absurda e insólita que pareciera una adaptación de lo cotidiano, lo cual se explica por las manifestaciones culturales tan diversas –tales como las creencias religiosas, tradiciones, costumbres– correspondientes a grupos humanos que construyen su entorno mediante símbolos que podrían parecer extraños, o bien, las relaciones de una sociedad urbana que pretende ubicarse en un mundo de elevado nivel económico, científico e industrial, cuando al interior de las mismas entidades la situación de vida es precaria en todos los sentidos. Ante este caos en la organización de la sociedad, escritores como los mencionados, deciden dar tratamiento literario a esta realidad por considerarlo quizá más adecuado que presentarlo a través del realismo donde podría entenderse como denuncia; al presentarlo como relato fantástico produce mayor impacto porque posiblemente constituye una ironía más exacerbada.

Ahora bien, al hablar de literatura fantástica, es pertinente establecer cuáles son sus características dado que requiere de una estructura especial de construcción del discurso. Por tanto, a continuación, se partirá del estudio que Tzvetan Todorov hace al respecto en *Introducción a la literatura fantástica*, en esta obra, establece un estudio sistemático en el que propone una taxonomía de obras con características de lo fantástico basadas esencialmente en los siguientes aspectos:

- a) Vacilación ante los sucesos del relato que se produce en el lector al imbricarse lo sobrenatural con los esquemas racionales.

- b) El lector que representa la duda o incertidumbre una vez que tiene lugar la vacilación.
- c) Ausencia de alegoría.

Todorov, por tanto, considera que en el relato fantástico se precisa la inclusión de algún acontecimiento increíble e insólito en un realidad aparente, es decir, sostiene que se presentan en primer término, hechos inscritos en un contexto similar al del lector en el que surge lo sobrenatural, provocando así un desequilibrio en las estructuras lógicas. En este sentido, Luis Vax en *El arte y la literatura fantástica* indica: "el relato fantástico nos presenta por lo general hombres que como nosotros habitan en el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable" (3)

Lo fantástico entonces, se determina por la interpenetración de rasgos de la realidad con elementos de misterio, sobrenaturales y extraños pero, que entrelaza lo increíble con lo verosímil para producir la vacilación a partir de la duda e incertidumbre.

Para el análisis de los cuentos propuestos son aplicables estas características, que constituirían los dos puntos principales; no obstante, relativo a que lo fantástico no se considere como una alegoría, en las obras señaladas podría tal vez no ser alegórico, pero sí, simbólico de un contexto

3 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 34. A este respecto se puede citar la obra del cuento "Axólotl" (*Final del juego*) de Cortázar, en donde el personaje de manera repentina se encuentra ante una metamorfosis de hombre en un anfibio mexicano denominado ajolote.

socio-histórico lleno de conflictos en donde aun no se pueden resolver los atavismos del pasado, y el hombre pretende enfrentarse a un futuro que no ofrece ningún buen panorama. Lo anterior, se justifica en algún sentido porque sociedades como la mexicana se fortalece incluso económicamente con el rescate de culturas prehispánicas, pero, sin reflexión alguna sobre aquéllo de las antiguas sociedades que podría aplicarse en la planeación del futuro.

Aun cuando, en efecto, una de las interpretaciones se puede dar en el campo del interés social de Fuentes, Pacheco, Cortázar – que no es el caso de Borges- los escritores mencionados recurren a una suprarrealidad obtenida mediante lo mágico que irrumpe en una trama verosímil. Dentro de esta construcción de lo fantástico se necesita la incertidumbre e indecisión del lector ante los sucesos expuestos, ya que la vacilación es la génesis o una de las condiciones necesarias de lo fantástico, que si bien es utilizado para cumplir con una función, no tanto de denuncia sino de exposición de una realidad absurda en las obras antes citadas, los autores al abordar el género precisan de ceñirse a las características del género, sobre las cuales se argumentará a continuación.

La literatura fantástica propone una disyuntiva entre la explicación a través de la lógica de los hechos increíbles que podrían considerarse como alucinaciones, o por exceso de imaginación, o tal vez por estados de alteración psíquica o bien optar por el ámbito de lo sobrenatural que requiere de otra elaboración para explicarse, y de esta forma la existencia del hecho es aceptada por desconocer su origen.

Como característica principal de lo fantástico se tiene la vacilación, la perplejidad, que, termina al intentar comprender los sucesos insólitos. Si la solución es producto de un análisis racional, lo fantástico concluye, pero al preferir la aceptación de que lo sobrenatural existe y se combina con la realidad, el campo de significado está ahora en lo maravilloso que no es más que lo fantástico aceptado ya sin ninguna vacilación.

En torno a este punto, es importante señalar la clasificación que Todorov realiza sobre lo fantástico, es decir, se tiene lo fantástico puro, lo extraño y lo maravilloso.

Asimismo señala que, como género, lo fantástico es difuso e impreciso ya que constituye un momento en el que se vacila sobre la racionalidad de los acontecimientos relatados, porque si se da una explicación dentro de los parámetros lógicos, lo fantástico termina. Por tanto lo fantástico puro en el sentido estricto es efímero, porque el lector elige una opción determinada para explicarse lo expuesto en la narración.

Ante tal propuesta cabe cuestionarse si, en efecto, el lector del género fantástico se llega a introducir en ese mundo sobrenatural, como para dudar de la estructura racional de la realidad, o bien se trata de la representación de esta incertidumbre en uno de los personajes y es precisamente en este sentido que los autores seleccionados coinciden, porque pretenden plantear lo insólito que es la realidad misma del lector, pero, expuesta de una forma tan intrincada que resulta, en más de un sentido, irrisoria.

Continuando con la propuesta de Todorov, tenemos una frontera entre lo fantástico puro, que es lo fantástico explicado (extraño), que consiste en la presentación de hechos inusuales, dudosos e increíbles que tienen la intención de confundir emocionalmente al lector, porque producen una impresión de miedo, pero que finalmente, reciben una explicación lógica, por lo cual lo fantástico explicado sólo tiene una existencia aparente.

En contraposición con lo anterior se ubica lo fantástico aceptado, considerado dentro del terreno de lo maravilloso, porque los sucesos inverosímiles no son rechazados sino que se permite que coexistan con la racionalidad, ya que su explicación obedece a leyes que no comprendemos o desconocemos; de esta manera, lo extraño y lo maravilloso son dos expresiones que acotan lo fantástico reduciéndolo a un momento de lectura.

De ahí que el análisis de por lo menos los cuentos de Pacheco, Fuentes y Cortázar incida en lo fantástico explicado, porque finalmente la vacilación queda solamente a nivel de lectura, en tanto que Borges plantea el cuento como lo fantástico aceptado, pero de acuerdo a la génesis de la obra, ésta fue concebida, más como algo abstracto o teórico que como un ensayo tendiente a captar los visos fantásticos de la realidad. Por lo que no es sino la expresión de la existencia de varias posibilidades de acuerdo a la ideología de cada individuo, es decir es más una reflexión de índole filosófica sobre lo social.

Se han distinguido dos fronteras que limitan lo fantástico que son elementos exteriores del género. Enseguida se delinearán las características

fundamentales de lo fantástico propuestas por Todorov, retomando los puntos centrales de vacilación, nivel de lectura e identificación y representación del lector en el discurso.

Como ya se dijo, Todorov señala en su *Introducción a la literatura fantástica* las tres condiciones básicas de lo fantástico: la vacilación, un lector en donde se represente la duda y la no concepción como alegoría. Sin embargo, a menos que el lector de la obra sea totalmente ingenuo, no es posible aceptar plenamente los acontecimientos, por lo cual el género resulta evanescente, en tanto lo fantástico termina con la explicación.

Asimismo, en cuanto a la vacilación en el relato, que es uno de los ejes centrales de lo fantástico, se puede señalar que existen dos tipos: el primero se sitúa entre lo real y lo ilusorio y el segundo entre lo real y lo imaginario. La primera vacilación, relativa a lo real y lo ilusorio, radica en la duda, no tanto de lo acontecimientos, sino de que la comprensión no haya sido la adecuada, es decir, el lector no interpreta con exactitud lo que el autor ha desarrollado en el relato. En la segunda, la vacilación entre lo real e imaginario, la duda estriba no en la comprensión o percepción del lector, sino en que todo lo relatado es producto de la imaginación exacerbada del inconsciente o de los sueños propios de autor. Si se acepta esta explicación lo fantástico termina; si, por el contrario, decide que los acontecimientos obedecen a leyes que no comprendemos, se verifica lo maravilloso hablando estrictamente en términos de estructuración del relato.

Obviamente lo fantástico dentro de la clasificación de Todorov es considerado bajo las circunstancias de vacilación y aceptación; no obstante en los cuentos "La fiesta brava", "Chac mool", "La noche boca arriba", lo fantástico, si no se acepta, no puede darse por terminado, en tanto surge de la realidad misma o bien los acontecimientos inverosímiles, que son símbolos de un contexto previamente existente.

Se advierte entonces que lo fantástico implica un determinado nivel de lectura, de manera que el lector tiene una función dentro del discurso fantástico, en tanto es quién caracteriza esta indecisión y se encuentra generalmente representado en la narración por algún personaje que duda de lo sucedido.

Hasta este momento se han esbozado los puntos centrales de lo fantástico caracterizado por el conflicto que produce enfrentar lo racional con los hechos sobrenaturales, dudando de cualquier lógica conocida; por tanto lo fantástico se sitúa precisamente en el momento de la lectura, la que irremediablemente conlleva a una interpretación, tras la cual lo fantástico termina y puede tomarse como una invención muy elaborada o como un simbolismo.

Todorov, como ya se indicó, rechaza toda explicación alegórica; sin embargo, dentro de la función social, se aduce que lo fantástico es un medio de manifestar aquello que la represión social no permite al individuo; por tanto lo fantástico es un elemento de trasgresión y ruptura, tanto de la construcción

literaria como de estructuras sociales, lo cual corresponde más a las intenciones que se han señalado ya en torno a las obras propuestas.

Ahora que se ha mencionado la función social, es necesario analizar para qué se inserta lo fantástico en el discurso, y en qué radica su importancia en tanto que, como género literario, es recurrente en épocas diversas. Por lo cual se establecerá un discernimiento sobre la función social y literaria de lo fantástico, caracterizadas ante todo por la ruptura del orden establecido en los dos rubros: social y literario.

Esta función de ruptura tiene lugar en la obra literaria misma como en su implicación social, es decir, tanto en el nivel sintáctico con relación a las relaciones en la estructura narrativa que cabe señalar son las que producen el suspenso o ambiente requerido, y también en el nivel semántico que entraña la temática de la trama.

La función social resulta interesante porque se convierte en un recurso de expresión de procesos sociales o psíquicos, que de otra manera no tendrían cauce por las restricciones de las sociedades o bien las personales y en consecuencia estas restricciones pueden considerarse como una de las principales causas de la aparición de lo fantástico en la literatura y la razón de plantear como cuento fantástico lo que bien podría ser un relato realista.

Para un análisis de las obras fantásticas o bien para determinar si están construidas dentro del género, Todorov señala que se recurre a ciertos tópicos para los que propone también una clasificación que incide directamente en la función social, porque algunos se refieren a procesos psíquicos individuales y

otros a las relaciones interpersonales y los problemas que de ellas se derivan. Otro rubro se concentra en el de la actuación en la vida del individuo de fuerzas exteriores al hombre que más que determinismo teológico se entienden como acontecimientos propios del devenir de la existencia, es decir, de temas como la causalidad, donde causa y efecto tienen un papel preponderante, pero que en la narración se atribuye a fuerzas mágicas o divinas.

En este sentido las temáticas de lo fantástico (en las que subyace simbólicamente la ruptura) encontradas en las obras que son objeto de análisis quedarían de la siguiente manera:

- La metamorfosis que considera la multiplicación o desdoblamiento de la personalidad, la tortura y la crueldad que implican placer, así como relación con la muerte en el que se inserta el tema del sacrificio humano como reelaboración del tema de la sangre y el vampiro.
- El sueño.
- El manejo no convencional del tiempo y el espacio.
- Un particular uso del lenguaje que propicia atmósferas idóneas para lo mágico.

Todo lo cual es aplicado al análisis de las obras propuestas. En este sentido se encuentra que lo fantástico es importante por la doble función que cumple, tanto en la obra misma como en su implicación social, dado que como se indicó anteriormente, constituye en sí un factor de ruptura y de trasgresión

literaria y social. Roger Callois afirma que "todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana" (4)

Por tanto, lo fantástico es la expresión de miedos y de represiones del ser humano derivados de los procesos que se dan en un contexto socio-histórico, pero donde intervienen también los procesos psicológicos de los individuos, porque así les permiten expresar angustia como indica Peter Penzoldt: "para muchos autores lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas." (5)

En cuanto a esta aseveración, existe un punto discrepante en torno a que lo fantástico más que constituir un pretexto, es el medio con el cual se manifiesta una reacción de rebeldía contra prohibiciones y limitaciones del hombre ante sí mismo en función del propio proceso de vida y de sus relaciones con el mundo circundante.

4 Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 34. Ejemplo de ello es el cuento "Casa tomada" de Cortázar, el relato inicia con características realistas y de modo abrupto se narran sucesos inusitados porque la casa paulatinamente es ocupada misteriosamente sin poder explicar de qué se trata. En opinión de Seymour Menton (en *Historia verdadera del realismo mágico*, México, F.C.E., 1998) Cortázar aborda circunstancias sociales de una clase acomodada que tiene una vida vacía y a expensas del trabajo de los menos favorecidos. No obstante, si se somete a un análisis dentro del punto de vista fantástico, evidentemente son alegorías de un entorno al que el autor no se puede sustraer. También se puede considerar una alusión al tópico fantástico del espacio de la casa como una reminiscencia del seno materno. (Véase Paciencia Ontañón de Lope, en *En torno a Julio Cortázar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995.)

5 *Idem*, p. 187.

Así como lo fantástico entraña una ruptura con la concepción de la obra literaria en su relación con la realidad, también a nivel social representa un elemento coyuntural que permite traspasar las barreras de lo establecido.

Es interesante que Todorov, para fundamentar esta propuesta de que lo fantástico constituye una transgresión de sistemas que inhiben al individuo, personal o socialmente, explora los procesos de la evolución psicogénética de Piaget, así como de las experiencias resultantes de la droga o de perturbaciones psíquicas tomadas de los estudios de Freud. De esta manera, lo fantástico de acuerdo con esta función social, no constituye tanto una alegoría como una expresión simbólica porque las imágenes propuestas adquieren significados profundos que tienen que ver con problemáticas del individuo, su relación con el otro y con su contexto particular.

Un ejemplo es la causalidad donde los seres sobrenaturales dentro del discurso fantástico están investidos de poder. Chac Mool da prueba de ello. Los acontecimientos suscitados dentro del mundo normal se explican por una serie de causas en las que el hombre participa; por lo regular éste hombre no tiene decisión alguna, porque las fuerzas exteriores a él deciden lo acontecido, o bien es la suerte o el azar, pero el individuo se encuentra sometido a este determinismo. Si se analiza podría representar un símil del control social o hegemónico de un grupo de individuos sobre otro con menor poder, lo cual adquiere sentido si consideramos que en la época prehispánica se vivía bajo el absolutismo de un régimen teocrático donde el monarca prefiguraba a la divinidad y los estamentos sociales eran inamovibles, o el control producto de

la conquista y colonización españolas o bien, los sucesivos ejercicios y abusos del poder en el porfiriato o la época actual.

Resulta por ello importante la afirmación que Todorov realiza en torno a que la literatura fantástica, si bien no es la expresión de desviaciones psíquicas, si recurre a ellas con especial interés, en tanto manifiestan la percepción que el hombre tiene de la realidad. También hace uso de los productos del inconsciente como reacciones instintivas porque "lo fantástico explora el espacio de lo interior, tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación." (6) Una vez más resalta el hecho de que mediante lo fantástico es posible la exteriorización de represiones, angustias, miedos y deseos en épocas donde la coacción e imposición social era determinante.

Ahora bien, en el nivel plenamente literario, lo fantástico produce una ruptura en el equilibrio de la trama y en la percepción del lector. Lo sobrenatural desorienta la narración, sin embargo, determina las acciones subsecuentes a través de la preparación de una atmósfera de suspenso, miedo e incertidumbre. La atención en el texto por parte del lector se capta de manera peculiar porque, en la estructura de la obra, la intriga es un elemento que cohesionan el relato y mantiene el interés por descubrir la naturaleza de lo sucedido.

6 Marcel Schneider "La littérature fantastique en France", cita en Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p.p. 148-149. Una narración donde se refleja la angustia de vivir y lo fantástico o maravilloso como una forma de enfrentarlo es *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

En suma, se analizarán los elementos de lo fantástico en las obras seleccionadas conforme a la clasificación que Todorov hace del género y por otro lado, de cómo es que escritores hispanoamericanos deciden estructurar sus relatos a partir de lo fantástico como una expresión de la realidad aparente y cómo ésta se torna, por su misma naturaleza, absurda e irrisoria, en una irrealidad fantástica.

CAPITULO I

I LO FANTÁSTICO EN HISPANOAMÉRICA

LO FANTÁSTICO Y EL CONTEXTO SOCIO HISTÓRICO EN HISPANOAMÉRICA.

Para estudiar aspectos históricos de Hispanoamérica, en el sentido estricto del término, debemos ubicarnos en el siglo XIX, tras los movimientos independentistas. No obstante, en los cuentos analizados, se hace un retroceso temporal al pasado autóctono de América, razón por la cual no se abordará todo el perfil histórico desde el siglo XVI hasta la época actual, sino que, se destacarán aspectos sobresalientes de la América precolombina relativos a los sucesos narrados en los cuentos. No se hará demasiado hincapié en la época colonial, pero sí en los hechos del siglo XIX que determinan la conformación de Hispanoamérica como se conoce actualmente.

En "La noche boca arriba" así como en "La fiesta brava" se hace una alusión específica a la cultura que constituyó en México el último grupo hegemónico anterior a la Conquista española: los Mexicas. Este pueblo prehispánico llegó a formar un gran imperio sobre la zona mesoamericana, caracterizado por su despotismo y control enérgico de los pueblos dominados que estaban obligados a rendir vasallaje, no sólo en especie sino también de sus pobladores como parte de las ofrendas propiciatorias a sus dioses.

De esta forma, el sacrificio era algo inevitable, porque respondía a rituales específicos dentro de su cosmovisión religiosa, dado que si no se ofrecía "alimento" a los dioses, los ciclos de la vida podrían interrumpirse o no concretarse y dar origen a una catástrofe final en donde el principal

protagonista, que era el sol, no tendría el abasto suficiente para librar la continua batalla nocturna.

De acuerdo al párrafo anterior las "Guerras floridas" fungían como actividades para obtener prisioneros para el sacrificio periódico.

El Imperio mexica tenía estamentos sociales inamovibles: la clase gobernante (huei tlatoani), nobles o pipiltin, sacerdotes, así como los guerreros, y macehuales o pueblo. Salvo en el caso de poseer aptitudes para la guerra no existía ningún mecanismo de ascenso social.

Tras la Conquista cambiaron por completo los esquemas socioculturales, sin embargo, prevaleció una dominación absoluta, incluyendo el esclavismo al que se aunó el hecho de trasladar esclavos africanos para enfrentar los trabajos arduos en el campo, pero, sobre todo en la explotación minera, que tanto atraía no sólo a la corona española, sino a los grupos de poder europeos, sobre todo ingleses.

La época colonial por tanto, para el pueblo nativo de América, acentuó las desigualdades sociales y económicas.

Los movimientos de Independencia en las diferentes latitudes de Hispanoamérica pretendía desasirse del dominio de la metrópoli, no obstante, los diversos grupos insurgentes también tenían intereses personales y de poder, lo que devino en mayores crisis políticas, económicas y sociales propias de una postguerra.

Una vez consolidada la dominación por europeos, sobre los grupos nativos, principalmente de los españoles, y tras un largo período de

hegemonía colonial, empieza a conformarse un movimiento independentista que ocasiona una gran eclosión de ideales de libertad. Sin embargo, pueden cuestionarse estas ambiciones cuando no es el pueblo quien toma conciencia de la necesidad de tomar posturas ideológicas diferentes, sino son los criollos, que si bien son descendientes de peninsulares españoles no se les considera absolutamente como tales por el hecho de haber nacido en las colonias de la corona española. Ante tal circunstancia, en estos grupos de criollos se gestan inconformidades insalvables en tanto no pueden acceder al poder político y económico de forma plena y utilizan entonces como baluarte la independencia de la corona española para alcanzar sus aspiraciones.

Ahora bien, lo paradójico de los movimientos de independencia estriba en que Hispanoamérica se independiza de España, pero, finalmente establece otro tipo de dependencias económico-políticas de países europeos y de Estados Unidos.

Diversas circunstancias, principalmente económicas influyeron para que no se concretara el ideal de que Hispanoamérica fuese una sola nación unida, entre los factores que coadyuvaron a que este proyecto no se realizara, se encuentran también las características propias de las culturas de sustrato, lo que propicia regionalismos y tendencias centralistas, así como la dispersión de la población, en un territorio que geográficamente es irregular con cordilleras y sistemas montañosos que dificultan el acceso.

En este aislamiento fue difícil establecer comunicación y relaciones de comercio, aunando además, las diferencias de idioma así como las tradiciones de los pueblos nativos.

Quizá por ello Cortázar, si bien no ubica una ciudad específica en su cuento "La noche boca arriba" al inicio, podría ciertamente ser Buenos Aires y lo fantástico entonces reside en terminarlo en el pasado prehispánico de México, por que para él, precisamente lo fantástico reside en lo lúdico de la realidad de América, y de esta forma juega con los lugares tan distantes que mediante la narración fantástica pueden unirse.

Hispanoamérica al buscar independencia de España se suscribió a relaciones de dependencia económica y política de países europeos y posteriormente de Estados Unidos, sin embargo, las relaciones fueron desiguales, unilaterales y asimétricas en tanto que, sólo se le incorporó como un proveedor de materias primas y no como un socio comercial, porque evidentemente tanto europeos como norteamericanos consideraban a los países del continente como carentes de personalidad política.

Los grupos de poder se unieron a capitales extranjeros, pero dadas las condiciones de pobreza de las nuevas naciones, el pueblo no obtenía beneficios.

El control económico de los países europeos, permitió que intervinieran también de manera profusa y determinante, en el orden político y social con el argumento -que aun prevalece actualmente- de asegurar las condiciones

necesarias indispensables de inversión de capital y de garantía de producción y manufactura de las materias primas.

Esta estructura dio origen, hacia mediados del siglo XIX a la urbanización e incipiente acceso a la tecnología, surgiendo así nuevos centros de concentración que demandaban novedosos medios de transporte, comercio, vivienda.

Sin embargo, este proceso de inmersión en los avances de la modernidad no fue congruente en todas las regiones porque se propició un olvido insólito del medio rural que era, en realidad el que sostenía la economía, ya que el comercio con los países importantes de Europa residía en la venta de materias primas.

Pacheco y Fuentes retoman estas circunstancias y las exponen como elementos fantásticos en sus relatos, porque no es insólito que tras de un símbolo del avance tecnológico como lo es el "metro" subyazcan los rescoldos de la cultura mayormente hegemónica de las sociedades prehispánicas en México y que constituyó un vasto imperio como el Mexica, donde ahora sólo sobreviven los rasgos más enigmáticos de sus prácticas culturales como el sacrificio. Aunque es necesario aclarar que en "Chac Mool" se hace una alusión a la cultura maya, ya que Chac Mool era un elemento fundamental en los rituales propiciatorios y mantenía relación con el dios de la lluvia en esa región del sureste mexicano.

En este sentido en el cuento de Fuentes, "Chac Mool", sigue también, de alguna forma, la idea del eterno retorno en el manejo de la temporalidad

fantástica, porque, adapta sus acciones, a las prácticas del tiempo en el que revive, como lo constituye el hecho del uso de utensilios de la época de Filiberto como la bufanda, el maquillaje, es decir, mediante un juego fantástico, sitúa en el relato hechos históricos y sociales, tales como el crecimiento desigual de las sociedades hispanoamericanas que ningún beneficio reporta para el progreso general.

Ahora bien, surge la clase media con los profesionistas, comerciantes, burócratas, rancheros o hacendados y microempresarios cuyo capital era invertido no tanto en su país sino en los europeos, con lo que se garantiza sólo en las ciudades el comercio, bancos, transporte, industria.

A finales del siglo XIX, conforme los centros urbanos se organizan y las industrias crecen, se forman sindicatos y grupos con ideologías socialistas y comunistas que tienen mayor repercusión en países como México, Chile, Argentina.

Aumentan las relaciones comerciales y también el descontento e inconformidad porque la pobreza obstaculiza el inicio y seguimiento de un proceso de democratización que permitiera la instauración de un sistema político eficiente para cohesionar todos los sectores sociales.

La solución para una homologación social en búsqueda de la democracia y del progreso fue difundida entre la mayoría de los países del continente, y se basa en la ideología comunista de manera que con una Revolución social se vislumbra un cambio, tan evanescente como el de la Independencia como posteriormente sucedió.

En la búsqueda constante de cambio, Hispanoamérica se desestabilizó en luchas internas entre grupos que deseaban alcanzar el poder, los nuevos países paradójicamente cayeron en una continúa permanencia de dominación y dependencia.

Ahora bien, en torno a la democracia en Hispanoamérica, es preciso señalar que ha tenido una serie de tropiezos y sigue en proceso de instauración total, porque tras las luchas de independencia no siempre prevalece una política igualitaria con la cual los poderes fueran elegidos mediante la voluntad popular.

Cabe una interrogante derivada de los planteamientos anteriores y reside fundamentalmente en saber si en Hispanoamérica los problemas esenciales se encuentran en la falta de democracia, o si estos conflictos tienen como causa la falta de desarrollo y crecimiento significativo, así como acciones para abatir la pobreza.

Sin embargo, no es posible que se resuelvan estos problemas para que surja un verdadero y eficiente sistema de gobierno en las naciones hispanoamericanas porque es irrefutable la necesidad de que se establezcan regímenes democráticos y al mismo tiempo un desarrollo económico y bienestar social.

El pretender desarrollo económico en detrimento de la democracia es coincidente con posturas dictatoriales como las que se han dado en el América del Sur o en gobiernos socialistas como en Cuba.

A este respecto, cabe señalar cómo se ha dado este proceso en México y Argentina, países de los escritores propuestos para este análisis.

México, después de los movimientos políticos, intervenciones y pérdidas territoriales del siglo XIX posteriores a la Independencia, fue dominado por una dictadura que incluye la última parte del siglo XIX y principios del XX. Tras este período se gesta una revolución social para derrocar al dictador Porfirio Díaz. Sin embargo, al lograrlo, la nación es sometida a una serie de revueltas y no se logra cierta estabilidad sino hasta 1920 cuando Álvaro Obregón asume la presidencia.

El asesinato de Obregón pretende desestabilizar el gobierno nacido de la Revolución así como las incipientes estructuras políticas; para revertir estas intenciones se funda un partido oficial cuyos objetivos primordiales son garantizar la idea antirreeleccionista y evitar la anarquía en las elecciones, porque de esta manera se garantiza (aunque sólo en apariencia), a partir de la representación de distintos grupos de la sociedad que quienes asumieran el poder no establecerían una dictadura.

Surgen cambios importantes como la extinción del latifundio y repartición de tierra; en el gobierno de Lázaro Cárdenas, a mediados de la década de 1930, la ideología predominante fue socialista, se nacionaliza la empresa petrolera, y además, se logra el apoyo difundido de las clases populares.

Se introduce la modernización al país con Ávila Camacho, quien no impulsa ninguna de las reformas sociales ni apoya a las masas populares, que

años atrás permitieron consolidar el poderío del partido oficial y la creación de las organizaciones populares de trabajadores que fortalecieron aún más al Partido nacido de la revolución.

Miguel Alemán en 1946 trata de garantizar la incursión de México a un sistema de crecimiento y desarrollo acorde a las modernas políticas internacionales, por tanto, autoriza sin ninguna medida la inversión extranjera.

Las bases populares, en consecuencia, fueron totalmente debilitadas por el alemanismo. En los años siguientes prevalece la idea de la modernidad; sin embargo, autores como Enrique Semo prefiere caracterizarlo como "crecimiento económico". (1) Se sacrifica al pueblo y principalmente a uno de los ideales de la Revolución como es el rescate del campesinado, mediante el cual se pretende resarcir a la gente del campo con tierras que fructifiquen y les proporcionen una fuente importante de ingresos.

En este sentido, cabe señalar que se fortalece una Reforma Agraria pero sin ningún beneficio para la gente campesina, sino de manera ostentosa y con visos de traición a la ideología revolucionaria, se apoyo una agricultura industrializada, enmascarando a los propietarios de tierras que constituyen, en realidad, grupos de poder o empresarios que poseen lo necesario para explotar la tierra a costa del trabajo de la gente del pueblo, que no disfrutan de los beneficios de un salario digno.

1 Enrique Semo, *México un pueblo en la historia*. Tomo 5, Nueva Burguesía, México, Alianza Editorial, p.p. 90-92

Es posible que Fuentes mediante su cuento "Chac Mool" haga referencia a estos problemas, por varias razones, entre las cuales se sitúa el hecho de que se le relaciona a este dios con el agua y la lluvia.

El país estuvo permeado de constantes antagonismos desde el período de Alemán hasta el inicio de la década de los setenta, porque mientras que los estados del norte fueron prósperos y tenían tecnología para el riego, en el sur la pauperización del campesinado era sumamente ostensible.

En Argentina por otro lado, tras la declaración de independencia en 1816 con el Congreso de Tucumán no terminaron los problemas, dado que la lucha entre los dos grupos principales de poder, unitarios y federales, seguía en pie; además siempre se mantuvo el interés de gobernar por parte de los militares.

A fines del siglo XIX, Argentina presenta crecimiento económico y estabilidad política. Su población posee ya alto grado de escolaridad, infraestructura urbana. También tiene inversión de capital que impulsa el mercado interno lo que favorece la industrialización, lo cual lo coloca entre los países más prósperos. Sin embargo, coexiste esta bonanza con la migración de grandes sectores sociales, lo cual lleva, lógicamente, a la organización de estos grupos populares por influjos de la ideología propia de los inmigrantes europeos que de alguna forma está permeada por teorías marxistas.

En 1912 tiene lugar una reforma política, que pretende romper con el monopolio del poder buscando ante todo la democracia, y es en este contexto que triunfa el Partido Radical promovido por la clase media y popular.

El grupo Radical en el poder tiene como representantes a Hipólito Irigoyen y a Marcelo Alvear; sin embargo, ambos carecen de una adecuada planeación política y económica, de modo que no se da ningún tipo de desarrollo en los diferentes ámbitos del país como el agrario, el industrial.

En 1929, coincidente con la depresión económica internacional, surge una crisis interna aunada a la impopularidad del gobierno represor de Irigoyen que preside ya su segundo período de gobierno de 1928 a 1930. Todo ello origina un golpe de Estado, poniendo fin a cualquier intento de democratización y en consecuencia los resultados fueron, precisamente, una economía estancada y dependiente de países extranjeros, mayor desigualdad social y represión de la población con el impedimento de intervenir en asuntos públicos dado que los militares toman el control y poder.

Es así que después de la depresión económica y hacia la Segunda Guerra Mundial, no sólo en Argentina sino en Hispanoamérica en general, se transita por períodos de autoritarismo dominado por dictaduras principalmente militares.

Finalmente, en 1946, las elecciones dan como resultado que Juan D. Perón sea presidente en un primer período hasta 1952. Este gobierno se caracteriza por una política populista de apoyo a las masas trabajadoras y de nacionalización de sectores importantes como el ferrocarrilero, telefónico y del transporte; su legislación social, por tanto, le provee de la popularidad necesaria para ser reelegido en el siguiente período hasta 1955, aunque su política social se estanca y asume posturas dictatoriales, anárquicas, así como

de absoluta represión, desestabiliza la economía y por algunas medidas religiosas origina movimientos de católicos que fueron sofocados con el poderoso aparato policial.

Esta situación deviene en que los militares consumaran el derrocamiento de Perón en 1955. Se convoca a elecciones, pero ante el descontento social, y temiendo que regrese el peronismo, los militares asumen nuevamente el poder. Este período, hasta 1970, se caracteriza por la intención de instaurar un gobierno democrático; sin embargo, los militares, cuando consideran que peligran el control que mantienen, toman el poder por la fuerza.

En 1967 la cumbre Hemisférica en Punta del Este se determina que aun no se tienen gobiernos democráticos, pero esta vez, se oponen a ellos grupos que propugnan por establecer gobiernos que fueran elegidos por la voluntad de la mayoría de la población.

Todos estos acontecimientos históricos, políticos y sociales en Hispanoamérica constituyen de algún modo el numen creativo para los escritores sobre los cuales se realiza este trabajo, tanto cuanto es evidente que Hispanoamérica está plagada de contrariedades, que podrían presentarse esencialmente como elementos propios del absurdo. Porque si bien se poseen ideales de emancipación, libertad y democracia, los grupos de poder han permitido instaurar una anarquía permanente que conviene así, a intereses de ciertos grupos, pero que remite a las masas populares a un *continuum* de pobreza, desigualdad y falta de libertad.

Fuentes ha expresado ya que podría entenderse a este territorio como indioafroiberoamérica, puesto que somos un conglomerado de culturas que se amalgaman pero que en los diferentes espacios geográficos cobran una individualidad evidente e innegable, y no se trata de definir una identidad, sino de rescatar las diferencias que permiten una mayor riqueza cultural, en el entendido que realmente existe una semejanza histórica por la forma paralela en que se ha gestado su devenir.

LITERATURA FANTÁSTICA, REALISMO Y REALISMO MÁGICO.

Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, en *Antología de la literatura fantástica*, hacen referencia en torno a la propuesta de que lo fantástico tiene presencia en diferentes épocas y no sólo es característica de un momento específico de la literatura como género literario.

En este contexto, la intención fundamental del presente apartado consiste en establecer los antecedentes del género fantástico y específicamente cómo se ha dado la construcción del género en Hispanoamérica principalmente en el cuento. Para ello es importante destacar en primera instancia los movimientos de vanguardia en el siglo XX y cómo un realismo reelaborado converge en el llamado realismo mágico; y en un segundo momento determinar la relación del realismo mágico con lo fantástico.

La narrativa hispanoamericana del siglo XX adquiere una importancia especial porque logra diferenciarse de la europea, e incluso llega a una clara disociación de corrientes como el romanticismo, porque en América se reviste de una connotación singular ya que existen intereses de independencia política y económica y además porque lo que era considerado colonia española ha madurado y tiene ya sus propios intereses. Asimismo, con el modernismo, Hispanoamérica impone un nuevo planteamiento en la producción literaria en el que lógicamente subyace la lírica francesa del

Parnaso y del simbolismo pero con características propias de la realidad histórica.

Para establecer una relación entre las corrientes de vanguardia mencionadas y lo fantástico es importante señalar que éste último en sus propuestas "pretende resarcir al mundo moderno, el sentido de misterio. El simbolismo literario originó la dual necesidad de entenebrecer el mundo para la luz de la razón e iluminarlo de nuevo por el medio personalista y estético de los signos (1) y es en esta introducción del miedo, y la ausencia de explicaciones racionales donde lo fantástico puede vislumbrarse.

Por otro lado, Goic señala que "la literatura hispanoamericana guarda regularmente durante los siglos pasados cierta discronía negativa, un retraso de las tendencias vigentes", (2) lo cual está presente en las obras de principios del siglo XIX, sin embargo, hacia principios del siglo XX da inicio un proceso que retoma las tendencias contemporáneas, por ejemplo el Modernismo, en el cual Hispanoamérica se convierte en la entidad que propone y no ejecuta los

1 Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 1971 p. 80.

Esta ausencia de explicaciones se encuentra también presente en otros cuentos de los mismos autores tales como "Tenga para que se entretenga" "Por boca de los dioses".

2 Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica Grijalbo, 1988, p. 23. Aun cuando los escritores hispanoamericanos se mantuvieron a la zaga de las corrientes europeas, existieron a principios del siglo XX autores como Borges en Argentina, Alfonso Reyes en México, Henríquez Ureña en Cuba, quienes establecieron pautas de construcción de una identidad propia sin excluir o admitir la influencia de lo no nacional; en cuanto a este punto Reyes señala: "de una personalidad propia que no se cierre a influencias sino hace una síntesis cultural" tal como lo destaca Amelia Barili en el libro *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, México, F.C.E., 1997, Alfonso Reyes y Borges coinciden con ello, afirma Barili, porque se posee una inteligencia americana que no rechaza lo exterior antes bien lo procesa y asimila a su particular forma de ser.

cánones dictados en Europa.

La producción literaria en América crece significativamente tanto en contenido como en calidad y reconocimiento, de modo que la referencia hacia la literatura hispanoamericana es cada vez más consistente como unidad que cohesiona de un movimiento original.

Dentro de la producción narrativa destaca la novela y aun cuando en apariencia tiene mayor importancia que el cuento, éste no se deja de lado, lo que condiciona que se gesticione una evolución constante del mismo, hasta alcanzar una gran proyección, sobre todo por ser abordado por escritores como Borges, Rulfo, Cortázar, Fuentes, García Márquez.

José Miguel Oviedo, en *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, sostiene que la etapa verdaderamente contemporánea de la literatura en Hispanoamérica se inicia hacia 1920 con la génesis de la vanguardia.

Valbuena apoyado en los estudios y artículos que del modernismo realiza Federico Onís, indica que "en un sentido lato el modernismo puede ser considerado como el movimiento intelectual y artístico que inicia la época contemporánea."⁽³⁾

3 Ángel Valbuena Briones, *La literatura hispanoamericana*, Barcelona, G. Gili, 1962, p. 192. Modernismo influido por el expresionismo que fue uno de los modelos de juventud de Borges cuando vivió en Europa, influencia bajo la cual realiza sus primeras producciones literarias.

Evidentemente hacia 1920 continúan produciéndose obras con características modernistas; sin embargo, como una estructura medular de los relatos y de la poesía se encuentra una fuente importante de temáticas y tópicos autóctonos. La influencia de la vanguardia en esta ocasión no implica el que se sigan las reglas literarias de Europa, porque es obvio que se perfila una autonomía que conlleva un carácter creativo y original de Hispanoamérica ya que el sustento es la realidad misma de los escritores para quienes, ahora la vanguardia constituye algo diferente dado que se estructura con elementos propios.

Cabe señalar que Europa no es el único centro generador de vanguardia, Vicente Huidobro en 1916 había elaborado ya su teoría sobre el creacionismo de manera que el contacto de influencias se realiza mutuamente entre Europa y América y por tanto no es extraño que se retomen corrientes literarias anteriores como el realismo pero con innovaciones.

En este sentido, el realismo se desarrolla en las tres últimas décadas del siglo XIX, y coexiste de manera alterna al modernismo. Cuando éste se debilita, el realismo aparece en la literatura de vanguardia, aunque con algunas diferencias que incluyen características del contexto socioeconómico y político de América. En este entorno, tiene lugar un realismo con variantes como el criollismo, indigenismo y neorrealismo hasta llegar al realismo mágico.

Alexis Márquez Rodríguez en *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (4) señala a propósito del realismo mágico que es un término introducido por el crítico de artes plásticas Franz Roh en 1925, para designar a un movimiento de pintura postexpresionista.

El expresionismo hace su aparición como antítesis del impresionismo que plasmaba imágenes apegadas a la realidad o figurativas, de manera que los expresionistas en contraposición que implicaba liberarse de los cánones, pintan elementos inexistentes, desfigurados, "no reales".

El postexpresionismo, en cambio, capta situaciones cotidianas pero con la característica de lo maravilloso, es decir de sorpresa, asombro.

Tal designación de realismo mágico surge porque al solicitar Ortega y Gasset la traducción del libro de Franz Roh para la Revista Occidente, el traductor invierte el subtítulo por el título (*Nach-Expressionismus-Magischer Realismus*) de modo que en español queda como Realismo Mágico.

Un planteamiento interesante de Roh en el libro traducido es retomar la propuesta dialéctica de Hegel para explicar la relación que existe entre estos movimientos plásticos:

4 Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1984, p. 37. El expresionismo en el arte, constituye de alguna manera lo que para la literatura es lo fantástico, característica fundamental de la literatura de Borges cuya influencia es innegable en Pacheco, Fuentes y Cortázar.

El impresionismo constituye la tesis, la antítesis en movimiento expresionista y la síntesis el postexpresionismo. Anderson Imbert (5) aplica esta propuesta a la literatura para clasificar el cuento vanguardista:

Tesis: Realismo, criollismo, indigenismo, neorealismo

Antítesis: Literatura fantástica

Síntesis: Realismo mágico

Como clasificación parece interesante, no obstante contradice la propuesta de que la literatura fantástica ha estado presente en todos los tiempos y no sólo en una época específica, pero sirve como esquema para establecer límites entre estas propuestas. José Miguel Oviedo (6) señala que tal clasificación no es estricta porque las tendencias de escritores no se dedican a un género en particular; un ejemplo de ello son los autores propuestos para el análisis, quienes lo mismo escriben dentro del realismo mágico que en el cuento fantástico o en la tradición realista. Ahora bien, lo fantástico como introducción de lo sobrenatural que produce vacilación esta presente en las obras seleccionadas.

5 Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Venezuela, Monte Ávila, 1991, p.p. 11-12. Anderson Imbert, de alguna manera cuestiona la propuesta de Carpentier en torno a lo real maravilloso de América, señala que este continente no tiene el privilegio de lo maravilloso así como el hecho de que la realidad americana supere a la literatura. Asimismo hace una distinción entre lo sobrenatural y lo extraño. Lo sobrenatural correspondería a la literatura fantástica y el realismo mágico a lo extraño.

6 José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del Siglo XX. I Fundadores e innovadores*. Selección, introducción y notas de José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1992, p.p. 20-24. Cabe resaltar la evidente influencia de Borges en los cuentistas en este análisis propuestos, en cuanto a una estructura y tópicos literarios, retomando lo regional pero a través de una reflexión y no simplemente como un enaltecimiento de lo costumbrista.

A continuación se presentan las características estéticas de la clasificación anterior, lo cual resulta indispensable.

Realismo.-

En las formas narrativas, el realismo busca ante todo la objetividad, para que de esta manera, la realidad sea reconocida por el lector. En el relato de los sucesos, se manifiesta la expresión directa o verosímil de la realidad, Desde esta perspectiva, el realismo transforma la obra en cierta medida en un elemento testimonial que pretende desvanecer la ficción. La importancia radica en referir el acontecimiento real. Los cuentistas dentro de esta tradición tratan de eliminar cualquier atisbo de subjetividad para conseguir el objetivo principal, porque es el reflejo de lo social. (7)

Literatura fantástica.-

La literatura fantástica presenta un relato de un contexto identificable con la realidad del lector, pero, irrumpe de pronto un acontecimiento inverosímil.

Esta literatura retoma propuestas de carácter diverso entre las que destaca ante todo el surrealismo que explora los ámbitos del inconsciente y elementos de patología psicológica, perturbaciones del sueño, es decir se exploran aspectos de tipo sobrenatural.

7 Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, México, F.C.E., 2004, p.p. 53-54. Aun cuando hacia mediados del siglo XIX, en Europa, el realismo había ya sustituido al romanticismo, en Hispanoamérica todavía tenía vigencia, de manera que, si bien Alberto Blest Gana escribió bajo la corriente realista, el realismo cobró auge hasta finales del siglo XIX, con características de alguna forma costumbristas, lo cual sentó las bases para la literatura de principios del siglo XX.

La literatura fantástica busca la identificación de lo bello con lo maravilloso –término introducido por Breton-. Para lograrlo el escritor recurre a una suprarrealidad obtenida del artificio al desligarse de la realidad objetiva. La pretensión radica, no tanto en una identificación del lector con el discurso, sino en producir perplejidad y vacilación ante lo inexplicable. (8)

En los cuentos de la literatura fantástica, la influencia anglosajona se advierte al introducir elementos de la literatura de horror, la ciencia ficción, así como la novela policial.

El horror está presente en las descripciones del motociclista en "La noche boca arriba", cuando trata de escapar de lo que cree una pesadilla del sacrificio, o bien en Filiberto que descubre en Chac Mool luego de la metamorfosis, al ser grotesco y ominoso, pero que además es absolutamente cruel.

De la literatura gótica retoma las construcciones que propician el ambiente, el escenario lúgubre, por ejemplo los túneles, a través de los cuales es conducido el capitán Keller en "La fiesta brava", o bien la casa porfiriana en "Chac Mool".

Además la introducción de un tiempo poco convencional, que aparece como en círculos que se interseccionan en diferentes momentos, lo que da a la narración características de incertidumbre que en combinación con el sueño que atormenta otorga una completa pieza de horror.

8 Enrique Anderson Imbert, *Op. cit.*, p.p. 16-17. Anderson Imbert hace énfasis en no confundir realismo mágico y literatura fantástica, sin embargo, de acuerdo a la clasificación de Todorov, el realismo mágico puede de alguna forma identificarse con lo fantástico aceptado o maravilloso.

En "Las ruinas circulares" se encuentran precisamente estos elementos: un hombre que sueña lo que sucede alrededor, pero que descubre que él mismo es producto onírico de alguien más.

No obstante, aunado a lo anterior, está la definición de lo fantástico dada en la introducción, en donde la vacilación entre las explicaciones oscila entre lo racional y lo sobrenatural –lo que permite la existencia de lo fantástico-. Pero, en cuanto se decide por una de las premisas de la disyuntiva, lo fantástico termina. Los finales de los cuentos presentados contribuyen a que subsista esa vacilación aun después de la lectura y origina que incluso se opte por lo fantástico aceptado.

Asimismo se requiere de un determinado nivel de lectura para identificarse o no con el personaje, así como la interpretación de lo relatado que en suma constituyen de acuerdo a Todorov las condiciones esenciales de lo fantástico.

Realismo mágico.-

Los dos movimientos anteriores confluyen en el realismo mágico que expresa la madurez estética de los escritores de la década anterior a 1960. Es hacia esta fecha cuando se verifica el fenómeno conocido como "El Boom" de la narrativa hispanoamericana. En este periodo se reúne y cohesiona una serie de propuestas diferentes de las generadas con antelación.

El realismo mágico cristaliza en esta década. En la obra se parte de la realidad concreta del entorno –ya sea psicológico, histórico o social-, realidad

que se procesa a través de la imaginación, de forma gradual hasta que termina presentándose como una realidad mágica. Los personajes o acontecimientos son reconocidos e identificables, sin embargo, el narrador provoca extrañeza y desconoce o permanece impasible ante los sucesos inusitados, es decir, se confunde lo verosímil con lo imposible como sucede en lo fantástico aceptado o maravilloso. (9)

Alejo Carpentier cuestiona el que Breton tenga que buscar lo maravilloso en lo ficticio, o en los subterfugios de la irrealidad, mientras que en Hispanoamérica la misma realidad proporciona esos matices mágicos.

Con respecto a Carpentier, se puede aducir que, basado en este movimiento, lanza su propuesta que si bien retoma tanto al surrealismo como al realismo mágico, en lo "real maravilloso" adquiere una nueva perspectiva. Lo real maravilloso es inherente a la realidad concreta. Ahora bien, Carpentier señala que no todos perciben lo real maravilloso, que se precisa de una sensibilidad especial y que para expresarlo literariamente se necesita un método. Sin embargo, quienes pueden percibir esta realidad maravillosa son quienes adoptan una actitud crítica y a eso se refiere porque quienes viven inmersos en el contexto difícilmente podrán percatarse de lo irreal de su contradictoria realidad.

9 Seymour Menton, *Op. cit.*, p.p. 305-306. Menton establece también una diferencia entre realismo mágico y literatura fantástica, la cual estriba en que en el realismo mágico se presenta la introducción de elementos mágicos en una realidad objetiva que causa extrañeza; mientras que en la literatura fantástica se verifica lo improbable. Sin embargo, se debe tener presente que de acuerdo a Todorov, lo fantástico reside precisamente en la duda ante lo imposible que se presenta en un contexto parecido al del lector, en tanto que lo fantástico aceptado o maravilloso los acontecimientos insólitos no son cuestionados en el relato, se aceptan desde el inicio.

Comparativamente con otras realidades en puntos geográficos diversos, la de América tienen innumerables posibilidades mágicas. El realismo mágico, entre tanto, no requiere de tratamiento a través de un método específico; produce también asombro, desconcierto o terror que incorpora a la realidad, ya que, como señala Márquez Rodríguez "se trata de manejar una determinada realidad de modo adecuado, hasta convertirla en una nueva realidad de tipo fantástico" (10).

El realismo mágico no se disocia de la realidad concreta, sino que crea una realidad mágica, para ello recurre a una exageración y a la deformación grotesca de la realidad ya sea mediante el narrador o los personajes quienes generalmente presentan una conciencia perturbada.

Por tanto, los cuentos que se proponen son importantes porque contienen en su discurso narrativo la caracterización de una realidad fantástica retomando los elementos locales o autóctonos de culturas como la mexicana en su pasado prehispánico, que al revestirlo de una atmósfera mágica crea el sentido de lo fantástico combinado asimismo con el tono de asombro, desconcierto y terror ante los sucesos que se generan; no obstante las obras analizadas son fantásticas pero han reelaborado su estructura temática, adaptando elementos culturales propios.

10 Alexis, Márquez Rodríguez, *Op. cit.*, p. 42. En *El reino de este mundo*, Mackandal tras su accidente sufre paulatinamente una transformación podría decirse "mágica". Asimismo este personaje favorece la creación de un ambiente no tanto de miedo, como de suspenso en la obra, ya que las muertes inexplicables en un inicio advienen esta característica de lo fantástico.

CAPÍTULO II

CONDICIONES DE LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS ANALIZADOS:

- **VAGILACIÓN.- LO FANTÁSTICO, LO EXTRAÑO Y MARAVILLOSO**
 - **IDENTIFICACIÓN CON EL LECTOR**

- **ESTRUCTURACIÓN SINTÁCTICA DEL RELATO**

CONDICIONES DE LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS ANALIZADOS.

En la introducción se ha delineado una definición sobre lo fantástico; sin embargo, es importante la concepción que sobre el género tienen los autores de las obras presentadas. Borges, por ejemplo en la entrevista realizada por Ronald Christ en 1966 publicada en *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Escritores latinoamericanos*, (1) responde al cuestionamiento sobre la definición de lo fantástico que él mismo se pregunta si es posible encontrarle una definición en tanto es de algún modo difuso el poder explicarlo. Señala asimismo que coincide con Joseph Conrad cuando en el prólogo a *The Shadow-Line* argumenta que lo fantástico tiene plena coincidencia con la realidad, porque al mundo americano le es inherente lo fantástico, y es en este sentido que aun cuando se escriban relatos realistas lo fantástico estará presente.

En esta misma publicación, en la entrevista a Cortázar realizada en 1983 por Jasón Weiss, (2) a la pregunta a propósito del libro más reciente en ese tiempo *Desthoras*, sobre su opinión relativa a que lo fantástico y lo cotidiano

1 *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Escritores latinoamericanos*, p. 47. Como fantástico o irreal es el contraste que se verifica en Hispanoamérica entre cultura y barbarie, pobreza, tortura, corrupción, falta de esperanza, frente a la forma de vida de gobernantes y grupos de poder. Sin embargo, es necesario tener presente que con lo fantástico no se subordina el arte al discurso político o a panfletos de denuncia aun cuando se hacen referencias del contexto social o político como sucede en *El reino de este mundo* de Carpentier.

2 *Op. cit.* p.p. 98-99. *Desthoras*, específicamente en el cuento "Pesadillas", es un ejemplo de que la realidad puede tener matices fantásticos como el contraste entre lo que se puede nombrar civilizado frente a la barbarie y represión. En la frase "el despertar a la hermosa vida" no es más que una alusión al límite entre realidad y sueños de una chica en estado de coma que de alguna forma percibe lo que sucede en su entorno. Menciona asimismo la obra de Walpole, representativa de la literatura de horror, en la que se crean escenarios y ambientes de alguna forma artificiales como el castillo y los fantasmas.

podían considerarse como algo semejante, aduce que evidentemente considera que se ha limitado la distancia entre lo fantástico y la realidad porque el tiempo de obras como *Castillo de Otranto* de Horace Walpole puede parecer irrisorio, debido a que la realidad se reviste o acerca cada vez más a la noción de fantástico.

Se advierten elementos que coinciden con la opinión de Borges ya que señala que lo fantástico y lo cotidiano presentan elementos semejantes, porque sobre todo en el mundo actual las situaciones cotidianas se revisten de signos fantásticos.

Es en este sentido, precisamente que, aborda temas como los de las guerrillas o la política; sin embargo, no convierte al discurso literario en medio de denuncia, ante todo escribe literatura y si utiliza lo fantástico es por la razón expuesta de que la realidad es muy próxima a lo fantástico.

Para Pacheco, la creación de relatos fantásticos tiene influencia de Borges donde prevalecen ideas un tanto metafísicas o filosóficas, no obstante, al paso del tiempo adquiere una connotación social que podría identificarse con la opinión de Fuentes en cuanto a que lo fantástico podría localizarse en el juego que hace con el tiempo histórico porque el pasado, presente y futuro se diluyen.

VACILACIÓN.- LO FANTÁSTICO, LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO.

Sea cual fuere su origen en los cuentos propuestos, lo fantástico irrumpe en el discurso, relacionando con cierto grado de verosimilitud lo enigmático y los hechos verificables en una realidad objetiva. En "La noche boca arriba" un individuo sufre un accidente de motocicleta a causa de la imprudencia de una anciana y es llevado a un hospital, hecho que determina un cambio y una ruptura en la linealidad del relato.

En el hospital tiene sueños recurrentes sobre sucesos de la época prehispánica en México, en donde se ve a sí mismo como un individuo a quien pronto sacrificarán, lo cual produce confusión en los cronotopos del relato. El tiempo y el espacio en la historia tienen la característica de movilidad en espiral porque se salta de una época a otra utilizando como elementos que cohesionan el relato al sueño, el cual funge también como preámbulo o bien anuncio de la muerte. De esta forma, el pasado se presenta de manera simultánea con los acontecimientos del futuro, pero en el inicio del cuento produce la impresión de ser el presente del relato:

Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada, a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión...Volvió bruscamente del desmayo...La ambulancia policial llegó a los cinco minutos...Lo llevaron a la sala de radio...
(3)

3 Julio Cortázar, "La noche boca arriba" en *Cuentos completos /I.Cortázar*. México, Alfaguara, 1997, p.p. 386-387.

Es hasta este momento cuando se narra lo sucedido desde el accidente y el traslado al hospital, no obstante que ya en este lugar se inicia la introducción de tópicos eminentemente fantásticos como el sueño y el manejo poco convencional del tiempo. Con ello se altera semánticamente el hilo de la narración con la consiguiente introducción de la vacilación que crea incertidumbre caracterizada en el personaje del motociclista y que de alguna forma produce también un descontrol del lector porque tiene que ajustar sus parámetros lógicos y encontrar cohesión al relato ya que se describen sucesos que no tienen sentido sino es en el marco de lo insólito:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a paritano...el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas...tenía que huir de los aztecas que andaban a la caza de hombres... (4)

La vacilación produce un conflicto real y evidente para el motociclista, porque no puede aún distinguir entre los sueños y su realidad, debido a que lo soñado adquiere dimensiones angustiantes de veracidad. Lo cual se comprueba cuando menciona que logra percibir olores durante el sueño que implica cierto nivel consciente de percepción.

Asimismo existen elementos históricos en el relato en tanto que las informaciones sobre la persecución y caza de hombres por los aztecas aluden a las Guerras Floridas realizadas en la época prehispánica, con la finalidad de

4 Julio Cortázar, *Op cit*, p. 387.

capturar hombres para ser llevados al sacrificio y brindar así propiciación a sus dioses quienes se alimentaban de sangre humana que era el líquido generador de vida (el chalchihuatl):

La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. Si conseguía refugiarse en lo profundo de la selva, abandonando la calzada más allá de la región de las ciénagas, quizá los guerreros no le siguieran el rastro. (5)

No es sino hasta el final que lo incierto se hace presente, porque quien sueña descubre que su realidad es el contexto precolombino y no la sala de hospital; es decir, sorpresivamente descubre el lector que la persona accidentada es la víctima del sacrificio. Asimismo revela la alteración espacio-temporal de la historia de manera dual, tanto dentro de la narración como del tiempo histórico.

Pero oía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin flama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba en sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano.(6)

La vacilación es evidente, porque no existe certidumbre en cuanto a la explicación del relato basado fundamentalmente en el acontecer onírico de un sujeto en un pasado histórico que proyecta una visión de hechos que sólo ha vivido a través de un sueño.

5 *Idem*, p. 389.

6 *Ibidem*, p. 392.

El cuento "La fiesta brava" narra lo sucedido a Andrés Quintana, quien se cataloga a sí mismo como un escritor fracasado, pero que evoca un tiempo en el cual era un joven con grandes facultades y que sin embargo, no prosperó.

El autor recurre a procesos metadieéticos por la interpolación de un cuento dentro de otro, y que surge cuando el escritor mencionado recibe una llamada de un antiguo conocido que solicita para una nueva publicación un relato; es ésta la génesis de la inserción de la literatura dentro de la obra literaria.

Andrés Quintana decide terminar un cuento cuyo proyecto había realizado con antelación, pero que no concretó y que narra el acontecer de un capitán estadounidense de la guerra de Vietnam, quien toma vacaciones en la ciudad de México y que, a pesar de formar parte de un grupo, decide no participar en los recorridos que organizan a causa de la atracción que le produce la escultura de Coatlicue, pieza del Museo de Antropología. De este modo, entra en contacto con un individuo que le propone asistir a un encuentro, para él insospechado, en una estación del metro, con la finalidad de conocer antigüedades mexicanas. Sin embargo, los hechos no suceden de la manera en que habían sido planteados: es capturado y recluso en un espacio húmedo, cerrado y lúgubre.

José Emilio Pacheco en este cuento recurre, al igual que Cortázar, al tópico onírico porque el extranjero sueña con su cuarto de hotel, deseando que lo sucedido no sea verdad, aun cuando, en "La fiesta brava", en el momento

de la confusión onírica, el capitán Keller es el personaje de la obra contenida dentro del relato global:

la fatiga vence a la ansiedad, lo adormecen el olor a légamo, el rumor de las conversaciones lejanas en un idioma desconocido, los pasos en el corredor subterráneo, cuando por fin abre los ojos comprende, no debió haber cenado esa atroz comida mexicana, por su culpa ha tenido una pesadilla, de qué manera el inconsciente saquea la realidad...(7)

Se perfila aquí el simbolismo que adquieren los sueños dentro de la literatura fantástica, porque tiene que ver con procesos del inconsciente que son traspuestos a los relatos porque tienen una función, no sólo dentro del relato. sino para el mismo proceso de escritura del autor ya que canaliza su propio inconsciente o bien el de la sociedad en que se encuentra inmerso como se verá más adelante.

Estos sucesos determinan lo fantástico en la narración y quedan enmarcados en el cuento "La fiesta brava"; es decir, en el relato general se narra la historia de Andrés Quintana, el cual se entrelaza con el otro cuento derivado del general donde se verifica la historia del capitán Keller, pero que se liga de tal forma que en el final se confunden o amalgaman los dos relatos.

A diferencia de "La noche boca arriba", la vacilación es constante y la resolución del final subsume la propia realidad de Andrés Quintana dado que el capitán Keller se encuentra en el lugar y momento descritos por el autor en la obra primera.

7 José Emilio Pacheco, "La fiesta brava" en *El principio del placer*, México, Era, 1997, p.p. 75-76.

El ambiente de tensión es propicio para combinar lo real con la irrealidad porque Andrés Quintana es testigo de que la ficción ha penetrado e incluso absorbido su contexto al experimentar los sucesos narrados en la ficción ya que tiene el mismo final violento de su personaje:

El capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel, Andrés Quintana se apresuró a subir las escaleras en busca de aire libre. Al llegar a la superficie, con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho. (8)

Es incierto quién lo mata, pero lo fantástico radica en la incertidumbre que produce el hecho de que Andrés Quintana se encuentre en el mismo vagón, de la misma estación y a la misma hora que indica su cuento y vea precisamente al capitán Keller cuando el tren abandona la estación.

La muerte de Quintana no es explícita en la historia, aunque se sabe de su desaparición por la gratificación ofrecida a quien informe sobre el personaje. En este anuncio de gratificación se incluye la fecha del 13 de agosto que es precisamente la fecha histórica de la Conquista de Tenochtitlan, circunstancia que remite al pasado prehispánico, lo cual evidencia el manejo simultáneo de la temporalidad, en consecuencia, tanto la desaparición de Quintana como la muerte del capitán Keller, rememoran el "sustrato prehispánico" abordado ya por Fuentes, como lo indica Arbelaez cuando Andrés le presenta el cuento:

8 José Emilio Pacheco, *Op. cit.*, p. 98.

Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo. Bueno, si te parece poco, tu anécdota es irreal en el peor sentido. Además eso del "sustrato prehispánico enterrado pero vivo" ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema. Desde luego tú lo ves desde un ángulo distinto, pero de todos modos...
-Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento.(9)

En esta alusión al cuento de Fuentes, Pacheco no olvida a Cortázar porque no duda en establecer esta relación dentro de su relato:

-Te equivocas, deberías leerla a los que escriben junto a ti...Mira LA FIESTA BRAVA, me recuerda también un cuento de Cortázar.
-¿"La noche boca arriba"?
-Exacto.
-Puede ser. (10)

La estructura del cuento "La fiesta brava" es el de una caja china, como lo dice Verani, en la que un elemento literario como es el relato principal contiene a otro, pero, en donde ambos guardan estrecha relación.

Ahora bien, tanto en "La fiesta brava" como en "La noche boca arriba", lo fantástico se manifiesta al final mismo de la obra, con lo cual los acontecimientos verosímiles en algún sentido adquieren una connotación fantástica, por los enigmas producidos.

Se origina así duda en el nivel de la interpretación, porque debe elegirse entre construir una explicación racional o bien aceptar lo imposible como parte de esa realidad autónoma que es el relato fantástico- aun cuando se haya aducido que lo fantástico no puede ser autónomo pero en el rango de la diferenciación entre lo extraño y lo maravilloso-.

9 *Idem*, p.p. 94.

10 *Ibidem*, p. 95. Mención de la cultura precolombina que Cortázar realiza también en "Axólotl".

A diferencia de los cuentos anteriores, "Chac Mool" presenta vacilación y ambigüedad desde el inicio del relato, de manera que en el transcurso de la historia, lo fantástico tiene como característica una fusión de la realidad con la ficción; lo fantástico aceptado está representado en el encuentro del amigo de Filiberto con Chac Mool y que es el final mismo de los acontecimientos, pero que marca al mismo tiempo el principio de lo maravilloso como frontera de lo fantástico puro. Evidencia de ello son las referencias que hace de las pláticas que sostiene Filiberto con él:

Chac Mool puede ser simpático cuando quiere..., un glu glu de agua embelesada...sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales, el castigo de los desiertos; cada planta arranca su paternidad mítica: el sauce, su hija descarriada; los lotos, sus mimados; su suegra: el cacto. (11)

La incertidumbre en este sentido se encuentra representada en las dubitaciones del amigo de Filiberto quien sabe por el diario, de los acontecimientos insólitos que ha experimentado el personaje. En un principio consideró que eran desvaríos o pérdida de la cordura, no obstante, la percepción sobre los hechos cambia ante la indiscutible evidencia proporcionada al final del cuento:

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía olor a loción barata; su cara polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido.

-Perdone...no sabía que Filiberto hubiera...

-No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano. (12)

11 Carlos Fuentes, "Chac Mool" en *Obras Completas*, México, Aguilar, 1980, p. 33.

12 Carlos Fuentes, *Op. Cit.*, p. 36.

Fuentes utiliza en este relato el testimonio escrito de un diario en tono fantástico, lo cual permite establecer comparación con el cuento de Pacheco, porque la narración escrita es el nudo que suscita la presencia de lo fantástico. El autor del diario en "Chac Mool" deja constancia de hechos sobrenaturales que enfrenta; asimismo caracteriza esta relación con una causalidad determinada por elemento asociado a una divinidad, que se encuentra clasificada como uno de los temas del Tú propuestos por Todorov:

Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy: era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos estaba allí, mostrenca, y que debe sacudimos para hacerse viva y presente. Creía nuevamente, que era imaginación: el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche; amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un Dios, por ahora laxo...(13)

El autor a través del personaje Filiberto, constata que su realidad ha cambiado, que no es la misma conocida, porque ha adquirido un sentido inusual e insólito que determinará, desde ese momento su vida, la causalidad que impondrá una voluntad divina y no la del hombre. Asimismo, Filiberto se percata del enfrentamiento entre lo real y lo ilusorio al mencionar que su realidad no existe más como la conocía hasta hace tres días, de lo que se puede inferir que lo fantástico absorbe la realidad del personaje de tal modo que no se permite explicación dentro de los parámetros racionales.

13 *Idem*, p. 32.

La lectura del amigo es posterior a la historia, porque la realiza en el viaje de regreso a Acapulco con el cadáver de Filiberto; en consecuencia, se entera de que a causa del interés del amigo por el arte prehispánico, (un punto de coincidencia con "Fiesta Brava") adquiere en el lugar que el compañero Pepe le indica, una escultura de Chac Mool, elemento relacionado con el sacrificio en las culturas indígenas del sureste y que constituye un vínculo del hombre con lo sagrado.

En así como le permite establecer juicios sobre lo sucedido, pero la racionalidad con que valora los acontecimientos es un inicio, es absorbida por lo fantástico.

Filiberto habita una casa porfiriana cuyo espacio es un tópico característico de lo fantástico porque es en este recinto en donde se produce lo inimaginable. El Chac Mool es aposentado en el sótano de la casa, la cual sufre filtraciones de agua, circunstancia que propicia que la escultura se humedezca presentando posteriormente formación de musgo que Filiberto decide eliminar, pero descubre con asombro que la figura no tiene ya una consistencia pétreo, sino que ahora la superficie es blanda y elástica. Paulatinamente suceden hechos inexplicables: la inundación en el sótano persiste y la representación de Chac Mool comienza a cobrar vida; la piedra húmeda sufre una metamorfosis a lo que podría considerarse músculo.

Al terminar esta fase de transformación sobreviene la adaptación a la vida cotidiana de Filiberto, a quien al principio le resulta agradable la plática con la escultura viva; sin embargo, la faceta de crueldad y dominio que pronto

manifiesta es insoportable: lo trata como a un vasallo quien debe satisfacer tanto sus necesidades de agua y comida, así como proporcionarle los elementos para acoplarse a un nuevo tiempo y cultura:

Filiberto decide escapar de la tiranía de la figura, que si bien no es un dios, está íntimamente relacionado con una divinidad maya, tratando de evadir la sujeción a la escultura. Equivocadamente considera la huída de la casa como una solución pero, elude la advertencia de Chac Mool sobre no permitirle escapar de su voluntad, de modo que al huir encuentra la muerte de una forma relacionada con el agua: Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco: sucedió en Semana Santa.(14)

Cuando el amigo llega a la casa de Filiberto es recibido por Chac Mool, quien en apariencia es un sujeto que ha conseguido adaptarse a la vida actual. Abruptamente se percata de la veracidad del diario: lo fantástico convertido en maravilloso en este final resulta sorprendente para quien ha dudado a lo largo de la historia, porque el conflicto se crea por la vacilación que está representada en un personaje, dos de las condiciones que Todorov enuncia para lo fantástico.

14 *Ibidem*, p. 25. Ante este argumento es posible remitirse a Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, "Cap. V, "Colonia y Conquista", España, Ediciones Cátedra, 1998, donde señala en cuanto al tema de la religión, que los españoles no hacen más que superponer la católica a las tradiciones religiosas prehispánicas no se da una transformación de la conciencia ni la visión religiosa interior. Resulta comparable al procedimiento de construcción de edificios coloniales sobre los basamentos piramidales que sirvieron como cimiento, habrán quedado debajo, pero con el transcurso del tiempo resurgen como evidencia de raíces culturales que no han dejado de ejercer influencia.

En "Las ruinas circulares" lo fantástico se presenta desde el inicio a través de la actividad onírica trasmutada en actividad creadora de un individuo que tiene como finalidad retirarse a una ciudad en ruinas en la que intentará instruir a una visiones para que, por medio del desarrollo intelectual, adquieran existencia en la realidad del individuo que sueña:

El hombre le dictaba lecciones de anatomía, cosmografía, magia; los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos, de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real. (15)

El hombre, al no conseguir adelanto en el raciocinio de las alucinaciones, termina sólo con uno de ellos, el cual puede ser considerado como su *alter ego* o una proyección de sí mismo. También introduce un elemento que refuerza el aspecto mágico del relato, basado en la incursión de un dios del fuego, quien otorga vida al hombre creado en el sueño:

Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular y en otros iguales le habían rendido el sacrificio y culto que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. (16)

El fuego es el único, dentro del relato, que conoce la verdad sobre el fantasma con forma humana; más adelante el hombre -en apariencia- se percata de que el fuego no le hace daño alguno a su creación, no obstante no se asombra porque sabe bien que no tiene una existencia real.

15 Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares" en *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, México, F.C.E, 1981, p. 163

16 Jorge Luis Borges, *Op.cit.*, p.p.164-165.

El fuego, en este sentido, constituye un elemento narrativo importante dentro de la narración, ya que genera cambio en la situación de un ente imaginado que gracias a su acción adquiere vida. Inusitadamente el hombre que sueña, al entrar en contacto con el fuego y percibir que no le hace daño alguno, comprende que no es más que otra visión, producto de alguien que sueña su existencia:

Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos, caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con temor, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo. (17)

Las condiciones de lo fantástico indicadas por Todorov advienen en los cuentos seleccionados así como la situación de conflicto que se presenta entre lo real e irreal, aun cuando en "Las ruinas circulares" se asume desde el inicio la introducción de elementos mágicos, imposibles y extraños, aceptados como sucesos razonables, factor que lo ubica en el terreno de lo maravilloso o bien fantástico aceptado.

Sucede lo mismo en "Chac Mool" y "La fiesta brava": al interpolar otra narración se imbrica tanto la realidad como elementos fantásticos que generan incertidumbre, desembocando en lo maravilloso, sobre todo por la forma en que se presentan los hechos al final del relato.

17 *Idem*, p.166. Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad*, Cap. III "Todos santos día de muertos", España, Ediciones Cátedra, 1998, en el punto donde diserta sobre la muerte, habla de la traición de los dioses en un mundo prehispánico cuya cosmogonía estaba sustentada en la sucesión continua de mundos y existencias, por ello, la muerte se aceptaba con tal naturalidad, en tanto que el nuevo orden restablecería la vida.

Dentro del papel del lector se encuentra ineludiblemente la interpretación, la cual ocupa un espacio significativo en el discurso fantástico, en tanto que para considerar como posible el relato, la percepción juega una función de suma importancia. Cabe señalar que, como se aduce en el libro de Helena Berinstain *Análisis estructural del relato literario* "la relación entre la literatura y la realidad es un hecho, pero no consiste en una relación de verdad, porque no corresponde al propósito de reproducir la realidad con veracidad", (18) sino en presentarla como una posibilidad, algo verosímil, como sucede en el género fantástico.

Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, dice que Lovecraft con respecto a lo fantástico realiza aseveraciones que lindan con las concepciones que sobre la literatura de horror tiene: "Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector y esta experiencia debe ser el miedo." (19)

18 Helena Berinstain, *Análisis estructural del relato literario*, México, Limasa, 1991, p. 29. Lo fantástico se presenta como algo verosímil incluso en los cuentos que integran *Los días enmascarados* como "Tlactocatzine, del Jardín de Flandes", o "Por boca de los dioses" en los cuales los escenarios y los ambientes parten de un contexto conocido para el lector, pero en el que la relación de circunstancias inesperadas representan lo fantástico.

19 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 45 Lovecraft se refiere a la literatura relativa al temor cósmico que evoca un horror sobrenatural. Sustenta esta teoría en el argumento esencial del miedo "como una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido" en H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Fontamara, 2000, p. 7. En este sentido, el miedo es tan ancestral como los rituales y religiones que nacen a partir de la falta de comprensión del hombre primitivo de su medio ambiente, ante el que decide, canalizar su miedo a través de mitos y posteriormente ideologías religiosas.

Asimismo Todorov, más adelante, indica que la atmósfera es lo más importante, pues el criterio definitivo de autenticidad de lo fantástico no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca "Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta la presencia de mundos y potencias insólitos." (20)

Una objeción a lo anterior lo constituye el hecho de que "esa intensidad emocional" producida en el lector no se da sólo en función del miedo porque existen relatos fantásticos en los que el miedo o terror no están incluidos, aun cuando es evidente que el ambiente de incertidumbre ante lo sobrenatural o insólito provoca mayor interés en los sucesos y el desenlace.

IDENTIFICACIÓN CON EL LECTOR.

En los cuentos propuestos, la producción de una atmósfera de miedo no es una constante, si bien es cierto que en "La fiesta brava" los índices e informaciones de sucesos extraños o sobrenaturales proporcionan una tensión constante en la historia.

Lo fantástico permite que el lector logre identificarse con el o los personajes representados; produce vacilación e incertidumbre así como adaptación a la propuesta de una realidad alterna. Sobre este rubro Suzanne Levine señala:

20 Tzvetan Todorov, *Op. cit.* p. 46. Todorov se basa en la teoría de Lovecraft relativa a la atmósfera considerada fundamental para producir un estado emocional H. P. Lovecraft. *Op. cit.* p. 11

Mientras el romance jugaba siempre sobre las impresiones sensoriales del lector, consiguiendo su incredulidad con el llamado a sus emociones fuere por la presentación del amor apasionado o la aventura excitante, la ciencia ficción refleja este dominio del texto sobre el lector creando nuevos mundos utópicos o creando experiencias similares y transformando así sus personajes que son representantes del lector." (21)

No obstante, al referirse a la ciencia ficción, Levine sostiene también que se produce un impacto emocional en el receptor del texto, quien en efecto es representado por los personajes que experimentan hechos insólitos, de modo que la ciencia ficción puede considerarse como una vertiente de lo fantástico.

La interpretación que el lector realiza de los acontecimientos de la historia es otra de las condiciones de lo fantástico que Todorov propone en su *Introducción a la literatura fantástica*, pero agrega también que deben evitarse las interpretaciones de tipo alegórico. Borges y Bioy Casares en la introducción a la *Antología a la literatura fantástica* señala que, el lector en los relatos alegóricos, como las fábulas, no tiene dudas en cuanto a elegir si acepta o no los hechos, porque dadas las características propias del género en que se inscriben, el lector sabe que poseen una finalidad didáctica, lo cual no sucede en la literatura fantástica porque, si como resultado del conflicto que produce la vacilación se inclina por la aceptación de lo sobrenatural, no se ciñe a estructuras lógicas y en consecuencia el relato es considerado como verosímil.

21 Suzanne Levine, *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982, p. 28. A partir de la Revolución Industrial el hombre apunta más hacia una visión material de su entorno, a un pensamiento objetivo, por lo que no es tan fácil creer en supersticiones y leyendas, por lo que el escritor recurre a técnicas narrativas más complejas que produzcan dudas e interés del lector en estos relatos.

Esta posibilidad de incursionar por medio del texto fantástico a un mundo que si bien es distinto al lector, lo invita a percibir los hechos y seres como si fuesen reales, si acepta explicarlos, no por los cánones lógicos, sino mediante una explicación basada en mecanismos ajenos a su conocimiento convencional del mundo circundante, habrá superado el conflicto y la vacilación dando lugar a que lo fantástico se verifique como tal.

Si el lector se aviene a las condiciones de lo fantástico, asume como verosímiles las transgresiones a la lógica natural y, por tanto, una escultura indígena puede transformarse a instancia del agua y de su ubicación en el espacio, en una divinidad prehispánica viviente o bien en que un ente incorpóreo sea materializado como ser humano, y que la historia fantástica de un autor aparezca de manera subrepticia en su realidad, invadiéndola o bien transformándola como sucede en "Chac Mool", "Las ruinas circulares" o "La fiesta brava" respectivamente.

ESTRUCTURACIÓN SINTÁCTICA DEL RELATO

En el nivel sintáctico, lo fantástico presenta rasgos específicos que entrañan de algún modo una transgresión de la estructura natural del relato porque esta transgresión no se sitúa sólo en el aspecto social o de los procesos psíquicos como se analizará en el Capítulo IV, sino también y de manera innegable en el estructura del discurso así como en el lenguaje, dado

que es difícil encontrar un referente real de los sucesos sobrenaturales en el contexto del lector, de manera que lo fantástico altera sustancialmente la verosimilitud de lo enunciado.

Los elementos lingüísticos utilizados tales como las descripciones preparan al lector ante lo fantástico porque producen atmósferas adecuadas al desarrollo de los hechos ante los cuales se suscita el conflicto sustentado en la extrañeza y ambigüedad.

Lo fantástico tiene lugar también por el uso del lenguaje y la alteración de la estructura lingüística que favorece el efecto de la ambigüedad en el lector, en consecuencia, al no existir más que significantes (temas) el significado es prácticamente inexistente, es decir, lo fantástico existe gracias al lenguaje.

Para Tororov existen tres niveles en la organización estructural del discurso fantástico, que dependen del enunciado, la enunciación y la sintaxis. En lo relativo al enunciado especifica la importancia del uso del lenguaje figurado, cuyo significado, al tomarse literalmente, provoca confusión en el lector, pero facilita la inclusión de lo fantástico en el relato tanto cuanto permite que, por ejemplo, en las descripciones, expresiones lingüísticas las comparaciones e incluso exageraciones, lo fantástico esté presente, tal como sucede en el cuento "Chac Moo" de Carlos Fuentes, en el que, a través del narrador, explica el proceso gradual de transformación de la escultura, no sin antes detallar descripciones relacionadas con los cuentos de horror, porque en primera instancia, señala la condición del miedo hacia el aspecto físico

repulsivo de la figura. Dichas descripciones de lo grotesco y repugnante constituyen índices de la actitud que adoptará Chac Mool tras su trasmutación.

Las informaciones proporcionadas en el relato, sobre todo en los cuentos que abordan situaciones cotidianas como viajar en metro, comprar reliquias, soñar, posibilitan que el lector advierta un escenario propicio para tener una ilusión de verdad, pero que trastoca en todo momento la verosimilitud aun cuando trate de ajustarse a los usos sociales del contexto en que se circunscribe.

Los índices e informaciones perfilan las características de los personajes así como los sucesos relatados, de la misma forma que da cuenta de los espacios donde se verifican, lo cual conlleva la creación de un ambiente propicio.

En "Chac Mool" la casa porfiriana o bien "La fiesta Brava" con los túneles del metro, o las ruinas de una cultura antigua en "Las ruinas circulares", son elementos todos que denotan miedo, y se prefiguran incluso como elementos de la literatura de horror en función del espacio como constituyente semántico de lo fantástico.

El uso de formas modalizantes inciden en el efecto fantástico, la modalización radica fundamentalmente en el empleo de introducciones locutorias que expresan posibilidad o un proceso no terminado ante el cual

existe duda: como si, tal vez... Lo anterior por su carácter incierto coincide con la vacilación que crea un conflicto en la narración.

En el proceso de enunciación (segunda propiedad estructural del relato fantástico según Todorov) se recurre al narrador en primera persona en tanto facilita la identificación del lector, sobre todo cuando se elige el tiempo pasado como tiempo de la enunciación, porque no proporciona la historia de forma íntegra antes bien, brinda detalles gradualmente, en secuencia que asciende en el nivel de suspenso, la cual culmina si se explica lo sobrenatural o bien se fortalece al aceptar lo fantástico, por consiguiente esta gradación corresponde ya al tercer aspecto que es el sintáctico, es decir, la manera en que se estructura el discurso donde se destaca la intriga y que permite crear un interés latente en el lector al transcurrir el proceso de la enunciación.

Lo sintáctico involucra al tiempo y su relación más estrecha con lo fantástico radica en la alteración constante e irreversible que se hace del mismo.

CAPÍTULO III

A) TÓPICOS FANTÁSTICOS APLICADOS A LA REALIDAD

HISPANOAMERICANA.

(INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA)

B) LO FANTÁSTICO Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA GÓTICA.

TÓPICOS DE LO FANTÁSTICO APLICADOS A LA REALIDAD HISPANOAMERICANA (INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA).

En el siglo XX lo fantástico se caracteriza por el uso de temas prototípicos porque constituyen un aspecto medular a nivel semántico en el relato, no obstante, lo absurdo de situaciones consuetudinarias que funge como un elemento esencial de lo fantástico en el siglo mencionado. En este sentido, en los cuentos seleccionados, la temática se orienta a una imbricación de las dos tendencias, tanto de los tópicos convencionales como lo absurdo de la cotidianeidad.

Se propone un análisis de los temas fantásticos en tres rubros: el primero donde prevalecen los procesos psicológicos intrínsecos del individuo como el sueño; el segundo en la relación del hombre con su contexto, pero en donde las concepciones psicológicas juegan un papel importante como las alteraciones espacio-temporales, y en último término donde el individuo depende de la acción externa como la causalidad que contiene la crueldad y la metamorfosis relacionada con la muerte y el sacrificio.

EL SUEÑO

El sueño funciona como un elemento característico del relato fantástico en tanto el origen y estructura interna son en sí mismos fantásticos. Asimismo se consideran como una realidad simultánea de lo que racionalmente

experimenta el sujeto. Aunado a lo anterior, la imaginación no se interrumpe cuando se sueña, por tanto el sueño es productivo. Un ejemplo fehaciente lo encontramos en "Las ruinas circulares", en donde el individuo centra en el sueño sus deseos de creación equiparables a la creación divina. En este caso la creación es doble, porque el personaje que sueña se descubre emulando la actividad onírica de otro dios del cual él es su creación.

Argumento que puede sustentarse en tesis idealistas en las cuales el hombre no es sino la sombra o reflejo de un realidad diferente. En este sentido, las ideas de la divinidad son el principio ontológico de los seres que proyectan la imagen de una realidad ubicada a otro nivel.

En los relatos elegidos, el sueño funciona en cierta forma, como reorganizador del relato, que delinea o bien enmarca el sentido de lo fantástico. El sueño se abre a una nueva concepción de los hechos que no concuerdan con una realidad objetiva, sino un espacio autónomo del individuo mismo.

El sueño es superado por la realidad en "La noche boca arriba", en tanto adquiere dimensiones pesadillescas. Es evidente en este relato que la realidad resulta aún más inquietante que lo soñado. El sueño es enajenante y provoca una alteración del transcurso de los sucesos que son traspuestos. La imaginación se desborda en una proyección al futuro, dado que la realidad del personaje es cronológicamente anterior a lo que al inicio de la historia se narra.

El sueño dentro de la literatura fantástica puede tener un espacio creado para que aquello imposible en la realidad se tome como un símbolo de lo posible en una esfera que coincide con el ambiente de misterio característico de lo fantástico.

El sueño, por tanto, al ser un producto humano, entrafía y revela características psicológicas que, de alguna forma, hablan del origen del relato fantástico. Aun cuando en este trabajo no se profundiza en teorías psicológicas sobre el sueño, haré mención de ciertas citas de estudios que sobre el tema realiza Freud; sin embargo, no implica que el discernimiento psicoanalítico de los sueños sea el tema que oriente el desarrollo de este tópico, sino lo que determinadas posturas psicológicas pueden verter para comprender por qué el sueño es una constante en los relatos fantásticos. Los sueños expresan en su estructura símbolos que al descifrarse proporcionan información importante de los miedos, necesidades y aspiraciones del individuo y que en su conjunto se encuentran reelaborados en la literatura fantástica.

Alazraky en su libro *La prosa poética de Jorge Luis Borges* cita a Freud, Lacan y Jung, en torno a la función y estructura de los sueños que relaciona con la literatura fantástica como un sistema de símbolos: "los sueños forman un sistema de signos cuyas leyes desde Freud, son preocupación del psicoanálisis". (1)

1 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983, p.p. 335-336. Para Jung los sueños no son más que manifestaciones de arquetipos del inconsciente colectivo.

Retoma más adelante a Lacan aduciendo que no son los sueños en sí los que se analizan, sino el reporte verbal, es decir, la manera en que se estructura lingüísticamente: "el sueño como recurso literario solamente existe como realidad lingüística, es decir, es un significante del cual el significado debe encontrarse tras el análisis del discurso oral." (2)

Añade que es importante retomar la propuesta de Jung en cuanto a que para la reconstrucción del significado es preciso recurrir al contexto en que se produce el sueño y el contenido del mismo, para establecer las asociaciones o redes de significado que otorgan sentido para el soñador mismo y en el análisis e interpretación encontrar el significado.

En el texto literario este contexto y asociaciones son proporcionadas por el autor, de manera que en el desarrollo del relato están contenidos los significados de los sueños que se interpolan y que además funcionan como organizadores estructurales de la narración. También incluye una clasificación de los sueños, propuesta por Jung de la que se retoman solamente para este análisis los llamados sueños grandes, es decir, los significativos no sólo para el inconsciente personal sino para el colectivo.

2 Jaime Alazraki, *Op. cit.* p. 336. A través de los sueños se explora el espacio interior del individuo, y mantiene una similitud con la literatura y el arte en general dado que se estructura a base de símbolos. Sin embargo no son totalmente equiparables tanto cuanto los sueños se desenvuelven en el terreno puramente inconsciente, pero como señala Paciencia Ontañón de Lope son evidencias de procesos inconscientes, en *En torno a Julio Cortázar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. A este respecto afirma que Cortázar toma de sus propios sueños los elementos para sus relatos, ya que el sueño no es sino una elaboración simbólica de aquello que de manera consciente no se logra expresar. p.p. 15-17

Se traducen en símbolos que son arquetipos humanos o como señala en el texto: "eternos problemas humanos que se repiten incesantemente" (3)

En "Las ruinas Circulares" el sueño es la base de la estructuración del relato, funciona como elemento que da coherencia a la narración, en donde el descubrimiento del sueño, altera la organización inicialmente propuesta.

En "La fiesta Brava" por la presentación interpolada de un cuento en otro, el sueño del personaje de la historia subordinada, constituye un elemento que une ambos niveles del relato, y que da cuenta anticipada del desenlace de la narración general, puesto que el sueño, en la segunda historia, resulta una acción premonitrice de los sucesos en el final descritos.

Similar a lo anterior tiene lugar en "La noche boca arriba", sin embargo, el relato está construido y desarrollado en el sueño con proyección futurista del hombre en el hospital, porque su realidad está situada en un cronotopo distinto; el espacio-tiempo se sitúa en un pasado precolombino. En este caso como en "Las ruinas circulares", el sueño es una evasión de la realidad que como no es completamente aceptada por los personajes, revela una coincidencia con la definición que Freud tiene sobre el sueño: "realización de un deseo suprimido o reprimido" (4)

3 *Idem*, p. 360. La preocupación por la muerte por ejemplo está presente en los cuatro cuentos propuestos, la casa que simboliza el seno materno, como referente del nacimiento, el doble o la presencia de un *alter ego*.

4 *Ibidem* p. 372. Con relación a esta señalamiento de Alazraki, Paciencia Ontañón en también lo sostiene en *En torno a Julio Cortázar*, México, UNAM, Institutos de Investigaciones Filológicas, 1995, p.p. 17, 18, en el estudio sobre la influencia de los sueños de Cortázar en su obra a los cuales les llama "escapes", combinación de sueños, fantasías y delirios, los cuales provienen de lo reprimido que de alguna manera se manifiesta a través de lo fantástico.

En "Chac Moof" el sueño es interrumpido o frustrado por estímulos externos que además de sobrenaturales representan la aparición gradual pero inexorable de una divinidad que parecía olvidada.

En "Las ruinas circulares" se percibe el arquetipo platónico de que el individuo es la proyección de otro localizado en un nivel diferente.

Representa el sueño además, el deseo de que por medio de él, surja algo productivo, en este caso de orden intelectual, que posea racionalidad sobre algo tan inconsciente como la actividad onírica, en consecuencia, el sueño en el cuento fantástico traduce de manera simbólica procesos psicológicos del individuo.

METAMORFOSIS

La escisión entre materia y espíritu es la base de la metamorfosis en "Las ruinas circulares" y "Chac Moof" donde es más evidente este tópico fantástico.

El producto del sueño no poseía existencia real porque carecía de cuerpo, no obstante a instancia de una divinidad logró adquirir presencia física. La transformación en "Chac Moof" consiste en que la materia adquiere sustancia anímica a través de un elemento, el agua.

Alberto Julián Pérez, en *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. (5) indica

5 Julián Pérez Alberto, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1986, p.p. 25-29. En Mesoamérica, el Popol Vuh, relata las sucesivas metamorfosis de los hombres por acción de los dioses.

que la metamorfosis es un recurso utilizado ya por las literaturas folklóricas, los mitos y rituales ancestrales en donde el ser individual trasciende su vida pasada marcándolo de ahí en adelante porque no puede darse un retroceso, es decir se ha perdido la identidad anterior.

Todorov asocia la metamorfosis con la exageración, circunstancia desencadenante de lo sobrenatural y en consecuencia de lo fantástico.

En "Las ruinas circulares" y "Chac Mool" la metamorfosis tiene connotaciones religiosas en tanto remite a cosmovisiones judío-cristianas y prehispánicas de México respectivamente. En el primer caso aborda la creación divina de un hombre tal como sucede en el Génesis de la Biblia, en el segundo cuento existe una inversión de los papeles porque no es la divinidad quien otorga vida sino el hombre que restaura a través de su interés por el pasado histórico a una divinidad decadente y olvidada.

El carácter de la metamorfosis posteriormente ya en el siglo XX es meramente psicológico traducida en perturbaciones en el nivel psíquico de los personajes. Filiberto gradualmente es atormentado hasta que decide escapar de la crueldad de un dios antiguo. El motociclista también sufre ante la incertidumbre de lo que sueña en contraste con lo que piensa es su realidad.

La muerte es una trasmutación de un espacio a otro diferente; mediante la muerte Filiberto se convierte en el vasallo perenne de su huésped divino.

ALTERACIONES ESPACIO-TEMPORALES

Conocidas también como cronotropos en el relato por constituir dos elementos indisolubles en el relato, dado que los sucesos tienen un tiempo y un espacio, sin embargo en la narración fantástica surge una alteración en función de las características sobrenaturales. Ahora bien, aun cuando se analicen por separado se debe tomar en cuenta la unidad e interrelación de ambos.

El tiempo

El tema del tiempo reviste especial importancia en los relatos por ser un elemento clave, un nudo narrativo que introduce soluciones fantásticas. La concepción del tiempo presenta dificultades por ser una entidad abstracta; en consecuencia, para comprenderlo es preciso representarlo por medio del espacio u objetos concretos que permitan hacer tangible la noción temporal de la narración.

La representación del tiempo no es lineal como en la realidad, porque los autores producen alteraciones cronológicas como elemento de la construcción fantástica, la cual es una trasgresión a la verosimilitud temporal.

El tiempo en su comprensión está mediatizado por la conciencia del sujeto; en la narración fantástica la imaginación, la memoria, el sueño y la divinidad son un filtro para la comprensión.

En "La fiesta brava" el tiempo representa una realidad paralela: es simétrico y en cierto grado irónico respecto a un pasado que surge en un presente para converger en el futuro. Sobre todo al final se da un transcurso vertiginoso del tiempo, porque confluyen diferentes momentos en un mismo espacio entrelazando dos historias de manera inverosímil que se presenta como posible.

Un aspecto similar lo encontramos en "La noche boca arriba": el tiempo parte del presente conocido por el lector, pero resulta regresivo porque para dar una solución lo revierte, de modo que ya no es el presente sino un pasado que se ha proyectado al futuro por medio del sueño. Esta proyección futurista permite ver que el tiempo está considerado como *continuum* que parece ser eterno y simultáneamente conectado en espiral porque pueden darse saltos de uno a otro momento sin diferenciar si es presente, futuro o pasado.

En "Chac Mool" no existe regresión temporal, sino que retrotrae el pasado al presente a través de un objeto: la escultura de un objeto ritual de la cultura maya. En este cuento, para el personaje central, el tiempo transcurre lentamente, lo cual origina tensión, angustia, enfatizando el ambiente de horror de la casa porfiriana. La alteración temporal es uno de los tópicos fundamentales de la literatura fantástica; dado que el tiempo de la narración fantástica es alternativo al los momentos de la lectura.

Chac Mool representa la intrusión de lo eterno como manejo alterado de la cronología, es decir, lo inmortal de la divinidad provoca una deformación del presente y de la esencia efímera del hombre representada en Filiberto que

termina por anularse, porque la divinidad lo disminuye y elimina quedando el absurdo, el vacío, la muerte.

El instante mismo en el cual Filiberto entra en contacto con la escultura, determina de forma ineludible su destino, que adquiere desde ese momento un carácter incierto, no ajustable a la lógica natural de su entorno. La muerte de Filiberto así como su reclusión en el sótano de la casa, condiciona la pervivencia de un elemento asociado a la divinidad, de esta forma el encuentro se convierte paradójicamente en un instante trascendental, pero no tanto para Filiberto como para la escultura relacionada con ritos religiosos, que consigue un espacio de manifestación de su atemporalidad.

Mientras tanto, en "Las ruinas circulares", el tiempo aparentemente obedece a una sucesión lineal pero vulnerable a cualquier intromisión. El tiempo aquí aparece caracterizado por la relación con el sueño del personaje; asimismo, situarlo en una ruinas de culturas antiguas simboliza lo eterno y atemporal. En este sentido, el personaje se encuentra fuera de la realidad en un proceso que resulta complicado a nivel psicológico; al descubrir que era sólo un producto más de la actividad onírica, en ese momento —como señala Pérez Julián: "la conciencia del sujeto percibe el valor simbólico de sus propios actos, el personaje advierte en toda su dimensión la verdadera génesis de su existencia". (6)

6 Julián Pérez Alberto, *Op. cit.*, p. 115. Claramente se aprecia en el final de "La fiesta brava" cuando los hombres vienen por Andrés en la estación del Metro, de pronto comprende en su totalidad lo sucedido. Y con relación a Borges se puede aludir a "El Golem", sobre misticismo judío en donde se aborda la idea de un duplicado que es simulacro de otro ser.

Considerada de esta forma, permea la historia la dualidad del personaje, el doble representado en la actividad onírica y una vez más se pone en entredicho la humanidad del personaje. No es posible considerar el tiempo disociado del espacio, temas que son una unidad llamada cronotrópica fundamental en la literatura fantástica. Existen espacios importantes como la casa porfiriana en "Chac Moof", donde los subterráneos implican un viaje a otra dimensión, tema que se abordará con mayor especificidad en el apartado destinado al tópico del espacio.

La alteración temporal además de trastocar la linealidad del mismo como lo conocemos en la realidad, retoma la propuesta de *El Aleph*, narración en la que todos los momentos se pueden concentrar en una perfecta unidad.

Espacio

Los espacios en los recintos fantásticos pueden considerarse propicios para que se yuxtaponga lo real y lo ilusorio o posible. En el caso de "Las ruinas circulares" se trata de un recinto sagrado pero que ha experimentado degradación tanto material como ritual por el devenir del tiempo.

Asimismo estos recintos permiten la conexión eficaz con la irrealidad, porque en ellos tiene lugar la realización de los hechos inverosímiles. En la novela gótica la cohesión narrativa en torno al suspenso estaba determinada en relación directa con la descripción de los espacios arquitectónicos, es decir las construcciones lúgubres, permitían consolidar el ambiente de misterio para el desarrollo de la historia.

De cierta forma, el espacio fantástico es la remembranza o caracterización del retorno al vientre materno, donde se gesta vida como en el caso de "Chac Mool" y "Las ruinas circulares". Puede relacionarse con religiones prehispánicas donde imperaba una cosmovisión cíclica de la vida y del universo, ya que toda vida implica necesariamente un término que se sintetiza en la muerte, la cual es la base para que la vida resurja, también es el viaje al otro mundo y a otro nivel de existencia claramente apreciable en "Las ruinas circulares" donde los templos ruinosos son la oportunidad ideal para la interrelación con una realidad que sólo podemos explicar a través de lo fantástico aceptado.

De este modo, tanto Pacheco, Cortázar, Fuentes y Borges, eligen en sus cuentos espacios que producen lo fantástico y que encierran lo enigmático, misterioso e incluso el mismo horror, como el sótano de una casa antigua y descuidada, los túneles del metro, ruinas de templos vetustos y – como elemento que podría parecer discordante– una sala de hospital, por el carácter, frío y despersonalizado.

El relato fantástico, por tanto, recurre a ellos para acentuar el ambiente de incertidumbre, miedo y suspenso en la narración.

Vladimir Propp, en *Las raíces históricas del cuento*. (7) propone que las casas tienen funciones religiosas y paganas, también que en los cuentos maravillosos son reminiscencias de los rituales primitivos.

7 Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2000, p.p. 127-132. Fuentes propone en *Los días enmascarados* cuentos en los cuales los espacios constituyen la introducción de lo fantástico, en "Por boca de los dioses" el hotel y el sótano del mismo son los escenarios propicios para los sucesos insólitos que despiertan además una atmósfera de suspenso. Los subterráneos en "La fiesta brava" parecen hacer alusión a las excavaciones realizadas en la construcción de estaciones del metro que permitieron



Propp, habla de casas de hombres, donde se concentraban hasta que contraían matrimonio, eran casas de gran amplitud, con gran variedad de habitaciones y con accesos ocultos pero que podrían ser abiertos también.

En "Chac Mool" la casa funge como refugio de dos seres, uno mortal y el otro eterno que los aísla del mundo exterior, localizados en un cerco invisible que impide que alguno de los dos escape a tal situación. Cabe señalar que estos espacios son parte de una cotidianeidad, se incluyen para reforzar la ambigüedad, tanto cuanto permiten establecer un antagonismo evidente entre lo normal que puede ser una casa, el metro, el hospital o una zona arqueológica, y los sucesos sobrenaturales que ahí tienen lugar, creando al mismo tiempo la idea de lo siniestro.

En el siglo XIX la literatura de horror considera este espacio como un lugar común del ambiente de misterio o encantado. Cortázar dentro de lo fantástico del siglo XX recurre también a él para ratificar el suspenso, tal como sucede en el cuento "Casa tomada"; sin embargo, en "La noche boca arriba" no alude a una casa sino a un hospital para crear en el lector la impresión de miedo.

CAUSALIDAD

La causalidad está aunada a la divinidad que dirige el destino de los acontecimientos del relato, esta causalidad no es un azar, sino está determinada por voluntades sobrenaturales.

En "Las ruinas circulares" es el propio ser que sueña el que tiene dominio sobre el destino de su creación onírica; no obstante, existe otro ser

que predomina sobre los dos anteriores, es una divinidad encubierta quien transforma la historia misma en un proceso que quizá era cíclico indefinidamente.

En "Chac Mool" advertimos la composición de una escultura divinizada abrupta y cruel. Filiberto no es dueño de sus acciones ni voluntad. Al revelarse la divinidad, cambia la existencia del personaje y tiene un desenlace mortal.

La causalidad en su relación con lo divino pretende anular o sustituir al menos la voluntad y libertad del hombre por decidir sobre su vida; lo fantástico en este tópico estriba en que un elemento asociado con un dios determina el curso de los acontecimientos y que un suceso al parecer inocuo desencadena hechos inverosímiles como cuando Filiberto, en "Chac Mool", compra en la Lagunilla la escultura.

LO FANTÁSTICO Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA GÓTICA.

En primera instancia se delinearán las características generales de la Literatura gótica para establecer después una relación con lo fantástico.

Se conoce como literatura gótica en general a los relatos de terror, su nombre deriva de las condiciones de sus escenarios basados fundamentalmente en las estructuras de la arquitectura gótica. A las producciones de este tipo de literatura se les conoce como novela negra por el efecto en el relato de los edificios góticos, tenebrosos, oscuros, lúgubres.

Llopis en *Historia natural de los cuentos de miedo*, señala que en 1798 un periodista realiza la publicación de una fórmula ideal para escribir narraciones góticas sería:

“Tómese un viejo castillo medio en ruinas,
un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales
tienen que ser secretas.

Tres cadáveres sangrando aún.

Tres esqueletos bien empaquetados.

Una vieja ahorcada con varias puñaladas en el pecho.

Ladrones y bandidos a discreción.

Una dosis suficiente de susurros, gemidos ahogados

y horriblos estruendos.

Mézclese, agítese y escribase. El cuento está listo." (8)

Posiblemente el periodista pretendía hacer escamio de la literatura gótica, no obstante, si se deja de lado el aspecto irónico del instructivo, describe tópicos fundamentales en la estructuración de los relatos, es decir, ante todo se debe propiciar un ambiente de miedo que lo proporciona indudablemente el escenario del castillo, un espacio como el de la casa que es fundamentalmente fantástico porque adquiere reminiscencias del período de gestación del individuo en el vientre materno.

En la novela gótica se inicia una introducción de lo terrorífico y sobrenatural en la narración

Hacia el siglo XIX el terror de lo gótico sufre modificaciones en dos vertientes, por un lado ya no se presenta con el formato de novela larga y por otro retoma tendencias del humorismo anglosajón así como de la fantasía poética alemana.

Los lectores a quien se dirige esta nueva forma de lo gótico espera lograr un mayor goce estético pero a través del miedo. Rafael Llopis (9) señala que aun cuando siguen siendo relatos de terror, la característica fundamental de estas narraciones es la "ghost story" breve y realista.

8 Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, p. 38.

9 Rafael Llopis, *Op. cit.*, p. 157. Como es el caso de *Ondina* de Friedrich Heinrich Karl, en el cual una ondina que es una especie de fantasma del agua, se casa por diversas circunstancias con un mortal y finalmente termina dándole muerte. Por la introducción de elementos mágicos no es absolutamente realista, pero no posee las características de atmósfera de miedo que propone Lovecraft para la literatura de horror.

Los relatos que no se ajustaban a la historia de fantasmas conservaban de algún modo elementos de la literatura gótica sobre todo en sus tópicos fundamentales. Asimismo en este siglo se busca la imitación de la aristocracia, dado que en el contexto social la burguesía era próspera pero sin títulos de nobleza. En este sentido, también se atenúa el terror, se incluyen temas sobrenaturales que tienen una explicación al final y se da particular énfasis al romance amoroso.

Ahora bien, en torno a la relación de lo fantástico con la literatura gótica residiría entonces en el aspecto simbólico de sus temáticas, porque remite a problemas del inconsciente o del ser profundo con emociones no fácilmente manifestadas.

El castillo lúgubre y el terror que produce explorar en general esos ambientes, significan el miedo del hombre a enfrentarse a problemas fundamentales nacidos de esas emociones no resueltas.

El hecho de que los fantasmas y seres sobrenaturales son el reducto del subconsciente que trata de cobrar forma, representan al mismo tiempo una negación de angustias y miedos, así como una forma alegórica de manifestar la existencia de las preocupaciones interiores del individuo.

Lo fantástico en lo gótico se sitúa por tanto en dos niveles, el de la estructura temática y narrativa, así como en la función simbólica que permite explorar el espacio interior del hombre, que en momentos determinados requieren de explicación pero que no es factible encontrarla fácilmente. De este modo, lo fantástico retoma lo misterioso del gótico para construir textos

que impliquen producir una vacilación en la estructura sintáctica. Es así que de una forma más específica los escenarios constituyen un nexo más preciso con lo fantástico, en tanto que los elementos constantes como casas, castillos, oscuridad, son una referencia de círculos cerrados o bien herméticos, como lo es el subconsciente de un individuo, lo cual es tan personal y privado como un círculo cerrado que aun cuando trata de encontrar explicaciones a sus miedos y angustias no logra su propósito y recurre a elementos externos y a utilizar símbolos como lo afirma Freud en el estudio sobre lo siniestro, sobre lo cual se ahondará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

FUNCIÓN SOCIAL DE LO FANTÁSTICO:

A) PROCESOS PSÍQUICOS.- LO FANTÁSTICO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

B) RELACIÓN DE LO FANTÁSTICO CON LO MÍTICO

FUNCIÓN Y ORIGEN DE LO FANTÁSTICO

Procesos psíquicos.- Lo fantástico como medio de expresión.

Sobre el origen y función que la literatura fantástica tiene dentro de la sociedad existen muchas disertaciones, pero nos limitaremos a los señalamientos de Borges y Propp.

Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo sitúan lo fantástico desde los orígenes mismos de los relatos maravillosos que, desvinculados de lo sagrado, tienen como sustrato los mitos ancestrales los cuales, en el devenir histórico, sufren transformaciones. Vladimir Propp con respecto a lo anterior señala:

"partimos de la premisa de que el relato maravilloso ha conservado las huellas de formas de la vida social actualmente desaparecidos, que es preciso estudiar estos residuos y que este estudio revela las fuentes de muchos motivos del relato maravilloso." (1)

Asimismo se debe recordar la propuesta de Todorov en cuanto a que el relato maravilloso radica finalmente en lo sobrenatural aceptado, ya que no existe asombro o conflicto ante la intrusión de lo irreal en el plano de la realidad.

1 Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2000, p.13. Los relatos maravillosos en este sentido se asocian a ritos primitivos o bien a mitos cuando se alude a una divinidad. En el caso de que el sustento sea el rito, al desaparecer el contexto histórico que lo vio nacer cambia de sentido. En "Chac Meol" la escultura que cumplía una función en un ritual maya y despertar en un tiempo que no es suyo asume una posición equiparable a una divinidad sin serlo realmente.

Ahora bien, relatos como *La Bella y las bestias* poseen en sí mismos usos fantásticos pero que se relacionan con elementos de una cultura dada, lo cual determina que existen textos en los que interviene lo fantástico, inscrito en un contexto sociocultural, así como códigos simbólicos específicos de un momento histórico. Porque en lugares diferenciados como Asia, América o Europa podemos localizar producciones que involucran lo real e irreal para producir ambigüedad y vacilación.

En la "Posdata" de la *Antología de la Literatura fantástica* los autores insisten en la recurrencia de lo fantástico a lo largo de la historia de la humanidad:

"un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos, lo satisface mejor que ninguno porque es el cuento de los cuentos, el de las colecciones ... antiguas y ... el fruto de oro de la imaginación." (2)

En este sentido, lo fantástico en su acepción de sobrenatural aceptado o maravilloso, de acuerdo a la propuesta de Todorov surge de los principios de la literatura oral porque responde a la factores intrínsecos del ser humano en torno a deseos y necesidades universales que pueden ser símbolos arquetípicos relacionados con su génesis de mitos primigenios.

2 Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, p. 17. El relato literario en términos generales puede considerarse como "una suma de significados culturales" que se reelaboran, o bien, se asimilan cada ocasión que se efectúa la lectura.

Esta postura del hombre ante lo desconocido, pero al mismo tiempo el deseo por comprenderlo, es una explicación de la génesis de lo fantástico que se transforma de una época a otra, respondiendo a necesidades constitutivas de las mismas por lo que Todorov señala que el psicoanálisis sustituye a la literatura fantástica "el psicoanálisis reemplazó (y por ello volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción sexual ejercida por los cadáveres." (3)

Como se advierte, los temas se ajustan y adaptan a las restricciones y requerimientos de la sociedad y la cultura.

Todorov compara asimismo la literatura fantástica con el pensamiento infantil, especialmente circunscrito a una reducida percepción del mundo o bien a la experiencia de la droga o de los esquizofrénicos, que se desarrollan en un mundo con reglas y estructuras diferentes a las de la convencionalidad social. Es decir, si seguimos esta idea, lo fantástico, desde la época primigenia de lo maravilloso, responde a la intención del individuo de proporcionar una explicación a lo que ignora, lo que no conoce y que posteriormente en épocas más recientes se explicará a través de la ciencia-ficción.

3 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 190. Como tampoco es necesario recurrir a la literatura fantástica para expresar los sueños ya que Freud y después Jung hacen estudios para determinar los elementos inconscientes que intervienen en el contenido onírico.

Propp, en *Raíces históricas del cuento*, aborda este punto indicando con respecto a la religión que:

"no es otra cosa que el modo que tienen de reflejarse fantásticamente en las mentes de los hombres las fuerzas exteriores que reinan por encima de ellos, en su vida cotidiana, es un reflejo en el que las fuerzas terrenas asumen la forma de fuerzas sobrenaturales... Pero bien pronto junto a las fuerzas de la naturaleza aparecen las fuerzas sociales, fuerzas que se contraponen al individuo y reinan por encima de él convirtiéndose en incomprensibles, extrañas y dotadas de una visible necesidad natural." (4)

La necesidad de reaccionar contra esas fuerzas naturales o sociales se sintetiza simbólicamente en los relatos fantásticos al transgredir las leyes lógicas de la realidad.

Más adelante, las imprecisiones de las explicaciones sobrenaturales serán rebasadas por las científicas en detrimento de todo lo religioso.

Sin embargo, llegará un momento en que la ciencia no cubra las expectativas del hombre y buscará otros medios de poder brindar explicaciones. Este planteamiento puede justificar de alguna forma el por qué lo fantástico en el siglo XX siguió vigente, aun cuando ya no tiene la misma connotación semántica, sino que se sustenta en lo absurdo de acciones cotidianas.

Ya hemos visto que Todorov indica que el psicoanálisis sustituye a la literatura fantástica, lo cual llevaría a delinear ciertos aspectos del psicoanálisis, pero no es intención de este trabajo profundizar en la exposición psicoanalítica, sino de ver de qué manera es pertinente al análisis de textos literarios, toda vez que ofrece mayor claridad sobre el origen y función de lo

4 Vladimir Propp, *Op. cit.*, p.p. 13-14. Lo que se advierte en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, en esta novela las fuerzas sociales se contraponen con las religiosas o mágicas representadas por Mackandal.

fantástico.

Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (5) sostiene también que lo fantástico representa una ruptura y una transgresión a las leyes sociales a través de la alteración de la lógica del relato, de violar la verosimilitud de la historia que es considerada como el significante, el cual no tiene ya un significado correspondiente en la realidad; el referente no existe, por ejemplo, en el caso de los cuentos objeto del análisis, el hijo del soñador en "Las ruinas circulares" es inasible; asimismo la metamorfosis de la escultura en "Chac Mool" tampoco es posible en una realidad lógica, o bien una alteración temporal como la acaecida en "La noche boca arriba" no está presentes en la cotidianeidad.

Resulta conveniente exponer la relación de Freud con el análisis literario en tanto es irrecusable el hecho de que a partir de sus estudios, la conexión de la creación de la obra literaria y el inconsciente tiene mayor consistencia y en particular para lo fantástico, ya que los procesos del inconsciente como, el sueño, ofrecen un ambiente peculiar de misterio y de extrañeza en las narraciones.

5 Tzvetan Todorov, *Op.cit.*, p.p. 186-206. La transgresión responde al juego que se hace con los elementos de la realidad ya que se ha decidido no abordarla directamente ya sea por razones culturales o de represión de un contexto dado. Por ello, Cortázar señala que lo fantástico tiene que ver con lo lúdico y absurdo de la realidad americana. Flora Botton Burlá, en *Los juegos fantásticos*, México, FFyL, UNAM, 1994, destaca que en lo fantástico tiene evidentemente que existir ruptura porque se irrumpe en una realidad ya estructurada, asimismo destaca los ocho elementos en los que puede verificarse esta violación representada por lo fantástico y que son tomados de la propuesta de Witold Ostrowski: materia, conciencia, materia, espacio, acción, causalidad, metas, tiempo.

Todorov habla del efecto siniestro que tiene lugar cuando se introduce lo extraño en un mundo familiar. Freud lo define como "aquella suerte de espantoso" introyectado en "cosas conocidas y familiares, finalmente considera que es "lo reprimido que retorna". (6)

Es evidente la similitud entre definiciones; aunque, Freud incluya el factor de lo "reprimido que retorna", lo cual ubica a lo siniestro como derivado de procesos psicológicos internos.

Para Freud lo siniestro implica todo aquello desconocido y que como tal no es familiar. Sin embargo, lo extraño no contiene en sí mismo lo siniestro, es decir, aun cuando se desconozca la situación debe poseer alguna característica adicional que permita considerarlo "siniestro".

En el capítulo sobre "Lo Siniestro" en *Obras Completas*, Freud considera que tiene relación con el pensamiento primitivo, fase por la cual ha atravesado el desarrollo humano del pensamiento donde el animismo tiene una función primordial aun en el hombre actual, en tanto ha dejado resquicios que surgen en un momento dado: "cuanto hoy nos parece "siniestro" llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista estimulándolos a manifestarse". (7)

6 Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Bioy Casares*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994, p. 25.

7 Sigmund Freud, *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p.p. 2483-2505.

Estos restos de actividad psíquica primitiva son: el animismo, el doble como una manera de protegerse de la muerte, la incertidumbre intelectual y la repetición involuntaria que transgrede la temporalidad.

Ahora bien, retomando la definición de Freud sobre lo reprimido que retorna, estos elementos psíquicos pueden considerarse como aspectos emocionales que contenidos causan angustia; por tanto si lo angustioso es lo que retorna y en ello reside precisamente lo siniestro, la angustia se produce al enfrentarse a lo desconocido. Sin embargo el hombre ante el desasosiego debe tener algún cauce o tipo de manifestación o catarsis, y lo hace a través de una estructura simbólica como la que tiene lugar en la literatura fantástica.

El sueño puede considerarse dentro de estos aspectos animistas porque también se cataloga como uno de las acciones que permiten al hombre enfrentar la angustia o lo siniestro de la muerte.

Como se había señalado con antelación, puede llegar a alterar la conciencia del individuo, como sucede en las pesadillas, en donde lo real e irreal confluyen creando una realidad alterna, tal como sucede en el relato fantástico.

El sueño no es el único tópico fantástico que implica transgresión de los límites de lo conocido, ni el deseo de explicar lo que no se comprende, se tienen también alteraciones del espacio y el tiempo porque son una evidencia de la realidad objetiva ya que dan una ubicación al ser temporal. La muerte, que al no poder comprenderse se traduce en símbolos que van desde lo trágico, como una vida terrible después de la muerte, hasta simbolismos

grotescos o burlescos como en las fiestas tradicionales que se realizan en noviembre en Estados Unidos y México. En cuanto a las metamorfosis también son una forma de transgresión y su función social estriba en la idea de cambio que es también incierta y siempre se presenta, en un principio, reservas ante las situaciones que no se conocen.

En este sentido la función social de lo fantástico concentra la transgresión de estructuras socioculturales específicas como las mencionadas anteriormente y se verifican siempre en un contexto determinado. De acuerdo a Bioy Casares es una constante en la literatura desde la tradición oral hasta la del siglo XX que, si bien es cierto, sigue tratando la dicotomía normal-anormal, para crear vacilación y ambigüedad, en torno al sustento temático, no es el mismo porque los contextos así como los usos lingüísticos y sociales sufren transformaciones.

Retomando la función de lo fantástico, el hombre expresa problemas humanos de manera simbólica y generalmente podría situarse su origen en los miedos profundos, angustia e inquietudes del ser humano que se catalizan de alguna forma mediante elaboraciones fantásticas. Los relatos fantásticos, por consiguiente, expresan problemas inherentes a la naturaleza humana y por este motivo se encuentran presentes a lo largo de la historia, pero deben expresarse reelaborados en un discurso que tiene carácter de irrealidad, y precisamente por esta falta de identificación con sus referentes no suscita suspicacias en el contexto social donde se produce.

Suárez Coalla en *Lo fantástico en la obra de Biny Casanova*, citando a Rafael Llopis, indica que "cuando en la evolución progresiva de la conciencia humana muere una creencia, renace a un nivel superior en forma estética." (8)

Coincide con Propp en cuanto a decir que los relatos maravillosos (fantástico aceptado) son producto de culturas folklóricas en tanto que los mitos pierden su connotación sagrada y se estructuran de manera diferente con esos elementos cuyas raíces profundas constituyen símbolos arquetípicos de problemas universales del hombre, como la muerte, la trascendencia temporal en oposición a la fugacidad de la existencia.

Lo fantástico, por tanto, funge como un punto de confluencia de los deseos, aspiraciones y dudas del individuo sobre aspectos de su contexto socio-histórico que no alcanza a explicar. Asimismo se infiere que, cada obra discursiva y en general artística, tiene implícitos usos y valores culturales porque dentro de los relatos fantásticos las variaciones que tienen lugar representan la ideología del tiempo originario, es decir, los aspectos que cambian están en función directa con los valores sociales. Un ejemplo fehaciente estriba en que en el siglo XIX el contenido semántico determina lo fantástico, sin embargo hablar de vampiros, necrofilia, incesto, metamorfosis, constituye una trasgresión y rebeldía ante la represión social.

8 Francisca Suárez Coalla, *Op. cit.*, p. 27. Un ejemplo de ello lo constituye *La Biblia*, que si bien representa el compendio de la ideología religiosa judía que aun pervive, también puede ser tomada estrictamente como narraciones literarias.

Pero cuando se abordan temáticas inscritas en un mundo irreal, el autor garantiza de alguna forma, por su carácter criptográfico, la ausencia de sanciones que de otro modo serían inminentes por no ajustarse a los cánones establecidos.

Por tanto, dentro de las funciones esenciales de lo fantástico, situamos tres elementos preponderantes: en primera instancia avivar y complicar la trama, porque lo sobrenatural insta al lector a interesarse más ampliamente en el descubrimiento de las causas de los nudos narrativos; en segundo lugar, conlleva una intención por liberar los deseos insatisfechos de acuerdo a un contexto social e histórico específico.

En tercer lugar, pretende transgredir los atavismos de las sociedades en las que surge y lo hace a través de la estructura de la obra fantástica al crear conflicto y ambigüedad, porque sobrepone y enfrenta lo posible con la irrealidad, violando las leyes de la lógica. Esta trasgresión en el siglo XIX se basa en el contenido semántico que constituye una afrenta al marco histórico de los textos.

En el siglo XX esta transgresión debe ser fácilmente identificable por la inclusión de lo absurdo en la cotidianeidad del mundo circundante, tal como sucede en la obra de Kafka *La metamorfosis*, en donde los acontecimientos sobrenaturales para nadie son motivo de sorpresa sino que se produce incluso hasta pasividad por lo sucedido, lo cual también puede tener una explicación sociológica en cuanto a la apatía del hombre por lo que le sucede a los

individuos con quienes no existe una interacción verdadera porque se está plenamente enajenado.

En los cuentos propuestos para este análisis aun permea la semántica de los tópicos fantásticos de los cuales habla Todorov; no obstante, combina lo cotidiano -como en el caso del motociclista en "La noche boca arriba"- que es interrumpida por un sueño mediante el cual vuelve a su verdadera época. En este cuento, en específico, se evade de una situación caótica de un contexto específico alterando espacial y temporalmente el relato, con lo que evidencia una de las características eminentemente fantásticas del relato al transgredir su contexto social.

En México por ejemplo, en las primeras décadas del siglo XX tuvo lugar un marcado privilegio por todos los elementos eminentemente nacionalistas, de modo que para fortalecer el apoyo y aceptación se tomó como génesis ideológica el pasado prehispánico, de cuyo rescate se estructuraba todo un movimiento artístico, cultural y político que lograba dar cohesión a un proyecto de nación. Dada esta situación, es posible que los cuentos de Fuentes, Pacheco, Cortázar, retomen estas ideas relativas a lo prehispánico, pero vinculadas con lo absurdo de la cotidianeidad de lo contemporáneo, para lograr así trasgredir esos principios que, en el tiempo del muralismo mexicano se exacerbaba como si fuese una verdad suprema al consagrar el pasado como la edad dorada donde se localiza y se erige la mexicanidad.

Los dioses deshumanizados y las prácticas religiosas donde prevalecen ideas propiciatorias de seres humanos sacrificados a las deidades son

muestra de la vida cotidiana de una sociedad mexicana, vista en su magnitud original, y en donde los autores ponen de manifiesto que, en primer lugar desean intensificar el interés sobre el relato al introducir elementos fantásticos, en segundo término, resaltan el problema social del mexicano al tener un aprecio especial por el pasado, otorgándole un valor desproporcionado. Lo que no permite valorar el presente ni poder planear su futuro, es decir, se carece en este sentido de una visión y conciencia histórica, ya que si mira al pasado, no es para analizarlo y programar lo futuro sino lamentarse de lo perdido, ahondando en resentimiento contra las culturas dominantes y vencedoras como la española.

Al proponer los hechos históricos imbricados con lo fantástico, los autores mencionados logran colocar esos sentimientos como un punto álgido que provoca interés en el relato, que aun cuando aparentemente carece de lógica, atrapa la atención del lector porque constituyen parte de sus ideas y sentimientos.

Lo fantástico, en suma, combina la realidad con lo insólito, en donde interfiere lo irreal pero siguiendo las estructuras propias del referente que es el escenario propio de todos los sucesos sobrenaturales e incluso absurdos que caracterizan a lo fantástico del siglo XX y particularmente a los cuentos hispanoamericanos presentados.

LO FANTÁSTICO Y SU RELACIÓN CON LO MÍTICO.

Para Mircea Eliade el mito "cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial... donde gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia"(9) Es decir, el mito cobra relevancia en cuanto permite actualizar un tiempo sagrado en el que los seres sobrenaturales han intervenido para que tenga lugar la existencia del cosmos como tal con todas las formas de vida, entre ellas el hombre; por ello el mito se repite incesantemente porque rememora o reactualiza ese momento sagrado.

A través del estudio de la significación del mito, podría aseverarse que no existe una relación tan directa con lo fantástico, no obstante, el mito, en su estructuración primigenia, surge como una respuesta ante un cuestionamiento cosmogónico de una cultura específica, en la que se expresa la concepción que tiene ese grupo humano sobre la vida, el mundo y el ser humano mismo.

9 Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1983, p.p. 13-14. Propp, en este sentido en *Raíces históricas del cuento* hace un estudio de los aspectos culturales y religiosos que dieron origen a los relatos maravillosos. En torno al pueblo maya identifica que en los ritos relacionados con el culto al agua, se sacrificaba a una doncella para rendir culto a la divinidad. Más específico es el mito de la caída moral de Quetzalcoatl, quien engañado por Tezcatlipoca, representa la lucha del bien contra el mal y que en este combate deshacen y construyen perennemente el universo. Esta situación se recrea constantemente en la cosmogonía cíclica de la vida.

En donde podría darse una mayor relación sería con lo fantástico aceptado o maravilloso, ya que se crea un ambiente y un escenario que favorece la identificación del lector con el relato y si se acepta es dentro de un determinado marco lingüístico y literario, porque no se pretende indicar que el lector sea completamente ingenuo; antes bien, si acepta lo fantástico, es por el buen desarrollo de la trama y los elementos literarios que lo conducen a adentrarse, de tal modo que, termina siendo de alguna manera parte de los hechos insólitos del relato; o bien porque identifica, -como en el caso de los cuentos seleccionados- elementos de su contexto social que dan cuenta de aquéllo que puede encontrar en su realidad, aunque transformada por las técnicas narrativas.

Es decir, la interrogante aquí es ¿por qué a un lector contemporáneo le interesaría un relato fantástico sobre civilizaciones prehispánicas?, la respuesta reside en el esquema sociocultural del propio lector, que de algún modo comparte en su propio esquema referencial, signos de narraciones insólitas de culturas que si bien no son insondables, sí representan en algún sentido enigmas, ya que no se ha logrado descifrar por completo todas las estructuras de pensamiento, sociales, políticas, sin negar que han existido muchos avances al respecto. Si se han realizado estudios, son acercamientos e interpretaciones basados en descubrimientos y estudios científicos que se están reelaborando con nuevos hallazgos y quizá ese sea el punto que logra captar la atención del lector, que desea completar con lo inverosímil los recovecos que falta por descubrir la ciencia y la historia.

Psicológicamente, esta relación de lo mítico con lo fantástico representa la voluntad de comprender aquéello que aún no puede aseverarse con facilidad y de ahí que lo fantástico tienda a relacionarse con el mito que se reviste de condiciones fantásticas, como la intervención de seres sobrenaturales dentro de un orden lógico así como la utilización del mito del eterno retorno, es decir, el manejo no convencional del tiempo y del espacio, lo cual corresponde dentro de la ideología del mito a una a sistematización de la realidad, o bien una forma sistematizada de relatos que ayudan a comprender un mundo determinado.

En este sentido, cabe señalar que el mito permitía a las sociedades primigenias explicar y dar funcionalidad a sus estructuras sociales, a sus deseos, miedos e interrogantes sobre el mundo circundante.

El mito, en consecuencia, es tomado como la historia inicial de la que todo surge, porque tiene características sagradas y sobrenaturales, en consecuencia, para las primeras sociedades el mito representa una guía de vida cotidiana.

Lo fantástico no involucra una situación sagrada y profunda que implique reactualizar constantemente el relato para poder así darle sentido a un grupo humano, pero así como el mito permite expresar el pensamiento del hombre, lo fantástico hace posible que el escritor manifieste ideas que de otro modo en ciertas épocas le serían vedadas o bien no se les tomaría en cuenta. Además, lo fantástico maneja simbolismos específicos que requieren interpretación, aun cuando en el siglo XX está más relacionado con lo absurdo

de un mundo que se concentra en lo pragmático sin reflexionar sobre su mundo o su historia.

En "Chac Mool", el dios asimila lo más degradante de la sociedad en la que reinicia su existencia y el autor lo manifiesta en la descripción aberrante de su apariencia física.

En "La noche boca arriba" se hace un juego temporal que altera la historicidad porque el pasado se proyecta en el futuro y viceversa, lo que lleva a introducir una interrogante: ¿es en verdad para el hombre contemporáneo tan importante el análisis histórico de los acontecimientos para dirigir y planear su vida actual y futura, o bien la historia es tomada como un recuento de relatos?

Tal vez y sea este el punto central que une los cuatro relatos, ya que el individuo no tiene conciencia histórica y lo mismo da tomar el pasado como una serie de sucesos irreales y absurdos, tanto como lo que acontece en el presente del hombre accidentado que sueña con un pasado tan increíble como la época donde se encuentra, porque se utilizan objetos como una motocicleta o cuchillo de pedernal para terminar con la vida de los individuos.

Ahora bien, esto conduce a pensar, ¿por qué en Hispanoamérica a pesar de los errores históricos no se aprende de ellos sino que se repiten incesantemente como los mitos?. Es decir, los errores se han convertido en el aspecto mítico y se está condenado a repetirlos. Una de las explicaciones podría residir en el hecho de que se añora un pasado que se considera como una edad de oro, donde todo era mejor, pero del que sólo quedan vestigios, y

no se hace una reflexión y planeación de lo que será su estructura social y política; pervive de algún modo la irrealidad de creer que todo se modificará aun cuando no se realice nada para lograr cambios.

La historia, entonces, representaría un conglomerado de mitos que no han perdido del todo el carácter cíclico, y basado en esa repetición adquiere el carácter de ritual.

Si la historia adquiere este carácter mítico en el sentido de constituir una suma de hechos, posee en este nivel matices fantásticos porque no funge como materia de análisis para pensar históricamente planeando y modificando los usos culturales.

Por tanto una de las razones que pueden explicar el por qué se aborda a través de lo fantástico una relación entre pasado prehispánico y el mundo contemporáneo en los cuentos analizados, es precisamente por evidenciar la falta de rumbo y conciencia histórica desprovista de un pensamiento crítico en una sociedad que vive la cotidianeidad bajo el supuesto del absurdo.

Aquí es donde específicamente se sitúa lo fantástico, porque en definitiva es insólito el hecho de que las sociedades hispanoamericanas tengan un sustrato histórico tan profuso y no se puede establecer con ello análisis, no tanto del pasado, sino del presente mismo; en ese sentido la irrealidad pervive en el relato.

Quizá no suceda lo mismo con Borges ya que su vertiente es más esteticista y metafísica en el cuento de "Las ruinas circulares", pero podría aplicársele estos conceptos en tanto la circularidad nos remite a una idea de

un tiempo cíclico repitiéndose incesantemente, tal como sucede con los tropiezos de las sociedades hispanoamericanas.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

De acuerdo con Bioy Casares, Borges y Ocampo, lo fantástico es recurrente en períodos diferenciados de la literatura que van desde los relatos míticos hasta los producidos en el siglo XX; en este sentido el análisis presentado radicó en determinar no sólo cómo se construye lo fantástico en las obras propuestas, sino también precisar las causas de su introducción.

Las obras literarias consideradas dentro del género fantástico adquieren esta connotación en tanto que presentan en su estructura como temática una contraposición entre lo real y lo sobrenatural, es decir, se diluye la frontera entre lo posible y la realidad; de modo que lo fantástico constituye una trasgresión a la lógica del texto, porque si bien, no existe un verdadero realismo en la literatura, la referencialidad así como la verosimilitud son factores constitutivos de ciertos discursos; con lo fantástico no sucede lo mismo, porque la trama de la historia no se ajusta a la racionalidad del contexto histórico, sino que utiliza elementos no denotativos como las alteraciones cronotópicas o la metamorfosis.

Los cuentos hispanoamericanos que se abordan, si bien reúnen las condiciones de lo fantástico como son la incertidumbre en el lector, así como indeterminación entre lo real e ilusorio, se orientan más hacia lo maravilloso, es decir, se diluye la frontera de la referencialidad en donde lo verosímil se confunde con lo imposible, y en este sentido, se acepta como una realidad autónoma ceñida a las leyes de lo sobrenatural, onírico e irreal. Podría aseverarse que lo fantástico absorbe a la realidad aparente.

Lo fantástico en obras antiguas, como la *Beltis o el Popol Vuh*, adquiere características singulares porque temporalmente tienen un contexto mítico-religioso que posibilita entenderlo no tanto como un discurso literario sino como parte de elementos rituales, sin embargo, como se advierte, lo fantástico no depende únicamente del aspecto formal que implica imbricación con lo sobrenatural, sino también porque subyace la intención de responder a explicaciones sobre los miedos y angustias del ser humano o de todo aquello que por estar vedado socialmente no podía abordarse de forma directa.

La construcción de lo fantástico en el siglo XVIII y XIX tiene relación con códigos propios, relacionados con la novela gótica, donde el miedo producido por los hechos sobrenaturales así como por el ambiente lúgubre de construcciones características del género.

En el siglo XX los temas se reelaboran de acuerdo al contexto hispanoamericano y lo fantástico no reside tanto en los tópicos sino en la trama de lo insólito involucrado en la cotidianeidad.

Lo fantástico en el siglo XX en Hispanoamérica ha sufrido un proceso de reelaboración no tanto como género literario sino en la presentación de los tópicos fantásticos claramente diferenciados de lo europeo, al adquirir una nueva perspectiva coincidente con la realidad de América.

No obstante, no es sino hasta Todorov que se elabora una delimitación de lo fantástico como género, quien al realizar el estudio de lo fantástico

señala las condiciones generales que caractericen a lo fantástico en una obra literaria, así como las variaciones del género aun cuando no se contemplan los subgéneros.

Lo fantástico para Todorov señala que las condiciones de lo fantástico radica en tres puntos fundamentales:

1. La vacilación. Si puede hablarse de jerarquización constituye el elemento fundamental porque sin ella lo fantástico desaparece o bien no existe. La vacilación radica ante todo en la incertidumbre que produce la combinación de lo sobrenatural con la lógica de un contexto verosímil.
2. El lector quien puede o no estar representado en el relato, sin embargo representa la duda o vacilación.
3. El contenido semántico si se toma con sentido alegórico conduce fuera de lo fantástico.

Ahora bien, Barrenechea sostiene que lo fantástico reside en la oposición entre realidad e irrealidad, no obstante esta oposición conlleva necesariamente una elección entre esas posibilidades.

Todorov establece una distinción entre los diversos matices de lo fantástico que son: lo fantástico puro, lo extraño y lo maravilloso.

Lo fantástico puro es efímero porque radica en el momento mismo de la vacilación, pero el lector al optar por una explicación cancela la posibilidad de que persista lo fantástico como tal.

De esta manera las fronteras de lo fantástico puro son lo fantástico explicado (extraño) y lo fantástico aceptado (maravilloso). El primero es fantástico sólo en apariencia ya que el autor recurre a una concatenación de hechos insólitos y dudosos que finalmente reciben explicación lógica o verosímil; ahora bien, lo fantástico aceptado (maravilloso) estriba en que al recurrir a una suprarrealidad se elige asumir una coexistencia de los sucesos inverosímiles con la lógica de la realidad, es decir, considerarla como una realidad autónoma cuyas relaciones causales obedecen a leyes desconocidas pero posibles.

Las obras objeto del análisis pueden ubicarse dentro de lo fantástico aceptado, porque la vacilación persiste al momento de la lectura y trasciende incluso por la estructuración de la trama, en donde los personajes mismos no logran explicarse lo sucedido y no obstante deben asumir una postura de aceptación en tanto que los hechos fantásticos los subsumen.

Todo lo cual denota que lo maravilloso permea las narraciones propuestas, pero que retoman tópicos tradicionales de la literatura fantástica aunados a una trama sustentada en la cotidianeidad donde se introduce primero lo fantástico como un absurdo y que paulatinamente se apodera de las situaciones y personajes.

Dentro de la narrativa hispanoamericana del siglo XX lo fantástico se asume con elementos característicos del siglo XVIII y XIX tales como el ambiente de suspenso así como la inclusión de lo insólito e inverosímil para producir miedo e incertidumbre, no obstante, adquiere una connotación

singular en tanto retoma elementos del propio contexto cultural a los que Carpentier denomina maravillosos por naturaleza. Asimismo la trama de la narración se estructura con base en una realidad posible constituida por lo absurdo de los sucesos acaecidos, es decir, lo fantástico reside también en lo inverosímil de la propia realidad como el hecho de que un pueblo se lamenta por el pasado ideal perdido y no asuma su presente ni prepare el futuro en el caso de "Chac Mool".

Por tanto, lo fantástico permea las obras generadas en el realismo mágico y lo real maravilloso porque incluyen lo sobrenatural, la vacilación producida por la ambigüedad así como a tópicos que no se ajustan a una racionalidad.

Con referencia al origen de lo fantástico, éste tiene relación directa con la función desempeñada dentro de un contexto histórico específico, de tal forma que en los discursos literarios se introducen códigos simbólicos a través de los cuales el individuo expresa las restricciones de los sistemas hegemónicos de una sociedad determinada.

Estos códigos simbólicos se traducen en tópicos literarios (metamorfosis, sueño, las alteraciones espacio-temporales...) relacionados con procesos comunicativos, es decir, le corresponde a un aspecto esencial reprimido como la angustia, deseos, miedos o bien temores y necesidades del hombre ante fenómenos naturales o circunstancias culturales.

De algún modo lo fantástico proviene de épocas primigenias y ha permanecido como un constante en las obras literarias, pero en el devenir histórico sufre reestructuraciones inherentes a la época en donde se genere.

Asimismo, aunado a lo anterior, la incertidumbre ante lo desconocido también es causa de lo fantástico porque el hombre necesita explicar fehacientemente su entorno y en este sentido lo fantástico se erige como una posibilidad en tiempos ancestrales cuando lo mítico religioso prevalecía; posteriormente lo sobrenatural asociado a fuerzas oscuras u ocultas, como en la novela gótica, introduce temáticas como fantasmas, vampiros como expresión de lo fantástico. La estructura de las obras en los siguientes periodos experimenta cambios sustentados en los tópicos que varían de acuerdo a los usos y valores culturales, de esta forma en el siglo XX con el auge científico los relatos retoman este aspecto para derivar en la llamada ciencia-ficción. Ahora bien, un factor importante por lo cual ocurre este fenómeno nos remite a la propuesta que Todorov realiza en *Introducción a la literatura fantástica*, donde aduce que el surgimiento del psicoanálisis merma el interés por lo fantástico en tanto el individuo posee ya un recurso por medio del que expresa, comunica y exterioriza el mundo inconsciente o aspectos que han quedado inertes por la coerción social.

El hombre utilizaba lo fantástico para combatir leyes sociales incomprensibles y es por ello que en los relatos fantásticos transgrede las

normas lógicas de una realidad impositiva y limitante de su libertad, deseos, necesidades y angustias.

No obstante como el psicoanálisis permite que se verifique ese proceso de expresión y comunicación tan necesaria para disminuir la angustia causada por la represión tal como lo señala Freud en su análisis sobre lo siniestro, lo fantástico pierde el sentido simbólico que lo caracterizaba.

Por tanto el género fantástico como parte de las producciones artísticas corresponde a símbolos y esquemas referenciales del contexto histórico.

Así lo fantástico en las obras seleccionadas no es ajeno a lo delineado anteriormente porque si bien se inscriben dentro de lo fantástico aceptado (maravilloso), también les corresponden funciones sociales, psicológicas necesarias para exteriorizar angustias, miedos y deseos sin que constituyan en sí mismas un vehículo de denuncia social, sino antes bien, discursos literarios que insertan una serie de tópicos fantásticos relacionados con lo sobrenatural, insólito para producir incertidumbre, para lo cual la generación del suspenso en la trama es indispensable. Sin embargo, en el siglo XX y parafraseando la opinión que sobre lo fantástico expresan Borges y Cortázar, se encuentra más relacionado con los hechos habituales de una caótica realidad, donde todo es confuso y absurdo y sin embargo se acepta como tal. Para cumplir esta función social de ruptura, el recurso de la transgresión es utilizado no sólo en el aspecto semántico donde los significantes no tienen un referente real, sino también en el nivel sintáctico porque se rompe con la verosimilitud del relato.

Finalmente el género fantástico inscrito en la literatura y ésta como arte "tiene un efecto terapéutico, al reducir las tensiones mentales; sirve al propósito cultural de actuar como 'gratificación', reconciliando al hombre con los sacrificios que ha hecho por la cultura; promueve la distribución social de las experiencias emocionales altamente apreciadas; y recuerda al hombre sus ideales de cultura."(1) Es decir confirma la función que la literatura fantástica tiene sobre la vida del hombre contribuyendo a la búsqueda de explicaciones ante lo que escapa a su racionalidad, sea a través de lo sobrenatural o de lo absurdo del mundo circundante.

(1) Lionel Trilling, "Freud y la literatura", en *Psicoanálisis y literatura* de Ruitenbeek, Hendrik M., p. 371. Lo que remite también a *El malestar en la cultura*, en el cual Freud señala que el arte en general constituye una especie de "evasión" de la cotidianidad del hombre que de alguna manera al sustraerse por un tiempo determinado, le provee de nuevos elementos para continuar con su rutina diaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983, 489 p. p.
- Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Venezuela, Monte Ávila, 1991, 203 p. p.
- Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, 243 p. p.
- Barili, Amelia, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la creación de la identidad del escritor latinoamericano*, México, FCE, 1999, 241 p. p.
- Barrenechea, Ana María, *La literatura fantástica en Argentina*, México, UNAM, 1957, 254 p. p.
- Bellini Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, 804 p. p.
- Berinstain, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Limusa, 1991, 201 p. p.
- Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, Ocampo, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, 435 p. p.
- Borges, Jorge Luis, *Nomadas*. Madrid, Cátedra, 1984, 215 p. p.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, México, FCE, 1998, 483 p. p.

- Botón Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, F.F.y L., México, UNAM, 1994, 221 p. p.
- Camacho Sandoval, Salvador, *Historias latinoamericanas. Reflexiones de la otra América*, México, Instituto cultural de Aguascalientes, 1997, 323 p. p.
- Castro-Klaren, Sara, "Julio Cortázar lector", *Conversaciones con Julio Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, oct-dic, 1980, num. 364-366.
- *VI Coloquio Internacional de Literatura fantástica. Lo fantástico y sus fronteras*. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas, Luz Elena Zamudio, editores, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, 301 p. p.
- *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Escritores latinoamericanos*. Argentina, Ateneo, 1995, 249 p. p.
- Cortázar, Julio, *Antología*, México, Alfaguara, 1992, 182 p. p.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, tr. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1983, 228 p. p.
- Flores, Santiago, *Introducción a la literatura mexicana e hispanoamericana*, México, Casa Unida, 1952, 255 p. p.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, 3667 p. p.
- Fuentes, Carlos, *Los días amesacados*, México, Era, 1944, 85 p. p.
- Fuentes, Carlos, *Nuevo Tiempo Mexicano*, México, Aguilar, 1995, 271 p. p.

- Fuentes, Carlos, *Obras Completas*. Tomo II (Cuentos novelas y teatro), Madrid, Aguilar, 1974, 1350 p. p.
- Fuentes, Carlos, *Nuevo tiempo mexicano*, México, Aguilar, 1995, 271 p. p.
- Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 3 Época contemporánea*. Barcelona, Crítica Grijalbo, 1988, 691 p. p.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*. El libro de bolsillo, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 549 p. p.
- Julián Pérez, Alberto, *Política de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica Bakhtina de la literatura*. Madrid, Gredos, 1986, 302 p. p.
- Levine J., Suzanne, *Guía de Best Sellers*, Madrid, Fundamentos, 1982, 260 p. p.
- Llopis, Rafael, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, 422 p. p.
- Márquez Rodríguez, Alexis, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1984, 587 p. p.
- Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México, F.C.E., 2004, 757 p.p.
- Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 1971, 230 p. p.
- Ontañón de Lope, Paciencia, *En torno a Julio Cortázar*, México, UNAM, 1995, 124 p. p.

- Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanamericano del siglo XX. 1. Fundadores innovadores*. Selección, introducción y notas de José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1992, 386, p. p.
- Pacheco, José Emilio, *El principio del placer*, México, Era, 1997, 143 p. p.
- Propp, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2000, 436 p. p.
- Ruitenbeek, Hendrik M., *Psicoanálisis y literatura*, México, F.C.E., 1994, 453 p. p.
- Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Ben Casares*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994, 313 p. p.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, 212 p. p.
- Valbuena Briones, Ángel, *La literatura hispanamericana*, Barcelona, G. Gili, 1969, 624 p. p.
- Verani, Hugo, *La lengua y el cuento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México, UNAM, 1993, 341 p. p.
- Williams, Raymond, Leslie, *Los escritos de Carlos Fuentes. Lengua y estudios literarios*. México, F.C.E., 1998, 230 p. p.