



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIDAD DE POSGRADO
MAESTRÍA EN LETRAS

DEL FANTÁSTICO CLÁSICO AL POSMODERNO
Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

LIC. OMAR ALFREDO NIETO ARROYO

DIRECTOR DE TESIS:
DR. LAURO ZAVALA



MÉXICO D.F.

2008



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.

Dedicatoria

A mis padres, Paula y Alfredo,

Observadores escépticos, padres atónitos ante el reto que representa el arte y la evolución.

Por su paciencia mil gracias; ríndanse ante la evidencia, otorguen ya su anuencia.

Por mis hermanos, Noe y Paulina,

Don espiritual descomunal: mi hermano, la luz y la fuerza; mi hermana, la suavidad y la perspicacia.

A mi abuela, por su cariño incondicional, por encarnar la contradicción de la agresividad femenina.

A mis amigos que me han dado aliento, vida, amor, fuerza y fe,

Sin ustedes ya hubiera muerto hace mucho: con lápiz y papel en una mano y una partitura en la otra.

A los maestros que supieron ser también mis amigos.

A todas aquellas que me han acontecido en el tiempo y cuyos nombres están esparcidos en mi mente.

Por la que se ha perdido en la infinidad de los tiempos y que deberá aparecer muy pronto,

Aunque tarde tanto y no se haya enterado cuán largo ha sido este proceso.

A la literatura y la música.

A mí mismo,

Por medio de quien la Divinidad ha hablado

A Dios.

A mí.

“Como el Diablo, cuya maña consiste en
hacer correr la voz de que no existe,
lo fantástico finge haber
desaparecido hace mucho tiempo (...)
Es el pasajero clandestino de la literatura.”
Marcel Schneider, *Discours du fantastique*

“Si según Nietzsche, la filosofía ha sustituido
sin agotarlo el grito trágico
bajo la forma de un discurso (...)
no se ha encontrado (aún)
ningún relevo para lo fantástico.”
Roger Bozzeto, *¿Un discurso de lo fantástico?*

“Sin fantasía es mucho el dolor.”
Macedonio Fernández, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*

“The etymology of the word `fantastic` points to
an essential ambiguity; it is *un-real*.
Like the ghost which is neither dead nor alive,
the fantastic is a
spectral presence, suspended between
being and nothingness. It takes
the real and breaks it.”
Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*

La ficción está definida por “supuestos que
son declarados por la totalidad de la conciencia
como imposibles, sea por contradicción interior
o porque por razones externas no se consideran
como partes de la realidad.”
Rudolf Hermann Lotze, *Logik* (1843)

“Lo mismo es aplicable a lo fantástico...
es el alma de toda realidad.”

ÍNDICE

Dedicatoria	2
Introducción	4
1. Lo fantástico	9
1.1 Consideraciones etimológicas de los términos “fantástico” y “maravilloso”	9
2. Lo inoperante de las tipologías temáticas en el estudio de lo fantástico	13
2.1 Teóricos que usan listados temáticos	13
2.2 Rompimiento del modelo temático para explicar lo fantástico	19
2.3 El tema no define el género	20
2.4 Un error recurrente: la aplicación de listados temáticos en estudios contemporáneos de lo fantástico	24
2.5 Diferentes tipos de fantástico a partir del tratamiento	25
3. El sistema de lo fantástico	27
3.1 El sistema de lo fantástico, la alteridad y los paradigmas de lo fantástico	32
3.2 Definición definitiva de <i>sistema de lo fantástico</i>	36
3.3 Rechazo teórico al modelo de estudio de Tzvetan Todorov, la idea de <i>sistema</i> como teoría reemplazante	42
3.4 La trasgresión como esencia del sistema de lo fantástico	48
4. Los paradigmas de lo fantástico	50
4.1 El sistema de lo fantástico, la alteridad y consideraciones históricas	55
4.2 Los cambios paradigmáticos del sistema de lo fantástico	59
5. Paradigma de lo fantástico clásico	65

5.1	Cómo opera el paradigma de lo fantástico	
	clásico	65
5.1.1	Paradigma clásico, irrupción insólita	68
5.2	<i>El castillo de Otranto</i> , el origen de lo fantástico	
	clásico	69
5.3	<i>Drácula</i> , irrupción insoportable en el ámbito	
	de lo real	73
5.3	El cuento fantástico clásico de Ricardo	
	Garibay, ejemplo del paradigma clásico fuera	
	de un contexto histórico	77
5.5	Conclusiones al paradigma fantástico	
	clásico	81
6.	Paradigma de lo fantástico moderno	83
6.1	Primer esbozo teórico sobre el paradigma	
	de lo fantástico moderno	83
6.2	Paradigma de lo fantástico moderno, un	
	“fantástico interior”	91
6.3	El ideal romántico como precedente del	
	paradigma de lo fantástico moderno	98
6.4	Notas al sueño, lo maravilloso y el surrealismo,	
	material del paradigma fantástico moderno	101
6.5	La estética del sueño	103
6.6	Lo fantástico moderno y la estética del sueño	110
6.7	El surrealismo, realidad hecha de sueños,	
	consolidación del fantástico moderno	117
6.8	Instrucciones para construir lo fantástico	
	moderno	123
6.9	Recapitulación, conclusiones al paradigma de	
	lo fantástico moderno	131
7.	Paradigma de lo fantástico posmoderno	143
7.1	Introducción a la posmodernidad	143
7.2	La condición posmoderna	146
7.3	Escepticismo, enfoque lúdico de la	
	posmodernidad	161

7.4 Estética y filosofía en la posmodernidad:	
realidad y fantasía	164
7.5 Fantástico posmoderno, fantástico del	
lenguaje: filosofía del lenguaje	168
7.6 Paradigma fantástico posmoderno, fantástico	
itinerante	174
7.7 Fantástico posmoderno, metáfora filosófica,	
refutación metafísica	177
7.8 Fantástico posmoderno, metáfora del	
lenguaje	182
7.9 Jorge Luis Borges, ejemplo paradigmático	
del fantástico posmoderno	189
7.9.1 Borges: la cultura como palimpsesto	190
7.9.2 Borges: metáfora del escepticismo;	
conjetura, espíritu del posmodernismo	191
7.9.3 Ironía y ludicidad, “aceites” del	
fantástico posmoderno	197
7.9.4 Fantástico posmoderno, Borges y la	
repetición infinita: la imposibilidad de crear	
algo nuevo	199
7.9.5 Fantástico posmoderno: re-escribir,	
re-leer	200
7.9.6 Parodia, pastiche, hibridación	206
7.9.7 Fantástico posmoderno, metafantástico	207
7.9.8 Fantástico posmoderno: destrucción de	
la identidad, el tiempo, el espacio	208
7.9.8.1 Borges y su relación con el	
tiempo	214
7.9.8.2 Borges, destrucción de la	
identidad: el doble	216
7.10 El sueño en lo fantástico posmoderno	218
7.11 Estrategias de construcción de lo	
fantástico posmoderno: ejes sintagmático	
y semántico	221

7.12 Conclusiones al paradigma de lo fantástico posmoderno	226
8. Conclusiones generales	230
Bibliografía	236
Índice	244

INTRODUCCIÓN

La presente tesis nació de la búsqueda por explicar la *fantacidad* de dos autores representativos de este “género”: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

En un principio se le sumaría a esta lista Ricardo Garibay, autor mexicano poco explorado en su veta fantástica. Asimismo, se planteó también un acercamiento a Adolfo Bioy Casares, ya que en su novela *La Invención de Morel* se intuían concordancias con la obra de Borges, aunque en su cuentística particular no se encontraban convergencias con dicho modelo.

Fue así que nació el proyecto de investigación, cuyos resultados se presentan ahora.

Las dificultades surgieron de inmediato al comienzo de este trabajo académico, debido a que no existía una unidad en las teorías que buscaban explicar lo fantástico. Cada una parecía referirse a un fenómeno distinto. A lo largo de la investigación, nos dimos cuenta de que, en efecto, así era. Las teorías eran diferentes porque hacían referencia a *corpus* distintos, o bien no consideraban a lo fantástico como un sistema estructural que pusiese en marcha elementos específicos para construir el llamado *efecto fantástico*.

Dichas teorías consideraban a lo fantástico como un campo inexplorado, marginal e incluso “carente de seriedad”.

Semejante caos teórico impedía seguir adelante. ¿Cómo podría analizarse a Jorge Luis Borges o a Cortázar en sus cualidades fantásticas cuando ni siquiera había una teoría de lo fantástico unificada?

De modo que el intento por realizar un “análisis estético del cuento fantástico” –ya fuera en la obra de Ricardo Garibay, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares o Jorge Luis Borges, resultaba insostenible, dado que no se podía hacer ningún análisis sin la existencia de una teoría previa.

Tras una compleja búsqueda bibliohemerográfica, y dada la carencia de materiales especializados en el tema, se pudo llegar a una resolución: si no existía una teoría que explicase satisfactoriamente el fenómeno, debía considerarse la posibilidad de trabajar sobre una re teorización respecto a lo fantástico, partiendo de las investigaciones que se habían llevado a cabo recientemente en varias partes del mundo.

La investigación descubrió líneas comunes en varios de los modelos teóricos y características similares en los diversos *corpus*, lo que llevó a sospechar que no sólo lo fantástico podía entenderse como un conjunto de manifestaciones literarias esporádicas, sino que se trataba de un *sistema* literario, es decir, un conjunto de elementos articulados entre sí que operan de una forma estable e identificable.

Es así como se decidió centrar la tesis en el campo teórico y reducir solamente a tres el número de autores a estudiar, sospechando ya que cada uno de ellos representaban un *modo* distinto de hacer fantástico.

Los resultados de la investigación no se hicieron esperar. En primer lugar se logró un deslinde de los términos “maravilloso” y “fantástico”, los cuales, por lo común, se consideraban como sinónimos, pero en este trabajo terminaron por entenderse como categorías completamente opuestas.

También se pudo esbozar en esta propuesta teórica que aquello conocido como “lo maravilloso” encarna otredades, y esto, al entrar en conflicto con “lo real”, origina lo fantástico propiamente dicho, fórmula que, a su vez, genera el “sistema de lo fantástico”.

La simple idea de concebir a lo fantástico como un *sistema*, es decir, un esquema que se pone en marcha como estrategia de escritura dentro del texto, es ya también un avance, pues uno de los problemas que provocaron el caos teórico desde su inicio fue justamente el hecho de que se concibiese a la totalidad de registros del fenómeno como “género”, “subgénero” o “subliteratura”, como llegó a ser considerado lo fantástico por algunos críticos.

La idea de *sistema* tiene varias ventajas: sugiere una estrategia para crear un efecto específico, y con ello revelar una *conciencia* o *autoconciencia* que permite acercarse al fenómeno como un *hecho estético* que se va construyendo a sí mismo en vez de pensarse como una colección aislada de manifestaciones literarias.

La “conciencia” de los autores sobre los elementos que integran y detonan lo fantástico, permitió pensar que este fenómeno poseía un *epistème*, una esencia, que lo diferenciaba de cualquier otro sistema literario, como lo llegó a esbozar Harry Belevan en su obra *Teoría de lo fantástico*.

Las primeras investigaciones –que aquí llamamos “canónicas” (desarrolladas por Tzvetan Todorov, Roger Caillois, P.G. Castex, Louis Vax, entre otros), resultaron limitadas y controversiales, cuando quisieron aplicarse a relatos fantásticos que estaban fuera de su campo teórico, puesto que no alcanzaban a esclarecer la naturaleza del fenómeno.

Es así que la cuentística de autores como Franz Kafka, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges - sólo por nombrar a los más significativos-, no encontró explicación que resultara acorde a dichas teorizaciones.

Sin embargo, no fue sino hasta que teóricos como Jean Bellemin-Nöel, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson o Jaime Alazraki se aventuraron a analizar más “estructuralmente” dichos *corpus*, que las teorías canónicas se mostraron realmente insuficientes para explicar un fenómeno que exigía más allá del hecho de sólo remitirlo a la recepción del lector,

es decir, condicionar a que éste pudiera o no percibir el efecto fantástico, mediante una “vacilación”.

Pero son justamente los casos de Kafka, Cortázar o Borges, los que evidenciaron a lo fantástico como otra cosa: es decir, como un sistema que responde a una estrategia de uso y a una “dramatización” de la literatura misma, como consignaremos aquí, dado que lo fantástico depende en gran medida de una reflexión sobre el lenguaje para su construcción.

No era entonces suficiente una simple revisión del *corpus* o una teorización “formalista”, sino intentar un estudio más profundo, más “estructural”.

En los últimos años tal línea argumental ha tenido un interesante derrotero. Teóricos como Mery Erdal Jordan, Víctor Bravo, Ignacio Soldevilla, Antón Risco, David Roas o Alfonso y Fernando de Toro, así como Nancy Kason, se dieron a la tarea de profundizar en la teoría de este fenómeno hasta explicar su especificidad, centrándose más en las estrategias con las cuales se construyen los textos que en sus instancias de recepción.

De esa manera, lo que esta tesis intenta es conjuntar la mayor parte de la teoría escrita hasta este momento, desde los trabajos más elementales -como el de Carrilla-, hasta los más complejos y esclarecedores como el de Mery Erdal Jordan, publicado hace apenas unos años.

El resultado permitió unir en una sola teoría todas esas tendencias inconexas, así como suponer el hilo conductor que explica este fenómeno: es decir, que lo fantástico es una estrategia tal que constituye en sí misma un sistema que opera mediante tres paradigmas: el clásico, el moderno y el posmoderno.

En ese sentido, la idea de paradigma se usó en el sentido de concepto no cronológico; propuesta que proviene de Thomas S. Kuhn y que entiende al paradigma como *modelo* o *patrón* a seguir. Para Kuhn, un paradigma es un modo aceptado de resolver un problema, es decir, una estructura que resuelve enigmas.

En cuanto a lo fantástico, cabe destacar que gran parte de los conceptos teóricos vertidos aquí no son totalmente originales; algunas de las propuestas ya habían sido esbozadas, la mayoría de ellas, fragmentariamente; el mérito, si es que lo hay, es tal vez haberlas organizado dentro de un mismo marco teórico.

De esa manera, la idea inicial que animó la presente investigación *evolucionó* hasta convertirse en una propuesta que intenta aportar una herramienta para analizar cualquier *corpus* que contenga elementos de lo que aquí se denomina “lo fantástico”. Es por ello que dicha tesis terminó titulándose justamente: “Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico”.

De esa manera, la estructura de esta tesis es la consecuencia de la propia problemática que enfrenta la teorización de lo que llamamos “fantástico”, porque no existe una definición consensuada y que *aplique* universalmente, la cual pueda explicarnos de manera precisa los distintos registros que expresan este sistema.

Es decir, las definiciones hasta ahora propuestas por teóricos, críticos literarios y los propios escritores, resultan no aplicables al *corpus* que está *fuera* de los casos a los que hacen referencia; esto es las teorías resultan no operativas fuera de los casos a los que aluden.

El caso de lo que llamamos aquí “fantástico posmoderno” es especial. Dado que nuestro modelo teórico está inmerso dentro del campo del polémico término “posmodernidad”, que aún no llega a convencer del todo a algunos teóricos y críticos, nos dimos a la tarea de tratar de esclarecer y proponer con ello una consolidación de la discusión sobre lo posmoderno en sí, y al llegar a una conclusión, descubrir que los últimos registros de lo fantástico en la literatura contemporánea, son posmodernos por consecuencia.

Cabe destacar que en nuestra investigación nos pudimos dar cuenta de que, en efecto, ningún registro literario puede escapar de su marco lingüístico y cultural. Es por ello que lo fantástico *muta* conforme la epistemología cambia de periodo en periodo.

En ese sentido, aunque lo fantástico es producto de la epistemología de la época, al mismo tiempo posee rango ontológico.

Lo anterior significa que lo fantástico contiene reglas de construcción que le permiten distinguirse de cualquier otro registro estético, por lo tanto es completamente identificable, una vez que se ha ubicado como un sistema textual o literario.

La idea de una “ontología” de lo fantástico no es del todo novedosa pues ya algunos teóricos habían ensayado un acercamiento a tal concepto.

Uno de ellos, Harry Belevan, en su libro *Teoría de lo fantástico*, considera abiertamente la existencia de un *epistème* de lo fantástico, pero desafortunadamente no lo desarrolla lo suficiente como para construir un marco teórico robusto. Sin embargo, es él quien más se acerca a ubicar lo fantástico como una entidad estética en sí misma, cuando señala que lo fantástico aparece como eminentemente reflexivo y que existe en la medida en que hay conciencia de él. Para el autor, lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo.

Belevan tiene razón, ya que lo fantástico –tal vez como ningún otro registro literario— ha sido creado con conciencia de sí mismo, desde su fase inaugural con *El castillo de Otranto* hasta su paradigma posmoderno en las plumas de Jorge Luis Borges o Salvador Elizondo; pasando por Charles Nodier, Gérard de Nerval, Kafka o Julio Cortázar (sólo en parte de su obra), autores que encarnan su paradigma moderno.

Sin embargo, no faltan los estudiosos que aún consideran que lo fantástico posee una especie de impulso mágico tras de sí que justifica el desconocimiento de sus causas.

En nuestra tesis, por el contrario, la naturaleza de lo fantástico se trata abundantemente y trata de revelar su *modus operandi*, así como los límites que definen a sus paradigmas.

Un ejemplo claro de la confusión teórica que reinaba hasta hace algunos años lo representa el intento de aplicar la teoría todoroviana a un cuento como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges. El producto de tal empresa ha resultado siempre nulo: Todorov no puede explicar a Borges porque las hipótesis que se derivan de su teoría sólo se aplican al *corpus* de los relatos fantásticos del siglo XIX.

En el mismo caso se encuentra una teoría como lo *neofantástico* de Jaime Alazraki, quien pretendía de alguna manera aplicar su teorización a cuentos como “El Jardín de los senderos que se bifurcan” del propio Borges o “Continuidad de los Parques de Julio Cortázar”, cuando tal esquema se inserta sólo dentro de lo que nosotros llamamos lo fantástico moderno, es decir, al rompimiento del modelo inaugural de lo fantástico. Los relatos arriba referidos ahora son plenamente identificados como fantásticos posmodernos, como se verá más adelante.

En otras palabras, lo que esta tesis muestra es un reacomodo de las muchas teorías que llenan los prólogos, artículos de investigación y libros que se refieren a lo fantástico.

Queremos mencionarlo de una vez. Esta tesis es un *punto de partida*. En ningún momento pretende no ser perfectible, por una sencilla razón: habría que aplicar, como ya hemos dicho, sus preceptos a la totalidad de los casos. A la totalidad del *corpus*. Dicha tarea bien podría originar un ambicioso plan de estudios literarios.

Sin embargo, los avances son significativos. Se pudo comprobar que los diversos escritores que se muestran aquí como ejemplos máximos de cada paradigma de lo fantástico, *ejercieron* una estrategia textual explícita, consciente, para crear lo fantástico. En el caso de lo fantástico clásico, inaugurar una estrategia; en el caso de lo fantástico moderno, romper esa estrategia y buscar “superarla”; y en cuanto a lo fantástico posmoderno, *jugar* con los dos modelos anteriores, relativizándolos mediante *simulacros*, como se verá en su apartado correspondiente.

Así, el índice de este trabajo muestra una metodología de investigación, pero también denuncia el caos en el que se veía inmerso las diversas teorizaciones. El orden del índice, en suma, revela, una *condensación*, ya que la hipótesis central de este trabajo se fue construyendo sobre sí misma.

Este estudio, finalmente, considera a lo fantástico no sólo como un sistema textual en sí mismo, sino que documenta su *argumentum ontologicum*, es decir, logra demostrar su *status* ontológico, su especificidad.

1. LO FANTÁSTICO

“Ya he dicho que la ciencia de Dios
está apoyada sobre el mundo fantástico.”
Charles Nodier, *De lo fantástico en literatura*

1.1 Consideraciones etimológicas de los términos “fantástico” y “maravilloso”

La palabra “fantástico” tiene registro prácticamente en todas las lenguas y se halla incluso en los escritos más antiguos del canon occidental.

Aristóteles, en su *Poética*, consigna el término, otorgándole la calidad de aparición y, por lo tanto, de imaginación.

Diversos autores griegos lo utilizan ya con esta acepción: Platón, Diógenes, Laercio, Plutarco, Epicteto, Ateneo el sofista, Herodiano y Filón.

Asimismo, la investigadora Rosemary Jackson declara que el término fantástico deriva del latín *phantasticus*, tomado del griego φανταξψ, y significa “hacer visible o manifiesto” algo.

En español se tiene registro de la palabra “fantástico” en el *Corbacho*, de Martínez Toledo, obra de mediados del siglo XV. Posteriormente, según señala Tania Alarcón Rodríguez, en su artículo “Fantástico y maravilloso, diferencias etimológicas”, aparece en el *Dictionarium ex hispanensi in latinum sermonem*, de Antonio de Nebrija, así como en el *Doze trabajos de Hércules*, de Torres Villena, y en la *Coronación*, de Mena.¹

De acuerdo a Tania Alarcón, la palabra “fantasía” proviene de esa raíz, la cual se mezcló en un principio con el sufijo indoeuropeo *ía*. Así, “fantasía” en griego tiene el significado de “aparición, imagen”.

De esa manera, “fantasía” pasó a los autores latinos como una idea de fuga, cuya acepción será tomada por Kant más adelante mediante el amplio concepto de “ejercicio de la imaginación”.

En Séneca *phantasia* tiene el significado de “idea, pensamiento, concepto” (*Nicetas longe disertius han phantasiam movit*). En Cicerón equivale a “aparición”, pero la traduce al latín por *visus*, “visión, mirada, es decir, la acción de ver lo que se mira”.²

Cabe resaltar que la palabra fantástico no se encuentra disociada del término *phantasiam*, en ninguno de los periodos antes señalados. Es decir, no existe la concepción que hoy le damos, y que en este estudio buscaremos esclarecer.

1 Tania Alarcón Rodríguez, “Fantástico y maravilloso, diferencias etimológicas”, *Lo fantástico y sus fronteras*. II Coloquio Internacional de literatura fantástica Ana María Morales, José Miguel Sardinias y Luz Elena Zamudio (eds). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección de Fomento editorial, Puebla (México), 2003, p-79.

2 *Ibíd.*, p-81.

Tania Alarcón consigna que en español la palabra “fantasía” se documenta por primera vez en *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, a mediados del siglo XIII. La cita dice: “tenién que fantasía las avié engañadas”.

Se encuentra también en las obras *Libro del buen amor* de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita; *A la muerte del marqués de Santillana*, de Gómez Manrique; en *Universal vocabulario en latín y en romance*, de Alonso Fernández de Palencia; en el *Dictionarium ex hispanensi in latinum sermonem* de Antonio de Nebrija y en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés.

Emilio Carrilla recuerda que en la Edad Media también se utilizó la acepción *imaginatio* como sinónimo de fantasía, pero había implícita una diferenciación entre la imaginación reproductiva, esto es la de los datos sensibles, y la imaginación productiva, que combinaba esos datos.³

Kant –dice Carrilla-, replanteó la distinción entre la imaginación productiva y la reproductiva, llamando a la primera fantasía, es decir la imaginación creadora; y a la segunda se le identificó simplemente con el ejercicio imaginativo.

La diferencia, aclara, es que a la fantasía se le otorga el carácter de la elaboración estética de las representaciones, mientras que a la otra se le piensa en cuanto asociación libre.

Así, el significado que se le otorga en nuestra época en el diccionario académico es una mezcla entre las dos concepciones antes expuestas, esto es, la fantasía sería algo quimérico, fingido, que no tiene realidad.

La palabra “fantasma”, por otra parte, deriva del griego fantasía y del sufijo “ma” (φαντασμα), sin embargo, esto posee la connotación que ahora le damos al término “fantástico”. De modo que φαντασμα significa aparición, visión, sueño, imagen, apariencia. Lo anterior implica todos los elementos que, como veremos, contiene el sistema de lo fantástico en su estado puro; es decir el de una irrupción en un ambiente codificado como familiar.

Tal concepto se encuentra con recurrencia –señala Tania Alarcón- en Platón, Aristóteles, y menos frecuentemente en Eurípides, Plutarco, Diógenes Laercio, Teócrito, Ateneo el sofista y Filón.

El término *Phantasma* ya se encuentra en Plinio con el significado de “ser imaginario”, “espectro”; en San Agustín se registra con la idea de “representación imaginaria”, y en San Paulino significa “ficción, sueño”. Pero no es sino hasta el siglo XVI que la palabra “fantasma” aparece en el idioma español.⁴

3 Emilio Carrilla, *El cuento fantástico*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1986, p-19 y SS.

4 Ibid, p-82.

Ovidio relata en *Las Metamorfosis* que *Phantasos* (Fantasios) es quien se encarga de producir visiones porque es precisamente el hijo o servidor del Sueño. Tal connotación también aparece como materia de la otredad que define uno de los dos polos de lo fantástico, como hoy lo entendemos, y de las reglas que han llevado a la evolución del sistema de lo fantástico.

Por otro lado, la palabra “maravilloso”, proviene de “maravilla” y del sufijo latino “oso” que significa “lleno de”. El origen se identifica con el adjetivo latino *mirabilis*, el cual significa “extraño, notable”. “Extraño” es justo la acepción con la que ha permanecido en nuestros días, y este concepto es el que constituye precisamente la mitad que se necesita para construir lo fantástico. En ese sentido, la idea “maravilloso= extraño”, será uno de los ejes nuestra investigación.

Tania Alarcón abunda en ello: *Mirabilia*, que significa las cosas maravillosas, evolucionó como palabra semiculta al español. *Mirabilis* proviene de *mirari*, `admirarse`, quedarse en suspenso, maravillarse, admirar, mirar con admiración, y del sufijo latino *bilis* (*ble* en español).

La palabra “mirar” proviene directamente de *mirari*, que conservó su misma acepción latina, esto es: “asombrarse, extrañar, admirar”. La palabra se registra en *El cantar del Mío Cid*, en el siglo XII.

Tania Alarcón sustenta que la diferencia entre los vocablos fantástico y maravilloso es sustancial en tanto que “fantástico” se refiere a la “facultad de la mente para representar cosas inexistentes (...) De acuerdo a Moliner la palabra *fantasía* es una creación mental, una imagen”. En cambio, lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble: “se trata de una imagen externa a la mente”.⁵

Cabe resaltar la esencia de tal distinción puesto que lo fantástico implica una *creación*, una conciencia y un acto racional del pensamiento; mientras que lo maravilloso está relacionado con la *admiratio*. En su fórmula original, la maravilla es sólo la consigna de las cosas maravillosas, de la *mirabilia*.

Susana Reizs incluso habla de un “verosímil feérico”, esto es, maravilloso, en el que se admite que los animales sean capaces de actuar como hombres, o cualquier tipo de maravillas posibles dentro de un contexto ideológico o genérico, lo cual exige que una vez *admirados* los testigos de tal maravilla, finalmente la acepten.

El registro de lo maravilloso es amplio en la Edad Media, ya que en gran medida los registros “maravillosos” no fueron concebidos como literatura, en tanto creación, sino como una posibilidad de pensamiento, una realidad. Una idea comprobada en el imaginario colectivo.

⁵ Ibid, p-84.

Al ser traducido a lenguaje escrito, lo maravilloso se convierte entonces en un género literario.

Posterior a lo maravilloso como literatura, y antagónico también como sistema, llega el racionalismo. La oposición de ambas en un mismo espacio textual genera lo fantástico.

2. LO INOPERANTE DE LAS TIPOLOGÍAS TEMÁTICAS EN EL ESTUDIO DE LO FANTÁSTICO

2.1 Teóricos que usan listados temáticos

Casi ningún teórico contemporáneo a Todorov ha escapado a la intención de realizar una clasificación temática sobre el fenómeno literario de lo fantástico. Hoy, tras el análisis detallado de autores como Cortázar o Borges, dichas tipologías resultan inoperantes, al menos para explicar la estrategia textual del fenómeno para la totalidad de los casos.

La inoperancia del método temático nos conduce al axioma de que el tema no define a lo fantástico.

Teóricos recientes han contribuido a cuestionar la metodología de análisis basada en listados de temas que definen *a priori* el *corpus* de lo fantástico, como en el caso de la investigadora, Flora Bottom, cuyo trabajo permite llegar a conclusiones robustas sobre la especificidad del fenómeno de lo fantástico literario.

Aunque Bottom se adhiere a la definición genérica de Todorov en cuanto a las categorías de fantástico, extraño y maravilloso, el apunte más brillante en su estudio, *Los Juegos Fantásticos*, es el señalamiento sobre lo inapropiado que resultan las clasificaciones por temas a las que el propio Todorov recurrió como indicadores de género.

Este punto no debe subvaluarse, ya que ha dado pie a una confusión muy difundida que relaciona los temas con la naturaleza del fenómeno.

Caillois, por ejemplo, llama "*les temas du genre*" (Caillois, 1966) a varias categorías temáticas que producirían lo fantástico, entre las que destacan las siguientes:

- a) Pacto con el demonio
- b) Alma en pena que exige, para poder descansar, alguna acción
- c) Espectro condenado a un eterno deambular (...)
- d) La muerte personificada que aparece entre los vivos
- e) Cosa indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o hace daño
- f) Los vampiros
- g) La estatua, el maniquí, la armadura o el autómatas
- h) La maldición de un brujo
- i) La mujer fantasma venida del más allá, seductora y letal.¹

En nuestro concepto, dicha categorización sólo opera para el llamado paradigma de lo *fantástico clásico*, en el sentido de que dichas temáticas no conforman únicamente un ambiente, sino encarnan la *otredad*, al ubicarse como elementos extradiegéticos que amenazan con invadir o destruir al ámbito de lo familiar.

¹ Caillois apud Flora Bottom, *Los Juegos Fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003, pp.- 26-27.

En el paradigma de lo fantástico clásico, lo sobrenatural se materializa en un ser o una fuerza antropomorfa, elemento que siempre aparece como externo al ámbito de lo familiar y cuya función es irrumpir en éste, de una manera “insoportable”, como lo detallaremos más adelante.

De esa manera, el hecho de enlistar una serie de elementos “fantásticos” no garantiza la puesta en marcha de lo fantástico, pues como observa Bottom, estos temas podrían buscar en sí mismos mover a la risa, la tristeza o la ironía, dependiendo el tratamiento que se haga de ellos, con lo cual desaparecería completamente el supuesto sentido fantástico inherente que tales listas les intentan conferir.

Todorov, el iniciador de los estudios sistemáticos de lo fantástico, no escapó a la irresistible empresa de proponer clasificaciones temáticas, y agrupó dichas tipologías en “temas del *yo* y temas del *tú*”.

Como predecesores a estos autores, Todorov cita a Dorothy Scarborough, quien en su libro *The Supernatural in Modern English Fiction*, propone como temas fantásticos al Diablo y sus aliados, los fantasmas, y a “la vida sobrenatural”.

Por su parte, Penzoldt –de acuerdo a lo que el propio Todorov refiere- propone también al fantasma, al aparecido, el vampiro, el lobizón, las brujas y la brujería, al ser invisible o el espectro animal.

Vax, otro de los grandes teóricos canónicos de lo fantástico, reconoce que la realización de una tipología general de temas es una *idée séduisante, entreprise irrealizable*², por lo que propone una lista breve, en la que se cuenta al lobizón, el vampiro o las partes separadas del cuerpo humano.

Adelantándose a su tiempo, Vax señala por otro lado que también existen otros temas que pueden dar origen a lo fantástico, sólo que éstos tendrían una naturaleza más psicológica como “las perturbaciones de la personalidad, los juegos de lo visible y lo invisible; las alteraciones de la causalidad; del espacio y del tiempo”, esas que anticipan de manera sucinta la teorización de los motivos de las llamadas *fantasías metafísicas* de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar.

Sin embargo, y hay que decirlo, será Tzvetan Todorov quien contribuirá a crear toda una tradición de listados temáticos, que en gran medida han provocado el empantamiento del estudio sobre la naturaleza de lo fantástico. Todorov justifica los listados temáticos de este modo:

“Este procedimiento, por inocente que parezca, no lo es enteramente. Implica dos hipótesis que están lejos de haber sido verificadas: la primera es que a las clases formales corresponden clases semánticas”.¹¹

² Louis Vax, *La seducción de l'étrange*. Press Universitaires de France, París, 1965, p-59.

¹¹ *Ibíd.*, p- 86.

Con ello, Todorov inaugura una tradición, la que vincula a los temas con el *modus*, que lo llevará incluso, como hemos venido diciendo, a dividirlos en dos grandes grupos: “los temas del yo” y “los temas del tú”.

No es curioso que en los *temas del yo* (una otredad interiorizada) Todorov ubique al deseo sexual puro e intenso, el diablo y la lúbrico, la religión, la castidad y la madre, el incesto, la homosexualidad, “el amor de más de dos”, la crueldad, fuente del placer o la necrofilia y los vampiros, temas que como veremos más adelante, son más propios del llamado “paradigma fantástico moderno”, como nosotros lo proponemos.

En un intento de teorizar de una forma un poco más sucinta sobre el fenómeno de lo fantástico, Adolfo Bioy Casares, prologuista de la *Antología de la Literatura Fantástica* (la cual suscribe al lado de Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges), recurre igualmente a una tipología para explicar las supuestas causas de los textos, inaugurando por otro lado las topologías realizadas no por teóricos, sino por los propios escritores de lo fantástico, preparando el camino para lo que llamaremos “conciencia de género”, propio de lo fantástico moderno y posmoderno.

Para Bioy Casares hay dos elementos connaturales a todo relato fantástico: el ambiente y la sorpresa.

En su breve estudio, Bioy Casares, sin profundizar más en estos conceptos, proporciona una lista de “argumentos fantásticos”, que de acuerdo a su propuesta, producen justamente lo fantástico:

- a) Argumentos donde aparecen fantasmas
- b) Viajes en el tiempo
- c) Los tres deseos
- d) Argumentos con acción que sigue en el infierno
- e) Argumento con personaje soñado
- f) Con metamorfosis
- g) Acciones paralelas que obran por analogía
- h) Tema de la inmortalidad
- i) Vampiros y castillos.¹²

Por su parte, el influyente teórico Roger Caillois, tampoco escapa a esta tendencia. Para el teórico francés dichas categorías son:

- 1) El pacto con el demonio
- 2) El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida
- 3) El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna
- 4) La muerte personificada, que aparece en medio de los vivos

¹² Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp -10-13.

- 5) La “cosa” indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña.
- 6) Los vampiros; es decir los muertos que se aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos
- 7) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia
- 8) La maldición de un brujo, que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural
- 9) La mujer-fantasma, salida del más allá, seductora y mortal

Y como otros teóricos, también ajusta otro tipo de relatos, pertenecientes a otras etapas del desarrollo de lo fantástico como “temas” que deben adherirse a las ya canónicas. En ese sentido, Caillois agrega:

- 10) La inversión de los dominios del sueño y de la realidad (curiosamente menciona a Cortázar como ejemplo)
- 11) La habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borradas del espacio
- 12) La detención o la repetición del tiempo ¹³ (esta clase de “temas”, de índole metafísica, los considerará explícitamente “nuevos” con relación a los otros).

Sin embargo, el propio Caillois será quien acuñará un rompimiento con esta tradición, contradiciendo su propia postura al señalar lo siguientes: “Ya lo he dicho: no son tanto los temas que difieren sino la manera de tratarlos”, buscando proporcionar una salida para semejante laberinto. ¹⁴ Empero ha habido otros teóricos que no cuentan ni siquiera con la intención de rigor que el tema requiere.

Un caso alarmante es el de Emilio Carrilla, quien reduce la totalidad de su estudio de lo fantástico a hacer una lista (muy poco exhaustiva) de “temas fantásticos”, asumiendo que la enumeración de ellos constituye la totalidad del fenómeno de lo fantástico.

Su desdén por el estudio serio del fenómeno proviene de su visión *a priori*: “Repito: dentro de una situación un tanto secundaria en que se ha valorado con frecuencia a la ficción fantástica (concretamente, al cuento y la novela de este tipo) mucho tiene que ver el hecho de haber sido considerada como una simple evasión, entretenimiento o regodeo espeluznante. Cuando no –como ocurre con determinados sectores- como meros pasatiempos de viejas y de niños...” ¹⁵

Su concepción del fenómeno de lo fantástico es ilustrativa por englobar todo un prejuicio cultural:

“Hay autores (no cuesta dar nombres) que se refugian en lo maravilloso como inescapable refugio de una naturaleza débil o mezquina: Hasta puede hablarse también de miedo, que encuentra ahí segura protección a los golpes de un mundo para cuya lucha no están preparados”. ¹⁶

¹³ Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes*, p-25-28.

¹⁴ *Ibid*, p-35.

¹⁵ Emilio Carrilla, *El cuento fantástico*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1986, pp-64.y 65.

¹⁶ *Idem*.

Para él, el registro de lo fantástico se reduce a “el amplísimo receptáculo de obras debidas a la fantasía exarcebada, desbordada, extrema...”¹⁷

Huelga decir que sorprende la simpleza con la que el autor aborda el tema, toda vez que su obra se dice puramente “teórica”. Pero aún sorprende más que se haya vuelto material de cita en prólogos, introducciones y hasta uno que otro trabajo académico.

Bajo el argumento temático, Carrilla cree identificar el fenómeno. Para él, lo fantástico se refiere a “las alucinaciones, las relaciones entre vida y muerte, la fusión y desaparición de planos (realidad y libro, sueño y realidad), los `fantasmas`, la magia, las supersticiones y hechicerías, el mundo feérico, los sueños premonitorios, las coincidencias inexplicables, las metamorfosis, los `dobles`, los paraísos artificiales, las trasmutaciones, de espacio y tiempo, los mundos planetarios (por lo menos hasta hoy)”.

La imprecisión es manifiesta cuando Carrilla agrega que “dentro de los temas” se debe incluir aquellos “que se ligan a aspectos fronterizos de la realidad”.

Los más corrientes serían, para él, por ejemplo, los que tocan las apariciones y fantasmas. “Tema de raíces folklóricas que tomó expansión culta (sic) a fines del siglo XVIII y en el siglo XIX (...) En fin, la trasposición de vida y muerte (...); el tema infinito de la magia (...); los viajes en el tiempo y en el espacio (...); la trasposición o fusión de mundos (...), y en general, el ámbito de las fábulas y cuentos infantiles (...); la visión del trasmundo (...); el género de las `anticipaciones`”.

18

Huelgan los comentarios cuando Carrilla insistió en agrupar en un mismo lugar a lo fantástico y a lo “maravilloso de las fábulas y cuentos infantiles”.

Más aún. Señala que “no tengo la pretensión de agotar todos los temas, pero, por lo menos procuro señalar los más importantes”.

Para tal efecto ofrece otra amplia lista en series y grupos, con ejemplos que de acuerdo a su criterio, ilustran tales temáticas.

No pretendemos agotar al lector transcribiendo aquí esta lista. Sólo consignaremos los pretendidas “series” que englobarían de acuerdo a Carrilla todas las obras fantásticas:

- a) Locura (e historia clínicas)
- b) Transmutación de sueño y realidad
- c) Viajes en el tiempo
- d) Anticipaciones
- e) Lo fantástico proyectado hacia la sátira, el humor y el juego del ingenio
- f) Formas mixtas.

¹⁷ Ibid, p-21.

¹⁸ Ibid, pp-36 y 37.

Pero Carrilla no es el único caso. Ni siquiera un teórico tan prominente como Jaime Alazraki, quien en gran medida ayudó a ampliar la simplicidad de las teorías canónicas sobre lo fantástico, rehuyó la tentación del reduccionismo temático. Según Joseph Tyler, de la State University of West Georgia, en unas conferencias que dictó el propio Alazraki en 1971 en la Universidad de California-San Diego, el teórico señaló que “desde el siglo XIX, e incluso desde épocas más tempranas, la historia de la literatura fantástica ha venido ramificándose y nutriéndose de doce temas esenciales”, a saber:

- 1.- Pacto con el Demonio
- 2.- El alma en pena que tiene que realizar un pacto o que a veces sufre por castigo, a veces por venganza
- 3.- El espectro en su carrera desordenada
- 4.- La personificación de la muerte
- 5.- La cosa indefinible que mata (“El Horla” de Maupassant)
- 6.- Los vampiros
- 7.- La estatua, el maniquí, el automatón y otras figuras inanimadas
- 8.- La narración de un brujo
- 9.- La mujer fantasma
- 10.- La inversión de los dominios del sueño y la realidad
- 11.- La calle, la habitación, que de pronto se borra en el espacio
- 12.- Detención o repetición del tiempo

Al contrario de las demás listas temáticas, la de Jaime Alazraki se acompaña de varios ejemplos, los cuales funcionan precisamente más como temas que como explicación del fenómeno.

De la misma manera, uno de los estudios más serios en cuanto al estudio de lo fantástico, *Fantasy: the literature of subversión*, de Rosemary Jackson, no escapa a la tendencia de los listados temáticos.

Jackson dice:

“Themes can be clustered into several related areas: (1) invisibility, (2) transformation, (3) dualism, (4) good versus evil. These generate a number of recurrent motifs: ghost, shadows, vampires, werewolves, doubles, partialselves, reflections (mirrors), enclosures, monsters, beast, cannibals. Transgressive impulses towards incest, necrophilia, androgyny, cannibalism, recidivism, narcissism and `abnormal` psychological states conventionally categorized as hallucination, dream, insanity, paranoia...”¹⁹

Sin embargo la autora se contradice al final de su trabajo al negar su propia postura temática cuando señala: “An understanding of the subversive function of the fantastic literature emerges from structuralist rather than from merely thematic readings of texts”.²⁰

¹⁹ Rosemary Jackson, *Fantasy: literature of subversión*. Methuen & Co. New York, 1981, p- 49.

²⁰ Ibid, p-175.

2.2 Rompimiento del modelo temático para explicar lo fantástico

Kafka representa una ruptura en la tradición de lo fantástico. Y sobre todo: se sale de cualquier clasificación temática. El tema de la “metamorfosis” no define su fantacidad. Todorov reconoce la incapacidad de su modelo para explicar una estructura como la de *La Metamorfosis* y explícitamente señala la pertinencia de estudiarlo con otras herramientas y ubicarlo *fuera* del grupo de textos que él aborda.

Bioy Casares también intuyó diferencias estructurales al llegar al caso de Kafka, tomando en cuenta la diferencia en el tratamiento de un tema como “la metamorfosis” y así lo expresa cuando separa de la totalidad de su listado temático a los:

“Cuentos y novelas de Kafka. Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica, definen estas obras; Kafka, con *ambientes cotidianos*, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror: su metódica imaginación y su estilo incoloro, nunca entorpecen el desarrollo de los argumentos...”²¹ (las cursivas son nuestras)

Por otra parte, a los cuentos de Borges, Bioy, los llamaré “fantasías metafísicas”, lo cual marca también una línea en la que no todos los “temas” se pueden considerar como hechos bajo la misma estructura.

En ese sentido, Bioy profundiza: “aquí lo fantástico (en el caso de los cuentos de Borges) está, más que en los hechos, *en el razonamiento*. Nuestra antología incluye: `Tantalia`, de Macedonio Fernández, un fragmento de *Star Maker* de Olaf Stapleton; la `Historia de Chuang Tzu y la mariposa`; el cuento de la negación de los milagros; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges.

“... Con `El Acercamiento de Almotásim`, con `Pierre Menard`, con `Tlön, Uqbar, Orbis Tertius`, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carente de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas de literatura”.²²

Esta famosa definición de la cuentística de Borges nos lleva a la consideración que sigue a continuación.

2.3 El tema no define el género

Como ya se ha intentado esbozar aquí hasta este momento, lo que llamaremos “el sistema de lo fantástico” no depende directamente de una tipología o clasificación temática, sino de una

²¹ Jorge Luis Borges, et. al., *Antología de la literatura fantástica...*, op. cit, p- 49.

²² Ibid, pp-12-13

estrategia textual. Susana Reisz afirma que en cuanto a las categorías temáticas o deben aplicarse dócilmente o se debe poner en tela de juicio toda la clasificación. Flora Bottom delinea los elementos de lo que será nuestro principal argumento: lo fantástico –asegura la investigadora- se centra en una relación constante entre el tema y su tratamiento. Es más: el sistema de lo fantástico opera a partir de un tratamiento del tema, cualquiera que sea éste, y no sólo de los estereotipados como “fantásticos”, los cuales llegan incluso a tener independencia de ellos mismos.

Bottom tiene claro lo anterior cuando asegura que “un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera”.²³ En nuestra propuesta, los diferentes tratamientos de los elementos que integran el sistema textual que llamamos fantástico, definen a sus respectivos paradigmas. El tratamiento delinea a los paradigmas de lo fantástico. En los paradigmas moderno y posmoderno, el referente al que llama Caillois “les temas du genre” ha sido desplazado por la productividad del texto fantástico, en los términos de Julia Kristeva.

El escritor y académico Juan José Saer también señala que al “dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento”.²⁴

“La ficción no es por lo tanto, una reivindicación de lo falso (...) la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo...”²⁵. Lo anterior en el entendido de que el relato fantástico es la forma más pura y extrema de ficción.

El tratamiento se ha convertido, en el paradigma moderno y posmoderno, en una de sus condiciones de producción. Los temas dejan de ser importantes para dar paso a las formas que pueden abordar éstos.

Los temas, que en el paradigma clásico de lo fantástico, dependen del referente cultural, son desplazados en los paradigmas posteriores por la autorreferencia o por un referente simulado, apócrifo o creado *ex profeso*, con un pie en la referencia extradiegética y con otro en la autorreferencialidad que ha creado el texto.

El caso de *El Fantasma de Canterville* de Oscar Wilde, como señala Bottom, se torna un claro ejemplo de lo inoperante que resulta adjudicar una cualidad fantástica inherente a los temas que el XIX utiliza en la creación de sus relatos fantásticos, y también significa el desgaste de ellos.

²³ Flora Bottom, *Los Juegos Fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003, p- 30.

²⁴ Juan José Saer, *El Concepto de Ficción*. Editorial Planeta, 1997, pp- 12-13.

²⁵ Idem.

El fantasma de *El Fantasma de Canterville* es presentado en el cuento de Wilde como un ente desacralizado y que ha perdido toda su connotación terrorífica, siniestra, lo que demuestra en sí mismo que el tema no crea a lo fantástico. En cambio, repara Bottom, temas o personajes aparentemente alejados de lo fantástico, como el tigre de “Bestiario” de Julio Cortázar; el espejo de “Through the looking glass” de Lewis Carroll o de “Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges, pueden tener una connotación distinta a la de miedo. Estos temas de ninguna manera pueden apelar ya a la vacilación del lector, como lo propone Todorov, puesto que dependen de una construcción referencial que en ese momento designa el autor.

De esa manera, un bebé en *Rose Mary's Baby* de Ira Levin, no es un tema que pueda entrar en ningún listado de los propuestos por los teóricos canónicos como fantástico *per se*; pero lo que sí puede ser considerado, como fantástico, no es el bebé, ni el tigre de Cortázar o los espejos de Borges, *sino el cómo son tratados* o cómo son parte de una estrategia textual particular; el tratamiento específico de temas es lo que determina en última instancia la aparición de lo fantástico.

Flora Bottom lo pone muy claro cuando dice que la obra de Borges confirma plenamente esta hipótesis, según la cual no existen temas específicamente fantásticos.

En Borges –dice la investigadora- aparece una y otra vez el mismo tema o el mismo motivo que de acuerdo a cada texto, puede ser fantástico, filosófico o poético,

Recordemos: no todos los teóricos canónicos cerraron su propuesta al definir lo fantástico en cuanto a los temas que abordan los relatos. Louis Vax, el más perspicaz de ellos, columbró en sus textos la posibilidad de que lo fantástico pueda ser obra de un tratamiento determinado; Flora Bottom remarca este aspecto de Vax cuando cita de él:

“No existe lo fantástico en potencia, sólo existe lo fantástico en acto. La actividad no destila un concepto para extraer de él un horror que oculta, sino que engendra ese horror al estilizar el motivo”.²⁶

Incluso, la investigadora da un paso más allá cuando señala que “los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas”²⁷, por lo que los temas de los que hablan Todorov, Caillois o Bioy Casares como definitorios de lo fantástico de ninguna manera pueden ser universales.

²⁶ Vax apud Bottom, op. cit, p-34.

²⁷ Bottom, op. cit, p-33.

Para dejarlo claro, Bottom refuerza esta idea cuando cita de Vax nuevamente: “no es el motivo lo que hace o no hace a lo fantástico, sino que lo fantástico es lo que acepta o no acepta organizar su universo alrededor de un motivo”.²⁸

Bajo ese esquema, podemos aseverar que lo fantástico puede registrar no sólo *una*, sino *varias* formas de tratamiento, lo que origina paradigmas dentro de un sistema, un esquema que produce lo fantástico.

La propuesta no temática de Bottom, desgraciadamente queda empañada por la posterior defensa que hace en su estudio del modelo todoroviano, cuando señala que “no debemos olvidar que quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el *yo* del lector; un hecho no puede imponerse por la fuerza como ‘fantástico’ a su conciencia si ésta no lo considera como tal”.²⁹

Como puede observarse, nuestra postura pretende rebasar la discusión todoroviana de que lo fantástico depende del tema y de la vacilación del lector, lo cual de acuerdo a nuestra postura, de ninguna manera puede aceptarse como condición universal de todas las manifestaciones de lo fantástico.

Borges lo tenía claro, a juzgar por una conferencia dictada en la Biblioteca San Martín de Mendoza, Argentina, el 19 de abril de 1958, en la que señalaba que “las cosmogonías quizá sean literatura fantástica, pero no fueron escritas *como* fantásticas...”³⁰

De la misma manera, consideramos que la mayor prueba que confirma nuestra afirmación, acerca de que el tema no define lo fantástico, parte del ensayo de Georges Desmeules, “Literatura fantástica y espectro del humor”, en la que el teórico documenta la forma en la que los relatos más comúnmente identificados como fantásticos pueden poseer varios registros. Casos “ejemplares” pueden ser algunos cuentos de Guy de Maupassant o Henry James, en los que el tema supuestamente fantástico (una fuerza sobrenatural o un fantasma) posee otros registros como el irónico-humorístico, por citar sólo alguno.

En el caso de “El Horla” de Maupassant, considerado material imprescindible de cualquier antología de relatos fantásticos, resulta revelador la lectura que de él hace Desmeules. El investigador concluye que también puede leerse como un ejercicio de ironía hacia la sociedad de su época.

Otro caso que refuerza la idea de que las temáticas no hacen a lo fantástico lo constituye el también lleno de humor “Rani” del argentino Carlos Peralta, incluido en la muy conocida

²⁸ Vax apud Bottom, op, cit., p- 34.

²⁹ Ibid.

³⁰ Borges apud Bottom, *Los Juegos Fantásticos...*, op. cit., p-49.

Antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, donde el motivo de un tigre permite una lectura que participa de la ironía y el humor, y que incluso nos invita a pensar si un motivo humorístico, de acuerdo a un tratamiento específico, pueda alcanzar un registro fantástico.

En el caso de “El Horla” que estudia Georges Desmeules, el asunto es más dramático, pues su ensayo destruiría de una vez por todas la teoría todoroviana y la canónica en cuanto a la explicación del fenómeno fantástico como un género que depende del tema y de la participación del lector en su reconstrucción-interpretación.

Como ya anticipamos, Desmeules encontró en “El Horla” *otra* lectura: la humorística; y no sería aventurado pensar que lectores futuros encontrarán en todo el corpus del que se sirve Todorov para “inferir” la presencia de lo fantástico, lecturas de cualquier naturaleza, menos la fantástica.

Para Desmeules en “El Horla” hay una cara irónica, “incluso paródica”. “En primer lugar – dice- se produce una ironía que nace de un barco brasileño (...) A continuación una referencia a las historias de vampiros representa la última manifestación del Horla y podría señalar su naturaleza (...) Más aún, se pueden encontrar estos indicios de la lectura humorística en momentos en los que el héroe se esfuerza conscientemente por explicar o combatir lo fantástico. Por lo tanto, el potencial humorístico llega a su punto más álgido siempre que surgen puntos de integración de lo fantástico en lo cotidiano del héroe...”³¹

Finalmente para Desmeules, cualquier relato fantástico puede tener un “grado cero de humor”, cuando se observa en él ciertos rasgos como los siguientes: “El humor (en un relato fantástico) se vuelve manifiesto en cuanto el representante de lo fantástico se manifiesta de una forma más `evidente`” o bien cuando: “el narrador solamente perciba los efectos de lo fantástico sin descubrir sus causas; que se produzca un encuentro directo con éste y lo sobrenatural o finalmente, que sea él mismo una entidad sobrenatural”.³²

Pero Desmeules no fue el primer teórico en observar que los temas no definen a lo fantástico, como ya hemos visto. En 1974, también Irene Bessièrre, inexplicablemente eclipsada por el texto de Todorov, ya hacía hincapié en eso. Para ella, un mismo motivo –el Diablo por ejemplo- puede ser fantástico, cómico, trágico, o elegíaco. El motivo así, dice, importa menos que la manera en como se le utiliza.³³

³¹ Georges Desmeules, “Literatura fantástica y espectro del humor” en *El Relato Fantástico. Historia y sistema*. Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova (eds.), Ediciones Colegio de España, p-55.

³² *Ibid*, p-56 y 66.

³³ Irene Bessièrre, apud Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, Barcelona, 1976, p-61.

Así, la teoría todoroviana no resulta más que temporal y meramente circunstancial y no universal como consideran todavía algunos teóricos.

Martha J. Nandorfy señala por su parte que “la distinción fundamental de la *Introduction à la littérature fantastique* entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso se fundamenta en parámetros temporales”³⁴, es decir, el código que vuelve un texto fantástico no es fijo, sino está dado por el contexto o por el tratamiento.

Rosalba Campra, recordando a Ana María Barrenechea, y uniéndose a una larga de teóricos que disienten de Todorov, observan que ninguna de las categorías expuestas por él es exclusiva de la literatura fantástica.

Al respecto, Campra señala: “La delimitación de lo fantástico realizada por Todorov, al confinarlo en la duda e incluyendo en su definición semántica la sexualidad transgresiva, llevaría a considerar como fantásticas un número muy limitado de obras, e incluso a plantear su desaparición: un género para la arqueología”³⁵, por lo que podemos concluir, de la mano inicial de Flora Bottom, que ningún tema *a priori* significa lo fantástico.

2.4 Un error recurrente: la aplicación de listados temáticos en estudios contemporáneos de lo fantástico

Desgraciadamente, en los estudios contemporáneos de lo fantástico no es poco común la recurrente aplicación de los listados temáticos para definir si un texto es fantástico o no. Ya se ha discurrecido aquí sobre la inconveniencia de ese procedimiento. Sin embargo, parece ser una práctica que nace en suma, de la falta de consenso en una definición estructural sobre el fenómeno de lo fantástico, y la insistencia en adjudicar el fenómeno a la explicación temprana de Todorov.

En el ámbito editorial, por ejemplo, los listados temáticos acompañan a los prólogos y estudios críticos de las obras sustentándose en definiciones volátiles y no específicas. Tal es el caso de la propia *Antología de la Literatura Fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy Casares, y el prólogo a la edición de Editorial Cátedra a *La Invención de Morel* que incluye la colección de cuentos *El Gran Serafín*, escrito por Trinidad Barrera, quien para estudiar los cuentos “fantásticos” de este último volumen y aquella novela, recurre a un cuadro sinóptico, en el cual se intenta abordar los relatos del autor a partir de las propuestas teóricas de Vax, Caillois, Todorov y Carilla, con un resultado nada adecuado.

³⁴ Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-249.

³⁵ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-159, 182 y 190-191, respectivamente. (En italiano en el original).

La inercia robustece cada día más la cantidad de prólogos y estudios que retoman dicha tendencia, a pesar de que la diversidad de los estudios sobre lo fantástico en otras latitudes tienden a ensancharse.

2.5 Diferentes tipos de fantástico a partir del tratamiento

Como desarrollaremos más adelante, no sólo lo fantástico se define por el tratamiento bajo una fórmula de un tema; de la misma manera, distintas clases de tratamiento, originan paradigmas.

Sin duda, el error de los teóricos canónicos sobre los estudios de lo fantástico ha consistido en querer instaurar sus modelos como válidos para la totalidad de obras fantásticas, pero es aún mayor el error de quienes, apegándose a dichos modelos, pretenden aplicarlos a *corpus* posteriores a los que las teorías hacen referencia, incluso en un caso como el de Todorov, quien prudentemente no se aventura a aplicar su metodología a un caso tan disímil como el de Kafka, por pertenecer a lo que él llama otro fenómeno, lo fantástico *moderno*, que se concibe a sí mismo bajo la idea de *ruptura*.

Más adelante se registrará otra transformación, el advenimiento del *fantástico posmoderno*.

El estudio de Mary Erdal Jordal, *La narrativa fantástica: evolución de género y su relación con las concepciones del lenguaje*, esclarece en buena medida estas rupturas/suturas, basándose en la idea de que los cambios paradigmáticos en el registro de lo fantástico dependen de las concepciones del lenguaje en uso.

Tal vez por ello, Todorov no estaba desorientado cuando preveía que con el advenimiento del psicoanálisis la literatura fantástica moriría como tipo textual, dado que es justo el impacto del psicoanálisis y las concepciones del mundo onírico lo que hace mutar a lo fantástico a otro estado.

En ese sentido, el sistema de lo fantástico siguió su marcha, pero bajo otra forma.

No resulta casualidad que el sofisticado estudio de Erdal Jordan también contenga distinciones afines a las nuestras cuando vislumbra desde las primeras páginas de su libro una separación tajante entre tipos de fantástico en lo que ella llama la ruptura tradicional/moderno, registrada durante el XIX y principios del XX, lo cual coincide con lo que nosotros llamamos “la prudencia” de Todorov de no incluir a *La Metamorfosis* de Kafka en su modelo y en su *corpus*.

Pierre Castex, en su prólogo a la *Antología del cuento fantástico francés* (editado en 1951, y que para Jaime Alazraki es la reflexión pionera sobre la naturaleza de lo fantástico), también intuye los cambios en el *tratamiento*, cuando señala una visible diferencia entre el cuento francés del siglo XVIII con Cazotte como máximo representante y el cambio que se registra ya muy

entrado el siglo XIX en las plumas de Villiers de L'Isle Adam o Guy de Maupassant, quienes practican una escritura “al servicio de intenciones más profundas”.³⁶

Lo anterior revela que existe una diferenciación en el registro de lo fantástico por etapas, incluso históricas, pero que obedecen a un mismo centro, esto es, a un sistema: “El elemento común a toda narrativa –dice Mery Erdal Jordan en las últimas líneas de su libro-, y que se revela como rasgo definitorio del género, es la demarcación de una zona convencional en la que lo fantástico es configurado como una irrupción que enfatiza la oposición natural/sobrenatural”³⁷.

La aparición de un *fantástico posmoderno* tendría que ver, por otro lado, con la hiperconciencia de la naturaleza del lenguaje como material para fabricar lo fantástico. El “fantástico del lenguaje”, como lo llama Erdal Jordan, propio del siglo XX, podría tener su origen justamente en las reflexiones filosóficas sobre la naturaleza del lenguaje en la obra de Saussure y más delante de Ludwig Wittgenstein.

³⁶ Pierre Castex, *Antología del cuento fantástico francés*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999, p-8.

³⁷ Erdal Jordan, Mery, *La Narrativa Fantástica, Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuet/Iberoamericana, Madrid, 1998. Ed. original, Vervuet Verlag Frankfurt am Main, 1998. P- 142.

3. EL SISTEMA DE LO FANTÁSTICO

Las definiciones en los estudios canónicos de Roger Callois, Louis Vax, P.G. Castex y sobre todo, Tzvetan Todorov, contienen desde su planteamiento inicial, insuficiencias metodológicas al pretender aplicar sus lineamientos a un *corpus* ajeno al objeto de sus reflexiones: es decir, el error de sus propuestas, es que no se pueden aplicar más que a la literatura fantástica del siglo XIX.

Todorov reconoce lo inapropiado de su teoría frente a *La Metamorfosis* de Franz Kafka. Ante este texto, Todorov no tiene más remedio que aceptar que “el relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX”.³⁸

Es precisamente el concepto de la vacilación que el lector experimenta ante el texto, lo que caracteriza la teoría de Todorov. Y es justo ese concepto el que, en nuestro juicio, hace languidecer su propuesta, ya que creemos que lo fantástico depende más de una estrategia textual que de la reacción o la no reacción del lector.

La propuesta de Todorov reduce el fenómeno de lo fantástico a una *estrategia normativa, nomotética*, es decir, depende de la existencia de una regla y un caso para un resultado, con una metodología, que como bien descubre el investigador Lauro Zavala, tiene la siguiente estructura:

“*Regla*: los textos con estas características son cuentos (fantásticos).

Caso: este texto tiene estas características.

Resultado: este texto es un cuento (fantástico)”.³⁹

La anterior reflexión pone en evidencia la postura de Todorov, ya que cualquier otro caso (otro texto) que no tenga las características que él menciona, no sería nunca un cuento fantástico.

Ergo, el texto de Tzvetan Todorov (y los de los otros teóricos arriba señalados) no aplica para todos los casos, sino para uno solo: el paradigma del cuento fantástico clásico, que es sólo una de las tres formas posibles de poner en marcha el *sistema de lo fantástico*.

Nosotros sugerimos que existe más de una modalidad de cuento fantástico y aún más: que no existe un género (como Todorov propone) fantástico, sino un sistema de lo fantástico, es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno.

³⁸ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la Literatura Fantástica*. Ediciones Coyoacán. México, 1994. P- 137.

³⁹ Zavala, Lauro, `Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento` en *Periplo*. Revista Hispanoamericana de Literatura, número 2. Guadalajara, 1997

El cuento fantástico clásico por lo tanto responde a una estrategia normativa, la cual “presupone que cualquier texto que cumple con ciertas condiciones formales, estructurales y narrativas, por definición es cuento (...) cada una de estas preceptivas ha surgido a partir de observaciones casuísticas, es decir, cada una de ellas se ha establecido a partir de la existencia de una tradición”.⁴⁰

Todorov, al final de *Introducción a la literatura fantástica* reconoce que todos los argumentos que ha presentado corresponden al paradigma clásico de lo fantástico y que existen textos que no se acomodan a ese esquema: “He aquí en una palabra la diferencia entre el *cuento fantástico clásico* y los relatos de Kafka: lo que en el primero mundo era una excepción se convierte aquí en la regla”.⁴¹ (Las itálicas son nuestras).

Como explicaremos más adelante, el sistema de lo fantástico se registra cuando entran en juego dos elementos de la alteridad, lo Mismo y lo Otro, categorías que pueden ser sustituidas por las relaciones dialécticas entre lo irreal-lo irreal, la vigilia y el sueño, el bien y el mal o la vida y la muerte, etcétera.

El sistema como tal se registra fielmente en lo que nosotros llamaremos paradigma de lo *fantástico clásico*, éste respondería a una estructura textual en la que uno de los dos elementos de la alteridad irrumpe en el otro, transgrediendo el límite que los separa, siendo el elemento Otro, lo que llama Todorov *el elemento sobrenatural*, el que casi siempre aparece –en la literatura del XIX por ejemplo- antropomorfizado, como una fuerza *exterior* que irrumpe en un ámbito codificado como familiar.

Repetimos: lo que nosotros llamaríamos fantástico clásico, es por ende, el esquema básico del sistema de lo fantástico.

Curiosamente no han sido pocos los teóricos que se han acerca a la idea de lo fantástico más como un sistema que como un género o un subgénero literario. Sin embargo, ninguno de ellos ha podido estructurar tal concepto de una manera contundente.

Rosemary Jackson roza esta idea cuando piensa a lo fantástico como una especie de lenguaje (*langue*) del cual se derivan varias formas (*paroles*). Jackson considera tres estadios de esta “lengua”, lo maravilloso (“including fairy tales and science fiction”), la propia llamada literatura fantástica (“including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) e historias relatadas de estados psíquicos anormales, engaños o ilusiones (*delusion*) o alucinaciones.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Todorov, op. cit. p-138.

Más allá de la exactitud de tales consideraciones, lo que sí es rescatable es su intención de identificar un *sistema consustancial* a todas las manifestaciones de lo fantástico, en diversas etapas de la historia de la literatura y por ende su posible evolución *modal*.

Dos trabajos muy influyentes en ese sentido son *El relato fantástico, historia y sistema*, compilado por Antón Risco, y *Teoría de lo fantástico, apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica* de Harry Belevan, los cuales mencionan ya abiertamente la palabra *sistema*, aunque ninguno de ellos se acerca lo suficiente a un esquema textual o teórico para definirlo o para usarlo.

En el caso de *Teoría de lo fantástico* de Harry Belevan, el intento es manifiesto pero el resultado es limitado. Así, su ejercicio teórico se reduce a un monólogo de carácter epistemológico, sin que se ofrezca una estructura textual que explique la forma en la que el fenómeno fantástico tiene pertinencia.

Consideramos que el error es la metodología con la cual pretende identificar la epistemología en la expresión de lo fantástico. Su método dialéctico-filosófico lo lleva a enfocarse en el qué y no el cómo, cuando esta última condición no ha sido siquiera examinada con rigor, lo cual no permite explorar la primera.

Belevan trata de encontrar el *epistème* de lo fantástico, sólo que éste no se encuentra, como él trata de argumentar, a partir de un hecho filosófico-extraliterario, pero sí en su estructura, en su estrategia textual, en una suerte de esquema sintagmático-semántico-lingüístico predeterminado, y no sólo a partir del eje semántico que propone.

Lo que Belevan denomina *epistème de lo fantástico* “constituye la sustancia misma de ellos (sic), `a distinción del que sirve de soporte o trama` -“.

Lo que él trata de encontrar en todo caso, es la fantacidad de los relatos fantásticos, mas no su sistema textual.

En ese sentido, divergimos de él completamente cuando asegura que “lo fantástico no ofrece ningún elemento propio a una hermenéutica como la semiología, pues sólo irradia `señales y síntomas`”.⁴²

Y más: no concordamos con lo siguiente: “... lo fantástico es una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus componentes (del tipo *unheimliche*, hemos visto, es decir: texto-concepto), pero sin cuerpo propio”.⁴³

⁴² Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, Barcelona, 1976, p-25

⁴³ *Ibid.*, p-100.

Aquí trataremos de demostrar que lo fantástico posee un sistema, una estrategia y una especificidad, ya que reducir su existencia a la identificación de “señales y síntomas” es poco menos que centrar su ontología a una tematología.

Está claro que la reflexión de Belevan, a pesar de haber sido respaldada y promovida por Mario Vargas Llosa, y por lo cual ha encontrado cierta repercusión latinoamericana, comete un error de fondo, lo que arroja resultados que el autor ve empantanados por su propio método de análisis, al tratar de acercarse a la práctica, al *corpus*.

El espíritu de esta investigación, en cambio, pretende justamente demostrar lo contrario de la tesis de Belevan, quien presume que en lo fantástico “no hay leyes específicas (...) que se pueden descubrir como parámetros de la dinámica fantástica”.⁴⁴

Por el contrario, nosotros sí creemos que existan tales leyes, e incluso forman un sistema literario o artístico. Es curioso, porque el propio Belevan al inicio de su estudio, intuye la razón de ser de lo fantástico, pero no se atreve a abordarlo: “... Estas primeras aproximaciones – siempre al nivel de la terminología que nos concierne, no aún como vectores de lo fantástico y menos aún como epistème- nos permiten decir que lo fantástico *parte siempre* (no digamos ya que *se origina* pues hemos descartado esa posibilidad), de una escritura pero no en el sentido llano de escritura –poética, narrativa, etc.- sino de una *escritura-textual*, un lenguaje que se genera a sí mismo y que genera lo fantástico en el cuerpo mismo del texto”.⁴⁵ (Las cursivas son nuestras). Desgraciadamente Belevan nunca hace explícito dicho *modus operandi*.

Otro trabajo de gran importancia teórica, también busca acercarse a la idea de *sistema*, pero no logra desarrollarlo suficientemente. En el prólogo del libro que compila Antón Risco, *El relato fantástico, historia y sistema*, se lee claramente: “se trata (su compilación de ensayos sobre el tema), así, de trabajos que prestan atención al *sistema* –a la especificidad del género o modo, a sus signos de codificación–”, sin embargo no se abunda en él y mucho menos se explica tal concepto.

Michel Lord, de la Universidad de Toronto, comenta en ese sentido, que se sigue sin unificarse los criterios sobre lo que es la literatura fantástica. Lord señala que no son pocos los teóricos literarios que lo consideran como un “género paraliterario, constituido con fórmulas estereotipadas, clichés”⁴⁶. Un ejemplo lo constituye Darko Suvin –consigna Lord- para quien lo fantástico sólo es una “subliteratura” incapaz de ordenar los valores del mundo.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibid., p-35.

⁴⁶ Michel Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico (el modelo quebequés)” en *El Relato Fantástico. Historia y sistema*, Antón Risco, Ignacio Soldevila, Arcadio López-Casanova (eds.), Ediciones Colegio de España, s.a., p-13.

Lord cita también a otro teórico, Charles Grivel, quien señala: “En primer lugar, (todavía) no sé qué es lo fantástico: me lo cuentan, pero desconfío. (Todavía) no dispongo de ninguna definición. Nada de ‘género’ y nada de ultramundo. Una ‘cosa’, sí...”⁴⁷

Lo curioso del caso es que Lord tampoco aporta un esquema para estudiar lo fantástico, sino que exterioriza sus propias dudas al respecto. A lo más propone una hipótesis, que ni siquiera llega a aplicar del todo en el *corpus* que aborda. Lord considera que lo fantástico no es un género sino un *hipogénero* que toma forma en los géneros, recurriendo a los procedimientos propios del hipergénero narrativo. Aunque perspicaz, la afirmación no es suficiente para explicar el fenómeno

Empero, Lord aporta un concepto básico para nuestro trabajo: que lo fantástico es un “género de discurso (que) necesita un tipo particular de organización de elementos”.

En contraposición, Rosemary Jackson, quien escribe uno de los libros más respetados dentro de los estudios de lo fantástico, *Fantasy: the literature of subversión*, prefiere el aspecto extratextual de lo fantástico.

No compartimos la idea de que el referente de lo fantástico explique el fenómeno en sí, dado que es orillararlo de alguna manera a una tematización.

La propuesta de Jackson intenta conectar a lo fantástico al estudio de los autores y su relación con su dimensión histórica, social, económica y sexual. Así lo deja claro desde las primeras páginas de su obra: “In a book of this length, it is imposible to considerar all, or many, of these determinants in connection with every text, but my approach throughout is founded on the assumption that the literary fantastic is never ‘free’”.⁴⁸

Para Jackson lo fantástico está necesariamente interrelacionado con tópicos ideológicos y políticos, e incluso es el resultado de un complejo enramado entre la sociedad y el individuo.

“Literary fantasies, expressing unconscious drives, are particularly open to psychoanalytic readings, and frequently show in graphic forms a tension between the ‘laws of human society’ and the resistance of the unconscious mind to those laws”.⁴⁹

Aún así, resulta interesante el concepto intratextual de Jackson cuando señala que lo fantástico traza lo no dicho y lo no visto de la cultura, es decir, la *otredad*, pero sobre todo la necesidad que tiene lo fantástico de lo “real” para construir el referente que va a ser destruido:

“Its introduction of the ‘unreal’ is set against the category of the ‘real’ - a category which the fantastic interrogates by its difference (...) As a literature of ‘unreality’, fantasy has altered in

⁴⁷ Ibid, p-14.

⁴⁸ Rosemary Jackson, *Fantasy, the literature of subversión*. Methuen & Co. New York, 1981, p-3.

⁴⁹ Ibid, p-4.

character over the years in accordance with changing notions of what exactly constitutes 'reality'".⁵⁰

De aquí se desprende el importante vínculo que une a lo fantástico con los conceptos vigentes de "realidad", y sobre todo, con la idea de "otredad" que servirá para argumentar la idea de "sistema".

3. 1 El sistema de lo fantástico, la alteridad y los paradigmas de lo fantástico

Al ubicar el hecho fantástico como una estrategia textual, independiente de la reacción del lector, obtenemos un beneficio: descubrir los elementos que entran en juego en todos los textos fantásticos, de diferentes épocas y de diferentes autores.

Lo anterior nos permite hablar de un *sistema* de lo fantástico, independiente de cualquier hecho extraliterario y develar así su modo de operación.

Curiosamente, la mayor parte de las teorías sobre lo fantástico, incluida la de Todorov, confluyen en el hecho de que existen dos elementos que al principio se oponen: la cotidianidad (Todorov le llama el establecimiento de un *mundo familiar*) y un elemento extraño, que viene a romper la normalidad o el orden establecido.

Así lo menciona el propio Todorov (aislamos su reiteración de que el efecto fantástico depende de si el lector lo percibe o no): "Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, *sin* diablos, sálvides, ni vampiros, se produce un *acontecimiento imposible* de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar".⁵¹ (Las cursivas son nuestras).

El *acontecimiento imposible* conforma lo que llamaremos nosotros el "elemento sobrenatural".

Veamos lo que dicen otros autores al respecto. Olga Reimman señala que en lo fantástico " ... el héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos: el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra de las cosas extraordinarias que lo rodean..."⁵²

Una definición más precisa es la de P.G. Castex, quien considera que "lo fantástico... se caracteriza... por una instrucción brutal del misterio en el marco de la vida real", concepción que coincide en mucho con la de Louis Vax en *El Arte y la Literatura Fantástica*, donde sostiene que

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1994. P-24.

⁵² Citado por Todorov, op. cit., p- 24-25.

“El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable...”⁵²

Sin embargo, el teórico canónico que mejor define la naturaleza del sistema de lo fantástico es Roger Caillois en su libro *Imágenes, Imágenes*, quien cree que en lo fantástico “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.⁵³

Dicha rajadura, de acuerdo a Rosalba Campra se produce ya que “en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables (...) Aquí la intersección de los órdenes significa una trasgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo”.⁵⁴

En los textos de Franklin García Sánchez también se registra esa idea: lo fantástico está dado por una “irrupción en la esfera de la cotidianidad de los personajes”.⁵⁵

Y Marcel Schneider en su *Discurso de lo fantástico*, considera por su parte, que en lo fantástico “se manifiesta como rajadura, como irrupción de lo irracional en la economía racional del universal”.⁵⁶

Retomando sobre todo las definiciones de Caillois y Louis Vax, el teórico latinoamericano Víctor Bravo, en un espléndido estudio sobre la naturaleza de lo fantástico, brinda una concepción todavía más amplia sobre el *modus operandi* de lo fantástico como sistema, cuando señala que “lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad de dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona. “Podríamos decir (a condición de volver de inmediato sobre esta definición, en relación con las diversas teorías al respecto) *que lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo*””.⁵⁷ (Las cursivas son nuestras).

Éste, cabe decirlo, es el concepto que anima la totalidad de nuestro trabajo, y la esencia de nuestra propuesta de “sistema” para definir a lo fantástico.

Ampliando nuestra propuesta, consignamos la definición de Rosalba Campra, en la que se destaca que en el sistema de lo fantástico es primordial concluir con la victoria de un ámbito sobre el otro.

“Probabilmente ogni testo narrativo trova il suo dinamismo primordiale nel conflitto di due ordini, e si conclude logicamente con la vittoria dell `uno sull` altro. Ma mentre nella

53 Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes*. Edhasa, Barcelona, 1970. P-11.

54 Rosalba Campra, “Lo fantástico: isotopía de la trasgresión” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-159.

55 Franklin García Sánchez, “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica” en *El relato fantástico. Historia y sistema*, op. cit., p- 87.

56 Marcel Schneider apud Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, op. cit., p-69.

57 Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1985.

generalità dei testi la barriera che separa gli ordini inconciliabili; tra di loro non esiste continuità possibile, di nessun tipo, e non dovrebbe quindi esserci né lotta né vittoria. Qui l'interzione degli ordinari significa una trasgressione in senso assoluto, il cui risultato non può essere altro che lo scandalo..."⁵⁸, lo cual supone una "isotopía de la transgresión", como el elemento definidor de lo fantástico.

Como hemos estado diciendo, el sistema de lo fantástico, en su función inaugural, se encarna en lo *fantástico clásico*, el cual pone en marcha un estado familiar de cosas, un *hábitat*-universo en el cual se experimenta una intrusión, donde se sabe que "se ha colado lo no natural", para utilizar la expresión de Michel Lord.

A partir de esta idea podemos encontrar que:

- 1) Lo fantástico no es un género o un grupo de textos, sino *un sistema* con reglas y axiomas inherentes, que se pueden encontrar en todas sus manifestaciones históricas.
- 2) El sistema de lo fantástico encuentra al menos tres *modos* en que el límite entre dos ámbitos se transgrede, dando origen a tres paradigmas de lo fantástico, a saber: clásico, moderno y posmoderno

Cabe resaltar que el sistema de lo fantástico es impensable sin la idea de *alteridad* que aportan diversos autores.

Víctor Bravo es quien lo explora de manera más clara.

Su reflexión parte de la obra antropológica de Claude Levi-Strauss, que contiene la premisa de que los procesos simbólicos de una cultura tienen como principio la estructura *binaria* de sus elementos. También refuerza esta idea con la aportación de Michael Foucault en su obra *Las palabras y las cosas*, en la que se orienta hacia una historia de la cultura que sea la historia de las formas de la alteridad, ordenadas en la dialéctica de lo Mismo con lo Otro. Así, Bravo, cita a Foucault:

"... La historia del orden de las cosas sería la historia de *lo Mismo* –de aquello que para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades".⁵⁹

El segundo elemento, *lo Otro*, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con lo Mismo, y es en la literatura donde esta relación encuentra el mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso (...) es un distanciamiento del discurso del mundo; y el lenguaje literario, "una cristalización de la otredad".

⁵⁸ Rosalba Campra, apud Cristina Mondragón Santoyo, "Dos relatos modernistas de tema apocalíptico" en *Lo fantástico y sus fronteras*. op. cit., p-180. Para ver fuente original, consultar Campra Rosalba, "El fantástico: una isotopía della transgresione", infra.

⁵⁹ Citado en Víctor Bravo, p-17.

Asimismo, la ficción opone su discurso a la realidad, la niega, la cuestiona, y lo fantástico pone en evidencia más que cualquier otro sistema esa línea tan delgada entre lo Mismo y lo Otro; el límite entre ambos representa una tensión que a veces se rompe y otras veces no.

No es casualidad que sea en los linderos del siglo XIX donde se haya registrado una mayor profusión de la literatura fantástica, teniendo por primera vez la puesta en escena del límite entre la realidad y la imaginación, *lo Mismo y lo Otro*, como posibilidad textual, mediante una productividad del relato, en términos de Julia Kristeva.

El romanticismo, propio del siglo XIX –nos dice Víctor Bravo-, hizo de la intuición de esta dualidad uno de los centros de su estética. “Con el romanticismo –apunta-, al postularse la alteridad como centro de la estética se abre la posibilidad de que el discurso literario –por encima de la resistencia y el escándalo de una moral establecida, de un signo ideológico impuesto- exponga su materialidad, la designación de su propio espesor como otra realidad del mundo”.⁶⁰

La alteridad u *otredad*, en el esquema de Rosemary Jackson, incluye también una consideración de este concepto, sobre todo en la estructura del relato fantástico clásico: “In its broadest sense, fantastic literature has always been concerned with revealing and exploring the interrelations of the ‘I’ and the ‘not-I’, of self and other. Within a supernatural economy, or a magical thought modern, otherness is designated as otherworldly, supernatural, as being, above, or outside, the human”.⁶¹

Rosemary Jackson nos recuerda que lo otro es todo aquello que Platón dejó fuera de *La República* ideal: todas las energías transgresoras: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, las lamentaciones, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso. “Debemos prohibir por completo todo ese tipo de cosas”, dice Sócrates a la concurrencia, según nos recuerda Jackson. Estas “cosas”, *otredades*, pretenden ser borradas, hacerlas pasar por “invisibles”, y sólo registrarlas por la ausencia, nos insiste Jackson.⁶²

Como lo veremos más adelante, y como también lo remarca la autora, la otredad, en el esquema del paradigma clásico de lo fantástico debe ubicarse siempre *fuera* del hombre, como una entidad externa. Como lo dice la referida autora, Satan, el Diablo, el Demonio, o los ángeles, todas esas figuras sobrenaturales o mágicas, se colocan fuera de lo meramente humano, como propios de una dimensión diferente a la nuestra; decididamente *fuera* de nosotros.

Esta concepción define el paradigma de lo fantástico clásico. Pero aún no es tiempo de entrar a ello.

⁶⁰ Ibid. P-20.

⁶¹ Rosemarie (sic) Jackson, “Lo oculto en la cultura” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-53. Traducción del capítulo “Afterword: The uncen of the culture” en *Fantasy, The literature of subversion*.

⁶² Ibid, p-149.

3.2 Definición definitiva de *sistema de lo fantástico*

La conclusión y el consenso unánime en la idea de que lo fantástico trata de una irrupción de lo extraordinario en el orden de lo cotidiano.

Parece ya no haber discusión o disensión sobre tal respecto. Mery Erdal Jordan en su estudio *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, parte de la regla antes referida, sin entrar siquiera a la discusión que inexplicablemente llenan muchas páginas de estudios que abordan el *corpus* fantástico.

Es así que se torna necesario aportar una definición definitiva para el fenómeno de lo fantástico. No debe haber confusión: el sistema de lo fantástico, tal como nosotros lo proponemos, está definido por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural o la inversión o juego de esta regla.

Nuestra acepción de irrupción tiene como origen la ya muy conocida sentencia de Roger Caillois, de que lo fantástico se registra mediante *l'irruption de l'insolite dans lo banal*.⁶³ Más aún, Caillois señala que “lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo (...) La instancia esencial de lo fantástico es *la Aparición*: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado (...) Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible...”⁶⁴

La definición de J. Bellemin-Noel, se emparenta: “(lo fantástico supone) el hecho de introducir lo inadmisible en el mundo de lo comúnmente admitido”.⁶⁴

La definición que ofrece el investigador David Roas es semejante: “para que una historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que será asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad”.⁶⁵

Esta idea la comparte Dolores Phillips-López quien considera que en lo fantástico figuraría la “intrusión brutal en el marco de la vida real”.⁶⁶

En este punto, es necesario establecer una división entre lo fantástico y lo maravilloso.

⁶³ Vid Roger Caillois, *Antologie du fantastique*. París, Gallimard, 1966, apud *Imágenes, Imágenes*, op. cit. Caillois menciona claramente esta definición al referirse a “los relatos que tienen por tema la irrupción de lo sobrenatural en lo banal...” (p-16). Más adelante, en el mismo texto, concluye: “(los seres malditos de lo que se sirve lo fantástico) ocultos en lo invisible, esperan el momento de hacer irrupción en el desenvolvimiento tranquilo de la banalidad cotidiana”. (p-25).

⁶⁴ Caillois, *Imágenes, Imágenes*, op. cit., p-13-14.

^{64a} J. Bellemin-Noel, “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, *Littérature* 2. s.l., 1971, p-103.

⁶⁵ Roas David, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, compilado por David Roas, Arco Libros, Madrid, 2001.

⁶⁶ Dolores Phillips-López, prólogo a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Cátedra, Madrid, 2003.

Lo feérico ⁶⁷ (lo maravilloso) y lo fantástico propiamente dicho, son dos polos que se excluyen, rompiendo así con la idea popular de que tales palabras son sinónimas.

Para esclarecer tal punto, recurrimos de nueva cuenta a Caillois: “Es importante distinguir entre estas nociones cercanas y que se confunden con demasiada frecuencia, lo feérico es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin tocar ni destruir su coherencia. Lo fantástico, por el contrario, manifiesta un escándalo, una rasgadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”. ⁶⁸

Tomemos en cuenta el significado para varios idiomas en los que lo maravilloso implica *encantamiento*, término que demanda por fuerza someterse a la fuerza sobrenatural, ser parte de ella y no cuestionarla; de algún modo, ser parte de ella.

Rosalba Campra lo aclara: “(si) la presencia de ejemplos sobrenaturales no provoca escándalo, se vuelve al ámbito de lo maravilloso”. ⁶⁹

La acepción de Caillois por lo tanto establece de una buena vez las reglas que llevan a construir lo fantástico, y que como veremos, develan una condición inherente de alteridad en toda formación de lo fantástico: la oposición real/sobrenatural, y con ello la dependencia de lo sobrenatural con respecto a lo *real*.

Más firmemente: Irene Bessiére, tal vez la teórica de lo fantástico más exacta y completa, sostiene en términos generales que “el relato fantástico no parece entonces “la línea divisoria entre lo maravilloso y lo extraño”, como sugiere Todorov, sino más bien, mediante la falsedad velada, el lugar de convergencia de la narración tética (novela de *realia*) y de la narración no-tética (maravilloso, cuentos de hadas).” ⁷⁰

Lo sobrenatural-irreal, y con ello lo fantástico, dependen de la realidad y de una determinada concepción de lo que ésta representa. Rosemary Jackson no escapa a esta esencial consideración cuando señala que lo fantástico no puede existir de una forma independiente del

⁶⁷ El diccionario Larousse asigna al término *fée* la noción de poder sobrenatural, teniendo como raíz etimológica *feérique* por “hada”. Belevan consigna que tal noción equivale en español al vocablo “encantamiento”. También hace el señalamiento de que en las obras de Vax y Caillois sus traductores igualan lo feérico a lo maravilloso, cuando este término tiene su equivalente en francés en *merveilleux*, por lo que deberían traducir encantamiento. Los cuentos feéricos entonces tienen su equivalente en la tradición alemana con el nombre de *marchen* y en la inglesa con el de *fairy-tales*.

⁶⁸ En la traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez a *Images, Images...* de 1970 se lee: “Es importante distinguir entre estas nociones próximas y demasiado a menudo confundidas. El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”. (En *Imágenes, Imágenes*, Edhasa, Barcelona, 1970)

⁶⁹ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-160, pie de página.

⁷⁰ Irene Bessiére apud Harry Belevan *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, Barcelona, 1976.

mundo real: “ (lo fantástico) exist in a practical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world it seems to find so frustratingly finite”.⁷¹

Belevan coincide: “Creemos haber dilucidado ya la ambigüedad existente entre dos categorías aparentemente contradictorias como *realidad* e *imaginación*, pero no está de más insistir nuevamente sobre ello: ¡todos los elementos constitutivos de la imaginación están en la realidad!”⁷²

La investigadora Flora Bottom asegura que “lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico”.⁷³

Regresando a Jackson encontramos lo que tal vez constituye la verdadera esencia del *modus operandi* o *hacer* de lo fantástico: “A characteristic most frequently associated with literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the ‘real’ or ‘possible’, a refusal amounting at times of violent opposition. `A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility; it is the narrative result of transforming the condition contrary to ‘fact itself’ (...) It is this *opening* activity which is disturbing, by denying the solidity of what had been taken to be real”.⁷⁴

Víctor Bravo cierra nuestra lista de consideraciones sobre lo fantástico y “funda” nuestro concepto de *sistema* cuando dice que “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”.⁷⁵

En el caso de que, como sucede en el paradigma clásico de lo fantástico, el ámbito trasgredido sea el de lo cotidiano, podemos recurrir a la matización que propone Georges Bataille llamando a esta acción como *une déchirure*, es decir, una rasgadura, una herida abierta en el lado de lo real.

Lo anterior coincide con la consideración de Rosemary Jackson cuando afirma que “Fantasy embodies a `negative subjunctivity` -that is fantasy is fantasy (sic) because contravenes the real and violates it”.⁷⁶

Para Harry Belevan, “inscrito permanentemente *dentro de* la realidad, lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe”.⁷⁷

⁷¹ Rosemary Jackson, *Fantasy, the literature of subversión*. Methuen & Co. New York, 1981, p-20.

⁷² Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, op. cit., p-96.

⁷³ Flora Bottom, *Los Juegos Fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003. P-110..

⁷⁴ *Ibid.*, p-14 y 22.

⁷⁵ Víctor Bravo, *Los Poderes de la Ficción, para una interpretación de la literatura fantástica*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1985. P-40.

⁷⁶ Rosemary Jackson, op. cit., p-22.

Roger Bozzeto considera que “se puede describir lo fantástico, sus efectos, como el producto de una retórica específica –una ‘retórica de lo indecible’– que constituye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado”.⁷⁸

Ese polo, el que se ve violentado, el de la realidad, es tan necesario como la misma concepción de lo “sobrenatural”. En ese sentido, insistimos; lo fantástico depende de lo real. Por ello, como dice David Roas, el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino muy al contrario, como elemento que nos hace perder la seguridad frente al mundo real. En el otro polo, la concepción de “lo sobrenatural” se erige como el elemento trasgresor.

Por ello, Antón Risco asegura que la estructura básica de lo fantástico es la propia contradicción entre lo natural y lo extranatural⁷⁹, a lo que nosotros agregaríamos, que no se trata únicamente de una “contradicción” sino de un enfrentamiento.

El término “sobrenatural” o “extranatural” a “todo aquello que trasciende la realidad humana”, como lo ha ya consignado David Roas.

Como ya lo hemos consignado, lo sobrenatural representa lo *otro*, lo no humano, así como las cosas que trasgreden las leyes físicas que regulan el orden de este mundo.

Considero la mejor definición de lo sobrenatural la de Susana Reisz: “Lo sobrenatural, así entendido, encuadra y designa lo otro a lo que se opone y no explica”.⁸⁰

En su libro, *Los juegos fantásticos*, Flora Bottom agrega que lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno de lo extraño, desusado, que viene a convertir el orden en un caos.

En esta idea de violencia que caracteriza el choque de lo sobrenatural con lo familiar basa Irène Bessiére su definición de lo fantástico, para lo cual, subraya, es necesaria la construcción interna de una dialéctica de constitución de la realidad. Así, para Bessiére, “el relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas de entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos”⁸¹, como ya lo hemos consignado arriba.

⁷⁷ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico* (Anagrama), op. cit., p-86.

⁷⁸ Roger Bozzeto, “¿Un discurso de lo fantástico?” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., pp-226-227.

⁷⁹ Antón Risco, *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit, p-126.

⁸⁰ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p-207.

⁸¹ Irène Bessiére, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001.

Más aún, Bajtín en *Problems of Dostoevski's poetics*, considera que “The fantastic serves here not in the positive *embodiment* of the truth, but in the search after the truth, its provocation and, most importantly, its *testing*”.⁸²

En cambio, lo maravilloso “es una “fuerza viva, que trata de asimilar ese desorden”. “Lo fantástico, para ser fantástico –señala Bottom- necesita violar las reglas del mundo. De ahí que lo maravilloso no puede ser fantástico”: “Al mismo tiempo –añade-, dentro de la realidad, lo feérico no representa ninguna ruptura, ninguna trasgresión, es perfectamente normal y regular. Obedece a una serie de reglas establecidas y tan explícitas como puede ser el mundo real. Y en relación con éste, el mundo feérico no ofrece amenaza alguna (...) Por lo tanto, la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una trasgresión”.⁸³

David Roas abunda en esta delimitación, al señalar que “cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la “realidad”), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios ni las hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos...”⁸⁴

Abundemos en lo sobrenatural y en el terreno en el que se despliega: lo maravilloso. Es curioso que el que haya mejor esquematizado el deslinde entre lo fantástico y lo maravilloso, haya sido justamente Tzvetan Todorov, al puntualizar que en este último, “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”.⁸⁵ Dicha puntualización, resumida en la idea de que lo maravilloso se caracteriza por la ausencia de asombro en el narrador y en los personajes, es una de las más importantes contribuciones de Todorov.

En consecuencia, lo maravilloso no es lo inexplicable sino lo que no requiere explicación... así, identificamos que lo que no requiere explicación (lo maravilloso) es igual a una coexistencia de lo anormal y lo normal no problematizado.

Irene Bessièrre lo confirma cuando dice que “en el cuento de hadas, el ´érase una vez` sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro...”⁸⁶

⁸² Apud Rosemary Jackson, *ibid*, p-15.

⁸³ Flora Bottom, *op. cit*, p-45.

⁸⁴ David Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p-10.

⁸⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México, 2003, p-68.

⁸⁶ Irène Bessièrre en *Teorías de lo fantástico*, David Roas compilador, *op. cit.*, s.p.

En español, la palabra maravilloso, se define, según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, como lo inexplicable dentro de las leyes naturales.⁸⁷

Lo maravilloso –resume espléndidamente Ana María Morales- se pueden entender como “un universo alternativo, donde las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos y que puede considerarse –intra o extratextualmente- razonables; es un *mundo paralelo* que siempre ha estado presente en la literatura...”⁸⁸ (Las cursivas son nuestras). Es, en una palabra, un desafío a las leyes de la causalidad, como las conocemos hoy día.

Muy oportuno me parece el apunte de David Roas, quien considera que el texto maravilloso “se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con lo real”.⁸⁹

Más ampliamente: lo fantástico, a diferencia de lo maravilloso, requiere de la problematización de lo extraño. Lo maravilloso naturaliza lo extraño. Es decir, presenta lo sobrenatural como natural.

En ese sentido es muy útil la condensación que de dicha discusión ofrece Michael Lord en su ensayo “Organización sintagmática del relato fantástico”, cuando señala que: “Si, según Todorov, para que exista lo fantástico, tiene que existir, por lo menos, un fenómeno extraño, que es la *complicación*, yo añadiría que es necesario que lo extraño sea objeto de controversia y, a continuación, de sanción como, al mismo tiempo, algo improbable y como algo que se impone en el universo representado”.⁹⁰

Para Flora Bottom, como ya hemos mencionado, el acontecimiento fantástico se contrapone a la vida cotidiana, `normal`. Si no fuera así, no tendría esa calidad especial que le confiere la característica de extraño, de inquietante. “El cuento fantástico está precisamente basado en la realidad para poder contrastarse mejor frente a ella. La función de realidad en el relato fantástico es algo así como un telón de fondo, pero un telón de fondo absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbador del orden. El orden está representado precisamente por la vida real, y a ella se opone, a ella arremete el cuento fantástico”.⁹¹

En ese sentido, es prudente citar aquí la famosa consideración de Tzvetan Todorov, el cual sostiene que la literatura fantástica, es la *quintaesencia* de la literatura, “en la medida en que

⁸⁷ Apud Tania Alarcón Rodríguez, “Fantástico y maravilloso, diferencias etimológicas” en *Lo fantástico y sus fronteras*. II Coloquio Internacional de literatura fantástica Ana María Morales, José Miguel Sardinias y Luz Elena Zamudio, op. cit., p-79.

⁸⁸ Ana María Morales, *Lo fantástico y sus fronteras*, Ibid., p-15.

⁸⁹ David Roas, op. cit., p-26.

⁹⁰ Michael Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)” en *El relato fantástico, historia y sistema*, Antón Risco, op. cit, p-42.

⁹¹ Flora Bottom, op. cit, p-57.

el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito”.⁹²

Dicho límite, como hemos venido explicando, se pone de manifiesto cuando una entidad extraña, se pone en escena durante la narración, haciendo con su incursión más evidente la oposición entre real/irreal. Sin embargo, es de hacerse notar ya desde aquí, que si bien éste es la razón de ser de todo el sistema textual de lo fantástico, en los tres paradigmas la invasión de ese elemento “otro” se registra de distinta manera.

En el paradigma clásico el esquema es como sigue: un elemento extraño invade el orden cotidiano que se ha puesto en marcha como telón de fondo; dicho elemento extraño siempre es una materialización de la *otredad*, de manera que se evidencie de manera explícita una relación dialéctica entre dos elementos excluyentes.

3.3 Rechazo teórico al modelo de estudio de Tzvetan Todorov, la idea de *sistema* como teoría reemplazante

Para recapitular de alguna manera lo que hemos venido diciendo, comentaremos que nuestra propuesta presupone un consolidado de los diversos estudios en la materia.

Dichas consideraciones “chocan” con la concepción *canónica* que propone Tzvetan Todorov, en su muy conocida *Introducción a la literatura fantástica*, publicada hace más de 35 años.

Su teorización, la primera de carácter metódico y hasta cierto punto formalista, se volvió piedra de toque de cualquier estudio o referencia al tema de lo fantástico y su naturaleza.

Ya se ha dicho aquí lo inconveniente de los listados temáticos que se pusieron de moda antes de la década de los 70 para intentar explicar el fenómeno fantástico y que el libro de Todorov trata de continuar y superar al mismo tiempo.

La presente investigación pretende dar un paso adelante con respecto a la teorización todoroviana. Los estudios que se han publicado desde hace diez años así lo exigen.

El modelo de estudio de Todorov se agota en su texto mismo. Todorov comente tres graves errores: preconizar el final de las expresiones de lo fantástico con la llegada del psicoanálisis, remitir la existencia de lo fantástico al reconocimiento (concepto de vacilación) del lector de los elementos que entran en juego, reduciendo lo fantástico a un efecto, o a la búsqueda de éste, menospreciando el campo textual; y por último, pretender que su modelo *aplica* a todo el *corpus* de lo fantástico.

⁹² Tzvetan Todorov, op. cit, p- 133.

Los últimos trabajos dentro del campo son más ambiciosos, se nutren de la semiótica, los estudios culturales y sobre todo de la filosofía del lenguaje.

Sin embargo, y a pesar de que dichos estudios ya se encuentran en bibliotecas, parece que aún la influencia todoroviana es latente, a juzgar por los diversos prólogos a trabajos editoriales que echan mano de ese material teórico, que ahora se ha vuelto “didáctico”, como ya hemos consignado líneas arriba.

No son pocos los teóricos e incluso escritores contemporáneos los que han expresado su rechazo al difundido modelo de Todorov que ubica la puesta en marcha de lo fantástico en la vacilación que causa este fenómeno en el lector, es decir, en una instancia de recepción. Incluso los que han utilizado este modelo en sus *corpus* han encontrado serias dificultades al aplicarlo como una condición *sine qua non*, o por lo menos como una característica universal.

Daniel Altamiranda, en las primeras líneas de su trabajo “Campo designativo de la expresión ‘literatura fantástica’”, lo manifiesta rotundamente: “...como resultado del análisis de dichas propuestas (las propuestas teóricas de Todorov, Bessiére, Barrenechea, Volek, Anderson Imbert, Borges) resulta evidente que el problema de la posición del lector frente al texto no puede ser un parámetro para determinar la pertenencia de una obra particular de la literatura fantástica”⁹³, punto de vista con el que coincidimos plenamente, pues como se hemos venido delineando:

- 1) Lo fantástico no es un género, como lo propone Todorov, et. al., y mucho menos los textos que corresponden a temáticas determinadas se constituyen como tales.
- 2) Las teorías canónicas de lo fantástico (Todorov, et. al.) sirven como definición primaria y operan únicamente para nuestro *paradigma clásico de lo fantástico*, que las ejemplifica, es decir se aplica solamente a un determinado *corpus*; el error de dichas posturas residiría en el supuesto carácter universal que pregonan, ya que no son efectivas al tratar de comprobarse en el *corpus* de obras fantásticas posteriores a las que se han teorizado, sobre todo en las latinoamericanas *posmodernas*.
- 3) *Ergo*, lo fantástico es un sistema textual que opera bajo determinada estrategia, la cual puede ir modificándose al hacer proteica la forma en que los elementos que integran al sistema, originando *paradigmas*.

Para permitir una conceptualización más amplia, es de vital importancia devolverle la suficiente autonomía al aspecto textual en la construcción de lo fantástico, y tratar de superar la visión reduccionista que deriva de Todorov, en la cual la recepción es la única instancia que garantiza la aparición de lo fantástico. En ese aspecto, coincidimos con Altamiranda cuando manifiesta su postura teórica: “En consecuencia, en lugar de derivar la discusión conceptual a la instancia de recepción se (debe) procura(r) devolverla al de la procuración del efecto”.⁹⁴

⁹³ Daniel Altamiranda, “Campos designativo de la expresión ‘literatura fantástica’” en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21. Enero-junio de 2000, p-59.

⁹⁴ Idem.

Creemos que Altamiranda sintetiza muy bien la inercia en la que han caído los estudios teóricos sobre lo fantástico a partir de la concepción todoroviana:

“En este terreno, para la definición de la categoría (de lo fantástico) se suele echar mano de un impreciso consenso perceptivo, supuestamente establecido a partir de las opiniones de los lectores: (...) Todorov había procurado moverse en el terreno de la poética teórica, elaboró clases genéricas limitadas a un *corpus* restringido, no presentado como tal. Subraya esta limitación el hecho de que sea dudoso que su definición pueda aplicarse a relatos antiguos, como él mismo sugiere, dando ejemplos del siglo XVIII y XIX’ (García Gual: 80)”⁹⁵

Como veremos más adelante, la teorización a la que apela Altamiranda, encontrará ampliamente su justificación teórica en estudios tan serios como el de Mery Erdal Jordan, en el que se refiere que el fenómeno de lo fantástico que propone Todorov en su trabajo pertenece no solamente a un *corpus* determinado, sino a una concepción del lenguaje que deja afuera a todos los demás *corpus*, cuya teoría pretende abarcar, obras fuera de su radio de teorización

Como ya lo ha expuesto Daniel Altamiranda, y con base en la argumentación anterior, no se entiende por qué se sigue recurriendo al modelo de Todorov cuyo eje descansa en el aspecto receptivo del efecto fantástico, y no en el textual, si como también lo manifiesta abiertamente Rosalba Campra: “el error de Todorov está en considerar como constituyente de lo fantástico temas que son totalmente colaterales”⁹⁶, o utilizando otra acepción, coyunturales.

Incluso un teórico no tan efectivo como Harry Belevan, también en ese sentido al reprobar la “orientación *temática* primeramente (y) una conceptualización de lo fantástico lograda mediante las trasnochadas dicotomías de forma/fondo y estilos/temas”.⁹⁷

Susana Reisz hace lo propio con respecto a la teoría de Todorov, ya que dice, “sus afirmaciones (son) insuficientes o inadecuadamente infundadas”.⁹⁸

Pero nadie como George Desmeules ha puesto en duda las consideraciones todorovianas. En un trabajo controversial “Literatura fantástica y espectro del humor” publicado en la compilación *El relato fantástico. historia y sistema*, Desmeules evidencia la carencia de la plataforma teórica de Tzvetan Todorov y la falta de pertinencia en la idea de “vacilación del lector” como condición *sine qua non* de lo fantástico.

Desmeules explica que la propuesta de Todorov es inviable ya que si en un lector hay una ausencia de “vacilación” o peor aún, no experimenta un sentimiento de lo *siniestro* (*unheimlich*)

⁹⁵ Ibid, p-63.

⁹⁶ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-160.

⁹⁷ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, op. cit., p-50.

⁹⁸ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-193.

y menos aún de *terror natural* (Lovecraft), como la *Introducción a la literatura fantástica* lo postula, sino decodifica un sentido diferente, ya sea irónico o humorístico, ¿quiere decir que el mentado relato deja de ser fantástico?, ¿desaparecen así para siempre las características que según Todorov, le otorgaban el rango de fantástico?, ¿entonces nunca fue un relato fantástico?

Coincidimos con Desmeules. Consideramos también que la única “vacilación” de la que se puede hablar en un relato fantástico es en todo caso la de un lector que se enfrenta con huellas de ambigüedad textual, es decir, la puesta en marcha de macroposiciones (Michael Lord) o unidades anisotópicas ⁹⁹ (Ignacio Soldevilla), que fungen a manera de bloques semánticos en forma de albergues de los polos de la alteridad y que de acuerdo al paradigma en cuestión (clásico/moderno/posmoderno) son dispuestas en el texto de maneras distintas, como lo veremos más adelante.

Pero aquí, como lo propone Desmeules, a diferencia de lo que asegura Todorov, creemos que el lector (en la concepción de un *lector modelo*) no puede sentenciar la naturaleza intrínsecamente fantástica del relato que tiene en frente, pues siempre habrá, como lo demuestra el investigador, la posibilidad de otras lecturas y otros lectores, por lo que la existencia de lo fantástico, *ergo*, depende estrictamente de la instancia textual que lo codifica, es decir, de la estrategia textual que lo pone en marcha; que eso sí, el lector tendía que reconocer, mas no decidir, que es fantástico.

No es gratuito que el propio Desmeules critique que Todorov tiene en mente un *lector modelo*, un lector que de entrada ya realizó un contrato de lectura, “de género”. Esto es, el lector está predispuesto a leer lo que tiene en frente como fantástico, porque *sabe* que es fantástico.

En cambio Todorov, no toma en cuenta a los lectores reales. Desmeules critica tal postura, pues como dice, Todorov recarga en el lector la responsabilidad, “no sólo de reconocer los signos de paración (sic) de un acontecimiento extraño o sobrenatural, sino también de aceptar el mundo descrito inicialmente como una aproximación convincente de la realidad. A pesar de todo ello, la necesidad de este reconocimiento hace que lo fantástico parezca algo relativo”. ¹⁰⁰

Mayor aún, Desmeules, señala que su trabajo “tiene como finalidad circunscribir el estudio de lo fantástico a criterios que no exigen que se recurra a una forma de lectura extratextual” o mejor dicho a criterios extratextuales, ya que “debemos admitir que suele ser difícil o incluso imposible, verificar las reacciones de un lector implícito”.

⁹⁹ Vid Ignacio Soldevilla, “En busca de conceptos operatorios: la anisotropía semántica” en *Actas del I congreso internacional sobre semiótica e hispanismo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 455-459.

¹⁰⁰ George Desmeules, *El Relato Fantástico. Historia y sistema*, (Ediciones Colegio de España), op. cit, pp- 46- 47

Si Desmeules es sugerente en cuanto a lo impropio de la teoría todoroviana, Irène Bessiére es contundente. Para Bessiére, el relato fantástico es su propio móvil: “la descripción semántica no debe asimilarlo ni a los testimonios o meditaciones sobre hechos extra-naturales, ni al discurso del subconsciente: está dirigido desde el interior por una dialéctica de constitución de realidad y desrealización propia al proyecto creador del autor”.¹⁰¹

Posiblemente si el texto de Bessiére hubiese tomado el lugar del de Todorov dentro de las teorías canónicas surgidas hacia los años setenta, el estudio sobre lo fantástico se hubiera tornado hacia el texto mismo y no hacia su recepción, cuestión volátil para definir atemporalmente un fenómeno tan proteico como lo fantástico.

Pero lo temprano del juicio de Todorov, no es un pretexto para la inefectividad. Ya Marcel Brion, al redactar un prefacio a un catálogo de exposición de pinturas con motivo fantástico, realizada en Burdeos, Francia, en 1957, aborda la interesante cuestión del papel que juega la concepción de realidad, para construir lo fantástico. Para Brion, razón y fantástico pueden establecerse, el uno con relación al otro, sobre posiciones antinómicas, pero sus relaciones difieren según el sentido que dan los diferentes medios de cultura. a la palabra “razón”, a la palabra “natural”, a la palabra “realidad”.

La propuesta de Irène Bessiére, sobre una dialéctica específica de constitución de la realidad, que hemos citado, es sin duda una de las más interesantes a ese respecto y en cuanto a las teorías del canon teórico.

En este sentido, Bessiére propone que la constitución del relato fantástico proviene de la yuxtaposición o contradicciones de diversos verosímiles y que se nutre de las *realia*, de lo cotidiano.¹⁰²

El concepto de *realia* es sumamente valioso, porque supone la construcción consciente de símiles de realidad, de unidades semánticas (isotopías) miméticas que entran en relación con los bloques sobrenaturales, para construir una unidad mayor, la anisotopía, concepto acuñado por Soldevilla.

Al no constituir un lenguaje propio, como presuponen algunos estudios, sino servirse de él, y por consecuencia contribuir a ampliarlo, lo fantástico se reduce a una estrategia, más que receptiva.

Curiosamente, no son pocos los autores que coinciden en que este juego dialéctico que define a lo fantástico, y que pone sobre la mesa nuestros conceptos de realidad e irrealidad,

¹⁰¹ Resumido por Harry Belevan en *Teoría de lo fantástico* (Anagrama), op. cit., p-54.

¹⁰² Irene Bessiére, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), Madrid, 2001, p-87.

constituyen la verdadera esencia de esa “tercera realidad” como llama a lo fantástico Mario Vargas Llosa.¹⁰³

Belevan redondea el concepto al proponer la idea de *desliz textual*, es decir un conflicto dialéctico entre dos elementos irreconciliables (los polos de la alteridad), que crean un *orden nuevo*.

Ana Sofía Príncipi de la Universidad de la Plata lo dice bien cuando observa que “la inclusión del elemento fantástico rompe las verdades del marco cognoscitivo dominante, introduciendo otras múltiples y contradictorias”.¹⁰⁴

De lo anterior se desprende que una de las funciones de lo fantástico, si es que las hay, es la de ampliar nuestra concepción de realidad.

Rosemary Jackson redondea esta concepción cuando señala que “Fantasy is not to do with inerting another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different”.¹⁰⁵

En resumen, el sistema de lo fantástico estaría definido por el establecimiento de dos órdenes que excluyentes buscan transgredir su límite, registrándose el fenómeno cuando uno de ellos logra invadir al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.

Susana Reisz lo ha resumido bien cuando sostiene que “lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: natural/sobrenatural (Todorov), normal/anormal (Barrenechea), real/imaginario (Vax y Leanne), orden/desorden (Lenne), leyes de la naturaleza/asaltos del caos (Lovecraft), real /maravilloso improbable (Béssiere). Todo lo cual se traduciría, dentro del *sistema de modalidades* propuestas por mí, en la conveniencia conflictiva de lo posible y lo imposible”. (Las cursivas son nuestras).

En ese sentido, en el *sistema de modalidades* que está dado en su totalidad por la puesta en marcha de los órdenes cotidianidad/otredad que encarna la teoría de la Alteridad, y que lo fantástico conflictúa o dramatiza

Muy lejos ha quedado ya la propuesta de Todorov, que no resuelve la totalidad de los casos con registro fantástico, y más aún para el *corpus* latinoamericano, lleno de recovecos y casos atípicos. Más aún, es creciente el número de teóricos y autores que rechazan dicho modelo para explicar el fenómeno o la totalidad de manifestaciones que de él se derivan.

¹⁰³ En *Teoría de lo fantástico* de Harry Belevan, prólogo de Mario Vargas Llosa.

¹⁰⁴ Ana Sofía Príncipi, “Estrategias y maniobras de incorporación de lo fantástico en dos novelas de Héctor Tizón”, *Lo fantástico y sus fronteras*, op. cit., p-283.

¹⁰⁵ Rosemary Jackson, *The literature of subversion*, op. cit., p-8.

Es el caso de uno de nuestros casos paradigmáticos, Julio Cortázar, quien en entrevista con Sara Castro-Klaren, asegura: “He leído el libro (*Introducción a la literatura fantástica*) y me decepcionó, pero quizá la culpa no sea de Todorov, porque creo que nadie ha conseguido hasta ahora dar una explicación, una presentación coherente del mundo de lo fantástico. Sabés que en algunos ensayitos, más o menos marginales, yo lo he intentado también, pero lo único que se consigue es una especie de fenomenología exterior de la cosa; uno le anda dando vueltas a lo fantástico, pero realmente no se consigue explicar de una manera concreta cuál es la *mecánica literaria* que desencadena, que determina lo fantástico. Es cierto que el hecho de que la mayoría de los relatos fantásticos se traduzcan en terror, en miedo, parece una pista o una guía para encontrar la verdad definitiva...”¹⁰⁶

3.4 La trasgresión como esencia del sistema de lo fantástico

Una de las propuestas más interesantes vertidas por los teóricos contemporáneos que han superado ya los presupuestos de Todorov, es sin duda la de Rosalba Campra, quien propone la idea de lo fantástico como la de una “isotopía de la trasgresión” (lo cual emparenta con la de “anisotopía” de Ignacio Soldevilla).

Aunque Campra asegura que es incapaz de proporcionar una fórmula, “una sintaxis, un discurso fantástico que por sí mismo pueda determinar la pertinencia de un relato a este género, o si la determina la acción combinada de estos elementos y en qué forma y en qué medida”, sí contribuye a la idea un sistema combinatorio de elementos para la construcción de lo fantástico.

Dicha construcción se define justamente como una *trasgresión*, ya que como ella misma afirma, “no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión” y: “la transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto permite la manifestación de lo fantástico”.¹⁰⁷

De acuerdo a Greimas, isotopía es el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato. La idea de isotopía supone la coherencia semántica de un mensaje que garantiza una unicidad en la significación.

Ahora bien. Sobre esa idea, proponemos tres tipos de isotopías de trasgresión que definen tres tipos diferentes de fantástico: la isotopía clásica (sintáctica), la isotopía moderna (semántica) y la isotopía posmoderna (lingüística).

¹⁰⁶ Sara Castro-Klaren. “Fabulación ontológica: hacia una teoría de la literatura de Cortázar” en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Premio Editorial, México 1989. P-68.

¹⁰⁷ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-189.

Campra ya las desarrolló brevemente, cuando dice que la idea de transgresión se puede registrar “a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje”.¹⁰⁸

En otras palabras, el paradigma de lo fantástico clásico está dado por una trasgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el de lo real y el de lo sobrenatural) y finalmente uno de ellos transgrede al otro de forma *lineal* (ver nuestro esquema gráfico).

El segundo tipo de trasgresión sería semántico, y da origen al paradigma de lo fantástico moderno, el cual se registra cuando se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural, lo sobrenatural se naturaliza (como veremos más adelante).

Por último, el tercer paradigma, el de lo fantástico posmoderno surge de una hiperconciencia de las reglas de ambos modelos. La isotopía que lo representa, la trasgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también.

El fantástico posmoderno entonces asumido como un juego del lenguaje adopta a la metáfora fantástica como vehículo predilecto para transgredir la propia idea del lenguaje, entendiéndola como una representación arbitraria, sujeta a los hilos de una convención. En palabras de Campra, un fantástico que representa “la negación de la transparencia del lenguaje”.

¹⁰⁸ Idem.

4. LOS PARADIGMAS DE LO FANTÁSTICO

Partiendo de la aseveración de Todorov sobre que la literatura fantástica constituye “la quinta esencia de la literatura, en la medida de que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito”, y debido en gran medida a que lo fantástico encarna lo que llama Kristeva “el drama entre la verosimilitud y la productividad” de la literatura, podemos aseverar que la literatura fantástica escenifica de forma especial las diversas contradicciones que encara la literatura en general.

En nuestro juicio, el cambio de paradigma en el sistema de lo fantástico corresponde también a los cambios paradigmáticos que se han registrado en el concepto del lenguaje en general.

La tesis de Mery Erdal Jordan es trascendental en ese sentido. En su obra, *La narrativa fantástica. evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Jordan ubica una estrecha correspondencia entre la transición de las corrientes literarias y la alternancia en las concepciones del lenguaje, juzgando que la crítica de los años 70, llámese Todorov u otros, sobre el fenómeno de lo fantástico, no opera al menos para las obras contemporáneas cercanas al posmodernismo, puesto que éstas no empatan con las concepciones clásicas de lo fantástico, debido a que el supuesto posmoderno relativiza precisamente las formas genéricas.

La aportación de Erdal Jordan es de vital importancia ya que establece una clara diferenciación entre una literatura que concibe al lenguaje como un vehículo y al que entiende al lenguaje como creador de mundos posibles, alejados, como dice Altamiranda, de la representación mimética del mundo, y más: lo que en una determinada etapa se entiende como “mundo real”. Es decir, en diversas épocas hay convenciones de realismo, que guardan una estrecha relación con la realidad extratextual.

“De ahí –dice Jordan-, que considere a los procedimientos literarios como elementos al servicio de una estrategia escritural que realiza o subvierte dicha concepción (la del lenguaje como herramienta de mimesis)”, postura que coincide con la nuestra, y la citada ya de Daniel Altamiranda¹⁰⁹.

El cambio paradigmático en la concepción del lenguaje, agrega Jordan, deviene de las variaciones en el pensamiento filosófico y científico; de ahí que aunque lo fantástico opere con una premisa (un sistema textual específico) no puede, en modo alguno, ser idéntico en diferentes etapas del desarrollo filosófico y lingüístico de las sociedades.

¹⁰⁹ Vid Daniel Altamiranda, “Campos designativo de la expresión `literatura fantástica`”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21. enero-junio de 2000, p-59. Supra.

Es por ello que Todorov de alguna manera se equivoca al preconizar que el “género” de lo fantástico encontraría su fin con el psicoanálisis.

No es tal; en todo caso lo fantástico mutó a causa del psicoanálisis, pero no desapareció, y tal vez no desaparecerá ya que es posible que siga mutando toda vez que las demás ramas del conocimiento y el lenguaje modifiquen sus estatutos epistemológicos, dado que en lo fantástico, más que en otros sistemas, se encarna la otredad inherente a la condición humana.

Más adelante veremos que la visión romántica del lenguaje con la que se consolida el sistema de lo fantástico como una variante muy específica de la literatura, cambió con las aportaciones sobre la naturaleza psíquica en los estudios de Freud y Jung (tómese el concepto de lo siniestro de Freud y la concordancia que guardará éste con nuestro concepto de lo fantástico moderno y lo extraño emergente que desarrollaremos).

No sería aventurado afirmar entonces que el paradigma clásico cambió también al desestructurarse el signo con Saussure, Pierce y Fiske.

Dicha desestructuración por lo menos permite innumerables posibilidades, ya que al colocar al significado/significante como dependiente del referente, en el esquema de Pierce, podemos extender una gama de posibilidades analíticas en las que el sistema de lo fantástico puede mutar.

La anterior visión, que se tratará ampliamente líneas abajo, soporta al menos la idea de la existencia de sistemas textuales autónomos del referente o autorreferenciales (para nuestro paradigma moderno de lo fantástico) o la creación de un referente resultado de un simulacro de la verdad o del elemento sobrenatural (como en el paradigma posmoderno de lo fantástico).

Tal concepción se radicaliza con la idea que Wittgenstein viene a proponer acerca del lenguaje, en el que éste ya no se ve como un mero material que sirve para acercarse, conocer o imitar al mundo, sino como un ente vivo que puede crear otros mundos (ontologías incluso) debido a su carga altamente semiótica y proteica.

“Desde esta perspectiva –agregaría Jordan- la literatura es considerada como la expresión del espíritu de la época (en la que se desarrolla), en el sentido más abarcador de este concepto”.¹⁰⁹

Así, “no es casual que el género fantástico se haya originado con el Romanticismo”, como dice Jordan, etapa en la que se cobra conciencia por primera vez del lenguaje como un alejamiento de la representación mimética, y que con el empuje que cobra a finales del XIX el realismo y el

^{109a} Mery Erdal Jordan, *La Narrativa Fantástica, Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuet/Iberoamericana, Madrid, 1998, p-8.

naturalismo, hace más evidente la oposición real/irreal de la literatura fantástica vs. literatura mimética.

La obra de Erdal Jordan parte en buena medida de la de Allen Thiler titulada *Words in reflection*, de 1984, en la que el autor observa con relación a la estética posmodernista ya que “my central proposition in this part of the study is that the writings of contemporary authors offer numerous homologues with the thought of theorist about language...”¹¹⁰ Con base en ello, Jordan presupone que la obra literaria está determinada por la concepción del lenguaje que rige, explícita o implícitamente en un periodo literario determinado.

Es de notarse la cercanía que Erdal Jordan mantiene con nuestra propuesta, cuando señala a la consolidación de las reglas genéricas, en el periodo romántico y el realista, como el surgimiento de lo que ella llama *fantástico tradicional*, en concordancia con nuestro modelo de *paradigma clásico* de lo fantástico.

Jordan ubica el periodo romántico y prerromántico como la génesis del relato fantástico tradicional, proponiendo que en ese periodo lo fantástico se vuelve casi autorreferencial debido a que “la relación entre significante y significado se invierte, volviéndose significativo el significado, precisamente por carencia del referente”, como puede observarse en los primeros textos de Cazzote o Nodier en Francia.

En un plano muy rigorista, sin embargo, difiero un tanto con la propuesta de Jordan, pues considero que tales relatos no carecen de referente, como ella propone, sino se vuelven autorreferenciales, para quedar cercanos a la concepción que hemos aquí esbozado de lo maravilloso, porque todavía, en el caso de Cazzote o de Nodier, no son textos del fantástico clásico, sino una prefiguración del fantástico moderno que vendría con Kafka.

Me parece que en el cuento fantástico romántico de vertiente simbolista el referente, que se establece en la narración como autorreferencial, apela a una gama de símbolos que emergen de la otredad, pero que son expuestos ahí como fuerzas subjetivas, personales, interiores, sublimados por el ideal romántico de lo indecible y lo Absoluto, y que en efecto no apelan a referentes externos, sino a fuerzas ocultas, casi oníricas.

En la famosa *Antología del cuento fantástico francés* de Georges Castex se ofrecen tres relatos del primer periodo romántico (simbolista) y prerromántico: un fragmento de “El Diablo Enamorado” de Cazzote, “La Cafetera” de Gautier y “Smarra o los demonios de la noche”, de Charles Nodier.

¹¹⁰ Apud Mery Erdal Jordan, op. cit, p-9.

En efecto, en ellos el referente está ausente, y el lenguaje tiene ya una clara connotación de “trascendencia”. en donde se remarca el lenguaje artístico en oposición al lenguaje “utilitario” cotidiano; incluso hay una inclinación de las palabras al tratar de comunicar lo “indecible”, en la concepción que acuña Humboldt.

Erdal Jordan corrige más adelante cuando subraya que algunos discursos fantásticos (de ese periodo) son expresiones de lo indecible en el sentido más riguroso que los románticos adjudican a este concepto: lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo esencialmente trasgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido, y por equivalencia, al infinito...

Concluimos que esos relatos del romanticismo temprano, como lo son los de Nodier o Cazzote, preconizan el *fantástico moderno*.

Por eso, aclara Erdal Jordan que en tales relatos fantásticos, ocultos en la segunda mitad del siglo XIX se deslindan de los que buscan “el verosímil fantástico de vertiente realista (que) es el que traza con precisión la demarcación *mundo real/mundo sobrenatural*. Es también aquel que recurre a epítetos de connotación negativa para describir las posibles causas del fenómeno fantástico (...) Afincado en la realidad cotidiana, lo fantástico asume en esta época características eminentemente siniestras, puesto que, al ser despojado de la validez universal que intentara conferirle el romanticismo, se configura como una irrupción de lo sobrenatural que afecta esencialmente al individuo, y como tal, de manifestación totalmente fortuita...”¹¹⁰

Concluye Erdal Jordan: “En la vertiente realista (etapa de consolidación genérica de lo fantástico) lo fantástico es esencialmente subversivo, puesto que su aparición es quebrantar la noción convencional de la realidad...”¹¹¹

Es justo la aparición de la concepción de lo real en oposición de la condición imaginaria inherente al romanticismo (y al relato prerromántico de la vena Nodier), donde se consolida el sistema de lo fantástico, dado que ya el límite real/irreal está plenamente identificado.

Al consolidarse y nacer, el sistema de lo fantástico origina su paradigma clásico –esto de la mano de la idea de fundación e inauguración de una tradición, propio del concepto de lo *clásico* en general-, paradigma que no es privativo de un periodo de la Historia, sino que puede ser cultivado en otros, cronológicamente alejados.

El caso de Lovecraft es sintomático para ejemplificar lo fantástico clásico. Saer coincide: “Rara vez Lovecraft alcanza a ser un escritor de primer orden (lo cual es ya mucho decir). Pero si

^{110a} Ibid, pp- 92-93.

¹¹¹ Ibid, p-105.

hablo de él es porque en su obra, como en ninguna otra, he entrevisto el diagrama perfecto de la literatura fantástica. Leyendo a Lovecraft se puede ver con claridad que lo fantástico tiene un límite y que ese límite es impuesto por lo real. Que lo real es su referencia. Que sin la contraparte de lo real el mundo de la literatura fantástica se borra, no sólo como literatura, sino también como creación imaginaria”.¹¹²

En ese sentido, como hemos visto, lo fantástico siempre depende de lo real. Que la concepción de “lo real” también sea una convención social, es un problema epistemológico que arroja decenas de interrogantes, y que nos obliga a observar cambios paradigmáticos en las manifestaciones de “la realidad”. Dichos cambios provienen justamente de las concepciones nuevas que se tiene del lenguaje y de la realidad que éste crea, más que el que representa. Como dice Iréne Bessiére, “lo fantástico dramatiza la constante distancia que existe entre el sujeto y lo real, es por eso que siempre aparece ligado a las teorías de los conocimientos y creencias de una época”.¹¹³

Adentrados de nueva cuenta con la relación de lo fantástico y el lenguaje, cabe citar a Eckard Hôfner, que de la mano de la filosofía del lenguaje aporta una definición muy precisa sobre el sistema de lo fantástico: lo fantástico –dice Hôfner- “es una variable no de la realidad misma, sino de los conceptos de realidad relativos a las diferentes épocas históricas”.¹¹⁴

Su postura es por demás importante dado que no sólo proporciona una idea con relación a la realidad mimética, sino permite la idea de una realidad codificada, de un simulacro de realidad, propio de algunas de las manifestaciones de la fantástica posmoderna, aunque ése es un tema que abordaremos más tarde.

En ese sentido, dice Hôfner, “las nociones de realidad – por lo tanto- son determinadas en los *discursos*, tales como los de la experiencia cotidiana, de las ciencias, de la filosofía o de las bellas artes”.¹¹⁵

En ese sentido, lo fantástico es uno de los fenómenos literarios de mayor trascendencia cuando se ve desde un punto de vista epistemológico, filosófico, pero sobre todo, lingüístico, dado que contiene los gérmenes de los cambios paradigmáticos en la concepción de realidad de una determinada época.

¹¹² Ibid, p- 225.

¹¹³ Vid Iréne Bessiére, op. cit., p-60.

¹¹⁴ Eckhard Hôfner, “Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds), Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999. p-225.

¹¹⁵ Idem.

4. 1 El sistema de lo fantástico, la alteridad y consideraciones históricas

Al ubicar el hecho fantástico principalmente como una estrategia textual, más que dependiente de la reacción del lector, como lo expone Todorov, obtenemos un beneficio: descubrir los elementos que entran en juego en todos los textos fantásticos, de diferentes épocas y de diferentes autores.

Es decir, lo anterior nos permite hablar de un sistema de lo fantástico, independiente de cualquier hecho extra-textual y develar así su modo de operación.

Curiosamente, la mayor parte de las teorías sobre lo fantástico, incluida la de Todorov, confluyen en el hecho de que existen dos elementos que al principio se oponen: la cotidianidad (Todorov le llama un mundo familiar) y un elemento extraño, que viene a romper la normalidad o el orden establecido.

Veamos lo que dicen otros autores. Olga Reimman señala que en lo fantástico “el héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos: el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra de las cosas extraordinarias que lo rodean”.

P.G. Castex agrega que “el relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable...”¹¹⁶

Así está definido el primer paradigma –el clásico- del sistema de lo fantástico. No es casualidad que sea en el siglo XIX donde se haya registrado una mayor profusión de la literatura fantástica, teniendo por primera vez la puesta en escena del límite entre la realidad y la imaginación.

Es en el romanticismo, propio del siglo XIX donde se afianza el relato fantástico clásico ya que es en este siglo donde más fuertemente se enraiza y se dramatiza la oposición entre la literatura de pura imaginación (maravilloso y como veremos más adelante el romance, que tiene mucho de medieval), la incursión romántica en los terrenos del sueño, lo sublime y el Absoluto, y el positivismo científicista que aboga por una suerte de empirismo realista en la literatura.

Es por eso que es hasta el siglo XIX con los avances en el pensamiento científico que la tensión entre lo real y lo irreal se dramatiza.

Ya lo sugiere Rosemary Jackson cuando señala que “Its hardly surprising that the fantastic comes into its own in the nineteenth century, at precisely that juncture when a supernatural `economy` of ideas was slowly giving way to a natural one, but had not yet been completely

¹¹⁶ Apud Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1994, pp-24-25.

displaced by it”.¹¹⁷ Así, la concepción de realismo que procede del siglo XVIII, en el XIX es sujeta a escrutinio e interrogación por medio de lo fantástico.

Remo Ceserani es certero al ubicar a lo fantástico como una “nueva modalidad de lo imaginario, creada a finales del siglo XVIII y utilizada para aportar eficaces y sugestivas transcripciones de la experiencia humana, en especial de la experiencia humana de la Modernidad. En cualquier caso se trata de una tradición textual bien definida, vivísima a principios del siglo XIX, que se continuó a lo largo de la segunda mitad de ese mismo siglo y del siguiente...”¹¹⁸

La cantera de lo irreal procede primero del romance medieval y el cuento de hadas, géneros que se emparentan en sus características textuales con lo maravilloso. La apelación a otra otredad, la del sueño, durante el Romanticismo, también se alimenta de esa veta de lo puramente imaginativo.

“Para los románticos franceses –dice Albert Béguin- la relación entre poesía y el mundo del sueño era un *experiencia*; el desprecio de lo ‘real’; el subjetivismo del arte, el valor de revelación conferida al mundo creado por el poeta”¹¹⁹, era su carta filosófica y estética más fuerte.

Así, para los pre-románticos, el mundo de los sueños es el de un campo a explorar, el de una revelación, el de un lenguaje incommunicable, pero sobre todo el que rivaliza con el de la mimesis, la cual no puede compararse con la riqueza de símbolos que ofrece el mundo onírico, de acuerdo a su postura.

Ésa es la cantera de lo “irreal” que amenazará con invadir, turbar, negar, tachar o aniquilar (parafraseando a Víctor Bravo) a lo ‘real’, en la segunda mitad del siglo XIX, en donde precisamente lo “irreal” es un concepto que rivaliza casi irreductiblemente con el concepto de lo “real”, siendo éste ya una generalización producto del positivismo.

“La regla fundamental del positivismo –según explica Cassirer en voz de Mery Erdal Jordan- consiste en afirmar que toda proposición que no pueda reducirse con el máximo rigor al simple testimonio de un hecho, no encierra ningún sentido real e inteligible”.¹²⁰

A ello Grant agrega: “... intuition/imagination is replaced by observation/experiment”.¹²¹

Fue así que hasta no tener una tensión tal, lo fantástico como paradigma clásico no pudo haber existido como tal.

¹¹⁷ Rosemary Jackson., *Fantasy: The literature of subversion.*, op. cit., p-24.

¹¹⁸ Remo Ceserani, *Lo fantástico*. Editorial Visor Dis, Madrid, 1999, p-12.

¹¹⁹ Albert Béguin, *Creación y destino*. FCE, México, 1997, p- 22.

¹²⁰ Cassirer (1948), mencionado en Mery Erdal Jordan, *La Narrativa Fantástica, Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuet/Iberoamericana, Madrid, 1998, p- 21.

¹²¹ Grant apud Jordan, *Ibid*, p-24

Así lo cree también Rosemary Jackson: “Fantastic tales proliferate during the nineteenth century as an opposite version of realistic narrative: the literature of the fantastic is nothing more than the uneasy conscience of the positivist nineteenth century”.¹

Es por eso es que hasta ese momento, lo fantástico clásico comienza a registrarse. Es en ese contexto donde surge *Drácula*, una novela que identificada en la corriente de la novela gótica, es según veremos más adelante, uno de los más recurrentes ejemplos para hablar de la literatura fantástica como tradición.

Más adelante consignaremos la relevancia del desarrollo del relato gótico dentro del paradigma clásico de lo fantástico, por ahora sólo queremos remarcar, como ya lo hemos hecho que la tensión de la que hemos hablado: la de lo irreductible en este periodo decimonónico de la antinomia real/irreal no pudo haberse dado sino hasta la aparición de una forma de pensamiento como la racionalista-positivista, hija del cientificismo de mediados del siglo XIX.

Mery Erdal Jordan confirma que esa filosofía positivista “cuyo marco es la producción literaria de mitad del siglo XIX”, tiene una consecuencia: un modelo ideal de verosímil que concuerda con un consenso en la percepción de lo que es la realidad, es decir la regla fundamental del positivismo: la comprobación de un testimonio por los medios racionalistas de la época. Así, dice Erdal Jordan: “el relato fantástico, al crear una tácita y explícita antinomia con el relato realista, afianza sus caracteres genéricos”.¹²²

Sin embargo hay todavía quienes pretenden señalar que la literatura fantástica también se registra antes de este periodo, incluso en plena Edad Media, lo cual no es sino una enorme confusión con los términos de lo maravilloso y la fantasía pura.

Ignacio Soldevilla no sólo opina de la misma manera sino que argumenta lo inapropiado de pensar en “literatura fantástica”, antes incluso del propio siglo XVIII o sus prolegómenos:

“Al intentar un acercamiento a la función de lo fantástico en la Edad Media, la primera y más fuerte tentación de anacronía es la que va implícita en la idea misma de una ‘literatura medieval’. La noción de literatura como una de las bellas artes, dominante en estos últimos tiempos en Europa, no es sino el resultado de la evolución de un proceso cultural nacido –o restaurado– en el siglo XVIII. Si pretendemos, pues, en el marco de un estudio diacrónico de la ‘literatura fantástica’, retroceder, sin solución de continuidad, desde el siglo X al siglo XII, incurriremos en un flagrante delito de anacronismo (...) ¿Como historiar la literatura medieval, si

^{121a} Rosemary Jackson, op. cit., p-112.

¹²² Mery Erdal Jordan, op. cit, p- 23.

lo que nosotros entendemos hoy por literatura no formaba parte siquiera de la concepción cultural del mundo peninsular en aquellos siglos?”¹²³

Para Soldevilla la concepción que se tiene de lo fantástico en la modernidad no cabe en el *corpus* medieval, “porque ya partimos de la conciencia de que nuestra concepción contemporánea de lo fantástico no puede servirnos para intentar una lectura que no esté teñida de anacronía, aunque dicha lectura nos parezca perfectamente legítima, en la medida en que no se olvide que nos es aplicable a la recepción medieval”.¹²⁴

Su argumentación cobra una importancia insólita en los trabajos sobre lo fantástico y refuerza nuestra hipótesis de que lo que nuestro concepto contemporáneo de fantástico (la irrupción insólita de lo sobrenatural dentro de lo familiar), no puede aparecer sino hasta el siglo XVIII y XIX.

Incluso la idea misma de “cuento literario”, para Emilio Carrilla, es propia del siglo XIX. Así lo dice en su muy básico estudio: “El cuento literario –es bien sabido– es género de origen tardío, o si preferimos de conformación bastante cercana a nosotros. Por supuesto, que habló del ‘cuento literario’, vale decir de un tipo que alcanzó a perfilarse, en realidad, a lo largo del siglo XIX”.¹²⁵

En el *corpus* medieval –ya lo señala Soldevilla– “no parece el mejor camino, aunque sea inevitable intentar transitarlo, buscar, por ejemplo, el nombre fantasía y el adjetivo fantástico en dichos textos (...) Que tales términos aparezcan en esa época no implica, ni mucho menos, que vehicularan entonces los mismos significados”.

Tal consideración es terminante. Epistemológicamente, Antón Risco reflexiona también sobre el tema: “A lo largo de todo el siglo (XIX), en la mayor parte de los casos, lo fantástico conducía, al nivel referencial. A confirmar el viejo conflicto entre racionalidad y fe, entre lo sobrenatural (en su tenaz precisión por mantener el su prestigio) y la ciencia (de ahí que se sirviese tan a menudo del folklore y de mitologías consagradas)”.¹²⁶

Rosalba Campra también discurre en este sentido: “... las categorías de ‘realismo/fantástico’ resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales –los códigos– son evidentemente tributarios de la historia (...) Esas categorías empiezan a usarse de un modo más o menos sistemático a partir del siglo XIX...”¹²⁷

¹²³ Ignacio Soldevilla, “La fantacidad en el corpus textual del medioevo” en *El relato fantástico. Historia y sistema*. op. cit., pp- 69-70.

¹²⁴ *Ibid*, p-75

¹²⁵ Emilio Carrilla, Editorial Nova, *El cuento fantástico*. Buenos Aires, 1986, p-14

¹²⁶ Antón Risco, *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit., p-141.

¹²⁷ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión”, op. cit., p-90.

El propio Roger Caillois en *Imágenes, Imágenes*, sostiene que lo fantástico no podría surgir sino después del triunfo de una concepción científica de orden racional (...) después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos.

Para Jaime Alazraki, ese momento ocurre específicamente entre los años 1820 y 1850, cuando el género inédito llamado fantástico distribuyó sus obras maestras. Alazraki nos recuerda que Omán nace en 1778, Poe y Gogol en 1809. Entre esas dos fechas nacen William Austin (1778), Achim von Armin (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1782), Honoré de Balzac (1799), Nathaniel Hawthorne (1803) y Merimèe (1805), Charles Dickens (1812), Sheridan Le Fanu (1814) y Tolstoi (1817); o sea, todos los maestros del género o que incursionaron en él. En resumen, para Caillois y retomado después por Alazraki, lo fantástico aparece apenas antes del siglo XIX como una compensación al exceso de racionalismo.

A Caillois, Alazraki, Erdal Jordan, Carrilla, Soldevilla y Risco, se les suma David Roas, quien también concluye que lo fantástico no puede concebirse como existente desde siempre, sino que “su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico, puesto que hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía, hablando en términos generales, al horizonte de expectativas del lector”.¹²⁸

Es importante señalar que justamente a principios del siglo XVIII el panorama de la narrativa europea era dominada por cuentos del tipo maravilloso y no es hasta que Horace Walpole con *El Castillo de Otranto*, conflictúa mediante una tensión a ese mundo racional mediante la “novela antigua”, es decir la medieval; un conflicto muy propio también de aquel siglo, el Siglo de las Luces.

4. 2 Los cambios paradigmáticos del sistema de lo fantástico

Aunque lamentablemente no desarrollado en su totalidad, pero inteligentemente esbozado, Caillois sugiere una secuencia cronológica del relato fantástico, que emerge de las raíces del relato maravilloso. Así, señala lo que será en gran medida uno de nuestros principales argumentos del presente trabajo: “Es por eso que lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza”.¹²⁹

El anterior postulado es completamente compatible con nuestra propuesta, pues, como seguiremos viendo, las reglas genéricas de lo fantástico parten de las rupturas que se registran en el

¹²⁸ David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*., op. cit., p-21.

¹²⁹ Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes*, op. cit, p-11

romanticismo con respecto a la concepción mimética del lenguaje, y cuyas características (las del fantástico clásico) quedarían esbozadas en gran medida en el ejercicio estilístico de Horace Walpole en *El castillo de Otranto*, que está considerado el primer relato gótico, y que en gran medida, es el primer texto que fue escrito con la plena conciencia de causar una reacción en el lector anteponiendo y enfrentando dos mundos epistemológicamente alejados como la realidad y la fantasía, la tradición del cuento maravilloso medieval y los postulados miméticos de la época, como señala el propio Walpole en el prefacio a su obra.

Aunque no lo menciona con esta intención, y sacándolo un poco de su contexto, coincido con una alocución de Belevan que dice que “lo fantástico aparece como eminentemente reflexivo: existe en la medida en que hay conciencia de él (conciencia retrospectiva, de `arroje-hacia-atrás`) que prosigue en su *en-sí*. Lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo...”¹³⁰

Por esa razón, *El castillo de Otranto*, sería la primera obra genuinamente fantástica, pues fue la primera conciente de los elementos que conformaban el sistema de lo fantástico.

No está errado Caillois cuando teniendo en cuenta tal vez lo anterior, señale que el fantástico tal como se erigió en el siglo XIX, no podía sino “surgir después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros”.¹³¹

Y agrega: “lo fantástico, insisto en ello, es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometido a una causalidad rigurosa”.¹³²

Ya en el II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, realizado en la Ciudad de México (el primero tuvo registro en La Habana, Cuba), en el año 2000, se comienza a trabajar ya con un consenso unánime sobre el propio concepto de *fantástico clásico*: “No cabe duda de que lo fantástico clásico, lo que la mayor parte de los especialistas como tal, nació en el siglo XIX. De la mano de un romanticismo que puso el dedo en la llaga de una razón que no alcanzaba a explicar todo lo que de inexplicable tiene el mundo se asentó en las letras...”¹³³

Y esto representa una revelación toda vez que refuerza nuestra propuesta basada en la idea de paradigmas.

¹³⁰ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, op. cit., p-107.

¹³¹ Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes*, op. cit, p-14

¹³² *Ibid.*, p-19.

¹³³ Prólogo a *Lo fantástico y sus fronteras*. II Coloquio Internacional de literatura fantástica. op. cit., p-15.

En ésta, aseguramos que existe un maravilloso (que parte de una cosmovisión de época), que en función de nuestra propuesta, debe concebirse como un prefantástico, es decir, *un maravilloso ficcional*, y un fantástico en sí, que presupone el realismo y lo maravilloso como tal.

Y en efecto, partiendo de *El castillo de Otranto*, publicado en 1764 con un tiraje de 500 copias, se prefigura un sistema textual que ha sufrido diversas mutaciones, y por qué no decirlo, una evolución que no se detiene en nuestros días. A partir de *El Castillo de Otranto* se delinea los ingredientes del sistema del fantástico que reinará por más de un siglo.

Aunque Caillois ubica como primer intento de formación de lo fantástico *El Manuscrito Encontrado en Zaragoza* de Jean Potocki, cuya primera parte fue impresa en San Petersburgo en 1804, éste no cumple con todas las características necesarias para considerarlo como fundador del sistema de lo fantástico. Ya veremos en su momento, la pertinencia de *El Castillo de Otranto* en esta génesis del género como tal.

Es de suma importancia para nuestra investigación la sentencia de Caillois en la cita antes transcrita cuando señala que lo fantástico “en una palabra, *nace*”, dado que no deja lugar a dudas de que el fenómeno como tal, en sus reglas genéricas y como sistema literario, tiene un origen perfectamente identificado y ubicado en el tiempo, y por lo tanto su nacimiento entraña su forma primera, su primer estatuto, es decir, su paradigma clásico.

Este “nacimiento”, verificable cuando se logra poner en un texto el discurso maravilloso, que privaba en el *epistème* anterior, se contrapone con el racionalismo de época dramatizando el positivismo reinante, da lugar también una marca de época, y una concepción del lenguaje como una posibilidad de representar la otredad, desacralizando al lenguaje en sí y poniendo por primera vez en juego las relaciones de alteridad con la realidad como un centro estético.

Lo fantástico, en ese sentido, siguiendo a Caillois, hasta no llegar el siglo XIX, en la historia de la literatura es un “género inédito”.

El nacimiento de lo fantástico, asegura Caillois, en Europa “es contemporáneo del romanticismo. En todo caso, apenas aparece antes del fin del siglo XVIII y a manera de compensación de un exceso de racionalismo”.¹³⁴

Susana Reisz asegura que la literatura fantástica nace en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas desde entonces. Así, resume: “Suele admitirse que lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el

¹³⁴ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, op. cit. p-19.

que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural”.¹³⁵

El impulso, luego entonces del racionalismo, permite la aparición de lo fantástico. Al respecto coinciden varios teóricos. Franklin García Sánchez lo deja claro: “En cualquier caso, resulta obvio que lo fantástico es indisociable del racionalismo y de su manifestación estética, el realismo, de donde se desprende su carácter de fantasía mimética y, de hecho, de construcción oximorónica”.¹³⁶

Por el otro lado, también se sale de una época en que el pensamiento popular es puramente maravilloso, así como sus no escasas manifestaciones literarias.

“El Siglo de las Luces termina, ya se sabe, con un resplandeciente impulso de lo maravilloso. Florecen todas las supersticiones, y con tanto más éxito si adoptan una apariencia científica. Además están de moda los cuentos de hadas de estilo oriental. En lo que respecta a Francia basta citar el *Diablo Enamorado* de *Cazotte* y *Rodrigo o la Torre Encantada* del Marqués de Sade; en Inglaterra, el *Vathek* de Beckford. En Alemania, Goethe escribe varias novelas alegóricas, en las que un despiadado simbolismo masónico o rosacruz determina los menores detalles. El cuento propiamente fantástico se deshace bastante lentamente de esos excesos de prodigios y parábolas. No importa que raramente se vea parecido sincronismo en la boga de un género literario tan preciso. (...) De Rusia a Pensilvania, en Irlanda y en Inglaterra como en Alemania y en Francia, es decir sobre toda la extensión de la cultura occidental, exceptuando el Mediterráneo, a ambos lados del Atlántico, en el espacio de una treintena de años, de 1820 a 1850 aproximadamente, este género inédito distribuyó sus obras maestras”.¹³⁷

Curiosamente la base de la argumentación de Erdal Jordan es el que el fantástico que se elaboró en el siglo XIX, y que conforma el *corpus* de estudio de Todorov y la mayor parte de los teóricos canónicos del concepto, es un fantástico basado efectivamente en la reacción del lector frente el texto, al hacer alusión a un referente simbólico de la propia condición siniestra del ser humano; tal referente simbólico a nivel de texto, siempre es, en nuestra concepción, ubicado como un ente exterior al ser humano, pues aún no se habían desarrollado los estudios psicoanalistas de Freud que ubican a la otredad en la *psiqué* e incluso nos podemos aventurar a decirlo, en la concepción de que el inconsciente es también otredad.

¹³⁵ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit. p-195.

¹³⁶ Franklin García Sánchez, “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica”, en *El relato fantástico. Historia y sistema*, op. cit p-87.

¹³⁷ Caillouis, *Imágenes, Imágenes*, op. cit., p-21.

Luego entonces, el fantástico que Todorov teoriza no es otro que el del paradigma de lo fantástico clásico.

Para algunos críticos, entre ellos Caillois, lo fantástico que nosotros llamamos “clásico” debe llamarse “puro”, pero ambos conceptos aparecen como una compensación ante el exceso de racionalismo, propio del Siglo de las Luces.

El realismo –siguiendo a Rosemary Jackson- como una práctica artística confirma las ideas dominantes de lo que se constituye como la realidad exterior. Esta práctica –la del realismo- presenta su estructura como una “inocente y neutral”, tratando de borrar las huellas de su propio artificio.

Con lo anterior se agudiza la oposición básica de todo fenómeno fantástico: la oposición y correspondencia real/irreal, consolidando en este periodo el *epistème* de lo fantástico, para no llamarlo “género” y que constituirá su germen clásico, el paradigma clásico: la irrupción de un elemento extraño en un ámbito familiar o cotidiano.

Es así que el sistema de lo fantástico (y con ello su paradigma clásico) se consolida cuando se registra una conciencia de la imaginación como un elemento de alteridad y por el otro, “la creación literaria se propone cumplir una simple función mimética –en un sentido de imitación, o reflejo del mundo real-“. ¹³⁸

Nadie lo ha puesto más claro que Mery Erdal Jordan: “El relato fantástico, al crear una tácita antinomia con el relato realista, afianza sus caracteres genéricos (...) Lo que en el romanticismo es facultad inherente al lenguaje –i.e., la posibilidad de trascender el marco de lo sensible-, adquiere en la narrativa fantástica que surge al margen de la escuela realista, visos de convención y, así, se configura genéricamente”. ¹³⁹

Así, en el fantástico que se desarrolla dentro de la estética realista se consolida el sistema de lo fantástico, cristalizando al elemento extraño como un elemento de la otredad y lo coloca como un referente externo. Este fenómeno, ya hemos dicho, se registra durante el siglo XIX.

“La intención de abolir las fronteras entre lo real y lo imaginario es, sin duda, una premisa crucial en la diferenciación de la narrativa fantástica del siglo XIX y la del siglo XX: si el romanticismo privilegia la imaginación y sus productos, lo hace a expensas de la tácita antinomia de ésta con un concepto de realidad prevaleciente (antinomia que en el realismo como ya señalé, se vuelve explícita)”, en tanto que en el siglo XX, el surrealismo se propone justamente modificar ese

¹³⁸ Mery Erdal Jordan, Ibid, p-22.

¹³⁹ Idem

concepto de realidad: `lo invisible` romántico pareciera encontrar sus equivalentes en “la realidad surrealista”¹⁴⁰, nos anticipa lúcidamente Erdal Jordan.

En el capítulo correspondiente veremos la conveniencia y suma pertinencia de esta última acepción al identificar una semejanza entre el surrealismo y el concepto de lo “invisible romántico”, para la definición de nuestro paradigma moderno.

Luego vendría el paradigma posmoderno de lo fantástico, pero da la amplitud de cada una de nuestras propuestas teóricas en tanto paradigmas, decidimos realizar apartados para cada uno de ellos.

¹⁴⁰ Ibid, pp-31 y 32.

5. PARADIGMA DE LO FANTÁSTICO CLÁSICO

5.1 Cómo opera el paradigma fantástico clásico

A diferencia del paradigma moderno y posmoderno –cuyas naturalezas serán esbozadas más adelante-, el paradigma clásico de lo fantástico está definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir una irrupción –para utilizar el término de Caillois- lineal, del elemento sobrenatural, extraño, o de lo Otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que claramente marca un límite que es primero acechado, después agredido y finalmente traspasado por el elemento extraño que se ha puesto en marcha conforme avanza el relato.

Este elemento extraño casi siempre es diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo pero siempre *externo* al hombre.

Éste es el espíritu del paradigma de lo fantástico clásico.

El elemento extraño antropomorfizado -lo Otro en la concepción de Bravo-, casi siempre se registra en este paradigma como un vampiro, monstruo, sílfide, bruja, la Muerte, hombre-lobo, doble, el Diablo, etcétera, cumpliendo así a carta cabal la reflexión de Louis Vax cuando señala en su libro *Arte y Literatura Fantástica* que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real (...) En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón.”¹⁴¹

Como hemos dicho, no es una condición obligatoria que el elemento extraño, *lo Otro*, sea forzosamente una figura antropomorfizada, sino puede tratarse de una fuerza abstracta, que en efecto *acecha* a la cotidianidad.

Víctor Bravo es muy categórico en este sentido al esquematizar su propuesta teórica en los siguientes puntos:

- a) La producción de lo narrativo supone la puesta en marcha de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc.) y un límite, que los separa e interrelaciona, la producción de lo fantástico supone la trasgresión de ese límite.
- b) Lo “real” que lo fantástico pone en entredicho es, globalmente, la noción que empieza a forjarse a partir del Renacimiento y que tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad.
- c) La producción de lo fantástico supone la escenificación del “Mal” (entendido éste en su sentido funcional, más que ético).

El Mal por tanto, debe ser codificando como la *otredad*, y debe ser externo al ámbito de lo familiar.

Este último punto es de vital importancia para nuestra argumentación debido a que lo que caracteriza lo fantástico clásico es el temor (los “terrores imaginarios” que menciona Vax),

¹⁴¹ Apud Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, op .cit. p- 41.

producidos en su mayoría por la posibilidad de que invadan la tranquilidad del orden establecido, sean éstas todas las manifestaciones de Mal o cualquier otra fuerza de carácter extraordinario.

Sin el afán de ser repetitivos, cabe destacar que lo Otro, ese elemento que “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”, puede ser como en el caso de algunos cuentos de Ricardo Garibay, -un caso que nos ayuda en mucho a ejemplificar nuestro paradigma en cuestión-, *ángeles*, que como tal, no representan necesariamente el Mal, sino más bien, una fuerza extraordinaria, extranatural o inexplicable, ya que como dice Vax, “lo fantástico se nutre del escándalo de la razón”.¹⁴²

Como puede observarse, todas las definiciones canónicas sobre el sistema de lo fantástico, incluyendo la de Todorov, sirven para explicar el mecanismo de operación de lo que nosotros llamamos el paradigma de lo fantástico clásico.

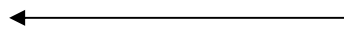
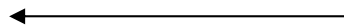
Éste, necesariamente opera de manera *lineal y contigua*, es decir, el elemento sobrenatural-extraño-lo Otro- invade a un elemento estable para “perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”, este *elemento estable* es el mundo real o un ambiente familiar o un estado psicológico no alterado.

Hacemos hincapié en esta *contigüidad y linealidad*, porque en nuestro juicio, la regla se rompe con la aparición de otra forma de hacer fantástico: el paradigma moderno de lo fantástico, que tendría al elemento sobrenatural-extraño-lo Otro- debajo, listo para emerger; es decir, dicho elemento extraño *subyacería* al elemento estable, estaría dentro del hombre, y no fuera de él como en el paradigma clásico de lo fantástico.

Así, proponemos el siguiente esquema:

PARADIGMA CLÁSICO DE LO FANTÁSTICO

Elemento estable-cotidianidad-lo Mismo --- Elemento sobrenatural-extraño-lo Otro



(Contiguo; irrumpe e invade linealmente)

PARADIGMA MODERNO DE LO FANTÁSTICO

Elemento estable-cotidianidad-lo Mismo ---- estado psicológico no alterado



(subyace y emerge)



Elemento sobrenatural-extraño-lo Otro

¹⁴² Ibid, p-41.

Citaremos como punto adicional a nuestra argumentación, el sistema modelizante de laberintos de Lauro Zavala, incluido en su libro *La Precisión de la Incertidumbre. Posmodernidad, escritura y vida cotidiana*, en el que identifica tres clases de sistemas de verdad, a la sazón, tres paradigmas sobre la verdad (aplicable a la codificación de lo fantástico).

Zavala explica, que hay tres tipos de verdad, y por lo tanto tres maneras de construir, deconstruir y reconstruir la realidad. Esos tipos de laberintos o de construcciones epistemológicas de verdad son el circular, el arbóreo y el rizomático, que equivalen a nuestros paradigmas clásico, moderno y posmoderno.¹⁴³

Si lo fantástico es una manera de relativizar la realidad y confrontarla, acecharla, invadirla, perturbarla y ponerla en duda, es factible que haya tres maneras de construir, deconstruir y reconstruir este fenómeno que cuestiona la realidad.

Zavala señala que el llamado laberinto “circular” es el que podríamos llamar laberinto *clásico*. Este laberinto contiene únicamente una solución, y por lo tanto contiene *una verdad*. Esta verdad, al ser única, es una verdad necesaria.¹⁴⁴

En lo fantástico clásico, sólo hay una verdad absoluta, una verdad única –presentada como el estado de cosas-, es decir, un sistema de valores que es acechado por el elemento sobrenatural-extraño-lo Otro y que en manos de éste puede llegar a ser aniquilado.

En el paradigma moderno hay una verdad que ya de entrada es relativa, un sistema de valores que ya no es absoluto, hay varias posibles verdades dentro de él, por lo que el elemento sobrenatural-extraño-lo Otro ya no cuestiona, sino está disfrazado como el sistema estable, pero de entrada no lo es.

Al respecto, Zavala, señala que este laberinto, llamado *arbóreo* rompe con la lógica circular del laberinto clásico, es decir, rompe con la lógica del camino único y de la única verdad. A este laberinto se le llama laberinto *moderno*, ya que es el que le da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa o simultánea y donde hay diversas posibilidades de interpretación.

En el fantástico moderno, las interpretaciones sobre la irrupción de lo Otro son múltiples, nunca hay una verdad absoluta sobre la naturaleza de la invasión, como sucede en el caso paradigmático de *Casa Tomada* de Julio Cortázar.

¹⁴³ Lo anterior permite utilizar el sistema ternario derivado de la teoría de los laberintos de S. Rosso y Umberto Eco en 1991.

¹⁴⁴ Lauro, Zavala, *La Precisión de la Incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. UAEM. México, 1999, p-12.

Cabe destacar que las rupturas clásico/moderno/posmoderno no obedecen de ninguna manera a una categoría cronológica, por lo que se puede entrar y salir de un paradigma en cualquier época de la historia.

5. 1. 1 Paradigma clásico, irrupción insólita

Desde el comienzo del estudio de lo fantástico, todos los teóricos han llegado a la conclusión y al consenso unánime en la idea de que lo fantástico trata de una irrupción de lo extraordinario en el orden de lo cotidiano.

Ana María Barrenechea comenta al respecto que “así, la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita...”¹⁴⁵

Como ya hemos consignado, la investigadora Flora Bottom asegura que “lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico”.¹⁴⁶

Para Bottom, por otro lado, al hablar específicamente de lo fantástico es de suma importancia establecer la oposición de alteridad, aunque no lo enuncie como tal: “El acontecimiento fantástico se contrapone a la vida cotidiana, ‘normal’. Si no fuera así, no tendría esa calidad especial que le confiere la característica de extraño, de inquietante”.¹⁴⁷

Concluyendo: Mery Erdal Jordal reconoce por su parte que lo fantástico fusiona contrarios, dado que su configuración se basa –al menos en el siglo XIX- en la convergencia de paradigmas excluyentes (vida/muerte, natural/sobrenatural). Dichos contrarios se hallan en la raíz de lo que es connatural a todo ser humano -al menos como configuración psicológica-cultural- en lo que Jung llama la dimensión colectiva del inconsciente.

Queremos de una buena vez dejar sentado, que todas las definiciones que hemos esbozado aquí, y que en nuestro juicio ejemplifican el sistema de lo fantástico en su estado *clásico*, coinciden con la descripción argumental que hemos esbozado.

De esa manera, tanto *El Castillo de Otranto* como *Drácula* embonan en las definiciones del paradigma clásico de lo fantástico, ya que una es su prefiguración y otra su consolidación.

¹⁴⁵ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Ávila, 1978, pp- 87-103.

¹⁴⁶ Flora Bottom, *Los Juegos Fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003, p-38.

¹⁴⁷ *Ibid*, p-57.

5.2 *El castillo de Otranto*, el origen de lo fantástico clásico

El castillo de Otranto de Horace Walpole, es el primer relato que como tal prefigura el paradigma clásico de lo fantástico, porque por primera vez, de manera explícita, se oponen dos fuerzas distintas que parecen disociadas: el mundo de lo maravilloso, proveniente del romance medieval y el racionalismo tan en boca en el Siglo de las Luces, que como ya señaló Bravo, proviene a su vez de la reconsideración renacentista de los conceptos de espacio, tiempo y causalidad. Este polo mimético, será llamado explícitamente por Walpole “lo apegado a lo natural”, esto es, una suerte de realismo.

Walpole en 1764 se propone configurar “un intento de fusionar dos especies de novela, la vieja y la moderna. En la primera todo era imaginación e improbabilidad; en la segunda, se pretende, y a veces se consigue, copiar con éxito la naturaleza.”¹⁴⁸

El investigador David Roas también coincide con nosotros en datar la fecha del nacimiento de lo fantástico y con ello lo fantástico clásico, en su cualidad de *función inaugural*, con la aparición de *El castillo de Otranto* en 1764, cuando señala que ésta es “la primera manifestación literaria del género fantástico”¹⁴⁹, aunque no su consolidación. Ésta vendría 133 años después con *Drácula* de Bram Stoker.

Lo que de suyo es revolucionario en la novela de Walpole es la conciencia de esos dos estados que están contrapuestos: lo imaginario y lo irreal; “la vieja novela y la moderna”, como él mismo lo señala.

La parte imaginaria, como ya hemos dicho, proviene de la tradición de lo maravilloso propio del medievalismo y la leyenda.

Hacia la década en que vio la luz la obra de Walpole, el debate sobre el origen del “romance”, nombre que se le dio al tipo de relato que el inglés llama “la vieja novela”, estaba latente:

E. J. Clery lo explica: “Through the 1769 and 1770’s, rival theories had been taking shape: the eastern theory (with William Warburton at its head), arguing that romances derived from eastern tales imported to Europe at the time of the Crusades or earlier, during Moorish rule in Spain; the northern theory (championed by Thomas Percy) locating the source of romance in the Norselands, with the Normans as disseminators; and a Celtic theory put forward by the Welsh antiquarian Evan Evans.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Horace Walpole, “Prefacio a la segunda edición”, *El Castillo de Otranto*. Ediciones Coyoacán, México, 2001.

¹⁴⁹ David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p-22.

¹⁵⁰ E. J. Clery, “The genesis of the ‘Gothic’ fiction” en *Gothic Fiction*, Jerrold. E. (ed) Cambridge University Press, 2002, p-34.

La historia de *El castillo de Otranto* se ubica precisamente en la época de las Cruzadas, toda vez que Walpole la quiere hacer pasar por una obra que “fue encontrada en la biblioteca de una vieja familia católica en el norte de Inglaterra. Fue puesta en letra de molde en Nápoles en el año 1529. No consta cuánto tiempo antes había sido escrita. Los principales incidentes son de aquellos en los que se creía en las épocas más oscuras de la Cristiandad; pero el lenguaje y la trama no tienen nada que huela a barbarie. El estilo es el italiano más puro. Si la historia fue escrita cerca del tiempo en que se supone que tuvo lugar, debió escribirse entre 1095, época de la primera cruzada, y 1243, año de la última, o no mucho después”.¹⁵¹

Esos “incidentes”, de los que da cuenta la novela de Walpole, a saber, varios hechos maravillosos, como los de aparición de fantasmas u objetos mágicos, como una espada o un yelmo gigantes, son “de aquellos en los que se creía en las épocas más oscuras de la Cristiandad”, y bien podrían ser éstos los de los relatos maravillosos de origen árabe, o una mezcla con los medievales de Europa noroccidental. Cualquiera que sea la fuente (o bien podría ser el resultado de una mezcla de ambas, dichos incidentes quedan dentro del orden de lo maravilloso.

Recordemos que para Caillois lo maravilloso “está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas: los milagros, los portentos y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinan, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicciones, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce, él también la dicha del bien y del mal (...) Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaliza, todo permanece notablemente homogéneo.”¹⁵²

“A través de lo maravilloso –continúa Caillois-, del cuento de hadas, el hombre, aún desprovisto de las técnicas que le permitirían dominar la naturaleza, satisface el ámbito de lo imaginario, de ingenuos deseos, que sabe irrealizables: estar en otra parte en el mismo instante, volverse invisible, actuar a la distancia, metamorfosearse a gusto, ver su tarea cumplida por animales serviciales o esclavos sobrenaturales, invisibles, ungüentos eficaces, marmitas en abundancia, filtros irresistibles, escapar en fin a la vejez ya la muerte”.¹⁵³

Nótese que lo maravilloso en *El castillo de Otranto* está contrapuesto a un dejo de racionalismo que no permite, por parte de los personajes principales –no así los secundarios, es decir, el pueblo-, aceptar que un mundo feérico –maravilloso-, sea parte del mundo real.

¹⁵¹ Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, op. cit., p-11.

¹⁵² Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes*. Edhasa, Barcelona, 1970, p-11.

¹⁵³ Ibid, p- 24.

Dicho sea de paso, un relato como *El castillo de Otranto* pone como muchos otros en evidencia la falta de exactitud de la postura de Todorov, ya que no sabemos si en las décadas próximas a 1765, fecha de publicación de la novela, el lector de época tuvo una reacción de escándalo (léase los contextos de racionalismo de la Ilustración y el positivismo decimonónico), como él lo propone, o una de aceptación de los hechos como naturales.

Por otro lado, no es de desecharse que la influencia del relato morisco español, haya bañando la condición maravillosa del romance de acuerdo a varias de las teorías sobre este tipo de relato. Al respecto, E. J. Clery consigna: “Warton`s theory was matched by orientalist elements in *Otranto ad The Old English Baron* (both with Crusade contexts) and the Aikins´ singling out of *Arabian Nights* for its `many striking examples of the terrible jointed with the marvellous`”¹⁵⁴

Cabe destacar la apreciación de Ana María Morales, quien sostiene que necesariamente en una época anterior a la de Walpole, lo maravilloso estaba dado como parte de la realidad. “La operación con la que lo maravilloso aparece en el *roman*, por ejemplo, es la inclusión de un fenómeno descrito como aislado, poco frecuente, asombroso dentro de un ambiente textual (pero) que se presenta como mimético”.¹⁵⁵

Si tal teoría es cierta, la condición maravillosa según las teorías de Caillois, Vax y Todorov, quedaría documentada como la mitad genuina de la fórmula que Walpole usó para crear una nueva clase de narración, la fantástica propiamente dicha.

Por otro lado, Walpole opone, como hemos dicho líneas arriba, un incipiente dejo de racionalismo. La fórmula, asegura el propio Walpole, no es nueva.

Al respecto, E.J. Clery sugiere que la estratagema de mezclar imaginación y realismo, proviene de Shakespeare:

“It would be impossible to overestimate the importance of the Shakespeare as touchstone and inspiration for the terror mode, even if we feel the offspring are unworthy of their parent. Scratch the surface of any Gothic fiction and the debt to Shakespeare will be there. To begin with there are the key scenes of supernatural terror that are plundered by Walpole and then by many other fiction writers: the banquet scene, the vision of the dagger, and the visit to the cave of the three witches in *Macbeth*; the phantasmagoria of the tent scene in *Richard III*; and above all, the ghost scenes from *Hamlet*. In Walpole`s times these episodes had already acquired autonomous

¹⁵⁴ E. J. Clery, op. cit, p-34.

¹⁵⁵ Ana María Morales, “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad” en *Lo fantástico y sus fronteras*, op. cit., p-39.

fame in the theatre through the thrilling naturalism of David Garrick's acting style, capable of persuading a sceptical audience that they witnessed the supernatural".¹⁵⁶

Esta "fórmula" empleada por Walpole creó escuela, cumpliendo con la condicionante principal de un paradigma que se dice "clásico": originar una tradición. Prueba de ello, es que poco años después a la aparición de *El castillo de Otranto...*, Clara Reeve escribe *The Old English Baron*, una novela que viene a reafirmar la "hybrid new specie", que significó la obra de Walpole.

"Clara Reeve was a specialist in romance. In 1772 she published a translation of John Barclay's seventeenth-century *Argensis* from Latin, and in 1785 she was produce a substantial work of criticism, *The Progress of Romance*, which I will discuss shortly. Between these two, *The Old English Baron: a Gothic Story* appeared and, as her preface puts it, brought the technique introduced in *Otranto* `within the utmost verge of probability`. Reeve presented her own slightly revised formula for combining `the ancient Romance and modern Novel`; `a sufficient degree of the marvellous to excite the attention; enough of the manners of real life, to give an air of probability to the work; and enough of the pathetic, to engage the heart in its behalf".¹⁵⁷

Así, la herencia de Walpole es doble: por un lado ampliar los bordes de la probabilidad del relato naturalista, pero también, paradójicamente, la de evidenciar el límite que lo separa con lo maravilloso medieval.

La conciencia de que existe un límite entre "el viejo romance y la novela moderna", en ese momento, la racionalista, permite crear una primera tensión entre ambas categorías y propiciar así plenamente la aparición de lo fantástico. Aunque los personajes de la novela de Walpole no registran sobresalto sobre los hechos que acaecen en el relato al principio, tal cual la fórmula de lo maravilloso, es hora de decir que la vuelta de tuerca que aporta Walpole es la de que tales personajes experimentan hacia la mitad de la novela un terror súbito cuando los elementos sobrenaturales (el yelmo gigante, la espada, el fantasma) comienzan a amenazar con alterar el orden de lo establecido.

En la *nouvelle* de Walpole, todas las manifestaciones de lo sobrenatural corresponden a un espíritu que quiere reestablecer un orden que se ha roto previamente. Es el espíritu de Alfonso, el antiguo rey, el que pretende irrumpir en el orden de la normalidad, para establecer otro. En otras palabras, aunque aún pálidamente, *El castillo de Otranto* pone en marcha la condición de que lo fantástico se produce cuando "uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo".

¹⁵⁶ E. J. Clery, op. cit., p-30.

¹⁵⁷ Idem, p-33.

Esta puesta en escena del límite y de la trasgresión, origen de todo lo fantástico, recorrerá todo el siglo XIX, y culminará en relatos que son paradigma de lo fantástico clásico, como el caso de *Drácula* de Bram Stoker, pocos años antes de concluir la centuria por venir.

5.3 *Drácula*, irrupción insoportable en el ámbito de lo real

De acuerdo a Roger Caillois, para que lo fantástico se registre debe suponerse primero “la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo”.

Pareciera que tal regla la cumple a carta cabal la novela de Bram Stoker, *Drácula*, publicada en Inglaterra en 1897, la cual despliega al principio de sus páginas un mundo que no es otro que el de la cotidianidad, la banalidad, un mundo completamente familiar. Es, en efecto, un mundo sólido, donde Jonathan Harker, ejemplifica “el naturalismo” social del que también habla Walpole. Es decir, el mundo de Harker, con su esposa Mina al lado, arropada ésta de su mejor amiga, Lucy, y los amigos de ambos. Se trata de un mundo completamente convencional al que un ente externo, una amenaza, un vampiro, viene alterar sus vidas.

Dice el propio Harker al comienzo de su diario:

“... Salimos de Buda-Pest al poco tiempo y llegamos a Klausenberg después de anochecer. Allí pasé la noche en el Hotel Royal. Para comer, o más bien para cenar, tomé pollo sazonado con pimentón; estaba muy bueno, pero me dio mucha sed. (*Memoranda*: conseguir receta para Mina.) Le pregunté al camarero, y me dijo que se llamaba *páprika hedl*, y que, como era plato nacional, podría pedirlo en cualquier lugar de los Cárpatos. Mis escasos conocimientos de alemán me resultaron muy útiles en esta ocasión; realmente no sé cómo habría podido desenvolverme sin ellos”¹⁵⁸

Líneas abajo, como en una intriga de predestinación, el propio Harker hablará de la otredad que intentará introducirse, “irrumper violentamente” en el orden cotidiano antes expuesto, se trata de una entidad desconocida, extraña, insólita, imposible:

“Pude darme cuenta de que la región que él mencionaba se encuentra en el extremo oriental del país, en la frontera de tres estados: Transilvania, Moldavia y Bucovina, en medio de los Cárpatos, una de las zonas más salvajes y menos conocidas de Europa. Mas no fui capaz de hallar en ningún atlas o libro la localización exacta del Castillo de Drácula...”¹⁵⁹

Y así, una vez delineadas las instancias que se confrontarán en el resto del relato; la banalidad de Harker con el salvajismo y lo desconocido de Drácula, entra puntualmente el resto de la definición de Caillois para que entre en operación la estrategia fantástica:

¹⁵⁸ Bram Stoker, *Drácula*. Cátedra, Madrid, 1993, pp- 97-98.

¹⁵⁹ Ibid, p-98.

“La instancia esencial de lo fantástico es la Aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado (...) Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible...”¹⁶⁰

Más aún: apenas líneas debajo de las referidas al comienzo de la novela de Stoker, Jonathan Harker da cuenta exacta de la regla que ha sugerido Caillois, la de que *lentamente* se despliega lo inadmisible y amenaza lo sobrenatural:

“... Aunque la cama era bastante cómoda, no dormí bien: tuve toda clase de sueños extraños. Puede que tuviera que ver un perro que estuvo aullando toda la noche bajo mi ventana. O tal vez fuera la páprika, pues tuve que beberme toda el agua de la garrafa, y aún estaba sediento (...)”¹⁶¹

Es ya conocida la gama de hechos que se encadenan en el relato para dar paso a la irrupción insólita dentro de lo banal, que significa la Aparición del conde Drácula. Como ya se señaló líneas arriba, lo que caracteriza lo fantástico clásico es el temor (los “terrores imaginarios” que menciona Vax) producidos en su mayoría por la posibilidad de que invadan la tranquilidad del orden establecido, sean éstas todas las manifestaciones de Mal o cualquier otra fuerza de carácter extraordinario, cuya condición inherente es que siempre está afuera del ser humano, es decir, que es una fuerza externa a él y que podría alterar el orden de lo Mismo.

Empero, desde *El castillo de Otranto*, muchas categorías se han puesto sobre la mesa en ese sentido. La oscuridad, lo prohibido, el deseo, y sobre todo la individualidad en toda su profundidad -todas ellas formas de *Otredad*- son instancias que aunque lejanas, comienzan a introducirse dentro de las concepciones colectivas, lo cual se acentúa dramáticamente en *Drácula*.

La sociedad victoriana, en la que aparece la obra de Stoker es una en la se pensaba en el sexo como un azote universal y virtualmente incurable. La juventud, se pensaba en aquellos años, naturalmente asexuada, era azuzada por una enfermedad imaginaria llamada “espermatorrea”, en donde la pérdida de semen equivalía al de la sangre. Para un caballero victoriano –mencionan los especialistas- el sexo era algo bestial, contaminante, agotador, satánico. El lema era: “es preferible estar preocupado por el sexo que ocupado en él”.

Es así como la novela de *Drácula* también pone en escena otredades que no sólo son lo “real” y lo imaginario, como lo había propuesto Walpole; encarna también el sexo, la muerte, el misterio, el Oriente, la perversión, los impulsos asesinos, la fuerza extraordinaria, los poderes psíquicos, etcétera.

¹⁶⁰ Caillois, *Imágenes, Imágenes*, op. cit., pp-13-14.

¹⁶¹ Bram Stoker, op. cit., p-99.

Jerrold E. Hogle coincide cuando señala que lo gótico, categoría genérica en donde se enraizan tanto *El castillo de Otranto* como *Drácula* “has lasted as it has because its symbolic mechanism, particularly its haunting and frightening spectres, have permitted us to cast many anomalies in our modern conditions, even as these change, over onto antiquated or at least haunted spaces and highly anomalous creatures. This way our contradictions can be confronted by, yet removed from us into, the seemingly unreal, the alien, the ancient, and the grotesque. Some Gothic tales, such as *Frankenstein* or *Dracula*, have a lasting resonance of this kind, so much so that we keep telling them over and over again with different elements but certain constant features. Such recasting help us both deal with newly ascendant cultural and psychological contradictions and still provide us with a recurring method for shaping and obscuring our fears and forbidden desires”.¹⁶²

Así es que la riqueza de *Drácula*, según diversos estudiosos, es la de haber podido integrar en un mismo espacio una serie de elementos del folclor de Europa del Este y la sobriedad que perseguía la sociedad victoriana en un personaje que encarnaba no sólo eso, sino una serie de relaciones antagónicas universales como la voluptuosidad y la supuesta virtud, la perversidad y la refinación, la libertad y la cárcel que representa la inmortalidad, etcétera, y que fueron fundidos en un personaje que para muchos devenía del arquetipo que puso en juego Lord Byron en su *Don Juan*.

Más allá de eso, *Drácula*, como otros personajes de la novela gótica y del fantástico clásico pone en evidencia la categoría de lo abyecto que Julia Kristeva menciona en su libro *Powers of Horror* (1980), que es una variación del concepto de lo siniestro de Freud.

Al respecto, remarca Hogle: “Since Freud and partly in line with his kind of psychoanalysis, the French theorist and therapist Julia Kristeva has gone on more recently in her book *Powers of Horror* (1980) to see the return of the repressed familiar in `the uncanny` as based on a more fundamental human impulse that also helps us to define the cultural, as well as psychological, impulses most basic to the Gothic. Kristeva argues for ghost or grotesques, so explicitly created to embody contradictions, as instance of what she calls the `abject` and products of `abjection` which she derives from the literal meanings of *ab-ject*: `throwing off` and `being thrown under`...”¹⁶³

Sin embargo, y nótese esta aclaración, dicha fuerza siniestra o abyecta, aún se muestra tanto en *Drácula* como en *Frankenstein*, antropomorfizada, o más aún: externa al hombre. Es por ello, que las consideramos aún dentro del llamado paradigma de lo fantástico clásico.

¹⁶² J. E. Hogle “Introduction: the Gothic en western culture” en *Gothic Fiction*, op. cit, p-6.

¹⁶³ Ibid, p-7.

Si por el contrario, se hubiesen mostrado estas fuerzas como latentes en cuanto a una posibilidad de emerger dentro del hombre, estaríamos hablando de un fantástico moderno, pero eso aún no era así.

Drácula pone así en práctica la máxima del paradigma clásico de lo fantástico: son relatos que tienen por tema la irrupción de lo sobrenatural en lo banal..., “(los seres malditos de lo que se sirve lo fantástico) ocultos en lo invisible, esperan el momento de hacer irrupción en el desenvolvimiento tranquilo de la banalidad cotidiana”, nos dice Caillois.

Estos “seres malditos” son símbolos de lo abyecto, símbolos de la otredad, antropomorfizados, *aún externos al hombre*. Es como dice Hogle, parafraseando a Kristeva: “Those othered figures reveal this deeply familiar foundation (lo abyecto) while “throwing it under” the cover of an outcast monster more vaguely archaic and filled with contradictions the supposedly normal human beings, as in the cadaverous creature of Frankenstein, the aristocratic vampire in *Dracula*, or shrunken and gnarled other-self-in-the-self of Robert Louis Stevenson’s *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.”¹⁶⁴

Ese “outcast monster” es la cristalización de la otredad, la cristalización del límite, pero sobre todo, la cristalización de la conciencia entre lo “real” y lo imaginario.

En su libro *Literatura fantástica de lengua española*, Antón Risco propone que en lo que nosotros llamamos paradigma clásico de lo fantástico, a propósito (curiosamente) del caso de *Drácula*, siempre se registran uno de dos movimientos: “o el personaje se desplaza y va al encuentro del prodigio (el agente inmobiliario viaja a los Cárpatos y allí se encuentra con el castillo de *Drácula*, habitado por vampiros) o es el prodigio el que se desplaza e irrumpe en el mundo cotidiano”.¹⁶⁵

Cualquier que sea el sentido de esta irrupción que define lo fantástico clásico, debe estar dada en cuanto amenaza, en cuanto oposición irreconciliable de dos ámbitos: el “real” y el “sobrenatural”. Por eso dice David Roas, justo a propósito de *Drácula* que “la trasgresión que define a lo fantástico sólo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector: pensemos por ejemplo, en *Drácula* (1897) ... donde sólo aparece un elemento imposible, el vampiro (y cualquier fenómeno sobrenatural); para su correcto funcionamiento fantástico, debe ser entendido como excepción, ya que de lo contrario, se convertiría en algo normal, cotidiano, y no sería tomado

¹⁶⁴ J. E. Hogle, op. cit, p-7.

¹⁶⁵ Antón Risco, “En las ruinas circulares” en *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit., p-139, comentario a pie de página.

como una amenaza (no hablo aquí evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas), (sino de) una transgresión de las leyes que organizan la realidad”.¹⁶⁶

5. 4 El cuento fantástico clásico de Ricardo Garibay, ejemplo del paradigma clásico fuera de un contexto histórico

Como hemos mencionamos ya ampliamente, la “irrupción insólita, casi insoportable en un mundo real”, es lo que define a lo fantástico como sistema, y con ello a su paradigma llamado “clásico”.

Ahora bien. Es necesario señalar que semejante paradigma funciona a la fecha independientemente de su contexto histórico de origen. En Latinoamérica, y con ello, cualquier otra parte del mundo, se sigue *usando* tal paradigma como sinónimo de fantacidad.

Es el caso del mexicano Ricardo Garibay, quien *usa*, no de una manera paródica, ni irónica, y aún menos como homenaje, tal paradigma para ampliar su registro literario.

En el caso de Garibay, el elemento *Otro* que invade a la realidad no es una encarnación del Mal, es decir un monstruo, vampiro, muerto, diablo, sílfide, súcubo, etcétera. Sino la fuerza externa transgresora es el Bien, materializada en *ángeles*.

Lo anterior demuestra que la fuerza externa que entra en choque con la atmósfera cotidiana desplegada en un relato fantástico clásico, debe únicamente cumplir con un requisito: ser de naturaleza extraordinaria, ser sobrenatural. En pocas palabras, encarnar la otredad.

El cuento “Aires de blues” se publicó en 1984 y está contenido en el volumen *Obras Reunidas*. En dicho relato, el narrador es autodiegético, ya que en este caso tiende “normalmente a subordinar las cuestiones enunciadas a una cuestión central: la configuración de la entidad que protagoniza la doble aventura de ser héroe de la historia y responsable de la narración (además de que) al iniciar la historia, el narrador detenta un conocimiento absoluto de los asuntos, pero los revela gradualmente y no de una vez”.¹⁶⁷

Asimismo se registra una focalización omnisciente del narrador, que es a la vez yo-personaje y yo-narrador. Se entiende por focalización omnisciente a “toda representación en la que el narrador hace uso de una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada, pudiendo, por eso mismo, facultar las informaciones que crea pertinentes para el conocimiento minucioso de la historia”.¹⁶⁸

¹⁶⁶ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p-17.

¹⁶⁷ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de Narratología*. Ediciones Colegio de España, p-158.

¹⁶⁸ *Ibid*, p-104.

“Aires de blues” cuenta la historia de una familia compuesta por un anciano -el yo narrador-; su hijo, Federico; su nuera, Juventina -una saxofonista amante de Bach y que ejecuta los aires de blues-; y la hija de estos dos: Linda.

Dicha familia, a bordo de su automóvil, se adentra en un “desierto blanco” por carretera y de repente se ve rodeada de ángeles.

Estos seres alados son de descomunal tamaño y corresponden a la imagen que de ellos se tiene en la iconografía católica.

La obsesión por los ángeles en Ricardo Garibay es recurrente. Su afición no se limita a “Aires de blues”, sino a otros cuentos fantásticos como “Matías y el Ángel”, así como “Cristeta”, donde el ángel es una figura fantástica que irrumpe en medio del orden de las cosas.

Otros relatos fantásticos de Garibay presentan la misma figura: “Enedina”, “Towí volando en invernadero”.

El cuento inédito “El Pegaso”, que se publicó, de manera póstuma en *El Universal* de la Ciudad de México el 4 de mayo de 2000, también incluye un elemento sobrenatural, un pegaso, que se adentra a la cotidianidad.

Otros relatos fantásticos de Garibay, como “La noche terrible”, “De fantasmas”, “Aixa”, “Hay que morir”, “Amor mío” y “Caballos de tempestad” utilizan el esquema del paradigma clásico aquí propuesto.

Es curioso que Ricardo Garibay, al igual que los otros dos autores que ejemplifican nuestra tesis, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, haya teorizado sobre su propia concepción de lo fantástico.

En el caso del mexicano, sus reflexiones sobre la naturaleza de lo fantástico coinciden con lo expuesto aquí acerca del paradigma fantástico clásico.

En *Paraderos Literarios*, Garibay es muy explícito:

“El *trasgo* (elemento sobrenatural-extraño-lo Otro) puede aparecer (irrumper) en una mañana de primavera (elemento estable-cotidianidad-lo Mismo); el horror metafísico puede abrirse paso entre dos segundos en un jardín de niños (lo Otro irrumpiendo en lo Mismo, en el orden). El ángel y el demonio (figuras antropomorfizadas) se aposentan imprevistamente (irrupción insólita, casi insoportable) en nuestro contorno familiar (en el mundo real). Y en literatura, si tenemos el interés dramático, el cuento que contar, la tramoya (el telón de fondo del que habla Flora Bottom) valdrá en la medida en que haga imprevisible la fantasía (lo maravilloso, lo sobrenatural). Quien

tenga entendederas para entender, entienda”.¹⁶⁹ (las acotaciones dentro de los paréntesis son nuestros).

El hidalguense nunca tuvo reparos para reconocer su predilección por la figura angélica como representación ideal de lo fantástico. Así, en *Paraderos Literarios*, asegura, a propósito de una crítica a un libro de la actriz Cecile Sorel:

“Cecile Sorel está en el templo y sufre un arrebató.

“El sonido del órgano, las voces del coro, el intenso perfume de las flores, el pesado olor de los cirios y el humo del incienso transportan mi alma... Los ángeles de las vidrieras vuelan hacia mí... Mi conciencia se borra...

“Y en la penúltima línea está precisamente la literatura en su mejor especie. Que los ángeles de las vidrieras vuelen hacia ella, se ofrece al lector, como un hecho, como un hecho real, sucedido en el templo, perfectamente visible, tanto como es visible y natural el hecho de que el lector esté leyendo esta página. Estrictamente, en el orden del espíritu, o de la imaginación, o de la literatura, no hay ficción, no hay fantasía, todo sucede verdaderamente y sin mucho asombro para el que ve, para el que lee (...)

“Por donde yo veo que *literatura fantástica* es cosa que no existe, o es, en las dos palabras, una mera redundancia...”¹⁷⁰

No es conveniente dejar de lado otra reflexión que hace Garibay sobre el ejercicio de literatura que hace para niños, identificada con lo maravilloso como lo son los cuentos contenidos en su *Obra Reunida* “Cristeta”, “El humito del tren y el humito dormido” y “Enedina”.

Los tres cuentos, en tanto pertenecientes a la veta de lo maravilloso, son tocados por la siguiente reflexión incluida en *Paraderos Literarios*:

“(Es) Un poco el cuento que cuenta un niño, para quien no hay una raya divisoria entre el sueño y la realidad, entre la fantasía y la existencia tangible. Así es el mundo y la vida, yo lo sé, por eso nunca advertimos la aparición del milagro y, al escribir, destacamos con precisión ese instante entre invisibles signos de admiración”.¹⁷¹

Para aplicar nuestro modelo de paradigma de lo fantástico clásico a “Aires de Blues” basta con señalar la estrategia que sigue Garibay en el decurso de la historia.

En la primera parte, la familia conformada por el narrador (“En la subida comencé a sentir el sopor, y en la planicie me adormecí completamente...”), Federico, el padre de familia, Juventina, la madre, saxofonista, y Linda, la hija de ambos, se internan en un “desierto blanco”, en un

¹⁶⁹ Ricardo Garibay, *Paraderos Literarios*. Contrapuntos. Joaquín Mortiz. México, 1995, p-315.

¹⁷⁰ Ibid, p- 214.

¹⁷¹ Ricardo Garibay, *Paraderos Literarios*, op. cit, p- 206.

ambiente de normalidad y cotidianidad que nunca se ve interrumpido hasta que Linda advierte la presencia de unos seres extraños.

En la historia, los padres creen que se trata de un águila, pues ya han oído incluso un aleteo arriba del coche, mientras Juventina toca “aires de blues” en su saxofón, pero la niña insiste en que no se trata de un águila.

“Cuarenta o cincuenta kilómetros Juventina siguió tocando” sin que el elemento estable-cotidiano-lo Mismo se viera perturbado hasta que “entré de lleno en el marasmo de las lisas lejanías (...) Sientes que vas nadando un río de leche tierna, y sonrías, la saliva escurriendo por la dulce comisura, porque piensas que acabas de ver a un ángel cruzando a velocidad *fantástica* la atmósfera de fuego”.

A partir de este punto, el entorno para los personajes cambia radicalmente. No sólo se trata de la presencia de los ángeles, que son seres colosales, capaces de transformar la materia, la temperatura y el tiempo. El ambiente general comienza a cambiar para ser súbitamente *invadido*, *perturbado* y transformado.

La irrupción es insólita y es casi insoportable en medio del mundo real.

Citamos:

“... La niña se echó sobre mí. Me tentaba la cara. Trataba de despertarme sin llamar la atención.

-Sí, hija....

Me golpeaba quedo las mejillas, me pateaba, me gritaba en voz baja:

-¡Abuelo! ¡Abuelo...!

-Sí, hija...

-¡Dos ángeles!

(...)

La niña tiraba de mi manga.

-¡Abuelo, mira...!

Su cara parecía aterrada y maravillada. Tendía el brazo, electrizados sus pequeñísimos dedos.

Un ángel volaba a unos cincuenta metros de distancia y a diez o quince de altura y volaba con las alas plegadas y era enorme y color de acero y despedía reflejos verdosos.

La niña tiraba rabiosamente

(...)

Casi exactamente igual al de la izquierda, a la derecha volaba un ángel profundamente amarillo, oscuramente amarillo y sólo esto lo diferenciaba del primero.

-Fede... -dije con un hilo de voz, y protegí a la niña incrustándola en el pecho...”

Cabe señalar que una vez traspasado el límite por el elemento sobrenatural-extraño-lo Otro, de manera lineal y contigua, como puede observarse, los personajes entran en un estado de sopor y sorpresa pues la irrupción se vuelve casi insoportable, ya que los ángeles se transforman una amenaza para sus vidas.

Los prodigios que realizan los colosales ángeles, una vez traspasado el límite de la realidad, provocan locura en los personajes, y finalmente ocurre lo que Víctor Bravo consigna como definición de lo fantástico clásico, basándose en las propuestas de Vax, Caillois, Castex y Todorov: una invasión total, *insoportable*, de uno de los ámbitos, es decir de lo Otro, trasgrediendo el límite, invadiendo a lo Mismo para *perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo*.
172

5.5 Conclusiones al paradigma fantástico clásico

El paradigma clásico de lo fantástico opera fuera de cualquier concepción cronológica o de género. Lo anterior lo demuestra la cuentística de Ricardo Garibay.

“Aires de Blues” está fuera de cualquier secuencia cronológica en la tradición de lo fantástico. Incluso opera contemporáneamente con los otros dos paradigmas de lo fantástico: el moderno y el posmoderno.

Es por ello que se considera un error que se piense la existencia de los paradigmas como sucedáneos. Al contrario, la palabra paradigma dota de la idea de esquema de uso, independiente de su ubicación en un espacio histórico.

El esquema de lo fantástico clásico, por ejemplo, es aplicable a textos tanto de la época que se considera privativa de lo fantástico, como lo es el siglo XIX, como a cuentos posteriores, como el caso de cuentistas hispanoamericanos y norteamericanos contemporáneos.

El fantástico que teoriza Todorov no es todo el fantástico posible, sino pertenece simplemente a uno de los tres paradigmas que proponemos, el clásico, que efectivamente tuvo una ruptura con la llegada de textos más ambiciosos como los intentos de Guy de Maupassant por eliminar el elemento antropomórfico, cristalizadores de lo Otro, y con textos como *La Metamorfosis* de Franz Kafka, donde lo *Otro* subyace en un sistema de cosas cuya verdad absoluta se encuentra ya en sí misma relativizada, es decir donde el Mal, lo extraño o lo sobrenatural se localiza dentro de nosotros y no afuera, o más aún: se haya *naturalizado*.

Todorov, Caillois, Castex y Vax tan sólo esbozaron una teoría general de lo fantástico sin percatarse de que este fenómeno literario responde a un sistema y que tenía que mutar conforme las concepciones lingüísticas y culturales lo fueran haciendo también.

En ese sentido, queda desechada de una vez por todas el requisito de la recepción (vacilación), como lo supone Todorov.

¹⁷² Cfr. Víctor Bravo, *Los Poderes de la Ficción*, op.cit, p- 40.

El esquema propuesto como *sistema* es consustancial a todos los casos de lo fantástico y ya ha sido reconocido por una gran cantidad de teóricos a lo largo del mundo.

De esa manera, y dada la denotación que conlleva el término *clásico* como el de fundador de una tradición, la primera expresión de lo fantástico en la Historia, y que se prefigura con *El castillo de Otranto* y se consolida con *Drácula*, deviene en el *paradigma de lo fantástico clásico*, como lo hemos ya aquí demostrado ampliamente, el cual ya como paradigma y únicamente como él, es independiente de contexto histórico alguno y se yerge como un esquema de uso.

6. PARADIGMA DE LO FANTÁSTICO MODERNO

Lo fantástico moderno comparte la estrategia del sistema de lo fantástico, pero se estructura de otra manera. Lo fantástico moderno significa una ruptura con el fantástico clásico, pero no sólo en la *forma* en la que combina los elementos del sistema, sino sobre todo por la toma de conciencia de la especificidad de lo fantástico.

Lo fantástico moderno “aprendió” de la tradición de lo fantástico, pero también del sistema que históricamente precede a la aparición de lo fantástico: lo maravilloso.

Lo fantástico moderno “usa” la estrategia textual de lo maravilloso para construir una nueva forma de fantástico.

No es curioso que Rosemary Jackson en *Fantasy; The literature of subversión*, al abordar y explicar el campo de lo maravilloso agrupe bajo su influencia a la historia de hadas, al romance, a lo mágico y al surrealismo (manifestación del paradigma fantástico moderno).

Lo fantástico moderno, como argumentaremos, construye su estrategia sobre las bases de lo maravilloso, justamente para no hacer tan evidente sus reglas de construcción.

6.1 Primer esbozo teórico sobre el paradigma de lo fantástico moderno

El sentido de la palabra “modernus” se origina con el sentido que lo entendemos hoy en el siglo V, deriva del término *modo*, pero también de *hodiernus* que significa no sólo “nuevo”, sino también “actual”.¹⁷³

Es así que la concepción de modernidad nace con la idea de relación con el pasado. Se origina “en el tránsito de la Antigüedad Romana hacia el mundo nuevo de la Cristiandad”, como señala Jauss.

Haroldo da Campos ha sido más agudo al respecto al sugerir la volatibilidad del término, cuando señala que también es utilizado en “la renovación carolingia en el siglo IX y por la querrela entre los *antiguos* y los modernos en el siglo XIII; por la conciencia de un nuevo nacimiento, de un *ritorno delle Muse*, de una resurrección de la poesía, que Boccaccio expresa en relación con Dante y que será retomada después a propósito de Petrarca, hasta asumir en el Renacimiento, el aspecto de una verdadera `metáfora biológica`”.¹⁷⁴

La idea de lucha de lo clásico con lo moderno que Da Campos sugiere, se ve cristalizada en el clasicismo francés, donde se sitúa de nueva cuenta “la querelle des Anciens et des Modernes”, que contraponía a aquellos que profesan la creencia en el valor intemporal de los modelos

¹⁷³ Haroldo da campos, “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico” en *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Editorial Siglo XXI. México. s. a. p- 24.

¹⁷⁴ Ibid, p-25.

antiguos, el partido de los que se regían por la idea del progreso desarrollada desde Copérnico y Descartes por la ciencia y por la filosofía de aquellos nuevos tiempos.

“En el siglo XVIII (el Siglo de las Luces o Filosófico), el elemento nuevo de la concepción de lo que sea *moderno* está, según Jauss, en la introducción de la dimensión del futuro, en la perspectiva utópica”.¹⁷⁵

Así, en los términos de Federico Schlegel, el arte moderno se distingue del antiguo por haber sustituido las “ideas directrices”.

Es trascendental para nuestra tesis la relatividad que connota el término “moderno” ubicándolo como un periodo reconocible de la historia.

Octavio Paz propone una contundente concepción del término moderno, al ubicar su existencia con relación a la “tradicción de ruptura”.

Freddy Mariñez Navarro lo expresa claramente en su artículo “Los paradigmas de la sociología y el problema contemporáneo”: “La *reflexión sociológica* (y que se extiende a todos los terrenos del conocimiento) no pudo emerger más que con en un marco de *ruptura* realizada con la tradición. Ruptura denominada *revolución industrial, democrática, reforma*, o más para tomar el vocabulario actual, modernidad”.¹⁷⁶

El investigador Luc Ferry, citado por Mariñez, coincide cuando dice que la modernidad lucha contra la tradición, es decir, “contra todos los poderes instalados”.

Lo fantástico moderno también presenta una “ruptura” en cuanto a la tradición que había “instalado” o impuesto el paradigma clásico, en el que la *otredad* siempre es externa y amenaza con invadir el límite marcado. En el fantástico moderno, la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa de ser externa a ser interna.

En ese sentido, la clave para reconocer lo fantástico moderno es la inversión de los elementos que conforman el esquema clásico de lo fantástico, para lo cual es completamente indispensable “romper” con el modelo anterior, mediante una conciencia y la subsecuente *trasgresión*.

Todorov intuye ya en su estudio canónico esta ruptura al teorizar que la otredad que hasta el siglo XIX fue completamente externa, a partir del psicoanálisis es sustituida paulatinamente por explicaciones racionales a temores que eran cristalizados en “otredades externas”.

A partir del psicoanálisis, la literatura fantástica “moderna” ubica dentro de los seres humanos a esos fantasmas. A nivel textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y

¹⁷⁵ Ibid, p-26-27.

¹⁷⁶ Freddy Mariñez Navarro, “Los paradigmas de la sociología y el problema contemporáneo” en *Modernidad y posmodernidad*, Zidane Zeroui (ed), op. cit., p-127.

temores ya no son transcritos como elementos extraños o insólitos, sino están diluidos dentro del texto mismo, como metáfora al lugar que guardan dentro del ser humano.

Noé Jitrik coincide con nuestra postura en cuanto a la definición de un tipo especial de fantástico perteneciente al siglo XX cuando dice que en Cortázar (ejemplo paradigmático de nuestro fantástico moderno) pone a la irracionalidad *adentro*, “los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros”.¹⁷⁷

Me sorprende de algún modo la coincidencia con las observaciones de Sara Castro-Klaren, quien a pesar de reflexionar sobre cierto grado de “aventura con el lenguaje” de Julio Cortázar – aspecto que para mí define lo fantástico posmoderno- se desdice apenas unas líneas abajo, cuando señala:

“Su búsqueda (la de Cortázar) es, efectivamente, ontológica, pero ello significa que simplemente que lo que el autor de tantos textos fantásticos y humorísticos, persigue es una revelación del hombre y su proclividad para la invención, su tendencia a establecer una dialéctica con lo otro”¹⁷⁸, a lo que yo agregaría: “que reside dentro de él”.

Castro-Klaren asegura que la prosa de Cortázar es una que tiene una sola esperanza: la de encontrarse consigo mismo, lo cual ocurre mediante una *epifanía*. Y la epifanía, tal como lo proponemos en este trabajo, siempre *emerge* de las profundidades del texto, o de la naturaleza del hombre.

Lo anterior lo comprobamos en una cita de de Jaime Alazraki. Al teorizar su propuesta de lo neofantástico, que como lo veremos más adelante, corresponde a nuestro concepto de fantástico moderno, dice: “Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro *emerge* de una nueva postulación de la realidad”¹⁷⁹. (Las segundas cursivas son nuestras)

En ese sentido, lo fantástico moderno busca siempre alcanzar una trascendencia mediante esa epifanía.

Una prueba paradigmática de ello es *La Metamorfosis* de Franz Kafka, modelo que como veremos aquí, configura un tipo de fantástico que también será el de Cortázar, el perteneciente al paradigma de lo fantástico moderno.

¹⁷⁷ Noé Jitrik, *El Fuego de la Especie*. Siglo XXI-Argentina, Buenos Aires, 1971, p-49...

¹⁷⁸ Sara Castro-Klaren, “Fabulación ontológica: hacia una teoría de la literatura de Cortázar” en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Premio Editorial, México 1989, p-15.

¹⁷⁹ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983. p-28.

El propio Todorov, en la *Introducción a la Literatura Fantástica* se da cuenta de lo limitado que su modelo para explicar textos como el de Kafka, y al acercarse a él, reconoce que se trata de otro tipo de fantástico, el cual, explícitamente, lo llama *fantástico moderno*:

“Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista (...) La literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvirtió las categorizaciones lingüísticas, recibió por esa causa, un golpe fatal; pero esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura. (...) ¿En qué se convirtió entonces el relato sobrenatural del siglo XX? Tomamos el texto sin duda más célebre susceptible de ser ubicado en esta categoría: *La Metamorfosis* de Kafka...”¹⁸⁰

Flora Bottom lo consigna claramente: “También Todorov, como Caillois, ve una evolución histórica del cuento fantástico, pero no la explica, sino que se pregunta por sus causas: lo fantástico, dice, aparece en el siglo XVIII con Cazotte; un siglo más tarde se encuentra (ya) en los cuentos de Maupassant”.¹⁸¹

Nosotros proponemos que Maupassant prefigura ya el fantástico moderno, es el puente entre un fantástico clásico como el de *Drácula* de Stoker y uno moderno, como el de Kafka, aunque no esté dado así cronológicamente, pero sí de forma paradigmática.

Al respecto, Bottom cita de Todorov una reflexión de extraordinaria importancia para nuestra hipótesis de trabajo: “... se pueden encontrar ejemplo de vacilación fantástica en otra épocas, pero será excepcional que dicha vacilación esté tematizada por el texto mismo. ¿Habrá una razón para una vida tan corta? O bien: ¿por qué ya no existe la literatura fantástica?”¹⁸²

Ante semejante postura de Todorov habría que hacer dos reflexiones que cobrarán relevancia para nuestra argumentación:.

- 1) Todorov intuye el nuevo paradigma cuando señala que en los textos de Maupassant y en Poe y en Kafka, la vacilación está *tematizada* por el texto.
- 2) Cuando se pregunta por qué ya no existe la literatura fantástica, en realidad Todorov está poniendo en evidencia la deficiencia de su propio modelo para explicar *otros* registros de lo fantástico, que ya han hecho aparición en su propio *corpus* de estudio. Su definición tiene una fisura para explicar *todo* el sistema de lo fantástico, pues reduce éste a un fenómeno de recepción más que de una estrategia textual.

Insistimos: el mismo Todorov entrevé lo fantástico moderno cuando asegura que la literatura fantástica ha desaparecido o desaparecerá bajo el influjo del psicoanálisis, pues éste proporciona las explicaciones racionales de aquello que era insólito en el pensamiento del siglo XIX.

¹⁸⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México, 2003, p-133.

¹⁸¹ Flora Bottom, *Los juegos fantásticos*, op. cit, p-24.

¹⁸² Citado en Flora Bottom, *Ibid*, p- 24.

Y en realidad no se trata de una “desaparición” de lo fantástico, como lo propone Todorov, sino una *mutación*, como lo veremos más adelante.

Al respecto, Flora Bottom, también se da cuenta de una progresiva interiorización del elemento extraño dentro del relato fantástico decimonónico cuando señala: “Cierto es que el psicoanálisis ha tenido una influencia apreciable en la literatura contemporánea de lo que se suele llamar ‘el mundo occidental’, pero no parece que esta influencia se haya manifestado en el desplazamiento o la sustitución de ciertos temas o ciertos tratamientos. En vez de tomar su lugar, el psicoanálisis más bien se ha introducido en ellos...”¹⁸³

Sorprendentemente, teóricos canónicos como Pierre Georges Castex, incluso más ortodoxos que sus contemporáneos, también cayeron en la cuenta de que el género, a finales del siglo XIX, estaba registrando una “evolución” y pasó de ser uno que encontraba su razón de ser y de operar en que la irrupción insólita venía de afuera, a otra en la que lo sobrenatural-extraño o insólito proviene del interior del hombre, es decir, en palabras de Todorov, “tematizado” en el cuento.

El propio Castex, en su *Antología del cuento fantástico francés*, reconoce que “hacia 1830, lo fantástico está muy en boga; inspira relatos en los que la imaginación se ejerce agradablemente pero de manera bastante gratuita. Poco después, se pone al servicio de intenciones más profundas: la crueldad de un Villiers, las obsesiones de un Maupassant contrastan con la ingeniosidad fría de un Merimée (...) De manera general, a medida que el siglo avanza, el gusto por el público se vuelve más exigente, la inspiración de los cuentistas *más personal*; los espectros caros a los contemporáneos de Hoffmann resultan irrisorios, treinta años más tarde, para una generación a la cual los cuentos de Edgar Poe familiarizaron con un *fantástico interior* más intenso”.¹⁸⁴ (Las cursivas son nuestras).

Si ya el propio Todorov llama a esta otra clase de fantástico abiertamente “moderno”, no es menos sorprendente la astuta observación que hace Castex de un *corpus* posterior a Maupassant y Poe, cuando lo llama “fantástico interior”.

Es justamente esta reflexión la que delinea nuestra hipótesis:

Ya en la antología de Annelise von der Lippen que conjunta los cuentos fantásticos que se despegan del relato fantástico tradicional (Gautier, Asselineau, Janin, Fàvel, Maupassant, Rivière, Lou'ys, De l'isle Adam), se advierte de ellos que son una suerte de relatos fantásticos que cada vez “nos permiten penetrar en la dimensión desconocida que intuimos existe mas allá de de nuestro mundo concreto: la misteriosa región del inconsciente, de los sueños, de las pesadillas, aquellas

¹⁸³ Flora Bottom, op. cit, p- 25.

¹⁸⁴ Pierre-Georges Castex, *Antología del cuento fantástico francés*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999, p-8.

tenebrosas profundidades del lado nocturno del hombre...”¹⁸⁵, de la *otredad* que vive dentro del ser humano y que se pone en marcha como lo *oculto* en el relato fantástico moderno.

Mientras se consolidaba el fantástico clásico, a medida que el siglo XIX avanzaba, y al mismo tiempo caducaban sus postulados, una nueva forma de fantástico se estaba fraguando con el cambio epistemológico que trajo el psicoanálisis. Si éste llevó la otredad, llámese lo oscuro, lo extraño, al interior del hombre, entonces el fantástico de esa época también tenía que evolucionar. El fantástico clásico se convirtió cada vez más en un “fantástico interior”, hasta consolidarse como un nuevo fantástico: el fantástico moderno, que ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente lo oculta textualmente dentro de la narración hasta que *emerge* desde el universo del protagonista o algún personaje específico. Parte de esa transición la refleja *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson.

Por eso, el propio Todorov afirma: “Pero si esto es así, la variedad de la literatura (el fantástico clásico) que se basa en oposiciones del lenguaje como la de lo real y lo irreal, ¿dejaría entonces de ser literatura? Las cosas son, en verdad más complejas: merced a la vacilación que produce, la literatura fantástica pone precisamente en tela de juicio la existencia de una oposición *irreductible* entre lo real y lo imaginario”.¹⁸⁶ (Las cursivas son nuestras)

Como ya hemos registrado, la oposición dialéctica entre lo real e imaginario no es irreductible, como lo plantea Todorov, sino es dinámica, es decir, en el paradigma moderno ya no opera horizontalmente, en otras palabras como una incursión lineal de un elemento real en otro ordenado, sino como una incursión vertical: dicho de otro modo, *emergente*. Es una irrupción que emana desde dentro de los personajes y que ya no busca en lo exterior su naturaleza insólita, porque ésta subyace en el texto.

Reiteramos: así lo insólito es ahora algo que *emerge* dentro de un mundo cotidiano, mas ya no proviene de un campo semántico exterior; se trata de una suerte de elemento extraño *interior* y *más personal*, como lo advierte el propio Castex.

Alberto Julián Pérez incluso ha observado que: “En la literatura contemporánea, las metamorfosis (de los personajes) son con más frecuencia representadas de manera *subjetiva*, y las transformaciones son psicológicas (...) También asimila este recurso la literatura fantástica; Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, lo cita en relación con el cuento *La Metamorfosis* de Kafka (...), Cortázar, en sus relatos fantásticos emplea frecuentemente la metamorfosis y la transformación, por ejemplo en ‘Axolotl’ y ‘Las Babas de Diablo’, prefiriendo la variante psicológica moderna, ya usada por Poe, en que la transformación forma parte de la

¹⁸⁵ Anneliese von der Lippen (selección), *Cuento fantástico francés*. Editorial Andrómeda, Buenos Aires, 1979, p-13.

¹⁸⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit., p-133.

percepción y la vida *interior* del personaje. Borges en cambio usa la forma clásica, de raigambre popular y también culta laica y religiosa, en que la transformación y la metamorfosis ocurren como parte de la acción, sin crear *ambigüedad*, por lo que en su uso se acerca a lo maravilloso, según las categorías de Todorov¹⁸⁷. (Las cursivas son nuestras)

Queremos hacer notar que ya en estudios más recientes el término “ambigüedad” cobra una especial importancia en los trabajos sobre lo fantástico moderno. Como veremos más adelante, para nosotros, dicho concepto alberga la clave para reconocer el paradigma moderno de lo fantástico, pues consideramos que éste se construye a partir de concebir a la ambigüedad como un recurso textual mas que como un elemento extraliterario o del referente.

Es justo citar que no toda la discusión académica contemporánea ha caído en la cuenta de que estos rasgos de la poética de lo fantástico moderno, la ambigüedad textual, la transformación psicológica y la irrupción a manera de emersión, ascenso o salida, representan un cambio de paradigma.

Como veremos más adelante, cuando amplíemos este concepto basándonos en el trabajo de Walter D`Mignolo, veremos que la ambigüedad, tal como nosotros la concebimos, es un tema que inquieta ya a Vax en 1963.

Incluso para Bottom, que no deja ni por un momento la tutoría teórica de Todorov, la ambigüedad como sinónimo de vacilación en el lector es “una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico”.¹⁸⁸

Aclaremos: la única ambigüedad a la que se puede hacer referencia en un texto fantástico es la ambigüedad como estrategia textual, perteneciente al paradigma moderno.

Vax lo vislumbró: “la ambigüedad (en el sentido que ha sido usado para describir lo fantástico decimonónico), que no es la condición suficiente de lo insólito, tampoco es su condición necesaria”.¹⁸⁹

La ambigüedad es el vestido con el que aparece lo fantástico moderno. Todo el texto fantástico moderno está construido con esta premisa, ocultando el elemento insólito, hasta en un momento hacerlo aparecer (como una epifanía) y provocar así “la irrupción insólita, casi insoportable” condición *sine qua non* del sistema de lo fantástico.

Teniendo a *La Metamorfosis* y a un corpus más amplio que el de los teóricos canónicos Caillois, Castex o Todorov, Vax asegura en cambio que “no es el *fondo* de la historia al que se refiere la incertidumbre (la vacilación, lo insólito)– puesto que esta historia no tiene fondo, y

¹⁸⁷ Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Gredos, 1986, p, 27.

¹⁸⁸ Flora Bottom, *Los juegos fantásticos*, op. cit, p-60.

¹⁸⁹ Vax apud Flora Bottom, *ibid*, p- 61.

puesto que su sustancia es una con su apariencia- sino que se refiere a la historia entera. Quiero decir, al *monstruo entero*” .¹⁹⁰ (Las cursivas son nuestras).

En este sentido, el *monstruo entero* es el texto mismo, es decir, en lo fantástico moderno se ha desplegado como un artefacto.

Al respecto, Bottom logra observaciones importantes como la siguiente:

“La congruencia de un cuento fantástico (moderno) no depende de si se conforma o no a la realidad, sino de su conformidad con sus propias reglas, las reglas del mundo que aparece en el relato (...) Así pues, la cuestión de lo verosímil, en el caso del relato fantástico (moderno), sólo se puede plantear desde el interior, juzgando los hechos a la luz de la lógica interna del texto”.¹⁹¹

Lo verosímil en este sentido coincide con la formulación que de tal concepto hace Julia Kristeva.

“No tiene sentido –dice Bottom- hablar de verosimilitud de un hecho fantástico: el concepto de fantástico, que es un mundo para él, sólo posee su propia verdad, su propia verosimilitud, su propio error que remedan y desfiguran la verdad, la verosimilitud y el error del mundo concreto”.¹⁹²

Consideramos que tal afirmación opera fielmente para el fantástico moderno, tomando en cuenta que como la propia Bottom dice, existirían dos clases de verosimilitud fantástica: la interna y la externa, con relación al texto.

La externa –señala-, debe ser una verosimilitud “en relación con la realidad real, con la vida cotidiana”, es decir con relación con el referente, esto es, una especie de verosimilitud mimética, en el sentido aristotélico del término, concepción que corresponde al paradigma clásico de lo fantástico.

En cambio, para textos como los de Kafka o Cortázar, la verosimilitud debe estar en función de la productividad del texto y opera independientemente del referente, creando incluso su propio referente y su propia verosimilitud.¹⁹³

En ese sentido, lo fantástico moderno, adquiriendo conciencia de los elementos que construyen a su predecesor, el fantástico clásico, crea un artefacto, usa la verosimilitud para construir cualquier espacio que *oculte* el elemento insólito, hasta que éste *emerge* como epifanía.

¹⁹⁰ Vax apud Flora Bottom, op.cit, pp- 61-62.

¹⁹¹ Flora Bottom, op. cit, p- 64.

¹⁹² Vax apud Flora Bottom, p-64.

¹⁹³ Cf. supra Vax.

6.2 Paradigma de lo fantástico moderno, un “fantástico interior”

En su descripción de lo moderno, Gianni Vattimo encuentra que éste se define por un sentimiento de “insignificancia del origen, cuando éste llega a ser conocido aumenta y por consiguiente la realidad más próxima, lo que está de nosotros y dentro de nosotros, comienza poco a poco a mostrar colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados... cosas en las que la humanidad más antigua ni siquiera soñaba”.¹⁹⁴

Este descubrimiento de “colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados”, justamente “dentro de nosotros” como característica principal de la modernidad, nos enfoca en nuestra propuesta de ubicar a lo fantástico moderno como un fantástico *interior* que recupera justamente una riqueza inusitada en una alteridad que no se encuentra ya más en el exterior del hombre, sino en la “riqueza de colores de la realidad mas próxima”, como diría el propio Nietzsche en *Aurora*.

Nietzsche llama la atención en *Humano, Demasiado Humano*, sobre el nuevo pensamiento “moderno”, es decir, el que está “no orientado ya hacia el origen o el fundamento sino a lo próximo (esto es, a lo siguiente)”.¹⁹⁵

El propio Jauss, en su revisionismo historiográfico llega a la conclusión de que la llamada “paradoja de la modernidad” es “ya no una oposición a los tiempos antiguos sino la conciencia del desacuerdo con el tiempo presente”.¹⁹⁶ (en Haroldo da Campos)

La Modernidad en ese sentido, ya lo ha dicho Pedro Treviño Moreno, se radicaliza en su tercera etapa cronológica que va del inicio del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, alrededor de 1950.¹⁹⁷

Podríamos apuntar aquí de una vez que para el paradigma fantástico moderno, otro modelo muy diferente al del *corpus* que teorizaba Todorov, el inconsciente es un mundo *siniestro* (en la concepción de Freud), *abyecto* (en la de Kristeva), que emerge y suplanta el estado de lo real, para instaurar en lugar de él, una naturalización de lo sobrenatural, registrando en este nuevo estado, la falta de problematización del hecho extraño.

En la propia concepción de Freud se encuentra la esencia de nuestro modelo de lo fantástico moderno. Para él, “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que es propio de las

¹⁹⁴ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2000, p-149.

¹⁹⁵ Nietzsche apud Vattimo, Idem

¹⁹⁶ Haroldo de Campos, op. cit., p-28.

¹⁹⁷ Pedro Treviño Moreno, “Apuntes para una definición de la modernidad” en *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y los valores*. Noriega editores, México, 2000. P-10.

cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”.¹⁹⁸ Esto es, una suerte de material abyecto que ha estado oculto y se manifiesta al emerger.

Lo “abyecto” en Kristeva se acerca al concepto de “lo siniestro” de Freud, el cual fue observado por él al acercarse a la literatura de ficción cuando señala: “Lo siniestro en la ficción – en la fantasía, en la obra literaria- merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que la de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones de las vivencias (...) Mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”.¹⁹⁹

Freud mismo señala la tesis que avala nuestra argumentación al sostener que lo siniestro se representa en un texto con un símbolo, y ésta es una estrategia del texto fantástico (“la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”); lo anterior queda claro cuando Freud asegura explícitamente: “... Lo siniestro se da frecuente y fácilmente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente”,²⁰⁰ y lo simbolizado aquí es evidentemente lo siniestro.

Explícitamente, Freud define lo siniestro de la siguiente manera: “The uncanny... is undoubtedly related to what frightening –to what arouses dread and horror... it tends to coincide with what excites fear in general”.

Jackson resume: “He (Freud) proceeds to a more particular theory, reading the uncanny as the effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to other people. Frightening scenes of uncanny literature are produced by hidden anxieties concealed within the subject...”²⁰¹

Sobre lo siniestro, Harry Belevan consigna que *unheimliche* es una palabra intraducible a nuestro idioma. “Marie Bonaparte, primera traductora de Freud al francés, reconoce a su vez una idéntica dificultad con su lengua, proponiendo la idea de `inquietante extrañeza` (“*inquiétante étrangeté*”) como su equivalente más próximo (...); así consultando el diccionario Tollhausen, Alemán-Castellano (edición 1889) nos descubre que *unheimliche* es igual a: *sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro...*”²⁰²

¹⁹⁸ Sigmund Freud, *Lo siniestro*. Edición facsimilar, originalmente publicada en la revista *Imago* de 1919, (p-193).

¹⁹⁹ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, apud Víctor Bravo, op. cit., p-45.

²⁰⁰ Víctor Bravo, op. cit., p-40, pie de página.

²⁰¹ Rosemary Jackson, op. cit., p-64.

²⁰² Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, op. cit., p-87.

En su tratado sobre el concepto, Freud cita un trabajo previo de Schelling, en quien se apoya para señalar: “Llamamos *unheimliche* todo lo que debería quedar secreto, escondido, y que se manifiesta”.

Kristeva prefiere denominar tal instancia psico-social como “lo abyecto”, recargándose en la teorización del concepto antes referido de Freud y que explicaremos a detalle: “Since Freud and partly in line with his kind of psychoanalysis, the French theorist and therapist Julia Kristeva has gone on more recently in her book *Powers of Horror* (1980) to see the return of the repressed familiar in ‘the uncanny’ as based on a more fundamental human impulse that also helps us to define the cultural, as well as psychological, impulses most basic to the Gothic. Kristeva argues for ghost or grotesques, so explicitly created to embody contradictions, as instances of what she calls the ‘abject’ and product of abjection’, which she derives from the literal meanings of *ab-ject*: ‘throwing off’ and ‘being thrown under’”.²⁰³

Resáltese los conceptos de ‘fuera de’ y de ‘debajo de’.

Freud mira a lo *unheimlich* como oposición al término *heimlich* que significa “propio de la casa, no extraño, familiar”. Por antinomía, *unheimlich* debe ser entendido como extraño, no familiar, no cotidiano.

Para Schelling “se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”.²⁰⁴

Para que lo primitivo, en este caso, lo siniestro –dice Freud- se manifieste es necesaria la represión. La represión mantiene algo oculto, que es liberado mediante una epifanía. Así opera el paradigma de lo fantástico moderno.

Sin embargo, esto no sucede sino hasta que “lo que habíamos tenido por fantástico, aparece ante nosotros como realidad”.²⁰⁵

Esto es, cuando lo que habíamos tenido por sobrenatural aparece ante nosotros como natural.

Mario Vargas Llosa ya observó esta característica en uno de nuestros autores paradigmáticos de lo fantástico moderno: Julio Cortázar. Para el peruano-español, “los demonios de Cortázar son sobre todo interiores”.²⁰⁶

Cortázar lo confirma en *Último Round*, cuando dice: “Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un

²⁰³ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, apud Hogle J. E. (ed), *Gothic Fiction*, Cambridge University Press, 2002. Supra.

²⁰⁴ Schelling apud Freud, op. cit., p-199.

²⁰⁵ Ibid., p-226.

²⁰⁶ Flora Bottom, *Los juegos fantásticos*, op. cit., p-217.

medio exterior al terreno neurótico”.²⁰⁷ A lo anterior podríamos preguntar: ¿Cortázar se refiere a hacer emerger *lo otro*, que reside en el interior del hombre?

Es así que creemos que tanto para Cortázar como para Kafka, y todos los escritores del fantástico moderno, la realidad es fantástica; todos ellos relativizan la realidad presentado lo sobrenatural como encubierto, y como un modelo de *emersión*.

Es oportuno recordar las dudas de Flora Bottom a propósito del análisis de “Casa Tomada” de Cortázar: “¿Será producto de la imaginación, una personificación de quién sabe qué temores *ocultos*? ¿O es un enemigo real y concreto? ¿O alguna extraña fuerza sobrenatural?”²⁰⁸ (Las cursivas son nuestras).

Tales preguntas revelan las dos características más importantes de lo que nosotros llamamos paradigma moderno de lo fantástico:

El elemento insólito, trasgresor; la *otredad*, es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado emerge. El texto se presenta como metáfora de esta condición. El texto hace lo posible por ocultar lo sobrenatural, y la mejor estrategia es naturalizándolo.

Aquí cabe lo que Jean Bellemin-Nôel nos recuerda a partir de Freud “lo fantástico es lo íntimo que sale a la superficie y que perturba”.²⁰⁹ Por ello, es probable que Rosemarie asegure que lo *fantástico moderno* se le ha reconocido como lo “oculto” en la cultura.²¹⁰

La pregunta “¿es un enemigo real y concreto?” que hace Bottom da cuenta de que el punto anterior pueda operar es preciso poner en marcha una *estrategia* textual que encubra los elementos que están en juego, lo Mismo y la otredad, mediante un proceso de ambigüedad, ambigüedad textual. La ambigüedad nace porque el elemento sobrenatural está naturalizado.

Tal vez por eso es que en el análisis de *Asfódelos* de Bernardo Couto y refiriéndose a la “locura”, Ana Julia Cruz, señala que el lado oscuro, decadente, decrepito, en suma, el tormento que sufren los personajes se vuelve fantástico ya que dicho tormento “se cuele por los intersticios de nuestra realidad para mostrarnos que todo es ambiguo, que del otro lado existe *otro mundo*”.²¹¹ (Las cursivas son nuestras)

Noé Jitrik lo observa bien cuando dice: “Cortázar hace, en cambio, el movimiento inverso: *la irracionalidad está adentro*, los datos invariables y la conciencia *se escinde* en la aceptación de

²⁰⁷ Julio Cortázar, *Último Round*. Siglo XXI, México, 1969, p-37.

²⁰⁸ *Ibid.*, p-120.

²⁰⁹ Jean Bellemin-Nôel, “Notas sobre lo fantástico (textos de Theophile Gautier”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-139.

²¹⁰ Rosemarie Jackson “Lo oculto en la cultura”, traducción del capítulo Afterword: The Uncen of the culture” del libro *Fantasy, The literature of subversion* que aquí se usa en su versión en inglés, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-144.

²¹¹ Ana Julia Cruz, “Locura y muerte en *Asfódelos*” de Bernardo Couto, *Lo fantástico y sus fronteras*. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica., op. cit., p-163..

la irracionalidad *que se manifiesta* y la voluntad de *ocultarla* frente a la racionalidad de los otros...”

Empero, y como veremos más adelante, la estrategia textual para crear un ambiente ambiguo que oculte el elemento sobrenatural, el cual emergerá invariablemente, está dada por la idea de naturalización de lo sobrenatural. Lo anterior aprendido por lo fantástico moderno de la experiencia onírica del prerromanticismo y lo maravilloso medieval.

Tanto *La Metamorfosis* de Kafka como *Casa Tomada* de Cortázar –según Bottom– ponen en evidencia “... la falta absoluta de lo que sería una reacción normal en la vida consciente, la ausencia de protesta o de resistencia por parte de dos personas (...) me parecen reflejos, conscientes o no, de una experiencia onírica”²¹²

Pocas consideraciones teóricas tan trascendentes para nuestro trabajo. Bottom descubre el puente que emparenta lo fantástico moderno con una estrategia que deriva de lo maravilloso, del psicoanálisis y de las experiencias estéticas de lo onírico.

La experiencia onírica convertida al plano textual, como lo plantea el fantástico moderno, arroja una ventaja: los personajes conviven en su propio mundo, con sus propias reglas, la extrañeza pocas veces es un elemento de trascendente importancia, y sin ser un mundo maravilloso –utilizando el concepto que utiliza Todorov– es un lugar propicio para albergar un motivo oculto, que de un momento al otro, saldrá a la luz, a la superficie, al mundo consciente.

Para “ocultar” el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno usa una estrategia proveniente de la experiencia onírica y de lo maravilloso medieval: naturalizar lo sobrenatural, provocando la “ausencia de sorpresa”.

En ese sentido, lo fantástico moderno se refiere a lo que Todorov dice de Kafka al señalar que la estrategia de éste es *tematizar* lo insólito; lo anterior coincide con lo que Bottom observa en “Carta a una señorita en París”: “(Cortázar) ha logrado que la anormalidad se convierta en hábito”²¹³, dice la investigadora.

Rosemary Jackson, por otro lado, mira a *La Metamorfosis* de Kafka, como un ejemplo privilegiado del relato fantástico moderno, en el que el efecto de vértigo que produce... proviene de esta incapacidad de descartar como ilusoria la experiencia del héroe.

En la idea de un “fantástico interior” que emerge de lo profundo del texto, emulando lo siniestro que surge de la *psiqué* del ser humano, cabe la sospecha sobre esta nueva condición que ya había vislumbrado George Sand para quien “el mundo fantástico no está fuera, o arriba, o abajo; está en el fondo de nosotros, lo mueve todo, es el alma de toda realidad”.

²¹² Flora Bottom., op. cit., 122.

²¹³ Idem.

Para Schneider por ejemplo, “lo fantástico como la poesía, de la que nunca se separa, es un medio de salvación: nos vincula con el inconsciente y con las fuentes oscuras de la vida”.²¹⁴

Más concretamente:

En su análisis a “El Horla” de Guy de Maupassant, que como ya hemos señalado consideramos el comienzo del paradigma moderno de lo fantástico, Georges Desmeules comenta que este relato es un “clásico” de la literatura fantástica llamada “interior”, “es decir que tan sólo se manifiesta por medio de las reflexiones del personaje”. “En este relato –continúa Desmeules- las manifestaciones de lo fantástico y las reacciones del protagonista están íntimamente relacionadas dado que éste refleja en su propio diario las sensaciones y las reflexiones que le hacen ser consciente de la proximidad de una entidad sobrenatural”.

Esta posibilidad textual que ofrece la tradición romántica queda al descubierto por el propio Louis Vax, quien a propósito de “El Horla” subraya: “El narrador (aquí) se siente amenazado desde el interior por demonios similares a los que atormentaban a sus antepasados”.²¹⁵

Antón Risco comenta que una de las características de la narrativa fantástica del siglo XX, a diferencia de la decimonónica, es la de la “irrupción de mitologías individuales (cuando en el siglo XIX todo obedecía en general, a mitologías colectivas, consagradas por las artes o por el folklore). Creo que tal libertad imaginativa se beneficia de la revolución surrealista, la cual, juntamente con el resto de la vanguardia, cambió no poco la expresión de lo imaginario”.²¹⁶

Emilio Carrilla identifica que existe una diferencia entre dos tipos de narración fantástica. La que llama de “niebla”, en este caso Stevenson, y la de “tiniebla”, para designar la obra de Kafka. La tiniebla efectivamente, es más *interior*.

La otredad, alguna vez ubicada como una entidad externa al hombre, y por ello sobrenatural, en el fantástico moderno, está enraizada en el interior y por eso emerge para manifestarse.

Muy explícitamente, y he ahí las confluencias con nuestro trabajo, Rosemary Jackson, considera que este cambio paradigmático (de representar la *otredad* en el interior y no en el exterior de los personajes y de la narración), se da después del periodo romántico, es decir terminando el siglo XIX, y llama a este nuevo *modo* (en un término varias veces propuesto por ella), *modern fantastic*:

“One of the naming of otherness has been as been as `demonic` and it is important recognize the semantic shift of this term, since they indicate the progressive internalization of

²¹⁴ Marcel Schneider apud Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, op. cit., p-72.

²¹⁵ Louis Vax apud Georges Desmeules, idem.

²¹⁶ Antón Risco, “En las ruinas circulares” en *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit., p-126.

fantastic narrative in the post-Romantic period (...) The *modern fantastic* is characterized by a radical shift in the naming, or interpretation, of the demonic...”²¹⁷

No sólo eso; retomando a Bellemin-Nöel, Jackson remarca la que también es nuestra propuesta, el fantástico moderno es un “fantástico interior”, un fantástico que vira la otredad hacia el interior del ser humano:

“It is strange that Todorov evades this question, for his understanding of the *modern fantastic* points to is a emerging most strongly during the course of the nineteenth century, at precisely that juncture when readings of the otherness as supernatural (...) were being slowly replaced and disturbed by readings of the otherness as natural and subjectively generated (his category of the `uncanny`)”.²¹⁸

Jackson incluso llegará a reconocer que los cambios de los que habla en cuanto al giro de la otredad hacia el interior del hombre, están marcados por ejemplo en el cambio de la demonología ortodoxa –como tema- hacia los estados de los que habla la sicología, conforme el siglo XIX y el XX avanzaban. De *El castillo de Otranto*, el *Vathek* de Beckford, *Frankenstein* y *Melmoth*, por citar algunos títulos, pasan al *Dorian Grey* de Wilde o a *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. El cambio es en el sentido de “internalización” de la otredad.

Y en efecto, lo siniestro (uncanny), en el sentido que le hemos dado, es la esencia de lo fantástico moderno, un “fantástico interior” que oculta la otredad y le permite emerger para crear justo ese efecto: lo fantástico.

El propio Frederic Jameson lo observa cuando dice que lo fantástico moderno (y así lo llama explícitamente) proviene del siglo XIX tardío, constituyéndose como una nueva posibilidad que irá de Kafka a Cortázar:

“(…) The search for secular equivalents (en el siglo XIX) of this kind seems to have reached a dead end, and to be replaced by the new and characteristic indirection of modernism, which, in what from Kafka to Cortázar is henceforth termed the `fantastic`”.²¹⁹

Este nuevo fantástico está determinado por el concepto no de incursión como en el paradigma clásico, sino de revelación: “The modern fantastic, writes Jameson, presents `an object world forever suspended on the point of meaning, forever disposed to receive a revelation, whether of evil or of a grace, that never takes place”.²²⁰

Rosemary Jackson lo confirma: el fantástico moderno es uno en el que la otredad emerge:

²¹⁷ Rosemary Jackson, op. cit., p-54.

²¹⁸ Ibid., p-62.

²¹⁹ Apud Rosemary Jackson, op. cit., p-158.

²²⁰ Idem.

“Indeed, as Bellemin-Noël writes, ‘One could define fantastic literature as that in which question of the unconscious *emerges*’”.²²¹

6.3 El ideal romántico como precedente del paradigma de lo fantástico moderno

El surrealismo y las reglas del paradigma moderno de lo fantástico comparten características. Pero el antecedente a estas dos categorías estéticas se encuentra en la experiencia y reflexión que del sueño y la actividad onírica se hizo en el romanticismo y el preromanticismo.

Comencemos con *La Metamorfosis*. El relato de Kafka hace uso de las reglas de construcción de lo onírico, a partir de las concepciones contemporáneas del psicoanálisis, pero sobre todo de la experiencia que tuvieron los pre-románticos con la materia del sueño.

Lo anterior nace de la reflexión sobre las posibilidades estéticas de lo maravilloso. Visto a la distancia, lo maravilloso arroja sobre todo una gran herramienta de creación: la ausencia de sorpresa de los personajes por los hechos sobrenaturales que presencian, dado que el ambiente enrarecido que presente está presentado como *natural*.

Empero, lo maravilloso no es un fantástico moderno, porque es fundacional de uno de los polos del paradigma de lo fantástico clásico, pero sobre todo, no puede serlo porque para construir lo fantástico moderno es necesario la autoconciencia.

Lo fantástico moderno por lo tanto, es una negación de lo fantástico clásico.

Lo maravilloso antes del Siglo de las Luces, no era un género literario en sí, era producto de la cosmovisión de las sociedades. Era así una expresión de la forma de ver la vida. El racionalismo, y luego el positivismo ponen en duda la validez de dicha cosmovisión. A lo maravilloso se contraponen las leyes de la causa y el efecto. La magia desaparece. En el seno de esa tensión, nace el paradigma de lo fantástico clásico, que no es más que un choque de dos maneras de concebir el mundo.

Lo fantástico moderno en cambio añora el estado previo al originario-fundacional de lo fantástico clásico, es decir, el estado de lo maravilloso.

La ruta de acceso a ese mundo maravilloso proviene de la reflexión que hacen de sus reglas operacionales los pre-románticos y la similitud que tienen con el sueño.

Posteriormente, con la llegada del psicoanálisis, el fantástico moderno hace su aparición oficial. Las reglas de lo onírico han sido reveladas, y el viejo axioma de ausencia de asombro en el estado de lo maravilloso, se confirma como una posibilidad. Entonces nace lo surrealista y con ello las reglas de lo maravilloso pasan a ser una literatura, una creación, una estética.

²²¹ Rosemary Jackson, op. cit., p- 54.

Tal vez la línea que atraviesa a todas estas expresiones (maravilloso, experiencia romántica del sueño, el cuento de hadas) esté dada por la legitimidad del individuo y su subjetividad. Lo surrealista es la máxima expresión de estos dos elementos.

En el romanticismo el subjetivismo es la característica reinante; la visión particular, personal, proveniente del derecho democrático a soñar, permite poner en el papel una visión personal, una forma individual de mirar al mundo, tal como lo postula lo moderno histórico.

En el fantástico moderno la supuesta representación del lenguaje pasa a ser autorepresentativa para crear un verosímil genérico más que un verosímil mimético.

Confirma nuestra hipótesis que en el seno del ideal romántico del lenguaje artístico, simbólico y desfasado del referente mimético, se halla la fórmula del paradigma moderno, pues en el romanticismo ya se creía en el lenguaje como capaz de evocar mundos indecibles; en la etapa moderna de lo fantástico esos mundos se crean con plena conciencia de la autonomía del lenguaje y su capacidad precisamente creadora.

En esta etapa es que lo fantástico revela una importante cercanía con lo maravilloso.

Lo fantástico moderno entonces lo debemos entender en la medida en que transgrede las categorías genéricas que canoniza a principios y mediados del siglo XIX.

Alazraki utiliza en 1983 el término *neofantástico* para designar a este tipo de narrativa (reflexionando por cierto sobre la cuentística de Julio Cortázar), a la que nosotros llamamos “fantástico moderno”.

En el capítulo II de su famoso libro *En busca del unicornio*, Alazraki asegura que “la literatura de lo maravilloso funciona según un mecanismo semejante al de los sueños, cuyas imágenes satisfacen en el inconsciente los deseos insatisfechos o fallidos al nivel de la conciencia”.

222

Siendo ésta su más importante aportación al terreno de lo que llamamos nosotros fantástico moderno, es justo señalar las serias deficiencias y sobre todo limitantes que se encuentran en su libro.

Alazraki parte de la crítica a la definición de Todorov, quien localiza el hecho fantástico “en la vacilación” del lector o bien en miedo que cause el supuesto texto fantástico. “Tal contradicción (la del miedo o vacilación) –dice Alazraki- sólo puede resolverse si ampliamos las funciones de lo fantástico”...²²³

²²² Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983. p-32..

²²³ Idem, p-23.

Y justamente, ése es el más grave error metodológico de Alazraki: que al buscar “ampliar” el concepto de lo fantástico, fuera de lo que nosotros llamamos “paradigma de lo fantástico clásico”, mete en el mismo saco a las manifestaciones de los paradigmas moderno y posmoderno. Lo anterior es muy explícito cuando dice:

“¿Qué hacemos con algunas narraciones de Kafka, Borges y Cortázar de indiscutible ancestro fantástico...?”, como si fueran lo mismo Borges que Cortázar, y más aun: Borges y Kafka.

Sin embargo no desatina Alazraki al proponer la idea de que *La Metamorfosis* de Kafka “representa en un plano universal el ejemplo paradigmático de una forma nueva de lo fantástico (...) *La Metamorfosis* no pertenecería al género fantástico, sino al psicoanálisis y a la experiencia mental”.²²⁴

Partiendo de la influencia surrealista y existencialista y mezclándolos, Alazraki señala que lo neofantástico (entendido en nuestra propuesta como fantástico moderno) ya no dependería de seres extraordinarios, sino que ahora su único objeto fantástico es el hombre.²²⁵

La subjetividad que se desprende de semejante posibilidad, permite ampliar las posibilidades de lo fantástico. Lo anterior tiene su consecuencia a nivel poético. Mery Erial Jordan piensa que en lo fantástico moderno “la circunscripción de lo fantástico al protagonista crea un fenómeno individual, específico a cada caso, y transitorio: lo fantástico posee la duración del protagonista, como sucede en *La Metamorfosis* de Kafka y en ‘Carta a una señorita en París de Julio Cortázar...’”²²⁶

Pero regresemos a Alazraki. Él denomina neofantástico a todo relato que se diferencia “de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*”.²²⁷ Pero Alazraki jamás esclarece en qué consiste tal *modus operandi*, y comete un error más grave: el mismo que Todorov cometió hace ya décadas: conglomerar a todas las manifestaciones de un gran periodo histórico dentro de una misma categoría general.

Por ello Alazraki considera al fantástico de Borges dentro de la misma categoría que el que desarrolla Cortázar (aunque es muy adecuado aquí apuntar que no todo lo que escribe Cortázar es completamente moderno, sino también posmoderno, y que no todo lo que desarrolla Borges es únicamente posmoderno).

²²⁴ Ibid., p-25.

²²⁵ Sorprende en la investigación de Alazraki la cita puntual a este concepto de lo fantástico que observa ya Jean Paul Sartre en cuanto a *La Metamorfosis* de Kafka: “han dejado de depender de seres extraordinarios; para ellos no hay más que un objeto fantástico: el hombre”, en Jean Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947. p-127.

²²⁶ Mery Erdal Jordan, op. cit., pp- 138-139.

²²⁷ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p-277.

En ese sentido, resulta todo un desatino teórico el no discernir de cierta fantástica cortazariana, la borgiana, que parte de la idea de metáfora, concepto acuñado por Umberto Eco.²²⁸

Resulta finalmente en este aspecto significativo que el propio Cortázar haya rechazado, ante la insistencia y la inmodestia de Alazraki llamar “neofantástico” al nuevo tipo de registro de ese sistema, como si el escritor anticipara lo falto de rigor de la propuesta del teórico.

Cortázar lo dice abiertamente durante una entrevista con Omar Prego, en la que se lee:

“*Omar Prego.*- Generalmente cuando se habla de los cuentos de Julio Cortázar se piensa casi de forma automática en lo fantástico. Pero yo me pregunto si tus cuentos pueden ser considerados cuentos fantásticos en el sentido tradicional del género. Casi me quedaría con la definición de Jaime Alazraki que habla de `cuentos neofantásticos`:

Julio Cortázar.- (Después de resumir brevemente su sentimiento de lo fantástico) (...) Es decir, no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes. No claro, lo *fantástico moderno* es muy diferente”.²²⁹

6.4 Notas al sueño, lo maravilloso y el surrealismo, material del paradigma fantástico moderno

“The surrealistic literature is much closer to a marvellous mode in that the narrator himself is rarely in a position of uncertainly “. ²³⁰

En esta observación, Rosemary Jackson esboza muy claramente la intención de nuestra argumentación.

El surrealismo, el sueño, lo maravilloso como ejercicio estético, la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores registros de lo real maravilloso o el realismo mágico, son expresiones del fantástico moderno.

Ya hemos dicho que la experiencia del sueño de los pre-románticos y la reflexión que de las posibilidades de lo maravilloso como una cosmovisión hicieron éstos, preparó el terreno para que escritores como Maupassant o Kafka “ampliaran” los registros del sistema de lo fantástico bajo la premisa maravillosa de naturalización de lo sobrenatural.

²²⁸ Alazraki llega al grado de considerar dentro de lo neofantástico dos concepciones lingüísticas e incluso epistemológicas bien distintas como son las mencionadas metáforas epistemológicas (lo que nosotros llamamos fantástico posmoderno) y las “metáforas surrealistas” (parte de lo que aquí llamamos “fantástico moderno), éstas “apuntaladas por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores”. Creemos que lo anterior deriva en un error metodológico de gran envergadura que ha llevado a académicos y teóricos contemporáneos no muy rigurosos, acrílicos en suma, a aplicar el término “neofantástico” a *toda* la narrativa del siglo XX, con las consabidas consecuencias que tamaño dislate conlleva.

²²⁹ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pp- 281 y 282.

²³⁰ Rosemary Jackson, op. cit., p-36.

Veamos cómo surge esta posibilidad creadora y al mismo tiempo revolucionadora de lo fantástico, casi siempre de la mano del surrealismo y el sueño.

Dice Albert Béguin, en *Creación y destino*, que lo que ha llevado al dominio o conocimiento de lo irreal en la época moderna ha sido el psicoanálisis, los intentos derivados del simbolismo hacia una literatura “musical”, las exploraciones de los surrealistas y el romanticismo de la infancia, esto es, el origen alemán de ese periodo literario.

De esa manera podemos asegurar que en lo fantástico moderno viven justamente todas las formas derivadas del estudio e inquietud del sueño, del mundo onírico, es decir, de todas las especies emparentadas con “el dominio o conocimiento de lo irreal”.

Las venas del fantástico moderno abreven, según nuestra hipótesis, de la misma sangre: el mundo onírico; es decir del dominio de sus reglas y manifestaciones, y de su maleabilidad al grado de ser utilizado como esencia, herramienta o materia, que va madurando desde el desarrollo del periodo romántico europeo.

Los sueños, material de trabajo de los surrealistas ya en el siglo XX, es también el de los pre-románticos, pero la forma de ver el material onírico es muy distinto. Mientras que para los surrealistas, la irrealidad del sueño no rivaliza con la realidad, pues se le concede el mismo rango ontológico para los pre-románticos, como Arnim o Tieck, etcétera, el mundo de los sueños es el de un campo a explorar, el de una revelación, el de un lenguaje incommunicable, pero sobre todo el que rivaliza con el de la mimesis.

Para los pre-románticos la mimesis no puede compararse con la riqueza de símbolos que ofrece el mundo onírico, éste aún no cargado del análisis científico que le otorgará el psicoanálisis, y que una vez conformado como tal será material estético para los surrealistas.

Para éstos, lo surreal está en franca deuda con el cuento de hadas y con el romanticismo temprano: el alemán. André Breton dice que los poetas franceses de la inmediata posguerra se aventuraban por caminos extrañamente semejantes a los que habían explorado un Novalis o un Arnim. Surgía de nuevo –dice- una generación para la cual, el acto poético, los estados de inconciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el Ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico.

Tanto el mundo onírico de los pre-románticos como el de los surrealistas se vinculan abiertamente con el de lo maravilloso.

Pero este primer acercamiento conciente al mundo de los sueños como materia de creación no se registra, como se supone, en la primera mitad del siglo XIX, sino en las últimas décadas del XVIII, con el poeta Johann Paul Friedrich Richter, mejor conocido como Jean-Paul, quien no por poco se volvió “precursor” de varios cuentistas fantásticos clásicos y modernos.

De Musset a Nodier, de Quinet y a Balzac, el nombre de Jean-Paul, fue como un símbolo de literatura fantástica y origen de la estética romántica que tiene como base el estudio y el tratado de los sueños. Es un genio de época, nombrado por Stendhal en *Rojo y Negro*.

La estética de Jean-Paul, entonces, es la de la veta onírica, vista por primera vez como un material de trabajo para la escritura que pondera la imaginación. Así lo comenta el propio Béguin en *Creación y destino*: “En los sueños (Jean-Paul) encontrará una de las expresiones de esa `magia de la imaginación` en la cual tiene confianza. Serán para él como el abandono a las intuiciones inconscientes, que son las únicas que pueden resolver el obsesivo problema del yo”.²³¹

Pero lo que hace a Jean-Paul un precursor de la estética del sueño, adoptada por todo el romanticismo europeo, no es el ejercicio de la pura imaginación al estilo Hoffmann o Tieck, sino sus tratados acerca del sueño, que como tales, en calidad de ensayos, serán tratados después en su poesía. Sus ensayos, en ese sentido, se pueden leer como la “conciencia” de los pre-románticos sobre el fenómeno onírico.

Nunca antes un escritor había tomado tal distancia del material onírico y aún menos reparado en él como el de un espíritu de época y base para todo lo que vendría poco más de cien años después.

6. 5 La estética del sueño

Aristóteles ve a los sueños como impresiones dejadas por los órganos sensoriales y otros tantos naturalistas a través de los siglos verían a los sueños como residuos de origen fisiológico-mental. Pero el terreno estético de los sueños, nunca antes había sido tomado como una materia consustancial al hombre tan posible como la realidad propiamente dicha. Ni siquiera en la visión de Pedro Calderón de la Barca en *La vida es sueño*.

Es hasta el romanticismo en que el sueño se toma como estricto material de trabajo para el poeta, y cobra tal importancia que ya no rivaliza con la realidad, porque vale tanto como ella, y sobre todo, la supera en belleza. Béguin lo dice claro:

“Los románticos no fueron, ciertamente, los primeros que dieron al sueño un lugar en la poesía, en la novela y en el drama. En éste, como en otros aspectos, esos grandes imitadores, nutridos –y a veces podridos- de literatura, innovaron, sí, pero continuando la obra iniciada por sus antecesores. Sin embargo, una reputación, no es, por lo general del todo falsa; y no han faltado buenas razones para que se asocien comúnmente los términos romanticismo y `sueño`. En efecto, si es verdad que, desde el sueño de Atossa en *Los Persas* de Esquilo hasta del *Athalie* y de

²³¹ Albert Béguin, *Creación y Destino*, op. cit, p-34.

Wilhelm Meister, los poetas han recurrido siempre a las imágenes que visitan en las noches, es innegable que antes de Jean-Paul y Novalis el sueño nunca tuvo ese papel de *leitmotiv* dominante que se le da en casi todas las obras románticas”.²³²

Los espectáculos oníricos, en el temprano romanticismo pasan a ser materia de conciencia y material de creación poética y de una estética general. La conciencia del material onírico es deslumbrante en Jean-Paul.

Mediante sus tres tratados sobre el sueño y un cuarto inacabado, el poeta alemán, abre el surco donde los románticos, y después los simbolistas y posteriormente los surrealistas, sembrarán sus flores del mal. Es justo el concepto de “conciencia” lo que diferencia a los románticos de los artistas de los tiempos anteriores.

Jean-Paul escribe su primer tratado sobre el mundo onírico en 1795 bajo el nombre de *La magia ritual de la imaginación*. Dichas reflexiones versan sobre sus propias aptitudes y experiencias estéticas, así como las afinidades del sueño con la poesía, expresando en imágenes sus intuiciones aisladas y sus percepciones que apenas son un prolegómeno de una teoría del sueño.

Sin embargo, en esas líneas ya se observa lo que será la estética del artista romántico: el arte es el espejo del alma; la fuerza que marca la creación es una especie de presentimiento de lo que en psicología se llama sublimación. Dice Béguin de ello: “no hay otra palabra que corresponda mejor a la raíces del genio de Jean-Paul, y es significativo que él mismo haya adivinado, en la creación artística, ese proceso que pertenece propiamente a la psicología del sueño. La imaginación, en su opinión, no es el simple eco debilitado de los sentidos, como se pensaba a partir de Herder. Es en nosotros la expresión de ese *sentido del infinito* que nos habita a todos, y su magia consiste en responder a nuestro deseo mediante evocaciones (sueño, recuerdo, poesía) que satisfacen la necesidad de lo ilimitado que nos consuela de la insatisfacción que provoca la realidad”.²³³

Pero es en las propias palabras de Béguin, acerca en este primer tratado, donde encontramos el germen de la estética romántica, y en gran medida de la sustancia de la que está hecha un primer periodo de la literatura fantástica, la de Nodier, y la de Gautier, enfermas de sueños, de estados alterados. Con justa razón dice entonces en ese ensayo Jean-Paul que “la imaginación de por sí embellece la realidad, ¿cuánto no podrán embellecerla los sueños”. Y con ello una posibilidad abierta de creación en el terreno fantástico, como lo comprobarán Nodier y Novalis.

²³² Albert Béguin, *El Alma Romántica y El Sueño*. FCE, Bogotá, 1994. P-198.

²³³ Albert Béguin, *Creación y Destino*, op. cit., p-36.

Béguin lo remarca:

“El arte romántico, tal como lo definiría Novalis, se presenta aquí con toda subjetividad, su alejamiento de lo real tomando en sí mismo, su semejanza con el simbolismo del sueño”.²³⁴

Pero Jean-Paul y Novalis no son los únicos precursores de esta visión del quehacer artístico.

Ludwig Tieck, incluso antes de ellos, ya tenía al mundo onírico como uno más atractivo que el de la realidad. Dice Béguin: “No hay obra romántica en que el sueño nocturno y la sensación del sueño de vigilia sean un tema tan constante como en los escritos, múltiples y multiformes, de Ludwig Tieck. Fue él quien mucho más que Novalis o Jean-Paul, creó ese tipo de héroe romántico, propenso a desconocer la realidad del mundo exterior, continuamente tentado a no ver en éste sino una fugaz proyección del alma (...) Tieck sabe muy bien que el arte y los sueños, estrechamente emparentados, son capaces de evocar y de hacer transparentes las cosas que revela una risa destemplada”.²³⁵

No sólo eso, sino que para Tieck, “el sueño tiene aspectos y funciones múltiples que corresponden a toda la escala de las sutiles relaciones entre el inconsciente y la conciencia”.²³⁶

Para Jean-Paul, “el sueño es el Valle de Tempe, la patria de la imaginación (...) -¡ah, qué pudiera!, porque entonces se la darían todos- permanecer más tiempo entre los sueños del dormir-“, dice el poeta en *La magia ritual de la imaginación*, su primer tratado, a partir del cual, señala Béguin: “toda la vida de los sueños, como la poesía, se revela hacia lo sobrenatural”.

Así, tenemos por primera vez, en un solo paquete el mundo de los sueños y el de los cuentos de hadas y el de lo maravilloso como cosmogonías, como uno de los polos que conforman lo fantástico.

El otro polo, lo hemos dicho, es el del mundo real, el de la razón, el de lo no-extraño. El polo mimético.

El sueño entonces es una cantera que alberga no sólo seres maravillosos sino fantasmas siniestros. Pero también se abre otra posibilidad infinita: el sueño se ubica en el interior del hombre, en su *psiqué*. Es la otredad. Se prepara así el terreno para la confrontación de fuerzas, el del mundo maravilloso-onírico-extraño-siniestro y el de lo real, que conforma lo fantástico clásico, pero también se conforma el preámbulo de lo fantástico moderno.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., pp- 271 y 276.

²³⁶ Ibid, p-278.

De lo que sería uno de los polos del fantástico clásico Albert Béguin observa: “El poeta, en su opinión (se refiere a Jean-Paul), como después para Novalis, deberá inspirarse en los sueños, recrear un mundo que competía completamente con el mundo real”.²³⁷

En su segundo tratado de 1798, *Acerca del sueño*, Jean-Paul aborda más claramente el problema psicológico del dormir, en ese mismo ensayo retoma en mayor medida las afinidades entre el arte y el mundo de los sueños. El razonamiento tiene una raíz psicológica:

“El poeta –dice Jean-Paul - más que ningún otro hombre, trabaja en su cerebro físico, ¿por qué nadie se ha asombrado aún de que, en las `escenas sueltas` del sueño, le prestemos a los personajes –como si fuéramos Shakespeare- el lenguaje más individual, las palabras más reveladoras de su naturaleza(...) El poeta verdadero, asimismo, cuando escribe no es más que el oyente y no el dueño de la lengua de sus personajes, es decir que él no compone el diálogo cosiendo punto por punto las respuestas, según una estilística de la psicología aprendida con esfuerzos, sino que, como en los sueños, los mira actuar totalmente vivos...”²³⁸

He ahí el principio del automatismo psíquico tan caro a los surrealistas. El poeta, el escritor, ahora está *dentro* de su sueño, viéndolo correr. Es una cantera de personajes. Pero la conciencia del sueño que se presenta es inédita.

Los surrealistas retomaron este recurso, empapados por la teoría psicoanalítica, los pre-románticos en cambio son dueños apenas de un empirismo deslumbrante por su lucidez.

Así, evalúa Béguin a los pre-románticos: “el espíritu del poeta (pre-romántico) es contemplativo, abierto a las revelaciones de las profundidades, al lenguaje del inconsciente”; “en lo romántico... todo el mundo de la vigilia no es más *verdadero* que el de los sueños”.

El método del automatismo psíquico utilizado por los surrealistas más de un siglo después es apenas el resultado del rigor de las investigaciones de Jean-Paul. El poeta alemán intentó en sus tratados realizar una clasificación del sueño a partir de las horas del día o de la noche en que el individuo sueña.

Esas investigaciones le llevaron a prefigurar varios supuestos en los que la teoría de los sueños de Freud descansó muchos años después. Las conclusiones de Jean Paul en aquel tratado apuntan a que los sueños “no son para cada uno de nosotros, aislados y diversos, sino que están marcados por ciertas particularidades, paisajes, ‘clima’, símbolos constantes. Según él, pues, parece que no puede haber una interpretación universal de los símbolos del sueño; el mundo de los sueños es individual”.²³⁹

²³⁷ Albert Béguin. *Creación y destino*, op. cit, p-37.

²³⁸ Ibid, p-39.

²³⁹ Ibid, p-44.

Parece aquí una prefiguración de la legitimidad de los mundos subjetivos, caros al fantástico moderno, como en el caso de Kafka o Cortázar.

Por otra parte, en el tercer tratado de Jean-Paul, *Ojeada al mundo de los sueños*, de 1813, se lee: “En lo bello tanto como en el horror, el sueño crea mucho más allá de las experiencias, mucho más allá de su conjunto mismo, nos da a la vez, el cielo, el infierno y la tierra”.²⁴⁰

Y ésta podría ser la génesis del cuento fantástico clásico, que ya hemos explicado arriba. Los dos anteriores tratados de Jean-Paul, la prefiguración del fantástico moderno.

Cuando Jean-Paul habla en ese tercer tratado de “lo bello y el horror” propio de cierto tipo de sueños, nos proporciona el otro polo de la antinomia mundo familiar/abyecto que propone Kristeva para explicar lo fantástico clásico.

El sueño así visto en el romanticismo temprano, ya configura de entrada para Jean-Paul y para sus contemporáneos un terreno de creación que nos da paisajes tan vastos como el cielo, el infierno y la tierra, lugares más cercanos al espíritu de lo maravilloso, de la fantasía, que de la realidad.

Deslindemos: cuando esta veta de creación imaginativa se contrapone a lo mimético, a lo real, se produce lo fantástico clásico. Cuando lo abyecto está disfrazado como *natural* se trata de lo fantástico moderno, pero para que esto último suceda se necesita de un ingrediente *sine qua non*: la conciencia.

La experimentación de la veta onírica en los prerrománticos y en los románticos, es apenas eso: una prefiguración de lo que vendría después con Kafka y Cortázar: lo fantástico moderno como *productividad textual*.

Uno de los románticos que experimentan esta posibilidad textual, pero sin conciencia del sistema es Gérard de Nerval.

En Nerval, dice Béguin, “la locura (que al fin es un estado paralelo al de lo onírico) se ha apoderado de él, ahora se convierte en su apoderado y él *la transforma*: se convierte en un instrumento de exploración al abrir el mundo de los sueños”.²⁴¹ (Las cursivas son nuestras)

Ya para Nerval, entonces, el mundo de los sueños y el de la locura es ya un material con el cual se trabaja; es una esencia que puede ser transformada en literatura. En un apunte a uno de sus escritos, el francés declara abiertamente: “Resolví *sujetar el sueño* y conocer su secreto, ¿por qué, me pregunté, no forzar mis puertas místicas, animado con toda mi voluntad y *dominar* mis sensaciones en lugar de sufrirlas?”²⁴² (Las cursivas son nuestras)

²⁴⁰ Ibid, p-45.

²⁴¹ Ibid, p-57.

²⁴² Idem.

Dominar las sensaciones, sujetar al sueño, son las claves para entender al sueño como una materia maleable, y concebir al acercamiento de esta esencia como una posibilidad de creación estética. Esta concepción del sueño como material de creación estética sería inédita.

En *Aurelia*, Nerval narra este intento de posesión de su demencia, de los sueños: “Empleé toda la fuerza de mi voluntad para penetrar aún más el misterio, del cual había levantado algunos velos. El sueño a veces se burla de mis esfuerzos y sólo traía figuras gesticuladoras y fugitivas”. Pasaje tan revelador que a partir de él, Albert Béguin, al igual que nosotros, no espera en concluir: “¿No estamos muy cerca aquí de los *sueños provocados* del surrealismo, experimentados, conducidos metódicamente en espera de lo que puede atraer el sueño, así como un experimento de química traer en resultados?”²⁴³

No es menos revelador que Nerval hable del sueño en los siguientes términos: “... El sueño es un hábito tejido por las hadas y con olor delicioso...” y “he conquistado así, al retardar desesperadamente el fracaso y las tinieblas, *poderes nuevos*”.²⁴⁴

Con este proceso estético, como dice Béguin, “los románticos patentizan el descenso a las profundidades del ser, la confianza acordada a las revelaciones del sueño, de la locura, de los vértigos y de los éxtasis.”²⁴⁵

La estética surrealista se une a esta visión en otorgar igual importancia al mundo onírico que al real. Para los románticos, otorgar esta equivalencia representa “un desgarramiento incurable del ser, repartido entre el Sueño y la Realidad, toda su esperanza está en reunirse, más allá de las apariencias fugitivas y decepcionantes con la unidad de profunda que es la única real”.

La concepción de inconsciente freudiano, tan caro para los surrealistas ya aparece preliminarmente en el romanticismo, en un estudio de Carl-Gustav Carus, un crítico de Goethe, quien propone la idea de que poseemos al menos dos tipos de inconsciente, uno emparentado con la idea jungniana del inconsciente colectivo, y otro, que Carus llama “el inconsciente relativo”, que surge del contrapunto de todos los contenidos de la conciencia que resultan inútiles o molestos y que están sumergidos en el olvido.

Sin embargo, aún no pueden emparentarse el romanticismo y el surrealismo, le hace falta al primero el rigor científicista freudiano. “El inconsciente de los románticos no es una hipótesis científica, sino un gran mito”, dice Béguin.

El cuento fantástico del romanticismo temprano toma el mundo de los sueños como el de un tema, como el de un mundo inexplorado al que el poeta-escritor tiene la obligación de

²⁴³ Albert Béguin, *Creación y Destino*, op. cit., p- 58.

²⁴⁴ Nerval apud Albert Béguin, *Creación y Destino*, Idem.

²⁴⁵ Albert Béguin, *Creación y Destino*, op.cit. p-67.

acercarse, cual veta inexplorada; sin embargo, ese acercamiento está bañado por la idea de lo Absoluto, de lo indecible, de una exaltación, de lo indecible.

Aún es un ejercicio que no es del todo estético, como lo verán en sí los surrealistas, sino ético. Tieck lo deja bien asentado cuando dice que la finalidad del poeta, al menos del poeta romántico, es la de “transformación de esos impulsos naturales en una claridad celestial, en una aspiración hacia lo invisible”.²⁴⁶

Lo que es de cierto es la repercusión de semejantes reflexiones en la propia concepción del lenguaje. Mery Erdal Jordan lo observa cuidadosamente:

“Cabe recalcar que esta concepción lingüística (la del romanticismo) es aplicada esencialmente al lenguaje artístico, el cual se configura en oposición al lenguaje utilitario. Novalis lo configura: “the essential thing about the language, that it is only concerned with itself”.

Insistimos: es de extrema importancia aclarar que el cuento romántico temprano (Novalis, Nodier, Tieck, Von Arnim) es uno no propiamente fantástico en el sentido fundacional del sistema, es decir clásico. Esto es, la irrupción no es aún violenta. Aún uno de los polos de la alteridad (lo razonable, lo cotidiano) no está codificado como tal. Es únicamente el otro polo (el de lo maravilloso, lo extraño, lo feérico) el que está plenamente identificado, pero aún pertenece al imaginario del artista, por lo tanto no es un choque textual.

Es hasta que el racionalismo-positivismo se haya legitimado, que lo fantástico clásico aparece, como una tensión irresoluble entre lo real y lo irreal.

La experiencia onírica del romanticismo alemán representa el antecedente estético del cual abrevan los escritores del fantástico clásico, pues es el sueño, como en los cuentos de hadas, donde se encuentra la veta incansable de lo extraño.

Pero también es en esta experiencia onírica de romanticismo temprano donde abrevarán más tarde los escritores del fantástico moderno, para romper con el paradigma anterior, el clásico.

Es sólo en ese terreno que podemos decir que los escritores fantásticos modernos, aprendieron de la experiencia onírica del romanticismo, de las posibilidades de naturalizar lo sobrenatural, como en la estética del sueño, de lo maravilloso y del cuento de hadas.

Dicha estética, que nosotros llamamos “leyes de la experiencia onírica” es acuñada por el periodo alemán. David Roas lo observa cuando señala que “los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo real y lo irreal, entre la vigilia y el sueño...”²⁴⁷ Y es justamente ése el tema de nuestro siguiente apartado.

²⁴⁶ Albert Béguin, *El alma romántica...*, op. cit., p-277.

²⁴⁷ David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p-23.

6. 6 Lo fantástico moderno y la estética del sueño

En el paradigma moderno, ya cercano a las postrimerías del siglo XX, y que ya registra casos en Maupassant, se quiere volver al estado primigenio de maravilloso y privilegiar lo irreal, lo inexplicable sobre lo real, como lo hiciese el cuento fantástico romántico temprano, el de Nodier por ejemplo; pero esta vez, ya no se hará de forma sensible y empírica, sino productiva, pues se conoce ya la `hipótesis científica` de los sueños que arrojará el psicoanálisis.

Este nuevo fantástico, cuya máxima expresión se encuentra en los relatos de Kafka, comparte la esencia de aquel cuento fantástico romántico temprano que pretendía nutrirse de lo onírico, de la locura, y en el que se argumentaba que el autor refería “las bizarras historias (que) obedecen a su demonio familiar, y él se divierte al inventarlas”; según refiere Béguin, pero esa historia “tiene la forma ilógica de los sueños y el carácter inquietante de las más antiguas leyendas”.

Y ésa es la génesis del paradigma moderno del cuento fantástico, una conciencia de la carga maravillosa del relato medieval y de las leyes de la experiencia onírica romántica, la cual “por momentos revela percepciones sorprendentes respecto de estos mecanismos del inconsciente, que en su época aún no eran objeto de una ciencia”.²⁴⁸

En ese sentido, el psicoanálisis viene a recordar la posibilidad estética del sueño.

El psicoanálisis viene a modificar la manera de hacer fantástico, ya no oponiendo el elemento de alteridad (real/irreal) como el de uno que amenaza con irrumpir, invadir, tachar o aniquilar al estado de lo familiar que connota el paradigma clásico de lo fantástico, sino para ubicar la otredad dentro del propio sujeto, como un elemento que subyace dentro de nosotros y que de vez en cuando emerge y se apodera del estado de cosas hasta convertir lo sobrenatural en algo completamente natural, como el caso de “Casa Tomada” de Julio Cortázar o más claramente, *La Metamorfosis* de Franz Kafka. Roger E. Celis, recuerda, a propósito que “Casa Tomada” que ésta constituye la más temprana incursión del sueño en la narrativa de Julio Cortázar.²⁴⁹

Como bien señala Rosemary Jackson, lo fantástico no iba a desaparecer como apostaba Todorov, sino asumiría otra forma. Jackson también llama a este *nuevo*²⁵⁰ registro de lo fantástico, “moderno”, para diferenciarlo del tradicional. Es, como dice, Andrei Avellaneda en *El habla de la ideología*, al explicar a Julio Cortázar, que éste no intenta conocer las causas de lo que ocurre,

²⁴⁸ Albert Béguin, *El alma romántica...*, op. cit, p-277.

²⁴⁹ Roger E. Celis, *Sueño y Escritura en la obra de Julio Cortázar*. University of Washington, 1997. (tesis), p-9.

²⁵⁰ El concepto “nuevo” aquí también empata con los postulados de “lo moderno”.

explicar lo extraño o combatirlo, sino que sus relatos tratan de adaptarse a una nueva situación, “a lo *anormal*”.²⁵¹

La cuentística de Cortázar como la de Kafka, dice Avellaneda, es un lugar donde lo insólito es permanente. Mario Goloboff, el gran biógrafo de Cortázar, desgrana también la propuesta fantástica del autor de *Bestiario*: “Me parece que la idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario (...) El mundo fantástico para Cortázar está dentro del nuestro”.²⁵²

En Kafka el mecanismo es semejante, pero sobre todo, explícito. La extrañeza –dice Rosemary Jackson– es tomada como dada antes incluso de que la narración comience. Ya no se contraponen un estado familiar para destruirlo con un elemento extraño. Ahora lo extraño es el estado familiar. A partir de esta condición primera impuesta por el narrador, el de la extrañeza aceptada como un estado natural, el texto únicamente responde ya a sus reglas de autoconstrucción; desplaza el referente mimético; y ahora se parece más a un cuento maravilloso o a un sueño, que a un relato fantástico clásico.

Por primera vez, el relato fantástico, entendido como sistema, se muestra conciente de sí mismo, de sus reglas y de su rompimiento. Es por primera vez, una estrategia, una fabricación, una maquinaria autorreferencial. El relato fantástico moderno, a diferencia del clásico, obedece ahora únicamente a las reglas del texto, a su productividad textual. Le tiene sin cuidado tener que pelearse con la realidad. Busca modelos miméticos únicamente para conseguir sus objetivos: maquinar un texto que como lo maravilloso haga surgir lo fantástico sin tener que depender de un choque violento entre polos contrapuestos. Nuevamente, como en lo maravilloso, existe una ausencia de sorpresa por la presencia del elemento extraño. Lo anterior porque el texto fantástico moderno en sí es extraño. Lo sobrenatural está naturalizado, es la regla.

Quizá no sea coincidencia que un romántico temprano como lo fue Von Arnim escriba cuentos de contenido onírico, donde ni “el propio Hoffmann llegó a esa calidad de lo maravilloso”, ya que “los extraños acontecimientos de los cuentos de Arnim se producen con una especie de verosimilitud muy particular: no parecen ni más ni menos artificiales que los actos más cotidianos, pues unos y otros ocurren en una región donde lo imaginario parece nacer a la vida real, mientras que toda realidad se poetiza y se inmaterializa”.²⁵³

²⁵¹ Andrei Avellaneda, *El habla de la ideología*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1983. P-95.

²⁵² Mario Goloboff, “Julio Cortázar, su vida y su obra”, Conferencia dictada el 25 de octubre del 2000 en la Universidad Nacional de La Plata, en *Escritores Argentinos del siglo XX*. Mario Goloboff, Universidad Nacional de La Plata, 2001, pp-33 y 34.

²⁵³ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., p-321.

No es poco menos que trascendente esta observación que sustenta nuestra argumentación. Los cuentos del pre-fantástico, y de donde se toman las reglas para crear lo fantástico moderno, comparten criterios con lo maravilloso.

Lo anterior se comprueba cuando Béguin dice que en este periodo se observa una verosimilitud muy particular y su irrealdad no parece “ni más ni menos artificiales que los actos más cotidianos”, dado que la realidad se ha poetizado e inmaterializado, o en otras palabras, la realidad se ha *extrañizado*.

Los cuentos de este periodo entonces, son una *prefiguración* de lo que se llamará más tarde –después del advenimiento y consolidación de lo fantástico clásico-, *fantástico moderno*, en donde sí existe una conciencia de ruptura que define lo moderno. El surrealismo, el realismo mágico, son parte ya de una conciencia de las reglas que conforman este paradigma, en el entendido de rompimiento con el paradigma originario, esto es, una intención de revolución.

El paradigma moderno de lo fantástico conforma su verosimilitud a partir de la libertad creadora que otorga la verosimilitud de un estado onírico, en el sentido de un orden no-lógico que se normaliza en la diégesis del relato; que naturaliza lo sobrenatural, imitando el estado de cosas que lo maravilloso medieval escrito permitió, y en donde nadie, ni dentro ni fuera del relato, se sorprende de lo excepcional de las situaciones que confluyen.

En lo maravilloso, según lo define Tzvetan Todorov, “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”.²⁵⁴

En ese sentido, y concluyendo, el fantástico moderno, es un paradigma que comparte la esencia del cuento romántico temprano: la pertinencia textual de un estado de cosas no-real, aún cuando el referente de éstas tenga sustento en la realidad; en pocas palabras el reino del relato no-mimético.

No es casualidad que Béguin, al estudiar el caso de Charles Nodier, señale que “el cuento nocturno es la fuente en que abreva la poesía y al mismo tiempo la fuente de lo maravilloso y de los mitos”.²⁵⁵ Por eso, en Nodier, “sólo lo falso es verdadero”.

Nodier no sólo es el más preclaro precursor de lo fantástico moderno, sino también es un teórico del sistema de lo fantástico. Esto no debe sorprendernos porque como ya lo hemos mencionado, lo “moderno” y la “modernidad” tienen como condicionante un elemento indispensable: la conciencia.

²⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México 2003, p-68.

²⁵⁵ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., p-414.

¿Es la conciencia un elemento básico para definir lo fantástico moderno? Por supuesto que sí. La idea de “ruptura”, *leiv motif* de todo lo moderno, está presente en escritores como Nodier, como Kafka o como Cortázar, que tienen en común que intentaron teorizar lo fantástico, y más aún: su fantástico. Del primero se puede citar: “... esta forma adaptada y que termina ha sido la de una civilización muy gastada en la que *lo clásico* no fue más que una expresión parcial, pasatista, indiferente, y que ya no servirá cuando también las unidades de la retórica se aflojan y cuando esa enorme y monolítica unidad social se derrumba en mil pedazos”.²⁵⁶ (Las cursivas son nuestras).

En su temprano ensayo “De lo fantástico en literatura”, el cual desgraciadamente no ha sido revisado suficientemente en nuestros días, Charles Nodier, señala muy claramente que “el nuevo fantástico” que debe abrirse paso en Europa es uno que sea “revelado íntimamente”, que surga de lo interior.

Analizando la concepción del sueño en el romántico Tieck, quien junto a Hoffmann, era muy leído por Nodier, el sueño nocturno tiene un papel muy importante ya que el ambiente general es una reproducción de la experiencia onírica.

“Tieck –dice Béguin- legó al romanticismo de la generación siguiente –romanticismo que él no aprobó ni comprendió- (un) sentimiento de ‘poca realidad’, el gusto por lo nocturno, la vuelta hacia ese tesoro de imágenes que surgen de pronto de la profundidad revelando su eficacia (...) Después de él, encontramos elementos tieckianos en Arnim, como en Hoffmann o en Brentano. Pero si él, en mayor grado que Novalis y que Jean-Paul, puso de moda la poesía del sueño, no tuvo en cambio ese heroísmo y ese deseo viril del triunfo que en cada uno de sus seguidores serán el acicate para sus audaces confrontaciones con el sueño”.²⁵⁷

Pero antes de continuar con Nodier, echemos un vistazo a sus predecesores, los románticos tempranos, prolijos en literatura del sueño. De Ludwig Archim von Arnim, Albert Béguin escribe:

“Tenemos aquí uno de los aspectos de esas contradicciones, tan sorprendentes a primera vista, entre la vida y los escritos de Arnim. Al ver cómo este hombre, tan afanado en administrar cuerdamente su existencia, se pone a escribir cuentos fantásticos, llenos de sueños...”²⁵⁸

Clemens Brentano fue otro romántico temprano que echó mano de los sueños y del campo de lo maravilloso de los relatos populares y los de hadas, como tratándose de la misma cosa.

Clemens Brentano, “el más grande poeta lírico del romanticismo”, según Béguin, también escribió cuento fantástico, o mejor dicho un cuento pre-fantástico, el único que podría concebirse en esa época, sin la idea de choque entre dos mundos equidistantes, el real y el irreal.

²⁵⁶ Charles Nodier, “Lo fantástico en la literatura” en *Cuentos fantásticos franceses*, Andrómeda, Buenos Aires, p-34.

²⁵⁷ Ibid, pp- 295 y 296.

²⁵⁸ Ibid, p-306.

De Brentano, cuenta Béguin: “se contentó con imitar el clima de los verdaderos cuentos de hadas, viviendo, mientras los componía, en un mundo ligero, irreal, donde se complacía en narrar acontecimientos, a menudo terribles, pero atenuándolos y haciéndolos inofensivos por la *atmósfera de sueño* que respiran”.²⁵⁹ (el subrayado es nuestro)

¿No es acaso esa “atmósfera de sueño” lo que equivale a la naturalización de lo sobrenatural? ¿Atenuar y hacer inofensivos la narración de seres sobrenaturales, no es crear una atmósfera de normalización?

No es entonces casualidad alguna que en Brentano, como en varios otros románticos tempranos, “los sueños abundan, igual que en los cuentos populares; y también como en estos cuentos, están en Brentano en una armonía (sic) tan natural con los hechos cotidianos o maravillosos que forman la trama del relato, que apenas se distinguen de ellos. Y aún fuera de esos sueños nocturnos, todo se transforma según las *leyes de la imaginación onírica*”.²⁶⁰

Estas “leyes de la imaginación onírica”, y la idea de “poética del sueño” son nuestros andamios en nuestra teoría de la construcción de lo fantástico moderno: son los materiales con los que se encuentra hecho este paradigma.

La idea de “leyes de la imaginación onírica” para este nuevo tipo de relato, es avalada tácitamente por el propio Todorov, quien al tratar de explicar el universo kafkiano habla de representar “un mundo al revés”, es decir, un lugar donde “todo obedece a una regla onírica”.²⁶¹

Hoffmann, verdadero precursor del cuento fantástico clásico, ya tiene la inquietud de ver el material maravilloso-onírico no como camino a lo “innombrable” ni como “escape de la realidad”, sino como elementos de una fórmula. En 1795, Hoffman escribe a Hippel que durante el sueño es cuando su espíritu está en mayor actividad, y asegura, no sin desconsuelo, “si fuera más descarado, los productos de las noches favorecidas por los sueños darían verdaderas obras de arte en su género”.

“El dios de los sueños le dictó a Hoffmann sus obras más dramáticas –consigna Béguin-, las más sombrías, así como sus cuentos más maravillosamente ligeros y luminosos. Los sueños le eran familiares desde su juventud, y en ellos conoció los diálogos con las potencias de las tinieblas y con los ángeles. En sus cartas se queja unas veces de los sueños, llenos de trágicas visiones o de recuerdos penosos, y otras habla (sic) de la magnificencia de los espectáculos oníricos y de su poesía”.²⁶²

²⁵⁹ Ibid, p-344.

²⁶⁰ Ibid, pp-344 y 345.

²⁶¹ Todorov, op. cit., p-204.

²⁶² Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit, p- 372.

Los sueños para Hoffmann son el alimento del poeta: “el poeta interior gana la delantera al espíritu crítico y al creador de formas”, dice el alemán.

Sin embargo, la profunda diferencia que hace Hoffmann en su obra con respecto a la de otros románticos es la de que sus sueños no forman parte de un inconsciente maravilloso inofensivo, amable (si es que tal cosa existe); sino que los suyos son sueños rasgados por tinieblas y ángeles tenebrosos. Tal cosa es la idea del surgimiento de lo siniestro, tan caro al relato fantástico moderno. De igual manera que *Smarra o los demonios de la noche* de Charles Nodier de 1821, en algunos relatos de Hoffmann emerge la otredad que ha estado siendo oculta en el seno del hombre

Los sueños de Nodier y Hoffmann no son los de Von Arnim ni los de Tieck, por el contrario, son testigos de la presencia aún no identificada de lo abyecto, que sería parte importante de los registros de lo fantástico moderno. Aún carecen todos ellos, vale decirlo, de conciencia de sí.

En *Smarra o los demonios de la noche* y *Trilby*, Nodier siembra dos semillas del mal y actúan como precedente fundacional del las reglas que regirán por mucho tiempo después el paradigma de lo fantástico moderno. El tema de sus relatos deja de ser un maravilloso conforme a la cosmogonía medieval de lo maravilloso, para dar paso a lo siniestro, a lo oculto en el seno del hombre.

No es gratuito que en la *Antología del cuento fantástico francés*, Pierre Castex asegure: “Sin embargo, con su exilio voluntario, el soñador impertinente (que es Charles Nodier), más allá de la escuela romántica, vislumbraba algunas de las ideas más caras a la conciencia moderna. El hombre que ha evocado con una simpatía fraterna a los <lunáticos> de *La fée aux miettes* y que en *Jean-Francois-les-bas-bleus* ha creado un personaje de loco inspirado en las visiones proféticas, habría suscrito de buen grado la fórmula de André Breton, que un siglo después que él denunciara esa convencional <oposición entre la lectura y la pretendida razón que se niega a tener en cuenta lo irracional >. El hombre que estudió con interés tan vivo la pesadilla, el sonambulismo, el vampirismo, y de un modo más general, “los fenómenos del sueño”, habría aplaudido las investigaciones freudianas; y por otra parte, enunció del modo más claro, uno de los postulados fundamentales del psicoanálisis: “El sueño no solamente es el estado más poderoso, sino el más lúcido del pensamiento, no tanto por las ilusiones pasajeras que encierran, pero al menos, en las percepciones que se derivan de él”²⁶³

²⁶³ Pierre Castex, *Antología del cuento francés*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999, p-36.

Este carácter de prefigurador del carácter moderno de lo fantástico, que ya observa Castex, es uno que hila varios polos separados por el tiempo. Por un lado, la tradición de lo maravilloso medieval, que permite concebir irrealidades sin el menor aviso de sorpresa en los personajes y el lector. Por el otro, el emparentamiento de este mundo con el de los sueños y por último, el estudio sistemático y por ende la conciencia, del universo onírico, en una ciencia como el psicoanálisis que arroja infinitas posibilidades de creación.

Para lo fantástico moderno Nodier se erige como un precursor.

Para Nodier el mundo onírico es la “fuente de los más magníficos pensamientos humanos”, “lo es también de las imágenes lúgubres, de las visiones de aquelarre, de los ídolos repugnantes y de toda la brujería”.²⁶⁴ Nodier lo dice explícitamente: “Habéis visto cómo los fenómenos del dormir os abren el cielo; ahora os abren el infierno”. El registro se había ampliado a lo abyecto y a lo siniestro, es decir a la nueva existencia de un fantástico interior.

“Se ha comparado a Nodier con Tieck –dice Béguin-, (...) porque en uno y en el otro se reconocía a precursores admirablemente perspicaces de la psicología actual (...) Naturalezas igualmente complejas, espíritus igualmente afinados por una curiosidad intelectual infatigable, el romántico alemán y el cuentista francés acudieron a lo maravilloso y a lo mágico para llegar a la única expresión de sí mismos que podía satisfacerles”.²⁶⁵

La de Nodier, tanto como la Kafka y la de Cortázar, es una narrativa de amenazas interiores; no son seres que vengan de otros mundos o encarnen la otredad que aún tal se vislumbra fuera de sí, como en el relato fantástico clásico. La otredad se encuentra dentro de ellos, y eso, lo subjetivo e interno, y por lo tanto ambiguo que representa este mundo sobrenatural viviendo dentro de ellos, es lo que los lleva a pertenecer a la modernidad histórica. Sin embargo, su modernidad, la literaria y la fantástica, prefigurada con Nodier, tiene una consecuencia estética muy específica: la tensión del mundo social con el mundo del yo. Dice Béguin de nuevo, muy agudamente: “El drama de Nodier no se sitúa completamente en el plano de esta aspiración prerromántica que arrastraba a Jean-Jacques y a Sénacour hacia la divagación. Su primer sentimiento es bastante distinto, y más moderno: experimenta dolorosamente el conflicto que en su propio espíritu –en el de todo hombre- opone entre sí al yo-social y al yo-profundo (...)”²⁶⁶

El apego de Nodier a la sustancia de los sueños también lo llevó, como a Jean-Paul, a realizar un estudio sistemático de ese tema. Es decir, erigir sobre sus obras de creación, obras de despliegue teórico, conforme el dictado moderno de “conciencia”.

²⁶⁴ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., p-414.

²⁶⁵ Ibid, p- 411.

²⁶⁶ Idem.

Sobre algunos fenómenos del sueño es un tratado escrito por Nodier en 1832, en el que considera a esas *fantasías* -los sueños propiamente dichos- cien veces más lucidos que sus intereses amorosos u obsesiones.

“Lo que me sorprende –dice Nodier en el mencionado opúsculo- es que el poeta despierto haya aprovechado tan pocas veces en sus obras las fantasías del *poeta dormido*, o por lo menos que tan pocas veces haya confesado sus préstamos, pues la realidad de este origen en las concepciones más audaces del genio es algo que no puede ponerse en duda”.

Asombra la cercanía de semejante discurso con los manifiestos surrealistas que esbozará cien años después André Bretón, padre del surrealismo.

6.7 El surrealismo, realidad hecha de sueños, consolidación del fantástico moderno

Hemos privilegiado en este trabajo la importancia que tuvo la experiencia onírica para los pre-románticos en la consolidación del primer polo en la oposición real/irreal, cuya puesta en marcha en un texto define lo fantástico propiamente dicho. Los pre-románticos buscan encontrar en las reglas no-racionales del mundo onírico un nuevo lenguaje de creación, pero es hasta Tieck y Charles Nodier (sin dejar de pensar en Gérard de Nerval) que se utiliza también la parte oscura, abyecta de esa fuente inagotable de otredad que es el sueño.

La forma de acceder a esa “otra realidad” fue paulatina, pero también sistemática. Las afinidades que hay entre las *leyes de la imaginación onírica* (como diría Béguin a propósito de Brentano) de la que hicieron uso los pre-románticos, cercano al mundo de los cuentos de hadas, pueden definirse dentro del terreno de lo maravilloso, pero aún no de lo fantástico moderno.

Ya es famosa la definición que Todorov toma de Caillois sobre lo feérico o lo maravilloso, donde tanto los personajes como el lector no experimentan sensación alguna de sobresalto o incongruencia o inverosimilitud en los hechos narrados, tal como sucede en el sueño, o como en el cuento de hadas, de tradición medieval.

Nuevamente nadie como Albert Béguin para intuir una relación tan clara, pero también tan sutil, como la del sueño-lo maravilloso, que no termina de ser adecuadamente tratada:

Escribe Béguin: “El sueño nocturno es la fuente en que se alimenta la poesía y al mismo tiempo la fuente de lo maravilloso y de los mitos: la pesadilla, hecha a la vez de encantamientos y de terrores...”²⁶⁷

Pero hay que dejar en claro nuestra hipótesis de lo fantástico moderno: después de la consolidación del paradigma clásico de lo fantástico, mediante la oposición real/irreal y su relación

²⁶⁷ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., 414.

dialéctica de tensión dentro del texto, los escritores optaron por recurrir a una veta que se había dejado de lado con el positivismo: la vida interior y subjetiva del hombre.

En ese sentido, el psicoanálisis no vino a terminar con el cuento fantástico, como se afanaba en argumentar Todorov, sino vino en todo caso a evolucionar el paradigma clásico de lo fantástico. El fantástico que nosotros llamamos “moderno”, y que el propio Todorov prefigura al aceptar que en su esquema teórico no puede explicar un fenómeno como el de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, debido precisamente a su “modernidad”, es uno que es consecuencia de la relación que el artista romántico estableció con la materia del sueño.

Del sueño se toman “las leyes de la imaginación onírica”, esto es, una no problematización del elemento sobrenatural en el texto. Incluso, como hemos visto, el romántico ya producía textos donde apenas se distinguía el hecho sobrenatural del mundo cotidiano.

Esa es la esencia del paradigma moderno de lo fantástico. En *La Metamorfosis*, relato *per excellence* de este paradigma, el hecho extraordinario –el hombre convertido en insecto– no suscita, como en los sueños, asombro alguno en los personajes ni en el narrador, así como sucedía en los cuentos de hadas. Hay quien, como Iréne Bessiére, considera al relato de Kafka incluso como una “fábula”.

Kafka aprendió de la experiencia romántica del sueño, pero no recurrió a él como un elemento de lo indecible, de lo sublime, o de lo Absoluto.

El maravilloso romántico, si tal cosa puede decirse, es en rigor un pre-fantástico clásico y el fantástico moderno es un ajuste de cuentas con ese pasado reciente que ya no podía verse con los mismos ojos a partir del barniz del positivismo. Lo maravilloso y el sueño se convirtieron en materias y reglas de creación estética.

El fantástico moderno abarca un periodo amplio de la historia literaria, y sus límites podrían ser estudiados con más detalle posteriormente. Empero tomemos en cuenta que se trata no de una etapa histórica propiamente dicha, sino de un paradigma. Los paradigmas actúan a pesar de la historia. Por ello tiene razón Seymour Menton cuando dice que “lo fantástico tampoco se limita a un periodo histórico específico”.

No es aventurado afirmar que el paradigma moderno de lo fantástico, que participa de lo maravilloso y de la aventura onírica romántica, incluye al surrealismo, posterior a su surgimiento, y que éste en relación dialéctica, debido a su especificidad, nutre de recursos a la narrativa fantástica moderna.

Los paradigmas, cuando cronológicos, abarcan amplios periodos; pero cuando diacrónicos, penetran los periodos de la historia.

Ya habíamos comentado que la intención de abolir las fronteras entre lo real y lo imaginario, tenían su antecedente en diversas plumas románticas tempranas, y que encontraban una dramatización máxima en los relatos de Charles Nodier.

También habíamos dicho de acuerdo a Mery Erdal Jordan que “si el romanticismo (ya como modelo europeo) privilegia la imaginación y sus productos, lo hace a expensas de la tácita antinomia de ésta con un concepto de realidad prevaleciente (antinomia que en el realismo, como ya señalé, se vuelve explícita), en tanto que el surrealismo se propone justamente modificar ese concepto de realidad: `lo invisible` romántico pareciera encontrar sus equivalentes en la realidad surrealista”.

El surrealismo, en palabras del propio Breton y explícitamente expresado en sus manifiestos, contrajo una enorme deuda con el pre-romanticismo y romanticismo, y con la narrativa maravillosa, de la cual eran asiduos lectores.

Los surrealistas sabían bien que lo que los diferencia de los románticos en cuanto al acceso al mundo de los sueños como materia de creación fue el conocimiento del psicoanálisis. La diferencia clara entre estos dos periodos del uso estético de los sueños es la de conciencia del sueño como un hecho científico y de acceso a él mediante un método.

Los surrealistas son radicales en cuanto al uso de su material artístico. Buscan la subversión completa de la realidad al imponer la irrealidad onírica en la vida cotidiana. Incluso ven al surrealismo no sólo como un ejercicio artístico, sino como uno metafísico que puede como tal modificar la vida y la condición actual del hombre.

La posición frente a la “realidad”, entre los románticos y los surrealistas tiene una diferencia abismal: el círculo de Breton pretende imponer la “irrealidad” como una realidad; “otra realidad” tan válida como la primera, según su argumentación.

Los surrealistas se oponen a la dictadura de la razón, a la del positivismo, que por cierto y como ya hemos visto, surge como una reacción a las obras de total imaginación: “... la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación moral”, dice André Bretón en el prefacio a la reimpresión del *Primer Manifiesto Surrealista* de 1929.²⁶⁸ “La Inteligencia no debe, bajo ningún concepto, ocuparse de los temas de la realidad”, agrega tajantemente el francés.

Empero, también hay muchas similitudes entre el pre-romanticismo y el surrealismo. El automatismo psíquico, la escritura automática, al que se refieren Breton y el resto de los surrealistas, como medio para acceder a la vida onírica, no era un método nuevo.

²⁶⁸ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Labor/Punto Omega, Barcelona, 1985, p-21.

Como ya hemos comentado, el caso de intento de clasificación de los sueños durante las horas del día por Jean-Paul, llega aún más lejos con Achim Von Arnim, pues este poeta alemán literalmente intenta descubrir la vida inconsciente.

De ello da cuenta Albert Béguin: Arnim “se esforzó por dar la impresión de ese fenómeno, abandonándose él mismo a un automatismo propio del escritor: al juego de las sílabas, a los ecos por los cuales las palabras se llaman una a otra y se reúnen sin trabazón lógica; después de alguna práctica, ese *automatismo verbal* se presta admirablemente para el conjuro mágico con que se evocan los ecos del inconsciente. Ya que no es posible captar el caos tumultuoso de las imágenes que, suscitadas por un formidable choque afectivo, se suceden y se recuperan con un ritmo vertiginoso, el poeta, para expresar lo que son minutos semejantes, acudirá a los medios que posee para traducir con ellos una liberación análoga de las leyes lógicas: por medio de una verdadera ‘escritura automática’, que él es por cierto, el primero que empleó para arrancar su secreto a la vida inconsciente...”²⁶⁹

El punto que retoman los surrealistas, no es el de que el mundo onírico existe, sino el cómo se desarrolla, pero a diferencia de los románticos, los surrealistas reflexionan sobre todo en “las leyes de la imaginación onírica”, más que en el mundo onírico en sí.

“Me pregunto qué razón –dice Breton-, razón muy superior a la otra, confiere al sueño, ese aire de naturalidad, y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo. Sin embargo, he de creer en el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquél día tan hermoso existió, y aquél animal habló.”²⁷⁰

Note el lector dos frases hartamente escritas a lo largo de este ensayo: “aire de naturalidad” y “leyes de la imaginación onírica”; ambas ante los ojos de Breton en su sueño, que no están muy lejos de parecer, las reglas de un relato maravilloso.

Lo maravilloso entonces es connatural a ambos movimientos (la experiencia onírica del pre-romanticismo y el surrealismo); los dos comparten ese campo de acción que surge del acceso al universo onírico.

Sin embargo, existe también una notable diferencia: mientras los románticos consideran a la imaginación onírica como un acto universal, parte de la búsqueda del Absoluto, de quien el poeta es parte esencial, pues es su traductor, su receptáculo; en el surrealismo se trata de abolir ese carácter privativo, su mundo es inquietante, extraño, pero es asequible a todos. Cualquier hombre – parecen decir- puede ser un poeta.

²⁶⁹ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., p-311.

²⁷⁰ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p-

Tal visión trae una consecuencia importantísima para nuestra tesis. En el fantástico moderno y en el surrealismo, lo maravilloso, entendido como un mundo que responde a “leyes de la imaginación onírica”, es uno carente de un matiz de acto trascendente, ni de búsqueda de lo “indecible”.

En ambos lo maravilloso es natural, “cotidiano”, en la hermosa acepción de Erdal Jordan:

“El surrealismo, en cambio, opera en campos semánticos conocidos: `lo maravilloso cotidiano` es un término amorosamente acuñado por este movimiento y su configuración se basa fundamentalmente en la yuxtaposición de entidades contradictorias, a menudo incompatibles, pero que, devueltas a su contexto habitual, son de captación `automática”²⁷¹, advierte la investigadora.

Sirviéndonos de la terminología de Barrenechea (1972), podríamos decir que el surrealismo no problematiza el mundo que configura por medio de la confrontación, implícita o explícita, de éste con categorías del tipo `real/irreal`, `normal/anormal`, puesto que su intención es justamente anular estas categorías con el fin de expandir la realidad”.²⁷²

Esto es, la creación de un espacio textual en el que hay una naturalización de lo sobrenatural, como una estrategia aprendida de las leyes de la imaginación onírica.

Mery Erdal Jordan también como nosotros, le llama a este registro “narrativa fantástica moderna”:

“La narrativa fantástica moderna aboga por la total anulación de la antinomia imaginario/real y lo hace otorgando la misma validez a ambas categorías, que en oportunidades resultan no deslindables”, y sobre todo reconoce su origen romántico:

“... Se asemeja al romanticismo en lo que respecta a la capacidad creativa que adjudica al lenguaje, pero difiere de éste en que no estima al lenguaje como medio de expresión de lo invisible, sino como objetivo en sí, puesto que es consciente de la radical dicotomía que aísla el referente lingüístico del objeto real. La relación paradójica de la narrativa fantástica moderna hacia el lenguaje –por una parte, fe en su capacidad representativa, por la otra, el reconocimiento de su autonomía-, se perfila así como mucho más extrema que la del romanticismo y genera lo que podríamos denominar `ironía absoluta”²⁷³, esto es: una desacralización del lenguaje.

Lo surrealista entonces es una desacralización de lo maravilloso y de los estados del sueño. Por ello:

“En la presente ocasión –señala Breton en el primer manifiesto surrealista de 1929- he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio

²⁷¹ Erdal Jordan, op. cit, p-33.

²⁷² Idem

²⁷³ Ibid, p-58.

hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen (...) Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”.²⁷⁴

Es importante señalar que el surrealismo no prefigura al paradigma moderno de lo fantástico, sino que lo radicaliza.

El nombre de surrealismo se tomó en homenaje a Apollinaire, y fueron Soupault y el propio Breton quienes hicieron primero uso de él, como “un modo de expresión”. Sin embargo, es a un romántico de quien se toma la palabra como tal: “Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término SUPERNATURALISMO, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Muchachas de Fuego* (También por Thomas Carlyle, en *Sartor Resartus* -capítulo VIII: ‘supernaualismo natural’-). Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el *espíritu* de nuestra doctrina (...) SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.²⁷⁵

Recordemos que para los románticos es cara la idea de que en el mundo de los sueños hay más belleza que en el real. Para los surrealistas la esencia es la misma, sólo que el terreno que pisan es uno ya conocido por una hipótesis científica: la del psicoanálisis. Para los románticos tal universo onírico es un signo de trascendencia del espíritu, para los surrealistas es el de emancipación social de la realidad, pero para ambos es un terreno en el cual el espíritu puede regocijarse pues está ante la presencia de *otra* realidad, que es suprema a ésta. La otredad de los sueños al pasar al papel, a la creación artística exige inevitablemente la naturalización de sus elementos sobrenaturales para poder existir, es un mundo enrarecido pero al que nadie sorprende, y ésa es la materia de lo que está hecho lo maravilloso.

Dice Breton acerca de este material al que los surrealistas han accedido, ellos mediante el automatismo psíquico –los románticos en el recuerdo de sus noches de sueño-: “... del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de rarificación, la atmósfera surrealista creada mediante la escritura automática, que me he esforzado en poner a disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes. Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen

²⁷⁴ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit, p-46.

²⁷⁵ Ibid, p-43.

constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de esas imágenes”.²⁷⁶

No por algo el investigador Aurelio Collado Torres también vislumbró nuestra hipótesis: “*La interpretación de los sueños* acabó con la soberanía de la Razón hegeliana. Existe un reino, más amplio, del que emana el gobierno de lo consciente y la razón: el inconsciente freudiano (...) El inconsciente es el nuevo centro, el devenir está enraizado ahí, el acceso es difícil y sólo posible por la vía regia: lo sueños. Se está a merced de lo *Otro* desconocido que habita en el núcleo mismo del ser”.²⁷⁷

6.8 Instrucciones para construir lo fantástico moderno

Como hemos visto, el paradigma moderno de lo fantástico surge tal vez con Maupassant y está prefigurado en Nodier, pero se cristaliza con Kafka; el surrealismo en cambio lleva al límite esta postura a una dimensión filosófica, metafísica, por sus pretendidas repercusiones en la realidad cotidiana, pero también nutre a lo fantástico moderno con sus manifestaciones.

El paradigma moderno de lo fantástico comparte las siguientes reglas: naturalización de lo sobrenatural, operación con las leyes de la imaginación onírica y la posibilidad estética que representa entender este clima como una posibilidad de productividad textual (en el sentido de Kristeva).

En 1929, Breton pretende volcar ese espacio onírico hacia la realidad, con el movimiento surrealista que encabeza. Lo más admirable de lo fantástico (la posibilidad de ese nuevo fantástico que él vislumbra y ayuda a establecer) es que lo fantástico (moderno) ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad, parecería decir el autor de *Nadja*.

En sus bases, el surrealismo se nutre de lo maravilloso, pero también expande sus categorías al fincar su interés en un método para obtener el material estético que significan los sueños.

Hay por lo tanto, en el surrealismo un rompimiento con ese “maravilloso” del cuento de hadas que se ha registrado como cosmogonía antes de la Ilustración, y Breton lo tiene claro cuando señala en su manifiesto: “Por encantadores que sean los cuentos de hadas, el hombre se sentiría frustrado si tuviera que alimentarse sólo con ellos, y, por otra parte, reconozco que no todos los cuentos de hadas son adecuados para los adultos. La *trama de adorables inverosimilitudes* exige

²⁷⁶ Ibid, p-58-59.

²⁷⁷ Aurelio Collado, “Historia: Campo y comunicación (escritura)” en *Modernidad y posmodernidad*, Zidane Zidaroui (ed), op. cit., p-95.

una mayor finura espiritual que la propia de muchos adultos, y uno ha de ser capaz de esperar todavía mayores locuras... “²⁷⁸ (el subrayado es nuestro)

En este punto podríamos afirmar que esta trama de adorables inverosimilitudes conforma una ampliación de los márgenes de la realidad, ya que se han constituido en una realidad alterna. Dichas inverosimilitudes se vuelven verosímiles, toda vez que se trate de un espacio en el que se entienda la verosimilitud productiva (Kristeva); en otras palabras, sería posible, como afirma Ana María Morales, mediante una verosimilitud genérica.²⁷⁹

Este concepto empata con la concepción de “realismo interno”, que maneja Hilary Putnam, en el cual todo objeto existe sólo en relación con una teoría, descripción o esquema conceptual. Rosa María Ravera, de la Universidad de Buenos Aires le llama “verdad del evento”, en contraposición de la verdad del conocimiento. En todo caso, la verosimilitud productiva tiene una lógica interna.

“En un caso como éste (el del *roman*, espacio primordial de lo maravilloso medieval – véase *El castillo de Otranto*), no es posible hablar de una verosimilitud absoluta, sino que es necesario considerar una verosimilitud genérica. El concepto, que se ha rescatado para lo fantástico desde la obra de J. Ch. Gottsched (...), empero está en la mayor parte de las *ars* poéticas o narrativas y puede tener origen en la misma *Poética* de Aristóteles, cuando establece una diferencia clave entre tragedia y épica: ‘en las tragedias es menester hacer uso de lo maravilloso, pero en la epopeya es posible, en este aspecto, llegar hasta lo irracional mismo, que es una de las principales causas de lo maravilloso’...”²⁸⁰

Una definición importante en cuanto al concepto general de verosimilitud es la que aporta Eckhard Hôfner, quien refiere que “la categoría de lo verosímil está dada como una unidad histórica variable (que) se puede fijar como una cantidad regular, como un promedio de clases de discursos relevantes de una época que también aplicaba a épocas no clásicas (sic)”.²⁸¹

Una vez más este punto lo reafirma Erdal Jordan, coincidiendo ampliamente con nuestra propuesta: “Pero el relato fantástico moderno, pese a estar influido por las mismas premisas que el surrealismo, se diferencia de éste en un aspecto clave: mantiene implícita una noción normativa,

²⁷⁸ Ibid, p-32.

²⁷⁹ Para Cristian Metz, se pueden considerar al menos dos tipos de verosimilitud: la que está de acuerdo con la opinión pública, que nosotros llamamos verosimilitud mimética, y la verosimilitud genérica, de la que habla Ana María Morales. Esta última, está de acuerdo a las leyes de un género. En los géneros –dice Metz- la convención deriva del corpus preexistente.

²⁸⁰ Ana María Morales, “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad”, *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, pie de página, p-34-35.

²⁸¹ Eckhard Hôfner, “Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad”, en Fernando de Toro, “Borges/Derrida y la escritura” en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Op. cit., p-250..

cotidiana, de realidad, ante la cual el mundo configurado es percibido como extraño y siniestro. Es así que la narrativa fantástica presupone un divorcio de la realidad que es captado como ruptura, en tanto que el surrealismo intenta esencialmente ampliar la noción de realidad infiltrando en ésta nuevas percepciones”.²⁸²

Este divorcio de la realidad que es captado como ruptura, que presupone el paradigma moderno de lo fantástico opera con base a una gama de “no reglas” edificadas mediante un aire de naturalidad y donde “la trama de adorables inverosimilitudes” es posible gracias a la experiencia que el acceso al sueño del pre-romanticismo ha arrojado al obtener de ella “reglas de la imaginación onírica” perfectamente aplicables en un texto, dependiente solamente de su propia productividad. Es por ello que este paradigma se preocupa en gran medida por el explícito proceso de intentar presentar como naturales los hechos sobrenaturales que despliega.

Por otro lado, seguramente podemos señalar que el puente entre este tipo de clima onírico romántico y el clima onírico surrealista, se fincó en el mapa que del inconsciente aportó el psicoanálisis y de su consabida hipótesis. Sobre este panorama el surrealismo aportó un programa, un método para acceder a esa otra realidad, a esa suprarrealidad y utilizarla como material estético.

En ese contexto cabe el panorama que plantea Béguin:

“Después de los grandes aventureros del sueño, después de Rimbaud y de Baudelaire, como después de los verdaderos románticos alemanes, hay una nueva generación que escucha sus lecciones y que recoge su herencia, aunque sin la misma necesidad interior. (...) Para Baudelaire y Nerval, para Hugo y Rimbaud, como para Novalis y Arnim y Hoffmann, el viaje al país del sueño, había sido una azarosa aventura, una inmensa esperanza, o a veces una terrible prueba, y lo que siempre habían querido todos esos poetas era jugar un juego en que arriesgaban la vida. (...) Para los simbolistas, el sueño pierde poco a poco sus profundidades tenebrosas para no ser más que ese mundo artificial en que uno se refugia (...) El surrealismo adquiere una conciencia más clara de ciertos procesos que se habían hecho familiares a la poesía en el curso del siglo anterior. En ese sentido se acerca al romanticismo alemán, y se acerca a él también por la manera en cómo se sirve del sueño. No es casualidad que Breton y sus amigos se hayan interesado por todos los románticos (...) A semejanza de los románticos alemanes, Breton no pretende abandonarse totalmente al sueño, sino conquistarlo, tratar de hacerlo utilizable para la conciencia. El propósito del surrealismo es aplicar no solamente sino *también* el sueño a una `solución a las cuestiones fundamentales de la vida`. ”.²⁸³

²⁸² Erdal Jordan, op. cit., p-58.

²⁸³ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., pp-469-474.

Insistimos: ante este “nuevo tipo de fantástico”, el fantástico moderno, nos parece que operan otras reglas diferentes a la del fantástico clásico. Estas reglas, de acuerdo a nuestra opinión, serían tomadas de las condiciones epistemológicas del relato medieval y las del sueño que buscaron experimentar los pre-románticos.

Para esclarecer sin embargo lo que aquí se ha expuesto ampliamente sobre la similitud entre lo maravilloso y lo fantástico moderno, me parece pertinente rescatar lo que Jordan señala cuando dice: “Todorov señala que en esta modalidad (la del fantástico moderno), en lugar de la vacilación, se produce una adaptación al acontecimiento sobrenatural, en un proceso que es, finalmente, el de *naturalización de lo sobrenatural*”.

Resulta sorprendente que el teórico que augura la muerte de lo fantástico (clásico), con la llegada del psicoanálisis, también hable de un “fantástico moderno” y configure su regla esencial, la naturalización de lo sobrenatural.

Según el propio Todorov, pese a la aparente similitud con lo maravilloso en lo que respecta a la imposición asertiva de un orden sobrenatural, el carácter imposible de un acontecimiento que se revela como posible permite localizar en estos relatos la coincidencia de dos géneros aparentemente incompatibles: lo maravilloso y lo extraño. Mc Hale (1987), por su parte, considera que la “banalización de lo sobrenatural”, propio de lo fantástico moderno, en lugar de neutralizar el efecto fantástico agudiza e intensifica la confrontación entre lo normal y lo paranormal; y, yo, añadiría, es esa marcada yuxtaposición de lo paranormal sobre lo normal y el evidente malestar que provocan estos relatos, lo que los diferencia de lo puramente maravilloso...”

La idea de la naturalización de lo sobrenatural o banalización de lo sobrenatural, o cotidianización de lo extraño, se emparenta con el concepto de “impertinencia semántica” que acuña Mery Erdal Jordan. En las líneas de su investigación se lee: “un hombre puede vomitar o escupir conejitos porque la impertinencia semántica del sintagma es absorbida por el carácter ficticio del texto”²⁸⁴, lo cual emparenta con el concepto que hemos venido defendiendo y que acuña Kristeva: la productividad del texto.

Así, en lo fantástico moderno “el portento es lo natural”.²⁸⁵ Semánticamente su raíz se encuentra en denunciar alegóricamente a una sociedad “ciega a lo insólito”.

Como dice Alazraki, “el arbitrio reside en haber escogido los conejitos, como Kafka escoge un insecto en *La Metamorfosis*, pero nada de arbitrario hay en el acto de vomitarlos, de sentir que

²⁸⁴ Mery Erdal Jordan, op. cit., p-113.

²⁸⁵ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit. p-218.

esos pequeños monstruos que son parte de uno, hechos de nuestras propias inquietudes, fobias y angustias...”²⁸⁶

El texto fantástico moderno opera ya así, con una más compleja relación dialéctica con la realidad, con una relación alegórica. Sin duda, la raíz del paradigma moderno de lo fantástico radica en un regreso, esta vez estético y autoconsciente de las posibilidades de lo maravilloso, previo al surgimiento de las reglas genéricas de lo fantástico clásico.

Recordemos a Caillois, para quien en lo maravilloso (y aplica para lo fantástico moderno) “lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima”.²⁸⁷

Destaquemos: ese “clima”, exento de fricciones, albergará incluso temáticas complejas, las cuales paradójicamente apelan alegóricamente a la realidad, alejándose de ella.

Lo maravilloso, si recordamos a Caillois, es un universo que está “naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan...”; en lo moderno, también los milagros y las metamorfosis están presentes, pero como una sustancia de la que está hecha el mundo; pues la otredad aquí se ha fundido con su contraparte dialéctica.

La Metamorfosis de Franz Kafka es el ejemplo paradigmático de esta nueva realidad compleja. La realidad aquí es completamente maravillosa; los extremos se han fusionado dando origen a una realidad alterna, nueva para la historia del hombre.

“En lo fantástico (diríamos, en la regla genérica del “fantástico clásico”), al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición”.²⁸⁸

En lo fantástico moderno lo sobrenatural es más natural. Más específicamente, “tanto en el surrealismo como en lo fantástico moderno la figura se construye en base a la yuxtaposición de campos semánticos, si no incompatibles, totalmente desvinculados”²⁸⁹, como confirma Mery Erdal Jordan.

²⁸⁶ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983. P-78.

²⁸⁷ Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes*, op. cit., p-10.

²⁸⁸ *Ibid.*, p-11.

²⁸⁹ Erdal Jordan, *Idem*.

Para nosotros, la ausencia de violencia semántica en el fantástico moderno proviene de la condición epistemológica medieval. La verdad a la que hace referencia el relato fantástico moderno es una de verosimilitud productiva, es decir, está supeditado a una coherencia interna que no depende del referente extratextual. El texto fantástico moderno, se asemeja al medieval porque cualquier “anormalidad” extratextual es perfectamente pertinente en el campo semántico que ha creado.

Es por ello que Jean Bellemin-Nôel recalca que lo fantástico finge jugar el juego de la verosimilización para que nos adhiramos a su “fantasticidad”.²⁹⁰

La verdad en el relato medieval es el de una razón natural que permite la existencia de seres sobrenaturales que “viven” en nuestro mundo. Así, hadas, brujas, elfos, gigantes, diablos, sálvides, tiene el mismo rango ontológico que los seres humanos. Asimismo, las proezas, los milagros, los hechos divinos, son tan “reales” como los actos fisiológicos. Los receptores de esas historias en el Medioevo desconocen las causas de los hechos sobrenaturales, pero *creen* en sus efectos.

Es por ello que Serna Arango recuerda que “por eso los antiguos atribuían a los sentimientos, a los pensamientos e inclusive a los sueños, en su condición de fuerzas psíquicas, la misma jerarquía ontológica hoy en día asignada a los fenómenos psíquicos”.²⁹¹

El aspecto religioso para el periodo medieval de tradición hispánica conforma también un campo donde lo maravilloso es real. Así lo explica Ignacio Soldevilla: “Dichos hechos eran consentidos en tanto eran aceptados como verdaderos, solo en la medida en que podía atribuírsele a la intervención divina directa o indirecta, o a los poderes diabólicos, en la medida en que Dios lo consentía. Una vez establecida la condición del hecho como *maravilla*, (es decir, cosa admirable, del latín *mirabilia*, ‘cosas dignas de admiración’), no causaba escándalo al ser explicable dentro de la visión del mundo cristiana”.²⁹²

Ana María Morales comenta a su vez que en la Alta Edad Media se explica lo maravilloso cuando la religión pasa a ser ideología y visión del mundo (cosmovisión), por lo cual, lo que hoy consideramos una trasgresión de los márgenes de lo natural, es decir, una reducción irracional, en ese momento, no sólo eran pertinentes, sino parte de lo natural.

Tanto Susana Reisz como Iréne Bessiére concuerdan con la idea de que el pensamiento maravilloso como acto natural cotidiano está presente en actos como la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento grecolatino.

²⁹⁰ Jean Bellemin-Nôel, “Notas sobre lo fantástico (textos de Theophile Gautier”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., pp-139-140.

²⁹¹ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*. Colección de Escritores de Risarda, no. 4, Pereira (Colombia), 1990.

²⁹² Ignacio Soldevilla en *El Relato Fantástico. Historia y sistema*, op. cit., p 77-78.

En lo llamado por los medievalistas, “maravilloso cristiano”, lo sobrenatural es comprendido como una manifestación de la omnipotencia de Dios, por lo que se integra a la totalidad del mundo real.

En esos registros el espacio irracional, fantasmagórico, alimentado por un profundo estrato mágico-religioso se constituye como la realidad y como la verosimilitud reinante.

No son pocos los estudios sobre el tipo de pensamiento en la producción de lo maravilloso en el medioevo, los cuales documentan que la cosmovisión de la *mirabilia*, es la de un asombro aceptado, la de una *natura* de lo sobrenatural.

Para Ana María Morales, “lo maravilloso es, pues un río oculto que corre a lo largo de la literatura y que de pronto encuentra un recipiente especial en el cual volcarse y lo colma con vitalidad; entonces, en una particular fusión que combina la realidad –siempre parte de la literatura-, con la maravilla se producen universos únicos que sobreviven gracias a esta armonía más que nunca sobrenatural”.²⁹³

El relato fantástico moderno se apropia de esta “armonía sobrenatural” y la convierte en una posibilidad textual. En los textos fantásticos modernos no cualquier hecho sobrenatural es parte de la cotidianidad, sino que la cotidianidad es un hecho sobrenatural.

Al examinar el *corpus* medieval de lo maravilloso hispánico, Ignacio Soldevilla cae en la cuenta de que lo que comparten todos esos textos, desde el siglo XII hasta entrado el XVIII, es una “cosmovisión”, “la cosmovisión entonces vigente”, dice.

“Una cosmovisión en la que parece evidente una apropiación de la capacidad fantaseadora (...) A esa imaginación inventiva había contribuido, ya lo hemos visto, la penetración hibridadora de las culturas orientales a través del Islam andalusí”.²⁹⁴

Ana María Morales amplía esta figura: “En la literatura, para las maravillas estaban reservadas las orillas del mundo. Lo mismo las islas –hogar de las hadas, brujas o gigantes felones. Que las zonas tórridas –vivero por excelencia de las razas híbridas y los animales más exóticos- eran los extremos del mundo. Para un universo concéntrico como el medieval, lo más alejado del centro era lo menos humano (...) Igualmente el hombre podría residir en las playas, en las orillas del mar, a veces mirando directamente hacia él; pero más allá de donde la Tierra terminaba se extendía un espacio desconocido que sólo podía ser habitación de los prodigios más exóticos (...)

“Posiblemente las dos fronteras más importantes que tuvo el Occidente medieval, y por consiguiente su imaginario, son (sic) el Oriente, y Finisterre, en el otro extremo. En uno de ellos

²⁹³ Ana María Morales, “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad” en *Lo fantástico y sus fronteras*. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica., op. cit., p-15.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp-82-83.

pueden aguardar las maravillas orientales: los autómatas, las razas monstruosas, los animales híbridos, los palacios de lujo sin par, las ciudades de piedras preciosas situadas en reinos cuyos nombres reales sólo sirven para estimular la imaginación, no para situarla en un espacio real. En el opuesto está esperando el ensueño celta: países a los que la niebla puede hacer desaparecer, castillos de cristal o de luz que albergan a esos seres deliciosos y feroces que son las hadas. Rodeados de bosques tenebrosos y animales encantados, de gigantes y enanos, con fuentes capaces de hervir sin calentarse o ríos que separan el tiempo real del otro, libre de las reglas naturales”.²⁹⁵

Ya sea de origen cristiano o mahometano, o bien, celta o nórdico, el mundo maravilloso permite un estado de naturalización de lo sobrenatural, de lo irracional, de lo que en nuestro tiempo, se considera imposible, ajeno a lo verificable.

En el pensamiento medieval –resalta Ana María Morales- subyace una “conciencia mítica que permite explicar todo prodigio con su propia existencia. Cada maravilla es, en sí misma, su justificación y su explicación”.²⁹⁶

Cabe resaltar la sugerencia de que los románticos recopilaron y estudiaron esas manifestaciones. No nos debe caer de extraño, que al igual que el sueño, el relato maravilloso medieval, también fuera materia de enseñanza estética. Por lo que las reglas, tanto de lo onírico como de lo maravilloso, fueron a parar al romanticismo como un acervo estético que a su vez ha sido retomado por los escritores del fantástico moderno.

Esta naturalización –consciente y provocada, buscada y frecuentada- de lo sobrenatural está de manifiesto en el surrealismo y en muchas de las manifestaciones fantásticas latinoamericanas del siglo XX.

En Asturias, Cortázar o Sábato, sólo por nombrar algunos latinoamericanos, está muy presente el surrealismo. La influencia en Cortázar, nuestro paradigma, ya ha sido estudiada ampliamente por Lazlo Scholz, E. Picón Garfield y Donald L. Shaw.

Franklin García Sánchez identifica esta tendencia cuando desliga el “realismo mágico” latinoamericano de lo fantástico clásico, porque en el primero “lo sobrenatural aparece ya asimilado, incorporado a una ‘realidad’ que lo naturaliza sin conflicto”.²⁹⁷

Tal consideración emparenta realismo mágico y surrealismo con fantástico moderno. Es más nos atrevemos a señalar que desde Maupassant, y consolidándose con Kafka, pasando por el surrealismo y culminando en la narrativa latinoamericana fantástica actual, el paradigma de lo

²⁹⁵ Ana María Morales, *Lo fantástico y sus fronteras*, op. cit., pp-23, 24 y 25.

²⁹⁶ *Ibid.*, p-17.

²⁹⁷ Franklin García Sánchez, “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica” en *El relato fantástico. Historia y sistema*, op. cit., p- 87

moderno se integra a partir de las reglas que lo maravilloso medieval y la experiencia romántica del sueño, así como la que el psicoanálisis, le han otorgado.

Quién mejor que nadie para comprobar nuestra hipótesis que el propio Julio Cortázar, nuestro ejemplo paradigmático de lo fantástico moderno, cuando en entrevista con Sara Castro-Klaren, el argentino asevera:

“El problema de lo fantástico es que cuando no es trágico, cuando no es dramático, asume en seguida una especie de matiz que toca más lo maravilloso que lo fantástico; es decir, se va acerando, por así decirlo, vuelve un poco a la noción del cuento de hadas...”²⁹⁸

6.9 Recapitulación, conclusiones al paradigma de lo fantástico moderno

Tras la consolidación de las reglas genéricas de lo fantástico, con la llegada del positivismo y el racionalismo científicista de mediados del siglo XIX, lo fantástico propiamente dicho se consolida. La manera de superar esta “fórmula” para crear fantástico se consigue en un “retorno al origen” del material de imaginación, es decir, a los terrenos de lo maravilloso.

A lo maravilloso se le añade un sistema con las mismas reglas: el sueño. Los románticos alemanes encontraron en el sueño una veta inédita de imágenes poéticas y de fuga para sus creaciones. El cuento de hadas también forma parte de la lista de creaciones que tienen a la ausencia de sorpresa como su premisa básica.

De ahí abreva el fantástico moderno. Si lo fantástico clásico requiere de un choque dramático, problematizado entre dos órdenes antagónicos como es lo maravilloso contra lo real/racional, lo fantástico moderno invierte los valores y los relativiza al poner a lo sobrenatural como un terreno neutral. Al naturalizar lo sobrenatural, lo fantástico moderno dota de una nueva vitalidad al sistema y crea “nuevos” registros. Las ideas de “conciencia”, “superación” y “nuevo con respecto a lo viejo”, se muestran presentes en este paradigma.

La clave para entender lo fantástico moderno es sin duda la naturalización de lo sobrenatural, tal como lo propuso lo maravilloso literario: es un mundo en el que todo permanece notablemente homogéneo.”²⁹⁹

Es por ello, que Oscar Hahn observa: “Lo fantástico (moderno) aparecería bajo las siguientes reglas: “Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico,

²⁹⁸ Sara Castro-Klaren, “Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar” en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Premio Editorial, México 1989. P-68.

²⁹⁹ Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes, Sobre los poderes de la imaginación*. Edhasa, Barcelona, 1970, p-11.

pero es necesario que lo excepcional pase a ser también regla sin desplazar las estructuras ordinarias en las cuales se ha insertado”.³⁰⁰

Antes de este paradigma, lo maravilloso (la veta de lo sobrenatural) está constituido como uno de los polos de la otredad. Se trata de la cantera de lo “irreal” que amenazará con invadir, turbar, negar, tachar o aniquilar lo `real`. Una “realidad” entendida desde la mirada del positivismo.

Recordemos: la regla fundamental del positivismo consiste en afirmar que toda proposición que no pueda reducirse con el máximo rigor al simple testimonio de un hecho, no encierra ningún sentido real e inteligible.

Así, dice Erdal Jordan: “el relato fantástico, al crear una tácita y explícita antinomia con el relato realista, afianza sus caracteres genéricos”.

En ese sentido, Julio Cortázar remata: “... el panorama filosófico del siglo XIX desemboca en el positivismo, postura eufórica y cerrada a todo avizoramiento super o infrahumano, a toda visión mágica de la realidad.”³⁰¹

Tal choque de órdenes excluyentes, lo real y lo irreal (lo maravilloso y el positivismo, históricamente antinómicos) está definido por un escándalo, una rajadura, una *irrupción insólita*, casi insoportable en el mundo real, tal se concibe el paradigma clásico de lo fantástico.

Ahora bien, la experiencia onírica pre-romántica (y en una segunda etapa, la surrealista), que parte a su vez de la experiencia literaria de lo maravilloso, da origen a un segundo tipo de fantástico: el paradigma moderno, el cual echa mano de lo maravilloso.

Este nuevo fantástico, que el propio Todorov intuyó al fracasar con su modelo en su aplicación a *La Metamorfosis* de Franz Kafka, participa sobre todo de “las leyes de la imaginación onírica”, definición de Béguin a un aspecto de la experiencia romántica del sueño.

Balakian observa la diferencia tangencial entre lo maravilloso usado por los pre-románticos y el maravilloso concebido por los surrealistas, que su vez, inaugurará el paradigma de lo fantástico moderno, al llamar a éste “modalidad surrealista de lo maravilloso”.

Este nuevo fantástico se basa como dice Mery Erdal Jordan fundamentalmente en la yuxtaposición de entidades contradictorias, a menudo incompatibles, pero que devueltas a su contexto habitual son de captación “automática”.

Este “nuevo maravilloso” o “maravilloso cotidiano”, como lo bautizó Erdal Jordan en su gran trabajo teórico, es uno que se enfrenta a varias revoluciones del saber humano: el

³⁰⁰ Apud Oscar Hahn, Ibid, p-172, apud, *Le récit fantastique*, París, Larousse, 1964.

³⁰¹ Julio Cortázar, *Obra crítica II*, Alfaguara, Madrid, 1994, p-100.

psicoanálisis, y una nueva concepción del lenguaje, propia de las investigaciones científicas del siglo XX.

La esencia de esta revolución lingüística, a la cual se enfrenta lo fantástico, es una concepción del lenguaje entendida como ente “creativo”, aunque aún no goza de “hiperconciencia”.

Dice Erdal Jordan al respecto: “La concepción `creadora` del lenguaje otorga al sujeto hablante poderes ilimitados en la configuración de mundo, y si sumamos a esto la relativización y ampliación del concepto `realidad` por medio de la inclusión en éste de los estados sub-concientes, tendremos una explicación básica de las condiciones previas al surgimiento de un movimiento como el surrealista”.³⁰²

He aquí los cimientos en los que se erige el fantástico moderno: la realidad es una realidad alterada, la experiencia onírica pre-romántica que permite unas leyes de la imaginación onírica, y sobre todo un lenguaje que obtiene nuevos poderes a la luz de la evolución epistemológica de las sociedades modernas, pero al mismo tiempo la añoranza por lo “puro” que representa el relato maravilloso, identificado con “la naturaleza del hombre”. A nivel textual, se prepondera la productividad del texto, más que el anclaje al referente mimético. Por ello, la creación ilimitada y la naturalización de lo sobrenatural, cotidianizando lo extraño son las marchas de este nuevo paradigma, que así oculta lo abyecto en su interior para hacerlo “emerger” en el texto.

Sobre estas bases surge *La Metamorfosis* de Franz Kafka, relato paradigmático del fantástico moderno y ocho años después, el surrealismo, ambos contenidos dentro del paradigma del fantástico moderno.

Posteriormente ambos ayudan a configurar y a consolidar esa nueva forma de hacer fantástico, el cual ha extendido sus redes hasta hoy día.

Balakian, a quien hemos citado líneas arriba, resume nuestra propuesta de que lo fantástico moderno se nutre de las leyes de la representación onírica, la búsqueda de la otredad, y la epifanía como resultado de este modelo. Citando a Breton, Balakian señala que Freud sin quererlo encontró en el sueño “el principio de la conciliación de los opuestos”.

Esa es la tesis central de Sara Castro-Klaren quien asegura que la conciliación de los opuestos es un tema constata en Cortázar. “Tanto en los cuentos como ‘Axolotl’, ‘Lejana’ como en *Rayuela* –llena de perseguidores juegos de dobles- y en ‘La vuelta...’ y ‘Último Round’, la preocupación central es anular la dicotomía o antítesis sujeto-objeto”.³⁰³

³⁰² Erdal Jordan, op. cit., p-58.

³⁰³ Sara Castro-Klaren, “Julio Cortázar: del surrealismo a la patafísica”, op. cit., p-38.

En Julio Cortázar, por ejemplo, la ampliación del concepto de “realidad” de la que habla Erdal Jordan, por medio de la inclusión de los estados sub-concientes le permite una escritura donde la frontera entre los dos ámbitos, como en el sueño o en lo maravilloso, apenas puede distinguirse. Se trata de una realidad ‘ampliada’ por el descubrimiento de los estados sub-concientes y el material abyecto así como onírico que está disfrazada de de cotidianidad, y que está encubierta por una ambigüedad textual, donde lo extraño subyace y emerge, mediante una naturalización de lo sobrenatural, como ya se ha explicado.

Tal vez por eso el propio Cortázar en su ensayo “Algunos aspectos del cuento” de 1962 confiesa:

“En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esa leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.”³⁰⁴

Es decir, el relato fantástico moderno es una narración donde la realidad está construida con las excepciones a las leyes de esa realidad, y es poco menos que extender una realidad que cotidianiza lo extraño con leyes apenas distintas a las del relato maravilloso.

Mery Erdal Jordan y el propio Todorov, quien no se atrevió a ampliar su propio concepto, nombran a este estado, fantástico moderno. Erdal Jordan incluso prefigura sus límites:

“... El relato fantástico moderno, pese a estar influido por las mismas premisas que el surrealismo, se diferencia de éste en un aspecto clave: mantiene implícita una noción normativa, cotidiana, de realidad, ante la cual, el mundo configurado es percibido como extraño y *siniestro*”.

305

Aquí, el estado de cosas es el de la puesta en marcha el concepto freudiano de lo siniestro, que está definido como “that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar”.³⁰⁶

Así, la fantástica moderna aboga por la total anulación de la antinomia *imaginario/real*, y lo hace otorgando la misma validez a ambas categorías, que en oportunidades resultan no deslindables, como ya habíamos apuntado.

Esta nueva clase de fantástico es “moderno” no solamente porque representa una “ruptura” con relación al paradigma anterior, sino porque corresponde a una modernidad del lenguaje, el cual ha aprendido a tener conciencia de sí.

³⁰⁴ Julio Cortázar, *Obra crítica I*, Alfaguara, Madrid, 1994, p-368.

³⁰⁵ Erdal Jordan, op. cit., p-112.

³⁰⁶ Freud apud Erdal Jordan, op. cit., p-16.

“Esta tendencia, que Foucault denomina ‘a new form of language, that we now call ‘literature’” (1973, p. 300), se asemeja al romanticismo en lo que respecta a la capacidad creativa que adjudica al lenguaje, pero difiere de éste en que no estima al lenguaje, como medio de expresión de lo invisible, sino como objetivo en sí, puesto que es consciente de la radical dicotomía que aísla el referente lingüístico del objeto real”.³⁰⁷

Pero la observación más contundente sobre la línea que separa el paradigma fantástico clásico y el moderno es de orden lingüístico y también proviene de Mery Erdal Jordan: “A las tentativas de la escritura realista de imponer al *relato fantástico tradicional* un verosímil que contravenga las normas de ‘posibilidad de ocurrencia’, corresponde en la escritura del *relato fantástico moderno* la imposibilidad de un verosímil lingüístico, el cual depende, en gran medida, a clausurar al texto, aislándolo del mundo real; este mundo deja de ser el término de comparación explícito del *fenómeno fantástico* y constituye un referente más en la cadena de significantes, imprescindible para la coherencia textual y la clasificación genérica, pero igualmente ideal en tanto que es lenguaje.”³⁰⁸ (Las cursivas son nuestras).

Por eso decimos que el paradigma de lo fantástico moderno es un “maravilloso moderno”, porque no necesita de un referente externo al texto para establecer su coherencia ni su verosimilitud. Ésta responde únicamente al texto y a las reglas de la coherencia sintáctica.

No necesita, como el “fantástico tradicional”, de un verosímil que esté relacionado con lo extradiegético. Puede ser verosímil respetando su verosimilitud productiva (Kristeva) más que su verosimilitud mimética.

Nótese en la cita de Erial Jordan no sólo un contenido teórico de suma importancia para nuestra argumentación, sino la consideración explícita de llamar “relato fantástico tradicional” a lo que nosotros consignamos como *fantástico clásico* y “fantástico moderno”, como ruptura de éste. Aún más: el llamar fenómeno fantástico a lo que nosotros designamos como *sistema de lo fantástico*.

Por último queremos ahondar en el problema de la verosimilitud productiva para explicar esa gama de actos al parecer improbables del que está poblado lo fantástico moderno. La verosimilitud productiva tiene que ver con el concepto de la verosimilitud sintáctica que acuña la propia Kristeva, referente a la naturalidad o convencionalidad de la organización de los contenidos narrativos.

³⁰⁷ Erdal Jordan, supra.

³⁰⁸ Ibid, p-59.

Este tipo de verosímil, “depende pues de una estructura con normas de articulación particulares, de un sistema retórico preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que hace a éste conforme a las leyes de la estructura discursiva dada (a las leyes teóricas)”.³⁰⁹

Dicha verosimilitud, llamada *productiva* se relaciona con el concepto de Ana González Salvador quien señala que la literatura fantástica moderna “utiliza las técnicas descriptivas del realismo”.³¹⁰

Pero aclaremos: cuando nosotros decimos que el paradigma de lo fantástico moderno usa las reglas de la imaginación onírica que aprendieron de la experiencia pre-romántica de los sueños, el psicoanálisis y el surrealismo, así como del maravilloso tradicional, lo que permite en Kafka hacer que un hombre que se levanta por la mañana siendo insecto; queremos decir también que dicha *licencia* está disfrazada mediante las “técnicas descriptivas del realismo” que explica González Salvador, lo que permite que como alegoría, imágenes semejantes se vuelvan perfectamente pertinentes, en el contexto de lo fantástico moderno.

El caso de Cortázar es paradigmático; para el argentino un hombre puede vomitar conejitos, sin que eso comprometa la verosimilitud de su texto. Andrei Avellaneda, agudamente, advierte que en Cortázar como en Kafka, existe “un fantástico alegórico”.³¹¹

El surrealismo, un poeta como Louis Aragon puede relatar que “durante una interrupción del partido, mientras los jugadores se reunían alrededor de una jarra de llameante ponche, pregunté al árbol si aún conservaba su cinta roja”.³¹²

Estos casos no responden, como se observa a una “irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” como lo profesa el fantástico clásico, sino a una “naturalización de lo sobrenatural” o si se prefiere, una cotidianización de lo extraño, en suma un “maravilloso cotidiano”, inédito en la historia de la literatura.

Cortázar, por esa razón, revelará como una clave de su propia escritura que “*cierta* realidad existe”.³¹³

“Toda novela contemporánea –dice el argentino-. con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el ‘azar’, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a

³⁰⁹ Julia Kristeva, “La productividad del texto”, revista *Comunicaciones*, número 11. Paris, 1968. p-63.

³¹⁰ Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, El punto de vista, 1980, p-31 y 55.

³¹¹ Andrei Avellaneda, *El habla de la ideología*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1983. P-107.

³¹² Citado en *Manifiestos del surrealismo* de André Bretón.

³¹³ Julio Cortázar, *Obra crítica I*, op. cit., p-103.

abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura.”³¹⁴

Claramente Erdal Jordan respalda nuestra argumentación cuando señala que “lo que Todorov califica `un fantastique généralisé` (1970, p-182) y Mc Hale denomina `the rethoric of contrastive banality` (1987, p. 76), es un fantástico que se caracteriza porque en él el fenómeno sobrenatural es plenamente representado y fundamentalmente integrado ´con naturalidad´ en el mundo ordinario que lo engloba. Paradigma de este tipo de configuración es *La Metamorfosis* de Kafka; relatos como ´Carta a una señorita en París` de Cortázar y ´El Acomodador` de Hernández presentan rasgos configurativos similares...”³¹⁵

Y remata:

“Es ciertamente en esta acepción de una literatura que se propone desvirtuar los límites entre lo real y lo imaginario que encara la narrativa fantástica moderna, pero sin prescindir de la noción de una trasgresión de órdenes...”³¹⁶

Francisco Tario, un escritor fantástico moderno habla de “lograr que lo inverosímil resulte verosímil, esa es la tarea”.

Isleamar Chiampi, en su libro *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana* concuerda con él cuando habla de una poética de la homología, una integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario, para describir lo fantástico moderno.³¹⁷

Lo anterior tiene descanso en una sola declaración que documenta nuestra hipótesis de trabajo.

Hemos dicho aquí suficientemente que Kafka constituye el paradigma mismo de lo fantástico moderno, y que Guy de Maupassant, a nivel de conciencia textual representa el más claro antecedente.

El uso de la experiencia romántica del sueño y de las reglas de construcción de lo maravilloso y del cuento de hadas es explícito en el propio Kafka.

En una cita que comprueba por sí misma nuestra hipótesis de trabajo, el autor de *La Metamorfosis* muestra estar conciente de que con su obra la narrativa fantástica del siglo XIX claudicaba dando paso a otro tipo de relato fantástico, que parte de la experiencia estética de lo maravilloso haciendo uso de sus reglas para romper con la línea de lo fantástico clásico.

³¹⁴ Ibid, pp-106 y 107.

³¹⁵ Mery Erdal Jordan, *La Narrativa Fantástica, Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Op. cit. p-112.

³¹⁶ Ibid, p-110.

³¹⁷ Isleamar Chiampi. *El realismo maravilloso, Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila, 1983.

La conversación que sostiene con Gustavo Janush no podría ser más ilustrativa en este sentido:

“Edschmid sostiene que introduce hábilmente lo maravilloso en los hechos cotidianos. Es un grave error. Lo cotidiano en sí ya es maravilloso. (Yo) no hago sino consignarlo (...) Es posible que yo ilumine un poco las cosas, como el proyector una escena en la penumbra. Pero no, esto no es cierto. En realidad, la escena no está completamente oscura, sino iluminada por el gran día. Pero esto es por los hombres que cierran los ojos y ven poco...”³¹⁸

La primer parte de la cita es de una importancia de primer orden porque supone toda la argumentación de nuestra propuesta sobre el paradigma de lo fantástico moderno, al evidenciar una conciencia en el uso de las reglas de lo maravilloso y la *cotidianización de lo extraordinario*.

A todas luces viene a ser una ruptura con la tradición de lo fantástico en cuanto este supone que lo maravilloso (el elemento sobrenatural) está fuera de la cotidianidad y como resultado viene a invadirla, tachándola o tratando de aniquilarla.

Por el contrario, Kafka, considera que la realidad es tan sobrenatural como lo propiamente maravilloso y así lo despliega en sus textos, mediante una estrategia de naturalización de lo sobrenatural, condición central del fantástico moderno. En todo caso lo sobrenatural ya forma parte de la cotidianidad, está mezclado con ella, y emerge de sólo una vez para conformar lo fantástico propiamente dicho en forma de epifanía.

Pero este ocultamiento del elemento sobrenatural en el manto que supone lo cotidiano no lo podemos ver porque está camuflado con lo “iluminado del gran día”, sólo que las tinieblas se encuentran ahí, en el interior de lo cotidiano, en el interior del hombre, en el interior del texto, pero los hombres “cerramos los ojos y vemos poco”.

Lo anterior supone sobre todo una conciencia del material estético que sirve para crear. Se trata de una declaración de principios. Desde los pre-románticos ya no era posible hablar de una inocencia del acto literario.

Kafka, al respecto, opera con una conciencia casi gélida sobre lo que otros no ven.

No es ninguna casualidad que otro escritor paradigmático de lo fantástico moderno, Julio Cortázar, se exprese en términos muy semejantes a Kafka al dilucidar su estrategia de trabajo para prefigurar ese *otro* fantástico ya tan lejano al del siglo XIX:

“Lo fantástico se metamorfosea, cambia. La noción de lo fantástico que teníamos en la época de las novelas góticas de Inglaterra, por ejemplo, no tiene nada que ver con nuestro concepto actual. Ahora nos reímos al leer *El castillo de Otranto* de Horace Walpole..., los fantasmas

³¹⁸ Franz Kafka, conversación con Gustavo Janusch, apud Emilio Carrilla, *El cuento fantástico*, op. cit., p-25. (sin referencia bibliográfica completa en el texto de Carrilla).

vestidos de blanco, los esqueletos que caminan por allí haciendo rechinar sus cadenas. Ahora, mi idea de lo fantástico, está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico...”³¹⁹

Resulta extraordinario que Cortázar tenga a *El castillo de Otranto* como ejemplo de lo fantástico tradicional o clásico, tal como lo hemos consignado, pero resulta aún más que tanto Kafka como Cortázar posean una especie de *Ars fantastica*, producto de la conciencia de las reglas que llevan a construir lo fantástico, a partir de vislumbrar una posible cotidianización de lo sobrenatural, o de un hecho sobrenatural desplegado como si fuese “real”.

Es el argentino quien en una conferencia en Norman, Oklahoma en 1975 ratifica esa *poética fantástica*:

“Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin `Ligeia`, sin `La caída de la casa de Usher`, no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos mas inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro”.³²⁰

Nótese que “instalarse en el territorio de lo otro” se refiere claramente a instalarse en el territorio de las reglas de lo maravilloso. Así lo confirma más adelante:

“... Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica *tradicional* (...) La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas (...)”³²¹

Sorprende la claridad con la que Cortázar declara su estrategia, la de instalarse en la otredad planteándola al igual que Kafka como “trivial, prosaica, sin advertencias premonitorias”, esto es, completamente natural, cotidianizada.

Sorprende aún más, insistimos, su conciencia de una literatura fantástica “tradicional” que lo antecede y que se rige por la irrupción de lo otro en “atmósferas apropiadas”.

Sin embargo lo que es más extraordinario es la coincidencia en sus *Ars fantastica* a pesar de la brecha histórica que los separa, reforzando nuestra idea de que los paradigmas operan en tanto conceptos y no en cuanto cronologías.

³¹⁹ Julio Cortázar, entrevistas con Jasón Weiss para *The Paris Review*, “Confesiones de Escritores”, 2da. Edición, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, apud Joseph Tyler, “Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar”, *Lo fantástico y sus fronteras*, op. cit., p-266.

³²⁰ Julio Cortázar, “El Estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” en *Julio Cortázar: la isla final*, eds. Jaime Alazraki et. al. Madrid, Ultramar, 1983, págs 66-67, citado en “¿Qué es lo neofantástico?” artículo de Jaime Alazraki en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-273. También citado en *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983. P-27.

³²¹ Idem.

Es así que la conciencia de un fantástico clásico, que tiene origen en la fórmula de irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, en la primigenia obra de Walpole, permite un rompimiento y una superación, en el sentido que Gianni Vattimo otorga al término. Cortázar, como Kafka, manifiesta una estratagema razonada sobre la manera de combinar los elementos previos a ellos para formar o conformar una nueva forma de hacer fantástico, pues éste “cambia, se metamorfosea”.

La estrategia para ambos consiste en acercar cada vez a lo fantástico puro al terreno de lo cotidiano. La consecuencia de semejante pensamiento es una estrategia muy concreta que define lo fantástico moderno: naturalizar lo inaudito, cotidianizar lo sobrenatural, como hemos venido diciendo. Es en suma, el naturalismo de lo extraño.

Es por ello que ya el muy agudo David Roas, refiriéndose al rompimiento paradigmático que advierte Todorov en *La Metamorfosis* de Kafka, señala que la base de este nuevo fantástico es la de que “el hombre `normal` es precisamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla no en su excepción”, es decir “lo fantástico deja de ser una excepción para convertirse en la regla de funcionamiento de este mundo”.³²²

Es lo que atinadamente Cristina Mondragón define como “una irrealidad codificada como real”.³²³

Esto es, la puesta en marcha de las posibilidades que plantean el concepto de productividad textual.

Por otro lado, el fantástico moderno utiliza todos los recursos que le confiere la autoconciencia. Y usa, en todos sus casos, la estrategia narrativa propia de lo maravilloso, del cuento de hadas para naturalizar lo sobrenatural.

Es así que el narrador del cuento de hadas y de lo fantástico moderno pretende presentarse como uno impersonal, que de entrada neutralice y suavice cualquier indicio de extrañeza en el lector al presentarle los hechos sobrenaturales como naturales.

Ese mecanismo se pone en marcha con la fórmula “había una vez”. De esa manera se convierte en el narrador-autoridad del hecho, un narrador que aparece velado pero omnisciente.

La función del narrador se convierte en *ambigua* y presenta por un lado una relación pasiva con la historia, pero él la dicta. El lector -como dice Jackson- es meramente un receptor de los eventos que se llevan a cabo en un patrón preconcebido, y no están sujetos a su parecer. Son autoritarios. El receptor que supone Todorov para el paradigma clásico, aquí no es válido, ya que

³²² Todorov apud David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pp-33 y 35.

³²³ Cristina Mondragón Santoyo, “Dos relatos modernistas de tema apocalíptico” en *Lo fantástico y sus fronteras*, op. cit., p-178.

los hechos sobrenaturales naturalizados de cualquier manera escapan a la censura del lector, el autor prescinde de su opinión; no es viable su participación porque de cualquier manera se trata de una “nueva –tercera- realidad” (Vargas Llosa), que le será sugerida o impuesta al lector.

Así, lo fantástico moderno se transporta al “reader or viewer into an absolutely different, alternative world, a `secondary` universe, as Auden and Tolkien term it”.³²⁴

No es raro que André Jolles crea que “lo maravilloso no es maravilloso sino natural”.³²⁵

En resumen, los escritores del fantástico moderno sólo tuvieron que hacer consciente la potencialidad de semejante artefacto heredado del maravilloso medieval, y la potencialidad del espacio creado por la experiencia del sueño romántico, y así las consecuencias de la ampliación de la realidad que exploraron los surrealistas, derivado de las posibilidades del psicoanálisis y la escritura automática. No es gratuito que Roas emparente el “realismo maravilloso” del que habla Chiampi con el “maravilloso cristiano” que rige en el Medioevo.

Rosalba Campra lo observa claramente cuando analizando un texto de Cortázar descubre que “el narrador propone como naturales las aventuras fantásticas de los personajes”, y acota: “El `realismo mágico` de García Márquez podría ser analizado en esos términos”.³²⁶

Teodosio Fernández también considera que este nuevo fantástico, el que él llama “lo sobrenatural aceptado”, “no corresponde a lo fantástico sino a lo maravilloso, y en esa lógica, el realismo mágico podría emparentarse, en este caso o siempre, con los cuentos de hadas o con lo maravilloso cristiano”.³²⁷

En resumen, se trata de una vuelta de tuerca en la forma de crear relatos fantásticos tras su génesis en el siglo XIX. El *modus operandi* de lo fantástico definitivamente había cambiado para siempre. Citando nuevamente a David Roas, al hablar de realismo maravilloso, “no se trata –dice el investigador-, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como lo es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa en definitiva, superar la oposición natural/sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso”³²⁸, es decir, un fantástico moderno.

El paradigma moderno es un paso intermedio entre los dos tipos de fantástico de los que habla Jordan en su escala pura: el fantástico de la percepción y el del lenguaje. El fantástico

³²⁴ Rosemary Jackson, op. cit., p-42.

³²⁵ Apud Irene Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta en caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-91.

³²⁶ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión”, op. cit, p-168.

³²⁷ Teodosio Fernández, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica” en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit., p-293.

³²⁸ David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, Ibid, p-13.

moderno es un relato autónomo, autorreferente y subjetivo. El posmoderno, en cambio, hiperboliza la autonomía y la referencialidad a tal grado que los relativiza y los termina negando.

El texto fantástico moderno –explica Jordan-, apela a una problematización de la concepción convencional de la realidad, y a fin de lograrlo yuxtapone a ella lo imaginario lingüístico, pero aún no es su objetivo estético.

No sería absurdo mencionar que lo fantástico moderno nace como una parodia del fantástico clásico. La ironía que se presenta frente a un género literario, por lo regular produce nuevos géneros literarios.

Erdal Jordan observa atinadamente esta relación de “superación” del fantástico moderno con respecto al clásico:

“Paradigma de lo fantástico moderno de percepción es el relato de Cortázar ‘Casa Tomada’ (...) No obstante este texto configura un fantástico moderno, no sólo por la ausencia de vacilación, sino también (...) por el vacío referencial de los indicios percibidos y el alto grado de codificación del título, la natural aceptación del fenómeno propicia, entre otras interpretaciones, la aceptación del texto como parodia de lo fantástico tradicional”.³²⁹

Sin embargo, diferimos. La parodia requiere de un grado más alto de conciencia de lo que está parodiando y de la parodia en sí. Para ello era necesario llegar a los linderos de la hiperconciencia genérica y sobre todo a una hiperconciencia del lenguaje en sí mismo como creador de mundos y destructor de referencias, en cuanto a simulacros.

Es curioso que uno de los mayores defensores de la viabilidad del proyecto moderno, Jürgen Habermas, confrontado por Richard Rorty, justamente sobre lo insostenible del discurso de la modernidad como explicador de todos los registros contemporáneos del arte, acepte que en ese sentido “la filosofía comparte entonces con las ciencias una conciencia falible”³³⁰, y con ello la falta de un centro de verdad, principio ordenador único de todo lo que nos rodea y de la creación misma.

Ése ese el sentido del paradigma de lo fantástico posmoderno, que veremos a continuación: una lucha en contra de la realidad referencial y un predominio de la fantasía autorreferencial, de mano de la idea de que el “lenguaje es, como indica Wittgenstein- todas aquellas cosas que pueden hacerse con y por medio del lenguaje”.³³¹

Para tal efecto, el proyecto “moderno” literaria y culturalmente ya se ve muy lejano, pues lo posmoderno está por asomarse.

³²⁹ Erdal Jordan, op. cit, p-141.

³³⁰ Habermas, Jünger. “Cuestiones y contracuestiones” en *Habermas y la modernidad*. Cátedra, Madrid, 2001.

³³¹ Giddens, Anthony, ¿Razón sin revolución? La *Theorie des kommunikativen Handelns* de Habermas. Op cit.

7. PARADIGMA DE LO FANTÁSTICO POSMODERNO

“Si me fuera otorgado leer cualquier página actual
– ésta, por ejemplo- como la leerán en el año dos mil,
yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.”

Jorge Luis Borges, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*

7.1 Introducción a la posmodernidad

Lo posmoderno es para muchos pensadores una etapa tardía de la modernidad, y el público en general lo entiende como la etapa que le sigue a la Modernidad histórica.

Ambas son consideraciones inexactas.

Lo posmoderno, como etapa filosófica y por ende estética, no trata de una ruptura o superación con respecto a lo moderno, sino se trata de un estadio de “relativización” de los presupuestos de verdad clásicos y modernos, y en un sentido muy general, se refiere a “la erosión del principio de realidad” (Vattimo).

La verdad “universal” que propone lo clásico, y las verdades individuales que ensalza lo moderno, son dos que entran en estado de conflicto bajo la luz de la posmodernidad. Es por ello que Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz señala que la sociedad posindustrial en su aspecto cultural está compuesta por una pluralidad de mundos, los cuales crean múltiples sistemas de significado que responden a múltiples sensibilidades y expectativas”.³³²

En este trabajo, hemos tratado de hablar de paradigmas, en lugar de etapas, para deslindarnos de cualquier confusión de tipo histórico-cronológico.

El concepto “paradigma” lo enfocamos en su carácter epistemológico. Recordemos la definición de Fernando de Toro: “(Paradigms) These i take to be universally recognized scientific achievements that for a time provide model problems and solutions to a community of practitioners”.³³³

Así, la idea de paradigma como un “modelo” que es usado por una comunidad de practicantes o usuarios, destruye la concepción de paradigma sucedáneo, es decir, el que cronológicamente reemplaza al otro.

³³² Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz, “La crítica posmoderna a la religión” en *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y los valores*. Zidane Zidaoui (ed), Noriega editores, México, 2000, p-243.

³³³ Fernando de Toro, “Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity” en De Toro Alfonso y Fernando de Toro (eds), *El siglo de Borges Vol. I. Homenaje a Borges en su Centenario*. Vervuet Iberoamericana, 1999. p-266.

En lo moderno, igual que en lo clásico -en el que la verdad está dada como verdad moral universal- los discursos de verdad y de justicia son los de los grandes relatos históricos, sociales y científicos.³³⁴

Así, bajo el punto de vista de la posmodernidad, ambos discursos están en crisis dadas sus concepciones omniabarcantes y totalizadoras.³³⁵

Lo posmoderno, según reflexiona José María Mardones pensando en Lyotard, refleja una pluralidad de reglas y comportamientos que expresan los múltiples contextos donde estamos ubicados en la actualidad y en donde no hay posibilidad de encontrar denominadores comunes (metaprescripciones) universalmente válidas para todos los juegos.

“Vivimos sumergidos –dice Mardones- en un pluralismo heteromorfo y las reglas no pueden por menos que ser heterogéneas”.

En resumen, Mardones define bien a lo posmoderno al observar que en éste se da “la comprensión misma de la realidad como pluralidad de formas de vida y juegos del lenguaje heterogéneos”³³⁶, dada una falta de *Grund*, centro, cimiento, eje, verdad absoluta o última, lo que impide interpretar o dar sentido a la historia de forma objetiva.

En ese sentido, se ha ubicado a la posmodernidad como el “fin de la historia”, término muy difundido por Gianni Vattimo, pero que tiene su fuente en Jean Baudrillard. Ambos la ubican con una falta de horizonte donde ubicar lo real.

En cambio, el término “moderno” está dado por la tradición de ruptura (con relación a lo canónico-clásico) que subraya Octavio Paz en su obra y que es retomado por diversos autores, entre ellos, Haroldo da Campos.

Por su parte, el término “clásico” lo entendemos desde la perspectiva de Heidegger, quien concibe la obra como “clásica” por cuanto la piensa como “fundadora de la historia, como inauguración e institución de modelos de existencia histórica y de destino (en lo cual cabalmente consiste su ser como acaecer de verdad, aunque como se verá, no sólo en eso)”.³³⁷

De esa manera, lo “clásico” guarda un elemento epistemológico de “función inaugural de la obra como evento de verdad”.³³⁸

³³⁴ Iñaki Urdanibia, “Lo narrativo en la posmodernidad” en *En torno a la posmodernidad*, G. Vattimo, et. al. Anthropos, Barcelona, 2003. p-41

³³⁵ Manuel Fernández del Riesgo, “La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos” en *En torno a la posmodernidad*, Ibid., p-89.

³³⁶ José María Mardones, “El neo conservadurismo de los posmodernos” en *En torno a la posmodernidad*, op. cit. pp-23-24.

³³⁷ Heidegger apud Vattimo, Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2000. pp-74-75.

³³⁸ Idem.

Gadamer suscribe esta postura cuando señala que “la obra de arte clásica es en efecto, aquella cuya cualidad estética es reconocida como históricamente fundadora (...), es capacidad de ejercer una *Wirkung*, un efecto modelador no sólo del gusto, sino también del lenguaje, y por lo tanto y en definitiva, de los marcos de existencia de las generaciones siguientes”.³³⁹

Las características de *fundación* y de *posesión de la Verdad*, justamente como origen de una *tradición*, mediante una “función inaugural”, son las que definen en suma cualquier paradigma que se nombre como “clásico”.

Así, el término “clásico” designa valores tanto éticos como estéticos que trascienden su época y por ende, fundan un paradigma, por lo que se designa como “clásico” el periodo histórico en el cual fueron creadas. Por ello, lo clásico se refiere a las máximas expresiones culturales de un pueblo, a sus obras y sus autores, pero también a la culminación de un determinado género literario o movimiento artístico-cultural.

En nuestra teorización, el caso específico del fantástico clásico, también está marcado por el surgimiento de la idea fundacional. Se consolida a finales de la Ilustración, cuando las antinomías real e irreal, sobrenatural y sobrenatural, y cotidiano e insólito, están plenamente identificadas y representan una tensión. Y se consolida mediante la unión de dos tipos de narración: la mimética y la maravillosa, que chocan incluso epistemológicamente, para crear un nuevo tipo de sistema literario: el fantástico.

Tal acontecimiento, la creación de lo fantástico propiamente dicho, modeló el gusto y el reconocimiento genérico de la incursión violenta de un ente sobrenatural en un clima representativo de lo familiar, como definatorio de lo fantástico clásico

El paradigma de lo fantástico moderno, en consecuencia, se entiende como relación de ruptura con este paradigma (clásico). La modernidad así se define como “la época de superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante”.³⁴⁰

Jauss identifica lo moderno también con la tradición de ruptura al definirlo como “la eliminación (*abscheidung*) de un pasado por la toma de conciencia histórica que un nuevo presente hace de sí mismo”.³⁴¹ La modernidad dice el académico y escritor argentino Juan José Saer se crea sobre las bases de una tradición que se rompe. Saer recuerda al respecto que “si hay un concepto histórico sobre el que Robbe-Grillet insiste, es el de la modernidad. Aquí tenemos un ejemplo

³³⁹ Gadamer *Verdad y método* apud Vattimo op., cit., p-111. Supra.

³⁴⁰ Vattimo Gianni, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-146.

³⁴¹ Robert Jauss en Haroldo Campos, *Ibid*, p-25.

delicioso: *Nos premiers écrites ne représentaient certainement pas le même degré de modernité que nos écrites actuels.* (...) La modernidad es móvil, porque es subjetiva...”³⁴²

Lo posmoderno, en cambio, genera un fenómeno que relativiza la tradición y la ruptura.

En ese sentido, Latinoamérica y sus expresiones artísticas y literarias han sido un caldo de cultivo para esta condición, que tiene sus propias reglas y ontología.

7.2 La condición posmoderna

El término “posmoderno”, según Iñaki Urdanibia, fue usado sistemáticamente por primera vez en 1971 por Ihab Hasan, a propósito de la literatura, aunque hay quienes aseguran que quien lo empleó por primera ocasión en la historia fue el para muchos paradigma de la modernidad literaria, Charles Baudelaire, en su trabajo *The painter of modern life and other essays* (Phaidon, Oxford, 1964).³⁴³

El investigador Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz, por otro lado, asegura que la posmodernidad nació el día el 15 de julio de 1972, “precisamente a las 3:32 de la tarde”, en San Louis Missouri, Estados Unidos, cuando se dinamitaron varias manzanas que habían sido construidas en los años 50 bajo los cánones modernos de zonificación, colosalismo y uniformidad, pues tal evento significó que la maquinaria moderna aplicada al hombre dejó de funcionar.

“La posmodernidad surge a partir del momento en que se empieza a tener conciencia de que ya no es válido el proyecto moderno. Éste es el punto de partida, no entenderíamos de manera adecuada la posmodernidad si no percibimos que está hecha de desencanto”, nos dice Rodríguez Vértiz.³⁴⁴

Es en resumen, una pérdida de confianza en los proyectos de transformación de la sociedad. En principio se trató de una reflexión arquitectónica en cuanto a las condiciones urbanas de Occidente, pero pronto permeó todos los ámbitos de la cultura.

Su mayor alcance lo ha registrado en el terreno de la lingüística y con ello, y por extensión, en los estudios culturales.

En ese sentido:

- El posmodernismo se entiende como la decadencia de una potencia unificadora poseedora de los grandes relatos legitimadores.
 - La realidad es concebida como un discurso, como un “juego del lenguaje”.
 - El saber sólo merece su nombre en tanto se reitera, no en tanto se pronuncia.
- Entendido esto, el saber queda revelado como una construcción arbitraria.

³⁴² Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, Ed. Planeta., 1997, México, 1999, p-177.

³⁴³ Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz, “La crítica posmoderna a la religión” en *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y los valores*. Zidane Zidaoui (ed), Noriega editores, México, 2000, p-245.

³⁴⁴ Ibid. P-247.

- El lenguaje es visto como “una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas y casas ampliadas de épocas recientes, y eso bordeado de bastantes barrios nuevos de calles rectilíneas bordeadas por casas uniformes” (Wittgenstein).
- Nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos logrando una notación infinitesimal (Lyotard).
- Existencia de número indeterminado de juegos del lenguaje que obedecen a reglas diferentes.
- La ciencia, en tanto discurso, juega su propio juego y no legitima ya los distintos juegos del lenguaje. No es la verdad científica universal la que rige la vida cotidiana, sino las distintas “verdades” individuales, conviviendo con la primera.
- Interdisciplinariedad, uso de distintos discursos dentro de otro, dada la deslegitimación de los primeros con entidades absolutas y puras.
- La teoría cuántica contribuye a la destrucción de la idea del positivismo y el progreso lineal. Es una metáfora de la posmodernidad: destruir la idea de la trayectoria constante y previsible, dando origen a la incertidumbre del comportamiento, tal cual la teoría de inestabilidad de los cuantos.
- Lo anterior deriva del escepticismo con respecto al conocimiento positivo (Hegel)
- Fractalidad.
- Teoría de la catástrofe.
- Sistemas inestables.
- Carácter positivo del *epistème* posmoderno: “una política en la cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido” (Lyotard).³⁴⁵
- Esto es: una fusión de lo Mismo y lo Otro sin lograr excluirse como definición del estado de la posmodernidad.

Sin embargo, el trabajo más relevante para nuestra argumentación de un paradigma de lo fantástico posmoderno, está registrado a partir de las reflexiones que de la modernidad hace Gianni Vattimo, y la consecuente teorización del ejercicio estético de la “posmodernidad”.

Vattimo considera que la idea principal que rige no sólo a la era moderna como marca histórica, sino al estado epistémico de lo moderno, es la de “superación”, esto es, la conciencia de los orígenes y el rompimiento con la tradición que generan esos “orígenes”. La idea de “superación” se materializa en otro concepto: el de lo *nuevo*, con respecto a lo “antiguo”, a lo originario, dando pie así que se genere un motor socio-cultural que descansa en la idea de “progreso permanente” como un valor natural, y que concibe al Tiempo como una entidad lineal y positiva. En otras palabras la adopción del concepto de la novedad como valor.

Por otra parte, la idea de *fe en el progreso*, tal vez la más cara del *epistème* moderno, como bien lo observa Gianni Vattimo, se convierte en el punto clave en la secularización del mundo, hasta el grado de convertirse en una ideología, la “ideología del progreso”.

³⁴⁵ Jean François Lyotard, *La Condición Posmoderna*, Madrid, Altaya, 1999, p-27.

Lo posmoderno, como revisaremos más adelante en las categorías en torno a la Verdad que maneja Lauro Zavala, procede de otra manera en cuanto a la concepción del mundo. Lyotard lo expone muy bien:

“... El *post* de posmoderno indica una despedida de la modernidad que, en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de `superación` crítica en la dirección de un nuevo fundamento, torna a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su peculiar relación `crítica` con respecto del pensamiento occidental”.³⁴⁶

Esa “despedida de la modernidad” la marca la misma modernidad y sus postulados. Al alcanzarse el máximo grado de sus ideales, esto es, el del capitalismo avanzado, manifestado en una era de alta tecnología, globalización, de compañías transnacionales y de progreso permanente, es justamente que la modernidad entra en contradicción consigo misma: el progreso (por fin alcanzado) se vuelve.

Nadie ha explicado mejor la contradicción que encarna la modernidad para dar paso a la posmodernidad que Josetxo Berian, quien en su artículo “Modernidad y sistema de creencias” observa que dada la democracia en todos los ámbitos de la vida como piedra angular de la modernidad, “en esta democratización de la cultura, todo individuo, comprensiblemente, busca realizar su `potencial` completo, y de esta manera, el `sí mismo` individual entra en conflicto con los requerimientos del rol del sistema tecnoeconómico”.³⁴⁷

Vattimo ya ha reconocido que aunque el término “posmodernidad” fue acuñado por Gehlen pero se basa en la idea nitzcheana del *Eterno retorno de lo igual*, lo cual significa entre otras cosas, el fin de la época de la superación.

Vattimo explica: *Routine* es para Heidegger el equivalente de *Verwindung* que también contiene la acepción de resignación (aceptación resignada), y es justamente el reverso del término *Ueberwindung*, la superación de la metafísica.

Al volverse el progreso una realidad constante, el espíritu de la novedad se pierde, derivando en una “era postindustrial” (como llama Lyotard a la época contemporánea) o de capitalismo tardío.

La investigadora Marycela Córdova es muy explícita al respecto cuando dice en su artículo “Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual” que en la posmodernidad “ya no hay novedad y el mundo está inmerso en el eterno retorno, del cual hacía tanta referencia Nietzsche...”³⁴⁸

³⁴⁶ Idem

³⁴⁷ Josetxo Berian, “Modernidad y sistema de creencias” en *En Torno a la posmodernidad*, op. cit., p-132.

³⁴⁸ Marycela Córdova, “Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual” en *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y los valores*. Zidane Zidaoui (ed), Noriega editores, México, 2000, p-152.

Pero vayamos por partes: un estado de modernidad avanzada lleva a la pérdida de un centro de Verdad, la verdad clásica o “canónica”, única y absoluta (*Grund*) queda desplazada por la posibilidad de varias verdades individuales, de verdades subjetivas, producto del ideal romántico del subjetivismo.

La filosofía de los siglos XIX y XX, propias de la “modernidad avanzada” de la que hablamos, proporcionó las condiciones para la negación de estructuras estables del ser, dado que sus estudios revelaron el carácter ideológico de las representaciones sociales, culturales e históricas.

La proliferación y consolidación de los medios de comunicación masivos posibilitó de igual manera un estadio inédito en la historia de la civilización: la coexistencia de miles formas de pensar distintas entre sí, igualmente válidas, debido al ideal democrático de respeto promulgado desde la Revolución Francesa, lo cual derivó en una sociedad no más transparente sino más compleja, que incluso roza el caos.

Los medios de comunicación, como dice Vattimo, son una caricatura del espíritu absoluto hegeliano, es decir provocan una “utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada que se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distinguen de la `realidad`”.³⁴⁹

Al respecto, Patxi Lanceros apunta que “la universalización informativa *debiera ser* la garantía de la transparencia, (pero) si todos sabemos o podemos saber, el poder se desvanece: la posibilidad de control generalizado de las decisiones acaba con el secreto del poder y socava sus legitimaciones”³⁵⁰, desapareciendo así el centro de Verdad, y conduciéndonos a un estado de total ausencia de los supuestos discursos universales.

La Verdad escribe Vattimo ya no puede ser puesta en marcha por la obra de arte como lo pretende la edad clásica y la moderna, ya que “no encontramos obras de arte (en estos tiempos) que puedan describirse en dichos términos porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica”³⁵¹, en gran medida, como hemos venido diciendo, por la representación simulada de los medios de reproducción de la realidad (la misma literatura de ficción y los medios

³⁴⁹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-49.

³⁵⁰ Patxi Lanceros, “Apunte sobre el pensamiento deconstructivo” en *En torno a la posmodernidad*, op. cit., p-152.

³⁵¹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-55

de comunicación de masas), pero sobre todo porque “la verdad no es una estructura metafísicamente estable sino que es evento”.³⁵²

En ese sentido, la posmodernidad debe entenderse como una “historia de la época en la cual todo, mediante el uso de los nuevos medios de comunicación, sobre todo la televisión, tiende a achatarse en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, lo cual produce así una deshistorización de la experiencia”³⁵³, una cierta atemporabilidad (Heidegger).

Así, los ideales máximos de la modernidad: la idea de Historia (como registro secuencial de hechos comprobables, aunque siempre eurocéntrica), el concepto de progreso, y el concepto de “superación” llegan en la época contemporánea a un estado ulterior, donde se evidencian las contradicciones inherentes a este aparato ideológico, el moderno.

De otra manera: si la idea de lo “nuevo” como concepto regidor del progreso (con un claro ejemplo de su registro más vulgar, la moda) es llevado a un grado de eficacia, que se vuelve lo cotidiano, el postulado mismo entra en crisis.

Asimismo, si la idea de superación y de progreso, concretizada en la ciencia y el conocimiento científico, está llevada a un estado extremo en donde el adelanto científico es la regla, hasta hacerse *rutina*, uno de los presupuestos más caros a la modernidad también entra en desgaste y en contradicción ontológica. La novedad y el progreso, la revolución y la evolución, entonces, pierden sus valores estructurales, y se entra a un estado de relativización de estos centros de verdad que ordenaban el imaginario al que se le llama posmodernidad.

Así, dice Vattimo, “el discurso sobre la posmodernidad se legitima sobre la base del hecho de que si consideramos la experiencia que tenemos de la actual sociedad occidental, un concepto adecuado para describirla parece ser que la *post-histoire*, que fue introducido en la terminología de la cultura de hoy por Arnold Gehlen. Muchos de los elementos teóricos que hemos evocado hasta ahora se pueden reunir, en última instancia, en esa categoría de Gehlen. En Gehlen dicha categoría indica la condición en la cual “el progreso se convierte en *routine*”: la capacidad humana de disponer técnicamente de la naturaleza se ha intensificado y aún continúa intensificándose hasta el punto de que, mientras nuevos resultados llegarán a ser accesibles, la capacidad de disponer y de planificar los hará cada vez menos “nuevos”. Ya ahora en la sociedad de consumo, la renovación continua (de la vestimenta, de los utensilios, de los edificios), está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema: la realidad nada tiene de “revolucionario ni de

³⁵² Ibid., p-71

³⁵³ Idem.

perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera. Existe una especie de `inmovilidad` de fondo...”³⁵⁴

Si, como hemos visto hasta aquí, el progreso se vuelve rutina, lo cual lleva a la disolución del progreso mismo (Gehlen-Vattimo), la concepción teológica del mundo se pierde por una secularización propia de la modernidad, o mejor dicho del “abandono de la visión sacra de la existencia y de la afirmación de esferas de valor profano” (Nietzsche), los Grandes Relatos ordenadores de la conducta humana son revelados en su carácter retórico (Lyotard); si también las teorías científicas, en antaño identificadas como proveedoras de verdades universales son reveladas como retórica, al ver “la experiencia de la verdad como puesta por obra de procedimientos lingüísticos explícitamente desarrollados” (Gadamer); si la concepción del Ser ha sido reducida por la modernidad a un *valor de cambio*, más que un valor en sí mismo (Nietzsche-Heidegger); si las redes sociales pueden ser identificadas como discursos preconcebidos con el afán de homogeneizar la vida y la cultura (Foucault), sin contar que la vida cotidiana glorifica los “simulacros y los reflejos” (Baudrillard), y si se revela el carácter ideológico de la Historia (Benjamín), en suma, las grandes verdades quedan relativizadas, para dar paso a centros de historias que se multiplican y se ramifican y que conforman una “verdad débil” (Vattimo) que a su vez conforma la posibilidad de una verdad rizomática, esto es la conjunción de muchas verdades y una Verdad central (Zavala). Si y sólo si lo anterior opera como base epistemológica de una nueva etapa en la vida humana, nos encontraremos frente a la posmodernidad.

Y es justamente en el centro de la discusión sobre la epistemología, la sociología y la historia, donde encontramos el cisma entre el concepto de “modernidad” y el de posmodernidad.

Jürgen Habermas, uno de los filósofos más importantes de la Modernidad, llega a aceptar implícitamente que la Filosofía es una verdad “débil” en el sentido de Vattimo cuando dice que la “filosofía comparte entonces con las ciencias, una conciencia falible”, lo cual, en su voz, es tanto como admitir lo que Richard Rorty le reclama tanto: que su postura filosófica no deja de ser una metanarrativa, en el sentido de Lyotard: “una narrativa de la emancipación”, para ser más preciso.

En ese caso, el mismo discurso de la modernidad puede ser visto como una metanarrativa, porque justamente se mira desde otro *epistème*: la posmodernidad; es decir, desde la óptica de un conjunto de hiperrelativizaciones que desconoce el poder de los centros de verdad.

Lo señala muy bien Marycela Córdova cuando define a la posmodernidad como una nueva forma de pensar fragmentaria y pluralista eliminando todo universalismo de los grandes discursos que dominaban el mundo teórico y práctico.³⁵⁵

³⁵⁴ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-14.

Pensar en metanarrativas, entonces, nos permite llegar a una desideologización.

Es justamente el reclamo que le hace Rorty a Habermas cuando dice que éste “se aferra” a una filosofía universalista, apelando a un falso consenso que gira en torno a las ideas de poder y validez.

Lo anterior es casi el mismo punto de vista teórico de Lyotard y de Foucault. En suma, sugiere Rorty, la modernidad es una metanarrativa, que como lo clásico, busca explicar lo “verdadero” y lo “válido”.

En ese sentido, y muy apegado a las ideas de Foucault, argumenta a su favor que “la verdad y el poder son inseparables”. Esta idea, dice Rorty, surge de “la falsa dirección que nos ofreció Descartes (y la resultante valoración excesiva de la teoría científica que, en Kant, produce la “filosofía de la subjetividad”) y que nos hizo pensar que la verdad y el poder *podían* separarse”.³⁵⁶

En su respuesta, Habermas, veladamente tiene que reconocer el “pluralismo en aumento de <dioses y demonios> (*Glaunbensmächte*), los modos existenciales del ser, los mitos, las actitudes de valor y las concepciones del mundo metafísicas o religiosas”³⁵⁷, aunque él asegure que esta *pluralidad* es producto justamente de la modernidad y que “la diferencia no produce automáticamente su *incompatibilidad*”; en otras palabras, para Habermas tal multiplicidad de verdades responden a un proyecto en común: la modernidad. Tal postura no tiene fuerza teórica y Habermas falla en su intento de defender tal presupuesto.

Ya lo dice bien Carolina Farías Campero cuando señala que lo que diferencia a las propuestas posmodernas es, entonces, la falta de un metadiscurso que las sostenga.

En el terreno estético, y más concreto, el literario, la verdad débil de la que habla Vattimo se produce cuando, resultado de una narrativa como la borgiana, en la que se relativiza dramáticamente la concepción misma de realidad, y en donde las teorías culturales y del conocimiento arrojan que las nociones de realidad son determinadas no por verdades sino por los discursos (Foucault), lo anterior nos lleva a la destrucción de una verdad única y central, pero sobre todo a instaurar una desconfianza de un referente mimético que los relatos modernos y clásicos nos aseguraban, existían

. “El problema –resume Eckhard Hôfner- radica en que hoy en día ya nadie cree en `une réalité inmutable, externe, ni á une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité’”.³⁵⁸

³⁵⁵ Marycela Córdova, “Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual”, *Modernidad y posmodernidad*, Zidane Ziradoui (ed), op. cit., p-135.

³⁵⁶ Rorty, Richard, “Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad” en *Habermas y la modernidad*, op. cit, p-273.

³⁵⁷ Habermas, Jünger, “Cuestiones y contracuestiones” en *Habermas y la modernidad*. Ibid., p-306.

³⁵⁸ Eckhard Hôfner, “Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad”, en Fernando de Toro, “Borges/Derrida y la escritura” en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds), Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999. p-225.

Gadamer entiende la posmodernidad con el término *Erfahrung* que designa una sustracción del concepto de verdad como conformidad de la proposición con la cosa por un concepto más comprensivo y general que designa la *experiencia* como modificación que sufre el sujeto cuando encuentra algo que realmente tiene importancia para él.

Alfonso de Toro también la entiende, basándose en Broich, como “la desestabilización de la experiencia de la realidad”.

Lo anterior es casi resolución del sistema de verdad (rizomático) que maneja la posmodernidad: es decir, un sistema la verdad que deriva de la *experiencia*, por lo que cualquier experiencia es completamente válida y tan cierta como la misma verdad canónica, institucional, que por cierto coexiste con estas otras verdades *alternativas*. Se trata de un mundo de extrema tolerancia donde conviven muchas verdades igualmente ciertas.

Dicha concepción deriva de cierta manera de la teoría cuántica en la que se explica que el objeto observado no puede medirse, no posee una verdad medible y menos aún definida *a priori*, debido a que se modifica cada vez que es observado (principio de incertidumbre).

Es justamente ésta una de las condiciones epistemológicas que definen a la posmodernidad. La posmodernidad surge a partir del rompimiento de concepto de realidad como lo concibe la modernidad. Fernando de Toro señala bien que los paradigmas moderno y posmoderno poseen epistemologías diametralmente opuestas.

El paradigma posmoderno está conectado con el rompimiento de la concepción clásica de la física. Las teorías de la física compuestas por Einstein, Bôhr, Planck o Heisenberg, entre otros, alteraron la concepción cultural de la realidad, al mismo tiempo que la de la física en sí.

Así, se atreve a argumentarlo Fernando de Toro:

“My arguments is as follows: by the begining of the XXth Century, science, particularly physics, was already post-modern. Relativy law, quantum theory, subatomic research, and incertitude became part and parcel of the cultural and scientific field since Einstein. The here/there, the derridian pharmakon poison/medicine, the hymen that is not inside/outside, terms which are placed at the very center of Post-Modernity, have their origin in quantum theory, where a phenomenon is neither atomic nor discontinuous...”³⁵⁹

Empero, y lo dice claro De Toro, lo que define la posmodernidad, como lo entiende Borges es el concepto de “distanciarse del objeto” que da como resultado el principio de incertidumbre. A esa distancia yo le llamo “hiperconciencia” y aún más: hiperironía.

³⁵⁹ Fernando de Toro, “Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity” en De Toro Alfonso y Fernando de Toro (eds.), *El siglo de Borges* Vol. I. Homenaje a Borges en su Centenario. Vervuet Iberoamericana, 1999, p-269.

Así, la época posmoderna es nihilista. El nihilista consumado o cabal –dice Vattimo- es aquél que comprendió que el nihilismo es su (única) *chance*.

Nihilismo significa –continúa explicando Vattimo- la situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X. El nihilismo en esta acepción es idéntico al expresado por Heidegger, el cual es entendido como el proceso donde al final del ser como tal “ya no queda nada”.

Ambos filósofos –postula Vattimo- vaticinaron y teorizaron la época posmoderna. La famosa “muerte de Dios” que caracteriza la modernidad y aún más su estado extremo, la posmodernidad, significa en realidad la muerte o la “desvalorización de los valores supremos”.

Es por demás sorprendente que un escritor como Borges haya adoptado justamente esta estrategia para erigir su modelo narrativo que él mismo denomina “fantástico”. Recordemos qué opina el argentino de “los valores supremos” como llama Nietzsche a los principios rectores del epistème occidental, como lo son Dios, la trinidad cristiana o la Metafísica, rama trascendente y principalísima de la Filosofía:

“La metafísica es una cosa mucho más imaginativa que la literatura en general. Quiero decir: usted toma la literatura fantástica, lo más ilustre de ella, Poe, Wells, y esas fantasías son muchas menos extrañas que la idea de un ser que es tres y es uno, o que es la idea de un Infierno y un Cielo, o que es la idea de un Dios que vive en el pasado, en el presente y en el porvenir; todo eso es mucho más raro que cualquier invención literaria”.³⁶⁰

Borges, incluso, se atreve a más: “... ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis –confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es uno en tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Budas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Sharazad junto a un argumento de Berkely?”³⁶¹

Resulta sorprendente observar que en las palabras de Borges se hace patente un constante rechazo a la idea de la “novedad” en el sentido moderno, esto es, para él cualquier construcción literaria y con mayor razón la fantástica carece de cualquier sentido de novedad.

“Si (...) observamos más modestamente el campo de las artes –dice Gianni Vattimo- también aquí el fenómeno que más llama la atención es la disolución del valor de lo nuevo. Y creo que éste es el sentido de lo posmoderno...”³⁶²

³⁶⁰ Esteban Peicovich, *Borges el palabrasta*. Madrid, Letra Viva, 1980, p-92.

³⁶¹ Jorge Luis Borges, *Discusión*. Alianza, Madrid, 2003.

³⁶² Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-96.

Borges, y su *tipo* de fantástico, son entonces indudablemente posmodernos, no sólo porque comparten este principio rector, sino que parte de las *consecuencias estéticas* que supone semejante estado de la experiencia humana.

Lo posmoderno en las artes –agrega Vattimo- se configura como el punto extremo al que llegó el proceso de secularización delineado por Gehlen”³⁶³ y en Borges esa secularización, como lo pudimos leer más arriba, significa una “muerte de Dios” en el sentido nietzscheano, para conformar una posibilidad estética.

Aún más: Borges no sólo relativiza la verdad, sino la identidad del ser, el yo. En un retórico e inmaduro estudio de Víctor Gerardo Rivas titulado “El fundamento devastado: la conversión de lo metafísico en lo fantástico en un cuento de Borges”, precisamente sobre la filosofía en Borges, se llega sin embargo a una conclusión crucial: “La identidad personal, así, es un *simulacro*, el recuerdo de una imposible unión con la luz, lo cual da a los afanes que cada quien emprende para otra de sentido a su existencia un tinte algo absurdo o patético”.³⁶⁴

Y el simulacro, como resultado estético de una filosofía desprovista de un centro de verdad, o de una que hace uso de verdades nunca duraderas, es el espíritu de lo posmoderno en general.

Asimismo, la idea de *simulacro* es la que construye la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno. Alfonso de Toro proporciona la clave de este paradigma cuando afirma: “Borges *simula* una vez más, *hace como si estuviese tratando el género fantástico*”.

Piglia lo observa mejor cuando habla de Borges quien ostenta “esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su estilo...”³⁶⁵ y con lo cual construye, según nosotros lo observamos, una *poética de la falsificación* o del simulacro.

Borges, todo un *prestigitador literario*, como lo califica Cabanchik, señala que el complemento inseparable del exotismo en Borges, es la erudición, pero que esto le permite crear justamente un nuevo tipo de fantástico: “Así –dice Cabanchik-, en los cuentos de Borges, la teología, la filosofía, la lingüística y todo lo que en ellos parece como saber especializado se vuelve literatura, pierde su esencia y adquiere la de la ficción, torna a ser parte y contenido de una fantasía literaria...”³⁶⁶

Es así como lo fantástico posmoderno llega a simular no sólo el polo mimético (ámbito de lo familiar), sino el sobrenatural; y más aún, como en el caso que propone De Toro, la totalidad del sistema fantástico. Esto es: lo fantástico posmoderno es un *metafantástico*, donde se juega

³⁶³ Ibid., p-97.

³⁶⁴ Víctor Gerardo Rivas, “El fundamento devastado: la conversión de lo metafísico en lo fantástico en un cuento de Borges”, *Lo fantástico y sus fronteras...*, op. cit., p- 254.

³⁶⁵ Ricardo Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, en *Borges Múltiple*, op. cit., p-177.

³⁶⁶ Samuel Cabanchik, p-364 y 365.

abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad.

Más concretamente, el simulacro es uno de los recursos estéticos más usados por Borges en tanto supone el debilitamiento de la fuerza determinante de la “realidad”, a partir de mirarla como “la experiencia de la verdad como puesta por obra de procedimientos lingüísticos explícitamente desarrollados”, como explicaría en su momento Gadamer.³⁶⁷

El simulacro, de acuerdo a Baudrillard, es una manifestación estética de la simulación, que se centra en la incertidumbre radical sobre la verdad, y no es una casualidad que en su *Cultura y simulacro*, Baudrillard comience su compilación de ensayos sobre el tema con una referencia al trabajo del escritor argentino

El simulacro de acuerdo con Fernando de Toro, rompe con la idea convencional de signo, ya que como explica: “Borges, al contrario, se aleja del (significante) original produciendo un signo sin referente”, práctica que no se encuentra en otro paradigma más que el posmoderno.

Baudrillard es incisivo en el concepto: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”.³⁶⁸ Aurelio Collado también lo vislumbra cuando habla de prácticas que se realizan a partir de una operación metafórica que “es *como sí*, pero no es *realmente*”.³⁶⁹

Para Baudrillard, la verdad posmoderna no es tal: se trata de un espejo, y por ende de un laberinto. Según Donald L. Shaw, un laberinto es algo *hecho* por el hombre, que combina una engañosa apariencia de orden con una realidad caótica...”³⁷⁰

Baudrillard parte de la tesis de que la hipercodificada e hiperinformada sociedad actual ha roto la necesidad de comprender la realidad de una manera tangible, por lo que recurre a simulacros, es decir construcciones con base a modelos de lo real y no necesariamente del referente o de la realidad en sí.

En ese sentido la nueva realidad, la posmoderna, está producida por células miniaturizadas, matrices y memorias, modelos de encargo. Lo hiperreal –así llamado- sería producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios, en donde se liquidan todos los referentes reales.

Tal realidad o hiperrealidad sería justamente como un videojuego de avanzado diseño donde la realidad está *simulada*: esto es, está construida con base en un sinnúmero de modelos de

³⁶⁷ Gadamer, *Kleine Schriften*, apud Vattimo, Ibid., p-123.

³⁶⁸ Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1979.

³⁶⁹ Aurelio Collado, “Historia: Campo y comunicación (escritura)” en *Modernidad y posmodernidad*, Zidane Zidaroui (ed), op. cit., p-91.

³⁷⁰ Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Cátedra, Madrid, 1999.

la realidad, presente o pasada (lo cual nos recuerda a Borges), y que una vez integrados de manera coherente nos brinda otro espacio sin referente real.

Dichos videojuegos son muy claros al respecto: en ellos se puede observar en pantalla una calle de tipo neoyorkina, con gente vestida con trajes tradicionales de varias partes del mundo, mezclados con una neblina casi londinense y un tráfico parecido al de la ciudad de México. Los personajes entonces no son ficticios, pertenecen a *modelos* de personas: en ese sentido, los peleadores callejeros, tan socorridos en este tipo de simulación, pertenecen a un *tipo* específico de personas. Sólo se reúnen en un espacio simulado que puede ser cualquier banqueta o callejón del mundo.

El extremo que presentan los videojuegos en cuanto a la *hiperrealidad* de la que habla Baudrillard no es demasiado lejana en la realidad “real”: los modelos se sobreponen y en cualquier ciudad del mundo se puede observar la hibridación, no personal, sino de modelos preconcebidos acerca de mundos lejanos, modernos o anacrónicos conviviendo al mismo tiempo.

La propuesta de Baudrillard es altamente subversiva porque, por otro camino, llega a la misma conclusión de Vattimo en cuanto a la existencia de una verdad “débil”, ya que el simulacro “vuelve a cuestionar la diferencia de lo <verdadero> y de lo <falso>, de lo <real> y lo <imaginario>”.

En ese sentido este tipo de fantástico, el posmoderno, que se concibe a sí mismo como un simulacro, cuestiona todo el aparato teórico en el que descansa el sistema de lo fantástico, pues se trata de una puesta en marcha donde los dos polos, lo real y lo imaginario, no sólo se oponen, sino que pueden ser simulados.

En ese sentido llamamos a nuestro paradigma, un *metafantástico* –como ya dijimos–, donde la hiperconciencia de cómo opera el sistema, lleva a dudar del mismo sistema.

La idea de Baudrillard parte de que cualquier “síntoma” (vestigio de la realidad) puede ser producido. Así, la realidad simulada correspondería a un conjunto de vestigios producidos *ex profeso*, escenificados en un orden jerárquico que emula la realidad más no *es* la realidad, y puede incluso, prescindir de ella.

En sí, el concepto que aporta Baudrillard para explicar el simulacro es la idea de *precesión*: “La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos...”³⁷¹

Su propuesta daría respuesta las puntualizaciones de los teóricos en el sentido de que la posmodernidad es una época del escepticismo y de “la nostalgia de lo antiguo”, ya que según

³⁷¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p-40.

Baudrillard, “cuando lo real ya no es lo que es, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos de origen y de los signos de realidad...” Y también para él, como para Rorty, la modernidad y su concepción de verdad-realidad, es “una estrategia de disuasión”.³⁷²

Por otra parte, como ya observó Gianni Vattimo, este debilitamiento de la realidad permite comprender a ésta como relato, y aún más, como *fábula*, concepto que proviene de Nietzsche. Parece que en ese sentido, el fantástico posmoderno se nutre en alto grado de esta posibilidad.

Baudrillard lo ha observado cuando dice, poniendo como ejemplo la seudomitología de Carlos Castaneda (quien escribe “salvaje-ficción”, según Baudrillard), que “la evolución lógica de ciencia consiste en alejarse cada vez más de su objeto hasta llegar a prescindir de él: tal autonomía es una *fantasía* más y afecta la realidad a su forma pura”³⁷³, tal como lo demuestran el metarrelato de la física cuántica.

Con su propuesta, Baudrillard también da respuesta a quienes ven en la parodia, el pastiche y el humor los síntomas de lo posmoderno: “La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que al <retro>, a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro...”³⁷⁴

El simulacro, en suma está dado por la conciencia de que la realidad está conformada por discursos o metarelatos, como lo proponen Foucault y Lyotard. Al reproducirlas en un texto con verosimilitud productiva, el efecto simulador se crea. Borges, en suma es un hacedor de mundos al haber tomado conciencia de una realidad discursiva.

La importancia que en esta estrategia cobra la verosimilitud productiva es de primer orden. Eckhard Hôfner lo recuerda cuando señala, casi evidenciando un elemento que debió haber tenido muy en cuenta Borges, que la categoría de lo verosímil es una unidad histórica variable que se puede fijar “como una cantidad regular, como un promedio de clases de discursos relevantes de una época”.³⁷⁵

Si se reproducen casi fielmente dichos discursos relevantes se obtiene un simulacro de la realidad mimética.

Hôfner, de esa manera, casi define la totalidad de la fantástica borgiana, en primer lugar, porque difiriendo indiscutiblemente con Alfonso de Toro, reafirma que Borges *hace* literatura fantástica:

“... (Es) el concepto de lo ‘fantástico’ en Borges, que siempre, tanto en el nivel interno como en el metatextual, pone de relieve diversas ideas para modelar ‘mundos’ o para construir

³⁷² Ibid, p-19.

³⁷³ Ibid. p-21.

³⁷⁴ Ibid., p- 77.

³⁷⁵ Echard Hôfner, op. cit., p-250-251.

`mundos posibles` relacionados con la filosofía o con la ciencia, aun cuando estos mundos estén muy lejos del saber y de la experiencia cotidianos, siendo de esta forma más bien un reflejo de la epistemología de la época, de las ficciones lógicas, que una negación de lo fantástico”, como insiste Alfonso de Toro.

Pero más aún, Borges, según explica Donald L. Shaw, crea relatos “que ilustran la tendencia humana a encontrar un *falso centro* en el laberinto existencial, al construir un *orden artificial...*”³⁷⁶

Junto al simulacro, la ironía, pero sobre todo la autoironía, se erigen como otras de las manifestaciones de la obra de arte posmoderno, que nadie como Gianni Vattimo ha esclarecido:

“En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte (posmoderna) parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios, como poética de la cita, como uso de la fotografía entendida no en cuanto medio para realizar efectos formales, sino en pura y simple operación de duplicación (...) hechos específicamente vinculados con la muerte del arte en el sentido de una explosión de lo estético que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística”.³⁷⁷

Autoironización implica hiperconciencia y sobre todo la falta de un halo de pureza, que es alcanzado mediante una desacralización del propio acto artístico. Tales aspectos conforman parte de la estética posmoderna.

Pero no sólo éstos, sino toda una gama de manifestaciones estéticas, a manera de síntomas, derivan de la experiencia posmoderna.

A la autoironía, se le suma la “poética de la cita”, esto es, una intertextualidad.

Asimismo, se registra una estética de la hibridación, producto del aspecto antropológico de las sociedades modernas, producto de las “realidades mixtas” de las ciudades que ya son “enormes depósitos de supervivencias” y donde también se registra un “diálogo con lo arcaico”.

Sumado a ello el arte contemporáneo está definido por la “multiplicidad de dimensiones” lo que lo convierte en fractal (en cuanto al eje del tiempo) y paralelo (en cuanto al eje del espacio), lo que Vattimo llama la “multiplicación general de *Weltanschauungen*, (es decir) de concepciones del mundo”.

³⁷⁶ Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Op. cit., p-41.

³⁷⁷ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-51

“Entender el presente –dice Patxi Lanceros- como tiempo-ahora (tal cual sucede en la posmodernidad) no se sitúa bajo la advocación del fin de la historia, sino que incita a la proliferación, a la multiplicidad”.³⁷⁸

Dicha multiplicidad de concepciones del mundo coexistentes deriva de la masificación de los medios de comunicación, como ya habíamos apuntado, subiendo a la palestra de la opinión pública a culturas y subculturas de toda índole.

Vattimo lo expone de forma prístina: “Esta multiplicación vertiginosa de las comunicaciones, este número creciente de sub-culturas que toman la palabra, es el efecto más evidente de los medios de comunicación y es a su vez el hecho que, enlazado con el ocaso o, al menos, la transformación radical del imperialismo europeo, determina el paso de nuestra sociedad a la posmodernidad”.³⁷⁹

Tal concepción –agrega Vattimo- hace imposible concebir el mundo de la historia según puntos de vista unitarios, dado a que entramos a una era de multiplicidad de racionalidades locales, y con ello un sentimiento general de desarraigo.

El objetivo de Borges, por ejemplo es también el de multiplicar –como una suerte de espejos- abominablemente las posibilidades de interpretación, y abolir las verdades absolutas, porque tal verdad no existe.

La consecuencia final, con la multiplicación de las imágenes del mundo es que se pierde “sentido de la realidad”, hasta llevarnos, como en la fábula de Bioy Casares, *La Invención de Morel*, a un mundo fantasmagórico proporcionado por los medios de comunicación.

Tal vez por eso decía Borges que “ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la literatura fantástica o de realismo.”³⁸⁰

Tal debilitamiento de un sentido de realidad unitario provoca que el individuo únicamente aspire a ejercer su *dialecto* entre muchos otros.

“Si profeso mi sistema de valores –religiosos, estéticos, políticos, étnicos –en este mundo de culturas plurales, tendré también una conciencia aguda de la historicidad, contingencia limitación de todos estos sistemas, comenzando por el mío”, remarca Vattimo.³⁸¹

En cuanto al tiempo de narración, Andrés Ortiz-Osés señala que la posmodernidad sugiere una imagen del tiempo intempestivo, “un tiempo no-lineal y que tendrá que ver, quizás, con el tiempo eónico (de aion, eón), así pues con un tiempo simultáneo”.³⁸²

³⁷⁸ Patxi Lanceros, “Apunte sobre el pensamiento destructivo” en *En torno a la posmodernidad*, op. cit., p-156.

³⁷⁹ Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?” en *En torno a la posmodernidad*. Anthropos, Barcelona, 2003. p-14.

³⁸⁰ Mario Goloboff, *Leer Borges*. Editorial Huemul. Buenos Aires, 1978, p-51.

³⁸¹ Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente” en *En torno a la posmodernidad*, G. Vattimo y otros. Anthropos, Barcelona, 2003, p-18.

En esta nueva etapa, consigna Vattimo, “el hombre y el ser entran en un ámbito *shwingend*, oscilante, que a mi juicio se debe imaginar como el mundo de una realidad `aligerada`, hecha más ligera por estar menos netamente dividida entre lo verdadero y la ficción (...) y cómo los conceptos metafísicos de sujeto y objeto y también de realidad y de verdad-fundamento pierden piso...”³⁸³ Así, el carácter ilusorio del mundo, debido a una “ontología débil” de la realidad, toma un cariz extraordinario en cuanto al carácter ficcional, fantástico del mundo, justo como sucede en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, donde no se sabe si el mundo es Tlön.

No es de ninguna manera casualidad que la epistemología de la filosofía en la posmodernidad y la línea argumental de la narrativa borgiana coincidan en casi todos los presupuestos, puesto que una es fundadora de la otra, y no se pueden comprender desligadas.

Los más recientes estudios dan por hecho esta relación, pero no sólo eso. Parten, ya sin ambages, de la existencia o (coexistencia) de un paradigma que nada tiene que ver con los presupuestos epistemológicos que tienen a una sola Verdad como el eje de las cosmovisiones.

Fernando de Toro, uno de los más importantes estudiosos del tema, lo da por sentado en su trabajo seminal “Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity”, en el que señala:

“Regarding Rulfo, most of the theoretical work done on his work underlines his place as the founder of Latin American narrative Modernity towards the beginning of the 1950s. However, few years before, by 1941 Borges publishes his *Ficciones* (1941/1944) and with it brings to an end Western Modern narrative by introducing the Post-Modern paradigm as it has been pointed out by Foucault, Eco, Derrida, Baudrillard and theorized by many Western Scholar. That is, at the very same time that Modernity is being launched in Latin America, it is also being concluded by the introduction of Post of Modernity”.³⁸⁴

7. 3 Escepticismo, enfoque lúdico de la posmodernidad

Hemos consignado ampliamente el concepto de la posmodernidad como uno en el que las verdades canónica y moderna se rompen para relativizarlas al grado de destruir el centro de Verdad y con ello de Realidad.

No son pocos los autores que ven en ello una especie de “fin de la civilización humana”, en tanto valores y en tanto proyecto.

³⁸² Andrés Ortiz-Osés, “Presentación” de *En torno a la posmodernidad*, Ibid., pp-7-8.

³⁸³ Ibid., pp-158-159.

³⁸⁴ Fernando de Toro, “Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity” en De Toro Alfonso y Fernando de Toro (eds.), *El siglo de Borges* Vol. I. Homenaje a Borges en su Centenario. Vervuet Iberoamericana, 1999. p-261.

Ya hemos visto con Vattimo que simplemente se trata de un agotamiento del *epistéme* de progreso.

Borges así lo ha entendido, de tal manera que ha desplegado una cosmovisión no alterna sino reemplazante para tales estatutos epistemológicos y gnoseológicos.

Ahora bien, parece ser que lo anterior provoca y refleja un pesimismo que se traduce en una especie de nihilismo que nos conduce a la muerte.

Este trabajo propone lo contrario. Se trata únicamente del adelgazamiento del estatuto de verdad por uno lúdico, se trata del cristal con el que se mira: el posmodernismo también nos lleva a un estatuto lúdico, donde el juego rompe con la solemnidad, pero también destruye la verdad central, porque ésta poco importa.

El propio Lyotard reconoce al estado posmoderno como uno positivo, en cuanto a un sistema de tolerancia absoluta, justamente dada la caída del centro de Verdad. Es por ello que dice que la manera de superar el “pesimismo” que se le adjudica tan a menudo a lo posmoderno es mediante el sentido del juego.

Vattimo, otro de los principales teóricos de la condición posmoderna, y quien tal vez ha reflexionado de una forma más amplia el término, también reconoce un carácter “positivo” de esta categoría, aún cuando es él mismo quien establece teóricamente los orígenes de la posmodernidad en el escepticismo y el nihilismo de Nietzsche y Heidegger.

En su influyente trabajo, *El fin de la modernidad*, Gianni Vattimo destaca esta posibilidad desde las primeras líneas: “Tomar la crítica heiddegeriana del humanismo o el anuncio nietzscheano del nihilismo consumado como momentos “positivos” para una reconstrucción filosófica, y no tan sólo como síntomas y denuncias de la decadencia (...), (esto) es posible únicamente si se tiene el coraje –no sólo la imprudencia, esperamos- de escuchar con atención los discursos de las artes, de la crítica literaria, de la sociología- sobre la posmodernidad y sus peculiares rasgos”. “Una consideración de la condición posmoderna como posibilidad y *chance* positiva.”³⁸⁵

Parte de esta *chance* positiva está en nuestro juicio relacionada con la posibilidad estética y filosófica de la *deconstrucción*, entendido como la crítica a la tradición (tal como lo pregonan el posmodernismo), sin promulgar un retorno a los orígenes. Dicha deconstrucción expresa –siguiendo una propuesta de Iñaki Urdanibia-, los siguientes puntos:

- a) Un rechazo ontológico de la filosofía occidental
- b) Una obsesión epistemológica a los fragmentos y a las facturas y
- c) un compromiso ideológico con las minorías en políticas, sexo, y lenguaje.

³⁸⁵ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2000. pp-9 y 18.

Lo anterior se traduciría en una actitud posmoderna que no apuntando tanto a una negación radical de todo lo moderno sino cuanto a una *deconstrucción* de la tradición, esto es, una “cartografía de manifestaciones artísticas”.³⁸⁶

Lo anterior opera en la concepción de posmodernidad de Georges Balandier, quien la define como “un movimiento de deconstrucción, de puesta en piezas de la jerarquía de conocimientos y de los valores, de todo lo que contribuye a una formación de sentido, de todo lo que ha sido constituido en paradigma o en modelo”.³⁸⁷

En Borges, queda claro, el *posmodernismo estético* es una empresa deconstructora, desmitificadora, desenmascadora.

En *El fin de la modernidad*, al igual que en el de Lyotard, Vattimo pide observar las ventajas de vivir en medio de esta etapa, reconociéndola como “campo de posibilidades y no (...) sólo como el infierno de la negación de lo humano”.

Vattimo propone tomar esta etapa como una experiencia estética y retórica”, dada “la imposibilidad de reducir el hecho de la verdad al puro y simple reconocimiento del `sentido común`”, tomando en cuenta su carga ideológica.

Dicha experiencia, “nos hace vivir otros mundos posibles mostrándonos así también la contingencia, relatividad, finitud del mundo dentro del cual estamos encerrados”.³⁸⁸

Tal experiencia estética, según coinciden Lyotard, Vattimo y José María Mardones, podría llevarnos a un estadio social de respeto a la diversidad. Si, como dice Mardones, la posmodernidad se define por el epistémico de la diferencia, es la tolerancia la manifestación de este nuevo estado de la humanidad. Éste, me parece es el aspecto más positivo de era posmoderna. No por cualquier cosa Mardones señala que esta posibilidad es la del “respeto al pluralismo de formas de vida”.

Esta falta de “centro de verdad”, lleva a Borotes a relativizar no de una manera pesimista sino claramente lúdica, ni más ni menos que al eje rector del conocimiento humano occidental, la Metafísica, viéndola como una “rama de la literatura fantástica”.

Semejante posibilidad se logra justamente al tomar a la posmodernidad como una “experiencia estética y retórica” que rinde frutos creativos y lúdicos inéditos, en la historia del arte.

Éste es el principal argumento que respalda nuestra aseveración de llamar a la narrativa de carácter fantástico de Jorge Luis Borges como “fantástico posmoderno”.

³⁸⁶ Iñaki Urdanibia, “Lo narrativo en la posmodernidad” en *En torno a la posmodernidad*, op. cit., p-65.

³⁸⁷ Georges Balandier apud Urdanibia, Idem.

³⁸⁸ Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*, op. cit., p-18.

7.4 Estética y filosofía en la posmodernidad: realidad y fantasía

Hibridación ³⁸⁹ (la realidad “cruzada” y “contaminada”, en el sentido latino), simulacro, metaficción, intertextualidad, ludicidad (realidad “aligerada” como lo llama Vattimo), ironía, arcaísmo, desarraigo, fractalidad, palimpsesto, paralelismo, deconstrucción, coexistencia, tiempo no-lineal, multiplicidad de cosmovisiones, pastiche ³⁹⁰ collage, eclecticismo, relativismo, intercambiabilidad, hiperrealidad (Baudrillard) entre otras, son categorías estéticas claramente posmodernas, de las que por supuesto no está desprovista la narrativa fantástica posmoderna, sino que incluso las utiliza como elementos para construir su *fantacidad*.

Es tal la relación entre estos dos sistemas, lo fantástico y lo posmoderno, que pareciera que Iñaki Urduñibia estuviese hablando de lo fantástico posmoderno cuando señala algunas de las características de lo posmoderno en general son las siguientes:

“Nos hallamos pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontinuidad, la fragmentación, la crisis..., aspectos que conllevan en los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche, el *collage*, una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de los que ahora carecemos”. ³⁹¹

Por eso Urduñibia llama a mirar el mundo, de volver a visitarlo con “ironía, sin ingenuidad”, y esto parece hablar de un mundo en el que el centro de la verdad ha desaparecido, un mundo posmoderno.

Se trata de un mundo, como dice José María Mardones, en el que predomina mayormente la identidad por referencia a pequeños grupos cercanos, los consensos locales, coyunturales y rescindibles, las visiones fragmentadas, escépticas de la realidad.

Lo cual equivale a entender lo posmoderno como una epistémé plástica y flexible de *la diferencia*, la discontinuidad, la deconstrucción y la diseminación. ³⁹²

En ese sentido, nosotros queremos entender a lo posmoderno bajo la clave de la *diferencia*. Lo anterior resultado del debilitamiento de la idea de verdad absoluta, propio de lo clásico y lo moderno.

Este estadio, señala Vattimo es una “experiencia de oscilación del mundo posmoderno que (debe verse) como oportunidad (chance) de un nuevo de ser (quizás: por fin) humano”. ³⁹³

³⁸⁹ Iñaki Urduñibia habla en su artículo “Lo narrativo en la posmodernidad” (en *En torno a la posmodernidad*, op. cit), de definir la edad posmoderna como la del “folclor de la sociedad posindustrial”, lo cual no está muy lejos de nuestra concepción de “hibridación”, en el sentido de contaminarse de otras culturas, de la pluralidad cultural.

³⁹⁰ “Presentar el estilo de otro en un nuevo contexto, lo relativiza, señala Julián Alberto Pérez en *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, para definir el pastiche.

³⁹¹ Iñaki Urduñibia, op cit., p-69.

³⁹² José María Mardones, “El neo conservadurismo de los posmodernos” en *En torno a la posmodernidad.*, op. cit., p-21.

Ya es bien sabido que fue Jean-Francois Lyotard uno de los primeros críticos que hablaron sistemáticamente del término “posmoderno,” y más aún de una condición posmoderna, para designar un estadio filosófico, social, cultural y estético diferente a los postulados de la modernidad.

Recordemos: para el francés, lo posmoderno “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos”.

Casi todos los teóricos coinciden con Lyotard: se debe entender a la posmodernidad como el término de los *grandes relatos-discursos* que ordenaban ideológica y epistemológicamente el entramaje social y cultural de Occidente. Estos metarrelatos, como los llama Lyotard, no son otra cosa que grandes relatos legitimadores que daban sentido al presente y al futuro que se había de seguir. “Faltando –dice Iñaki Urdanibia- un relato que nos guíe, nos encontramos en una situación desbrujulada, no tenemos esas verdades a las que agarrarnos que en tiempos no tan lejanos daban sentido y legitimación a las posturas que se mantenían”.³⁹⁴

El agotamiento de los presupuestos que la Modernidad trajo consigo el debilitamiento de la idea de “progreso”, que funcionaba a manera de *metarrelato* o relato ordenador del resto de los relatos con los que construye la sociedad su imaginario.

Así, todos los relatos que se concentran alrededor de este principio ordenador, como lo son la igualdad, la justicia social, el bienestar, la democracia, el capitalismo, el socialismo, la razón, y sobre todo, la Verdad científica (esto es, objetiva y comprobable), que es idea *per excellence* de la razón moderna, son entendidas por la posmodernidad como meros *relatos*, discursos en el sentido que le brinda a este término Michel Foucault. Y más aún, están dados en cuanto una reglas de construcción.

“El saber científico es una clase de discurso”, dice Lyotard. Recordemos que Borges por su parte, sostiene que la Metafísica, ese centro ordenador del Ser occidental, es también un discurso; un discurso de tipo fantástico.

“Desde hace cuarenta años –dice Lyotard- las ciencias y las técnicas llamadas de punta se apoyan en el lenguaje”.

Mediante el lenguaje construimos mundos, nos recuerdan Wittgenstein y Borges.

Borges y Lyotard en ese sentido hablan del mismo tópico: el que el develamiento de cualquier ente de la realidad, por dogmático que sea, resulta un discurso, como un relato, toda vez

³⁹³ Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente”, op. cit., p-19.

³⁹⁴ Iñaki Urdanibia, “Lo narrativo en la posmodernidad” en *En torno a la posmodernidad*, op. cit., p-68.

que se construye mediante los recursos del lenguaje. Y entonces: si cualquier principio ordenador de la Realidad, llámese institución o concepto, no es más que un discurso construido por el lenguaje, en tanto éste permite concebirse como juego, entonces la Realidad queda develada como una *construcción* arbitraria.

Es por ello que, por lo menos a nivel literario, los *mundos posibles* puedan funcionar a partir de una recreación de las reglas de la realidad, como en el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Ludwig Wittgenstein concibe esta posibilidad en las *Investigaciones Filosóficas*. En dicho tratado, el filósofo retoma desde cero el estudio del lenguaje, y lo explora ya como una ventana al mundo, sino como una construcción arbitraria, dado que se ha dado cuenta de que cualquier enunciación del lenguaje carece de verdad, si es que se le desproviste de su contexto.

Semejante reflexión concede maleabilidad al lenguaje y posibilidades finitas, pero también infinitas, entendidos estos como juegos del lenguaje.

Liotard explica claramente la trascendencia de esta postura: “Significa con este último término (el lenguaje) que cada una de esas diversas categorías de enunciados debe poder ser determinada por reglas que especifiquen sus propiedades y el uso de ellas se pueda hacer exactamente como el juego de ajedrez se define por un grupo de reglas que determinan las propiedades de las piezas y el modo adecuado de moverlas”.³⁹⁵

A esto, Lyotard agrega que para que haya un verdadero juego del lenguaje debe saberse que “a falta de reglas no hay juego”, y que “todo enunciado (fantástico por ejemplo) debe ser considerado como una `jugada` hecha en un juego”. Es decir, si Borges consideró a la Metafísica como una rama de la literatura fantástica, y suscribió las reglas del sistema de lo fantástico en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, Borges concibe a la literatura fantástica como un discurso, un relato, y en suma, un juego del lenguaje.

Si, como considera Rorty, “el mundo sólo existe en términos de una descripción”, el realismo, al igual que en Borges, sólo sería resultado de una condición. Lo anterior desplaza el sentido de una “verdad” unívoca y absoluta.

Es por ello que Lyotard mira a la *condición posmoderna* como el de una agonística general, justamente por una crisis de los relatos revelados como construcciones arbitrarias de una realidad *temporal*.

La importancia de manipular *relatos* para construir realidades (o ficciones), como lo ha entendido Borges, proviene de la conciencia de que las estructuras narrativas que constituyen un

³⁹⁵ Jean François Lyotard, *La Condición Posmoderna*, Madrid, Altaya, 1999. p-27.

relato legitiman un saber. La cultura de un pueblo se erige entre la distinción del que sabe o posee el saber y el que no sabe (el extraño, el niño). Por tanto, el relato es la forma por excelencia del saber.

Liotard explica a detalle cómo opera el poder de los relatos.

“En primer lugar, esos relatos populares cuentan lo que se pueden llamar formaciones (Bildungen) positivas o negativas, es decir, los éxitos y los fracasos que coronan las tentativas del héroe, y esos éxitos o fracasos, o bien dan su legitimidad a instituciones de la sociedad (función de los mitos) o bien representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas (leyendas, cuentos). Esos relatos permiten, en consecuencia, por una parte definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos (...) Los relatos, se han visto, determinan criterios de competencia y/o ilustran la aplicación (...)”³⁹⁶

Si la realidad y las entidades de la realidad, no son más que discursos aprobados mediante un consenso, por un rango de uso, la Verdad es ilusoria y arbitraria. Tal hiperconciencia, de índole lingüística y filosófica (metafísica) dan origen al paradigma de lo fantástico posmoderno. Como comentaremos, Borges estuvo en contacto con esta línea de pensamiento metafísico, producto de la lectura del idealismo berkeleyano (surgido en el mismo centro de la Modernidad histórica), así como de Bergson y Schopenhauer, autores que como Nietzsche o Wittgenstein estaban al borde del agotamiento de la Metafísica como disciplina segura para reconocer la realidad circundante.

La famosa frase de Berkeley explica a Schopenhauer: “El mundo es mi representación”. Entender al mundo como una representación nos lleva de lleno al más puro idealismo, pero también a la más pura fantacidad.

Veamos la cercanía del presupuesto estético borgiano y la filosofía del lenguaje que se desarrolla como línea de pensamiento desde Berkeley hasta Wittgenstein.

En la diseminación de los juegos del lenguaje –dice Lyotard-, el lazo social es lingüístico pero no está hecho de una sola fibra, ya que los juegos del lenguaje pueden ser infinitos. Wittgenstein escribió: “Se puede considerar nuestro lenguaje como a una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas, y casas ampliadas en épocas recientes, y eso rodeado de bastantes barrios nuevos de calles rectilíneas bordeadas por casas uniformes”³⁹⁷, lo cual puede traducirse a los terrenos de la cultura y la lingüística como una superposición de

³⁹⁶ Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, op. cit, pp-46 y 50.

³⁹⁷ Wittgenstein apud Lyotard, op. cit., p-77.

lenguas que construyen un entramado de discursos y relatos, pero también su conciencia de artificialidad.

Como en Borges, el lenguaje para Wittgenstein es laberíntico, infinito, híbrido y maleable. “Nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos, formando los barrios de la ciudad vieja, `el simbolismo químico`, la notación infinitesimal”.³⁹⁸

Lo anterior plasma una diferencia radical con respecto al sentido moderno del lenguaje de Berkely. Al considerar una superposición de verdades, en tanto lenguas, Wittgenstein nos está conduciendo a otra posibilidad epistemológica: la convivencia, la tolerancia, pero sobre todo el maridaje, esto es, un estatuto de hibridación.

Néstor García Canclini ve como una de las principales características de la posmodernidad a la hibridación, y por eso señala que este paradigma no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, “el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales”.³⁹⁹

Como en las ciudades posmodernas (tal como los primeros postulados de la arquitectura donde se gestó el término posmoderno fuera de la esfera filosófica), donde las zonas modernas se mezclan con las antiguas, el lenguaje literario de Borges hace uso de esta posibilidad, al utilizar varios discursos de varias etapas de la historia del pensamiento para integrar uno nuevo, uno híbrido que participa del simulacro y de la hiperconciencia del lenguaje como un juego.

Cuando usa estas posibilidades para revelar la artificialidad de la realidad y la fantacidad misma produce un nuevo status del sistema de lo fantástico: lo fantástico posmoderno. “Tlón. Uqbar, Orbis Tertius”, entre otros relatos de Borges se erigen como ejemplos paradigmáticos del relato fantástico instituido en su totalidad como fenómeno del lenguaje.

7.5 Fantástico posmoderno, fantástico del lenguaje: filosofía del lenguaje

Borges es un autor en el que se privilegia la escritura como “un artificio del lenguaje”. Para este escritor, un sistema cognoscitivo no es más verosímil que una trama fantástica, dada su naturaleza discursiva y por ser éste una configuración lingüística de referente ideacional.

Su literatura se encuentra ubicada en el centro del paradigma posmoderno; su fantástico – aunque no por ello, consustancialmente- también se considera “posmoderno”.

El paradigma posmoderno, fija su atención en la autonomía del lenguaje, en su capacidad de crear mundos posibles a partir de la independencia de los elementos del signo, donde se ha

³⁹⁸ Idem

³⁹⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo/CNCA, 1990. P-307.

problematizado la capacidad referencial del lenguaje coincidiendo con las reflexiones de Saussure, Wittgenstein y Derrida, creando así un modelo lúdico, con referente apócrifo o bien conformando un simulacro de referente.

Por consecuencia, lo fantástico posmoderno deriva de las reflexiones filosóficas sobre la naturaleza del lenguaje y de la negación de la supuesta transparencia de éste.

Mery Erdal Jordan dice espléndidamente que los relatos de Borges más que relatos fantásticos en el sentido clásico o moderno del término son “fantasías metafísicas”, tal vez para designar lo que nosotros llamamos metáforas epistemológicas o la puesta en escena de la Idea, como lo llama Alberto Julián Pérez.

La fractura que se registra sobre la concepción del lenguaje, y que menciona Erdal Jordan, se explica cuando el filósofo que se adentra en las aguas del siglo XX tiene al lenguaje como uno de los centros de su estudio, ya no dentro de una metodología gramatical sino epistemológica. Es decir, para la filosofía de esta época, el lenguaje comienza a ser no sólo una construcción de modelos teóricos de alcance empírico en el nivel fónico, sintáctico o semántico, sino adquiere el rango de objeto para crear una distancia (ironía absoluta) que permite una “filosofía del lenguaje”.

Una conceptualización general del lenguaje permite en esta etapa una visión de conjunto y parte de la consideración de que el lenguaje existe en sí y permite la noción de uso para distintos fines.

Tanto David Roas como Rosalba Campra están de acuerdo en que la concepción de lo fantástico como un juego del lenguaje representa “una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico”.

El cambio, como propio de la posmodernidad, funciona en cuanto revelador de sus propias reglas de juego, hiperconciencia de género y ruptura de reglas y cánones.

Rosalba Campra amplía nuestro concepto cuando señala que este nuevo fantástico (pensado en Borges como ejemplo *per excellence*) “no sólo es un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura”, esto es, de conciencia de artificio, de producto de concebir el lenguaje como un juego que produce más juegos. En un sentido claro de autoconciencia lúdica.

El lenguaje, a partir de los años treinta del siglo XX, comienza a ser pensado como una sustancia con la cual se pueden estructurar diversas configuraciones. En ese periodo, Wittgenstein considera al lenguaje como contingencia y no como totalidad (de acuerdo al supuesto mimético) como nota característica en la nueva reflexión sobre su naturaleza. Para él, el lenguaje, ya no representa, sino crea. Samuel Cabanchik comenta al respecto que en esta concepción del lenguaje “su naturaleza no es la del árbol sino la del rizoma, pues al igual que estos vegetales, se extiende

en una horizontalidad casi superficial, y cualquier fragmento de esa extensión puede dar lugar a nuevas ramificaciones”.⁴⁰⁰

Tal metáfora coincide con la propuesta del investigador Lauro Zavala quien explica que hay al menos tres paradigmas epistemológicos en la construcción de la Verdad.

Zavala parte del principio constructivista de Watzlawick según el cual *toda verdad es una ficción*. Los sistemas de verdad que operan en el pensamiento occidental pueden identificarse con un modelo ternario de sistemas discursivos que deriva en la teoría de los laberintos de S- Rosso y Umberto Eco.

La referida teoría de los laberintos sostiene que hay tres sistemas de verdad, y por lo tanto tres maneras de construir y deconstruir la realidad. Esos laberintos son el circular, el arbóreo y el rizomático; dichos laberintos también pueden ser llamados clásicos, modernos y posmodernos.

En el primer caso, el laberinto (clásico) tiene sólo una solución y por lo tanto sólo una verdad. En el laberinto arbóreo (moderno) se rompe con la lógica del camino único y de la única verdad, este laberinto moderno posibilita la existencia de diversas verdades, que pueden ser simultáneas o alternas. En este sistema se parte de una verdad pero se puede llegar a varias debido a la interpretación, pero cualquiera es válida.

En cambio, en el laberinto rizomático, al que Zavala se refiere como posmoderno, existe paradójicamente una verdad y ésta coexiste con muchas más, igualmente válidas, lo que permite la convivencia de la Verdad canónica o clásica, y varias modernas o rupturas. Por eso, dice Zavala, que la deconstrucción se centra en sus propias condiciones de posibilidad y da lugar a la indeterminación e incertidumbre y esto sólo se resuelve en cada acto de interpretación.⁴⁰¹

Ahora bien, para el caso que nos ocupa ahora, el de la concepción posmoderna del lenguaje, la visión totalizante (clásica y moderna) que comienza a fragmentarse en el siglo XIX, adquiere un estatuto de independencia hacia las primeras décadas del XX, hasta que se permite varias versiones de la realidad en la modernidad, dadas como transgresiones, y la desacralización de éstas y de la verdad absoluta mimetizante en el paradigma posmoderno.

La teoría de los laberintos es importante en la reflexión del lenguaje, debido a que éste, conforme la literatura lo utiliza, primero se ha erigido como una representación única y universalmente válida con respecto a la mimetización (laberinto clásico), y después, en el

⁴⁰⁰ Samuel Cabanchik, *Introducciones a la filosofía*, Gedisa/Univerdida de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, 2000, p- 40.

⁴⁰¹ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. UAEM, Toluca (México), 1999.

romanticismo ⁴⁰², como posibilidad de representación de otras instancias (como la subjetiva) igualmente válidas (laberinto moderno); en la posmodernidad del lenguaje coexisten estas dos verdades: la verdad canónica y las subversiones o versiones particulares de ésta; en lo posmoderno, la verdad está relativizada al máximo.

“En resumen –sintetiza Samuel Cabanchik sobre la condición lingüística posmoderna- el `lenguaje` no refiere a una unidad formal, sino a una pluralidad diversa de acciones, disposiciones y capacidades entretajadas (...) Dicho de otra manera: el lenguaje no viene con una interpretación ya dada en forma definitiva, y el uso lingüístico contiene la posibilidad permanente de reinterpretar los signos”. ⁴⁰³

No es aquí el lugar para reflexionar ampliamente sobre la condición semiótica que implica esta acepción, pero sí lo es para mencionar la infinita posibilidad que encarna la concepción del lenguaje concebida como un signo, en el cual el significante –entendido en esta ocasión como el vocabulario que integra la lengua- pueda alcanzar una cantidad imprevista de significados posibles, cambiantes, conforme el referente cultural en turno, esto es, como una materia maleable y dinámica, no anclada a ningún régimen de verdad.

Así, conforme el referente se modifica, se permite una multiplicidad de versiones casi infinita de la realidad, y con ello la relativización de la supuesta verdad canónica, y más aún, el cuestionamiento de nuestra concepción de verdad; tal es el rango epistemológico de lo posmoderno, pero sobre todo del fantástico posmoderno, cuyo ejemplo más claro lo constituye Jorge Luis Borges.

Así, la postura de Wittgenstein consolida una invitación para reflexionar sobre el lenguaje como una instancia lo suficientemente maleable para mostrar no una, sino múltiples visiones y versiones de la realidad y sobre todo, entenderla como creadora de innumerables mundos posibles tanto la imaginación del hombre se agote, y que sea de esa manera, una materia que soporta la capacidad para diseñar sistemas alejados de una mimesis supuestamente inmanente al lenguaje.

El lenguaje concebido en el sentido de *poder*, de material de uso. Así lo entiende Cabanchik cuando observa que “si en algo distintivo se juega nuestra especificidad humana, es en el poder del lenguaje, que es también el nuestro”. ⁴⁰⁴

⁴⁰² Insistimos en que nuestra concepción de “clásico”, “moderno” y “posmoderno” no rivaliza con sus homónimas historiográficas, ya que las nuestras son autorreferenciales y derivan de la tradición de lo fantástico, sobre todo en la aparente contradicción histórica, cuando ubicamos a lo fantástico clásico dentro de la modernidad literaria que para muchos autores representa el Romanticismo. Sin embargo, y como ya se ha expuesto al principio de este trabajo, la propia categoría “moderna”, pensada como categoría histórica, también es volátil y relativa, y su uso deriva aún en innumerables discusiones filosóficas y literarias.

⁴⁰³ Samuel Cabanchik, op. cit, p-40-41.

⁴⁰⁴ Ibid, p-70.

Wittgenstein equipara al lenguaje a una caja de herramientas o a los instrumentos de una locomotora, cada objeto (cada palabra) depende también del empleo que se haga de ellos. En la acción –en el uso de las palabras- es donde surge el significado, señala abiertamente Wittgenstein. En palabras más claras, “los diferentes juegos del lenguaje son modelos, pautas o ejemplares en los que los signos lingüísticos adquieren su significado, al ser referidos a cosas, estados de cosas, rasgos o eventos del mundo y al ser coordinados con el uso de otras expresiones en cursos de acción. Dicho de otra manera, los juegos del lenguaje constituyen el significado y son vehículos de comprensión”.⁴⁰⁵

No quiero dejar este apartado sin antes remarcar la frase “los juegos del lenguaje constituyen el significado” porque me parece explican de una manera muy clara el modelo posmoderno que emplea Borges en su narrativa, donde la puesta en marcha, la *forma* que emplea para contar sus acontecimientos *también* constituye un significado y encarna así una decodificación precisa al integrar múltiples tradiciones de escritura en un solo artefacto que trata de poner en evidencia el carácter maleable y también artificial de su construcción, poniendo al descubierto el corazón mismo de la ficcionalidad del mundo. En las narraciones fantástico-posmodernas el juego del lenguaje constituye el significado, es decir, el artificio constituye una metáfora del lenguaje.

La concepción de la construcción de lo fantástico posmoderno como un juego del lenguaje, en concreto en una metáfora que tematiza la propia creación de lo fantástico (*metafantástica*), tiene como referente casi siempre una disertación de tipo filosófico.

Tanto Erdal Jordan como Rosario Campra han consignado este cambio epistemológico de lo fantástico, conforme la concepción misma del lenguaje, ya que lo fantástico posmoderno tiene al lenguaje como la materia prima de su creación.

Campra ha señalado abiertamente que lo fantástico registra un cambio al pasar de ser estrictamente semántico en el siglo XIX (es decir, dependiente del referente mimético), a un fantástico del discurso con conciencia lingüística, esto es, sabiéndose producto de un juego del lenguaje o una construcción premeditada, en el siglo XX, primero como una conciencia de sus reglas de género, que le permitieron separarse de ese modelo (moderno), y luego como una hiperconciencia, que permite la relativización absoluta de su estadio de verdad.

Al ser su esencia resultado de una filosofía del lenguaje, el relato fantástico posmoderno ha hecho de la reflexión filosófica su temática primordial. Es la metafísica su tema favorito, en tanto metarrelato, pero también lo es el escepticismo con respecto a ella.

⁴⁰⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas* apud Samuel Cabanchik, op. cit, p- 89.

Jorge Luis Borges, el mayor exponente de este paradigma, “utiliza los sistemas metafísicos, teológicos y las creencias religiosas (vigentes o no vigentes dentro de su propia comunidad cultural) como meros arsenales de `postulados fantásticos` que, al no ser ni legitimados ni denunciados como engañosos, sugieren una dimensión desconocida que ellos mismos no pueden explicar”.⁴⁰⁶

Es muy curioso que ya alguna prologuista del cuento fantástico francés, al referirse a Borges como culminación de varios intentos por mezclar el elemento fantástico y el asunto metafísico, que datan desde el mismo siglo XVII y XVIII, haya dicho que la metafísica por su misma esencia no puede ser captada por la razón, pues ya el mismo Platón se hizo valer del mito para hacer valer el mensaje.⁴⁰⁷

Se trata de un paradigma donde el elemento sobrenatural es sustituido por datos que todo autoriza a llamar metafísicos, en el entendido de que la Metafísica es para un escéptico como Borges, “una rama de la literatura fantástica”.

Para Borges lo sobrenatural lo constituyen las “verdades” discursivas. La irrupción violenta de estos discursos en la vida cotidiana, constituye un mapa de construcción de lo fantástico posmoderno, pero también existe la posibilidad de naturalizar el discurso filosófico relativizándolo hasta un grado nunca antes visto, hasta desaparecer el centro de la verdad.

Considerar a la Metafísica, centro filosófico donde descansa la concepción de la dimensión humana en Occidente, como una rama de la literatura fantástica no constituye una frase ingenua e inaugura de hecho el paradigma de lo fantástico posmoderno, dado que éste se inserta en un nuevo campo epistemológico-estético hiperconciente y una visión del mundo con clave escéptica, visión que “se caracteriza, pues, por una producción excesiva de artefactos y una inflación de la teoría”.

La literatura ahora es vista también como un *gran relato*, un *metarrelato*, un discurso legitimado, en tanto éste es entendido como un *juego del lenguaje*.

Paradigmática resulta la correspondencia que sostenían Albert Einstein y Sigmund Freud en este mismo sentido. En una de las cartas que se envían ambos científicos, de 1923, se lee del creador del psicoanálisis: “Puede tal vez parecerle a usted que nuestras teorías son una suerte de mitología, y en este caso (...) ni siquiera una mitología agradable. Pero ¿acaso no toda ciencia no desemboca en un tipo de mitología como ésta?, ¿acaso no puede decirse lo mismo de su propia física?”⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico* (Arco Libros), op. cit. p-210.

⁴⁰⁷ Annelise von der Lippen, prólogo a “Cuentos fantásticos franceses”. Andrómeda, Buenos Aires, 1979, p-12.

⁴⁰⁸ Sigmund Freud, “Why war” (correspondencia entre Einstein y Freud en 1933) incluido en *Obras Completas*. The Standard edition, Londres, Hogarth Press, 1962.

La nueva concepción del lenguaje como no representacional sino *creacional*, también estuvo prefigurada por Heidegger al reflexionar sobre el carácter subversivo de la poesía, la cual considera al lenguaje no mostrativo, sino como *Zeigen*, que significa a su vez *ercheinen lassen*, hacer aparecer.⁴⁰⁹

7. 6. Paradigma fantástico posmoderno, fantástico itinerante

La idea de “oscilación” para los estatutos de verdad en la posmodernidad, como ya hemos explicado, es decir la idea de que la verdad no es central sino que entra y sale itinerantemente de un sistema de significantes, que además, son múltiples y coexistentes, es uno de los centros que también caracterizan al registro textual que llamamos fantástico posmoderno.

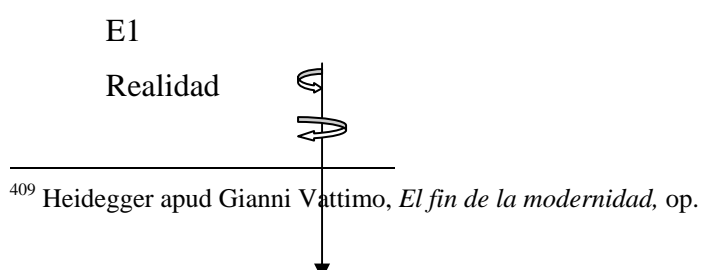
Si lo fantástico clásico estaba dado por un esquema de irrupción lineal del elemento sobrenatural sobre el real; el fantástico moderno se definiría por un modelo *emergente*, en el que lo sobrenatural se “ocultaba” naturalizándolo para luego hacerlo emerger mediante una epifanía, produciendo así el efecto fantástico; el fantástico posmoderno relativiza los estatutos de “realidad” y “sobrenatural” para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual. Lo anterior es viable en un epistémico como el posmoderno, dado que cualquiera de los dos elementos del sistema textual están reveladas como construcciones artificiales.

En la fantástica posmoderna, el arte fantástico surge más que del sujeto, de la manera de tratarlo, de la hiperconciencia de sus reglas y de su alcance filosófico.


En resumen, en lo fantástico posmoderno, la otredad no irrumpe, ni emerge, nosotros entramos en ella, a *un mundo de Ideas*, filosófico, virtual, inexistente, y salimos de ella de igual manera. En el fantástico posmoderno, la realidad y la fantasía están dados en tanto *simulacros*.

De esa manera, nuestra incursión, de la mano de Borges es itinerante, entramos y salimos de la verdad relativa que él ha tejido para nosotros para reflexionar filosóficamente sobre nosotros mismos; entramos y salimos de Tlön, para darnos cuenta que hemos estado en un simulacro de nuestro propio mundo, de nuestro propio laberinto, el laberinto en el que se ha convertido nuestra casa, nuestra percepción de nuestro universo, como en el idealismo de Berkely.

Modelo de itinerancia del fantástico posmoderno



El fantástico posmoderno constituye un simulacro, ya sea en sus partes (simulacro de lo real o simulación de lo sobrenatural), o bien un simulacro de todo el sistema fantástico, debilitando a un grado cero la concepción de Verdad como centro integrador.

mimética E2
(Lo Mismo,  Elemento sobrenatural
lo familiar)
Los elementos (E) oscilan, son itinerantes

Tal vez por eso Alfonso de Toro considera que Borges “no produce un discurso ni fantástico ni neofantástico (fantástico moderno), ya que éstos son mundos que exigen una referencialidad de corte realista”, “me estoy refiriendo al término `fantástico` establecido históricamente como la oposición entre un mundo real y otro sobrenatural”.⁴¹⁰

En su apreciación hay que puntualizar algo: Borges no niega lo fantástico, sino que crea un tercer estado de lo fantástico, en donde el referente realista-mimético constituye un simulacro, pero que necesita de una realidad `real`, para *emularla* en tanto modelo de emulación.

En ese sentido, todas las realidades virtuales dependen de su referente `real`.

En otro artículo, “Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heteropia...” De Toro lo pone más claro: lo real en Borges sería una consecuencia de la imaginación, de la percepción y de los signos autorreferenciales, porque “la realidad borgiana también es un simulacro”.

En nuestra propuesta, la realidad para Borges está declarada como signo

La dependencia de lo fantástico con relación a lo real, como en el resto del sistema, se mantiene, pero en otra relación dialéctica, dado el régimen epistemológico de lo real. Bien lo dice el propio De Toro cuando señala que “tanto la paradoja como el género fantástico, son estructuras binarias y altamente referenciales y/o miméticas, en cuanto uno de los términos representa la norma, la racionalidad, la causalidad, etc., y el segundo término su desviación, siendo los dos términos (mimesis y su desviación, lo irreal) así incompatibles”.

Pero volvamos a aclarar: Borges en lugar de contraponer los valores binarios de realidad/irrealidad, los relativiza y causa un efecto de extrañeza. Todo lo fantástico posmoderno así relativiza uno de los polos que lo constituye, lo familiar o lo sobrenatural, o bien los dos términos al mismo tiempo, es decir todo el sistema.

Líneas arriba se menciona a la paradoja como sistema directamente relacionado con lo fantástico. Lo anterior se explica porque una de las características de la posmodernidad y de la escritura fantástica posmoderna misma es la concepción de este registro de lo fantástico como una *pseudoparadoja*.

Como bien señala, Alfonso de Toro, “la paradoja articula una ‘crisis’ del pensamiento y del conocimiento en forma contradictoria”.

⁴¹⁰ Alfonso de Toro, op. cit. p-198.

La paradoja “clásica” se nutre de la desviación, de la infracción de normas. La paradoja necesita la controversia, y una unidad que entra en conflicto con su oponente. La paradoja se revela como grietas de irracionalidad.

En ese sentido, el sistema de lo fantástico en general es una expresión de la paradoja, un lugar lingüístico, cultural donde se renueva el conocimiento.

El resultado de la paradoja consignada en un texto es la de concebir una realidad que hasta ese momento no se hubiera considerado posible.

Si, como se sabe, las paradojas se articulan en cualquier época, lo que caracteriza a lo fantástico posmoderno es la puesta en marcha de una pseudoparadoja, es decir la articulación de una *aparente* crisis del pensamiento dada en forma contradictoria, lo que conforma en pocas palabras, *un simulacro de paradoja*.

En ese sentido, en Borges, “la paradoja es solamente un fantasma, un espejismo, una simulación, un juego”.⁴¹¹

La palabra “juego” es la clave para descifrar la escritura fantástica posmoderna, que en mucho inventa Borges. En el caso que nos ocupa, en los relatos del argentino, no se trata de articular una paradoja, sino de atribuirla, por ejemplo, a quienes no las han producido. Así la cita apócrifa de una autoría o de una paradoja hace que el lenguaje se diluya en su carácter de verdad.

Lo mismo ocurre con la intertextualidad borgiana, que bien se podría llamar posmoderna, ya que como bien señala De Toro, este recurso estilístico no es exclusivo de la posmodernidad, ya que si así fuera, la posmodernidad hubiese empezado con Homero.

La diferencia estriba –como ha explicado el propio De Toro- en que en la intertextualidad de Borges, las referencias, las citas están inventadas y muchas de las veces la intertextualidad es interna, es decir, autorreferencial. En Borges la intertextualidad también resulta un fantasma, una simulación, pero sobre todo un juego. .

El hecho de simular algo que no existe recibe, en la propuesta de Derridá, el nombre de *Pharmacon*.

Lo posmoderno tiene que ver entonces con un estado de simulacro, relativización, y con *el rebasamiento de la metafísica*⁴¹², disciplina de la Filosofía que fue reducida por Borges a una “una rama de la literatura fantástica”, por ser en la que descansa toda nuestra concepción de realidad en Occidente.

⁴¹¹ Alfonso de Toro, “Paradoja o rizoma”, `transversalidad` y `escriptibilidad` en el discurso borgiano”, en De Toro Alfonso y Fernando de Toro (eds.), *El siglo de Borges* Vol. I. Homenaje a Borges en su Centenario. Vervuet Iberoamericana, 1999. p-174-175.

⁴¹² Reflexión que le permite a Vattimo entrar de lleno a su concepto de “fin de la modernidad” en el ensayo del mismo nombre que da título a su célebre libro, *El fin de la modernidad*, op cit., p-98.

Es ya muy conocida la acepción de Ana María Barrenechea cuando señala que “Borges destruye los tres elementos en que le parece que está cimentada la creencia del hombre en su concreto vivir: el tiempo, la personalidad y el cosmos” y con ello construye su fantástico.

En ese sentido, para Borges, ya sabemos, su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica –presuponen el idealismo, es decir, presuponen que la realidad es mental, pues para él “no engañan los sentidos, engaña el entendimiento”, es decir, el producto del pensamiento, de la Filosofía, de la Metafísica.

7.7 Fantástico posmoderno, metáfora filosófica, refutación metafísica

La estrecha relación entre el desarrollo de la Metafísica y la concepción epistemológica de la realidad han dado forma a las distintas expresiones de lo fantástico.

Así, lo fantástico se nutre del cambio en el concepto de realidad, como ha sucedido a partir del rompimiento de la idea antropocéntrica del universo con Copérnico; la idea de la Creación divina por la teoría de la evolución de las especies de Darwin; las revelaciones sobre el comportamiento humano a partir de Marx y Freud, y ya entrado el siglo XX, en las posibilidades conjeturales en la concepción del espacio y el universo con la teoría de la relatividad de Einstein, en la cual se refuta la existencia de un espacio y un tiempo estable.

De esa manera, la mecánica cuántica, como consecuencia en la relativización de las matemáticas euclidianas, ha hecho de la objetividad un mito, y de la indeterminación un dogma, originando que los fenómenos cuánticos establezcan un divorcio entre la imagen y el concepto

Ya lo observaron bien Eduardo Martínez y Alicia Montes de Oca en su ensayo “Los nuevos paradigmas” cuando señalan que:

“El modelo científico sobre el que se asienta nuestra civilización ha venido cambiando desde la aparición de la Teoría de la Relatividad, de la Física Cuántica y de las Leyes de la Termodinámica. De todos estos campos del conocimiento científico surge una nueva visión del mundo que transforma al Hombre. Si antes el ser humano se veía a sí mismo como centro del universo, hoy se descubre como la conciencia de la biosfera (hipótesis Gaia de Lovelock), como observador del mundo (Einstein) e incluso como creador de la realidad (Schrödinger). La Termodinámica le ha devuelto al hombre occidental la libertad y el protagonismo evolutivo (Prigogine) que le había secuestrado el mecanicismo de Newton”.⁴¹³

La verdad deja desde luego ser absoluta cuando la física cuántica afecta también el lenguaje, cuando un incisivo pensador como Bordieu asesta: “El punto de vista –dice Saussure-

⁴¹³ Eduardo Martínez y Alicia Montes de Oca, “Los nuevos paradigmas” en *Reencuentro apud Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y valores*, Zidane Zeradoui, op. cit., p-31.

crea el objeto”. Lo anterior nos lleva a aceptar lo que Aurelio Collado Torres apunta, tomado de la mano de Foucault: “Después de abandonar las pretensiones de objetividad instauradas en la modernidad (se puede concluir que) una realidad sólo es aprensible en el discurso (...) Lo real no es aprensible mas que cuando existe en la dimensión del discurso escriturístico”.⁴¹⁴

El mismo Foucault lo señala cuando dice que “el mundo sólo se ha configurado como objeto de discurso y fuera de él, el hombre pierde toda significación”.⁴¹⁵

En ese entorno es donde despliega sus alas la posmodernidad. En la posmodernidad, dice Serna Arango, “la ciencia descalifica como metafísicos, es decir, como indemostrables, buena parte de los conceptos más utilizados por religiones y filósofos, (y) no menos cierto es que los conceptos básicos de la ciencia: espacio, tiempo y materia, tampoco pasan la prueba de un minucioso examen racional”.⁴¹⁶

Borges construye sus ficciones a partir de ese cisma que la ciencia, pero también la lingüística y la filosofía han hecho de la Metafísica moderna. Borges, como lo han demostrado diversos analistas, no pretende hacer una filosofía, pero sí desfilan por sus páginas los conceptos metafísicos de verdad, historia y el principio de contradicción. Otras veces polemiza las respuestas ofrecidas por célebres filósofos, como sucede con el tiempo y la libertad. Otras más, plantea nuevas posibilidades heréticas, como sucede con la identidad del hombre y del mundo. No es raro que Juan Nuño resuma espléndidamente: “Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas”.

Italo Calvino opina lo mismo cuando dice que al final de la lectura de los cuentos de Borges “comprendemos que lo que habíamos leído es, bajo la apariencia de un *thriller*, un cuento filosófico e incluso un ensayo”.⁴¹⁷

Para Borges los temas metafísicos, en tanto identificados como *relatos*, se convierten en claramente fantásticos, ya que toma a la especulación metafísica como una rama de la literatura fantástica, pues los concibe consecuentemente con “un valor estético antes que por su contenido”.

⁴¹⁸

En ese sentido, “Borges, más que tesis, propone acertijos, enigmas, *paradojas*. (...) Filosofía sin hacer filosofía, no es otra la opción elegida y defendida por Borges (...) No propone una *praxis*, la transmite; haciéndonos ver la vacuidad de la ciencia, del dogma, del sistema: pero

⁴¹⁴ Aurelio Collado Torres, “Historia: Campo y comunicación (escritura)” en *Modernidad y posmodernidad*, Zidane Zeroui (ed), op. cit., pp-87 y 92.

⁴¹⁵ Citado por Daniel Innerarity en *Dialéctica de la modernidad*. Madrid, Ed. Rialp, 1990, p-50.

⁴¹⁶ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*. Colección de Escritores de Risarda, no. 4, Pereira (Colombia), 1990., p-83.

⁴¹⁷ Italo Calvino, “Jorge Luis Borges” en *Borges Múltiple*, op. cit., p-217.

⁴¹⁸ Zulma Mateos, *La Filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998, P-86.

también la plasticidad inagotable del símbolo, del hombre, de la historia (...) Enriquece la vida, desafía la inteligencia, afina los sentidos. *Juega* con el universo, huye de los espejos, acierta en el blanco. (...) Su obra es autosuficiente”.⁴¹⁹

Paradoja y juego son rasgos estilísticos con los que Borges se inserta y en buena medida define en el modelo posmoderno de la literatura.

Zulma Mateos también coincide con lo anterior: “En la obra poética (de Borges) y principalmente en la narrativa, se halla un trasfondo filosófico casi continuo. En casos paradigmáticos como los de `Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius`, `El Jardín de senderos que se bifurcan` o `Las Ruinas Circulares`, determinados problemas filosóficos son una explícita fuente de inspiración para el tema central del relato. Los componentes de este trasfondo que inspiraron sus originales creaciones fantásticas son diversos y numerosos. A veces constituyeron la materia prima de su ficción; a veces, sobre todo en sus ensayos, le sirvieron para volcar sus consideraciones y puntos de vista sobre esos temas...”⁴²⁰

Más exactamente: “... es sabido que no se puede hablar en Borges de creación filosófica sino de recreación filosófica, *recreación e inquietud metafísica*”.

Sus “inquietudes metafísicas” se han resumido, por varios críticos, como sigue:

- 1) La irrealidad del mundo que creemos conocer
- 2) El problema del tiempo y de la posibilidad
- 3) La identidad personal
- 4) La relación entre el azar, el libre albedrío y el irrevocable destino del hombre
- 5) El intelectual problema medieval de los universales
- 6) El concepto de historia
- 7) La negación del espíritu
- 8) La insustancialidad de la realidad
- 9) La negación del espacio
- 10) La existencia de la materia
- 11) La idea del tiempo como esencia del existir
- 12) La religión, la metafísica y las letras son producto del lenguaje.

Profundizando en la Metafísica, en Borges lo fantástico depende de la inversión o relativización de las categorías cognitivas del hombre, en las que descansa nuestro conocimiento del mundo. El conocimiento, luego entonces, es imposible toda vez que los elementos que lo definen pueden ser manipulados, ya que “para Borges el intento del conocimiento especulativo en filosofía, entendido como metafísica y teología natural, está destinado al fracaso por dos razones fundamentales: por lo limitado de nuestras potencias cognoscitivas para cosas tan elevadas y por la

⁴¹⁹ Ibid., pp-129 y 130.

⁴²⁰ Ibid, pp-17-18.

meditación y limitación que supone el lenguaje como instrumento de comunicación del pensamiento...”⁴²¹

En ese sentido, Borges ha señalado que hay tres modelos de realidad literaria. El primero es el de registro; el segundo el de la obra imaginaria; de ésta señala que no es cosa de realidad, sino de suplementar la dada mediante cierta organización descriptiva o ciertas referencias metafóricas. El tercer modelo, el más difícil y eficiente de todos, es propiamente el de invento, el de la creación de una nueva realidad. Sus ficciones metafísicas son un claro ejemplo de este tercer modelo.

“Borges –resume Juan Nuño- es una suerte de ilustrador de temas filosóficos (..) los temas filosóficos más esquemáticos y yertos se transforman en animados relatos de sucesos, en vívidas descripciones de mundos fantásticos”.⁴²²

De Borges dice Nuño:

“Borges es un espíritu obsesionado por unos cuantos temas verdaderamente metafísicos: el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo; la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que priva sobre la irrealidad de los individuos, y, sobre todo, el tiempo, `el abismal problema del tiempo` con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos...”⁴²³

Y lúcidamente agrega:

“Es como si no pudiera leer un libro de filosofía (o de teología o de matemáticas) sin de inmediato traducirlo en imágenes, darle vida argumental al esqueleto de aquellos conceptos, ponerse a idear situaciones, a crear temas nacidos todos de esas nociones abstractas”.⁴²⁴

El propio Borges, en entrevista con Antonio Carrizo, confiesa:

“... Me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a releer a ciertos autores. Y esos autores son Berkeley, Hume y Schopenhauer, que para mí vienen a ser la cima de la filosofía. Como lo fue para Paul Deussen, que lo situó como último en la historia de la filosofía (...) A mí no se me ha ocurrido nada. Se me ha ocurrido *fábulas con temas filosóficos*, pero no ideas filosóficas...”⁴²⁵

Juan Nuño, uno de los autores cuyo análisis filosófico de la obra de Borges es más conocido, también niega que se pueda hablar de una “filosofía de Borges”, sino más bien señala que es una cadena de preocupaciones metafísicas las que obsesionan a Borges; el argentino las domina, y en todo caso las glosa –dice Nuño-, pero sobre todo hace *uso* de ellas, mediante un

⁴²¹ Ibid., p-71.

⁴²² Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*. FCE, México, 1986, pp-15-16

⁴²³ Ibid, p-10.

⁴²⁴ Ibid, p-15.

⁴²⁵ Antonio Carrizo, *Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México, FCE, 1986, pp- 142-144.

asombroso enramaje dialéctico entre canon filosófico y narración literaria; es tal la de vez Platón la filosofía que permea a Borges. Después de todo, como en la referencia de Coleridge, los hombres nacen aristotélicos o platónicos; y Borges nació decididamente platónico.

La obra de Juan Nuño explica las relaciones de todas las corrientes filosóficas que aborda Borges (los idealismos de Berkely, Hume o la filosofía de Schopenhauer,) con una suprafilosofía: la de Platón.

El objetivo de ese platonismo a ultranza, propone Nuño, es la destrucción del mundo sensible, mediante la idea de la fuerza superior, intelectual, de los arquetipos para todas las expresiones del pensamiento humano.

Nuño argumenta que la adhesión de todas las ideas metafísicas y corrientes filosóficas que Borges plantea, palpa, usa o incluso refuta, están permeadas por la idea de los arquetipos platónicos, la Idea original de las cosas, y sus copias, que multiplican los espejos y están desperdigadas en los laberintos.

En ese sentido –dice Nuño- no es que Borges haga filosofía, o que se adhiera a una corriente filosófica, porque al fin y al cabo Borges conceptúa cada una de esas corrientes como capítulos en la Historia de la filosofía, la cual aún está escribiéndose.

El sentido literario que le da Borges a estas cosmogonías, a estos presupuestos metafísicos, es lo que realmente hace único a Borges; y es justamente “la fuerza y riqueza del texto que es posible esa otra lectura, la filosófica”.⁴²⁶

“Es innegable –continúa Nuño- que Borges encierra temas de valor metafísico, pero justamente eso: el encierro vale más que los temas. Y el temor del comentarista es siempre el de maltratar o echar a perder o preterir la maravillosa envoltura”.

Los relatos de Borges, agrega, en un extraordinario corolario de su libro, tienen “el suficiente vigor literario como para cobrar vida propia y poder existir, en tanto obras de creación artística, sin ninguna necesidad (sin embargo) del apoyo interpretativo metafísico”.⁴²⁷

En suma, podemos concluir que el centro estético del relato fantástico borgiano es el que considera al pensamiento científico, lingüístico, filosófico y epistemológico como un referente fantástico en sí. Incluso, como dice Enrique Anderson Imbert en *Borges Múltiple*, para él “Dios es una hipótesis superflua...”

Cuenta de ello da el mismo Jorge Luis Borges en 1974:

“Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la

⁴²⁶ Juan Nuño, op. cit., p-137.

⁴²⁷ Ibid., p-138-139.

culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis- confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Budas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Sharazad junto a un argumento de Berkely? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmoral) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres”.⁴²⁸

Así, en su etapa posmoderna, el sistema de lo fantástico alcanzó tal grado de madurez en el que se hacía necesario poder entrever las posibilidades filosóficas de su ontología.

No en balde Ana María Barrenechea, una de las más importantes estudiosas de la obra de Jorge Luis Borges, llama a lo fantástico de esta etapa, “el fantástico-metafísico”.

7. 8 Fantástico posmoderno, metáfora del lenguaje

Como ya lo observó Todorov, lo fantástico constituye la quintaesencia de la literatura. En nuestra opinión, lo fantástico dramatiza la esencia del lenguaje mismo. El fantástico posmoderno encarna una metáfora del lenguaje, en tanto es hiperconciente de los polos mimético y maravilloso, esencia de todo discurso lingüístico, pero sobre todo de la concepción del lenguaje como una herramienta de creación.

En el caso del lenguaje, Borges derriba la idea de éste como representación, pues en su concepción el lenguaje no se descubre, se inventa. Lo anterior porque, como se ha dicho, las estructuras del lenguaje no son neutrales sino que determinan de antemano las posibilidades de nuestro pensamiento.

Así, para Borges y con ello también para el fantástico posmoderno, el lenguaje se concibe como “el máximo instrumento del hombre como expresión de su racionalidad (y) es descubierto como un mediador ineficaz y un constructor de ficciones, al punto que no hablamos sobre la realidad sino una ficción creada”.⁴²⁹

De esa manera, todas las filosofías por antagónicas que sean, son tributarias de las mismas estructuras lingüísticas: se refieren al cambio a través de los verbos. Identifican sus constantes alrededor de los sustantivos y aluden a los atributos por medio de adjetivos. Cualquier adición o

⁴²⁸ Jorge Luis Borges, “Leslie D. Weatherhead: After Death” en *Discusión* Alianza, Madrid, 2003.

⁴²⁹ Zulma Mateos, op. cit., p-23.

resta en el listado de accidentes gramaticales significará una ruptura con el conjunto de las filosofías precedentes. En suma, mediante el lenguaje construimos nuevos mundos y nuevas metafísicas.

Nancy Kason resume muy bien nuestra postura cuando ubica al posmodernismo como un cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje, un periodo de escepticismo concerniente a la palabra y ubica claramente a Wittgenstein como uno de los protagonistas de este cambio epistemológico, al denegar toda esencia del lenguaje y homologarlo esencialmente al concepto de juego, siendo la ludicidad uno de los elementos básicos de la estética posmoderna. Jordan utiliza a Hanfling para explicar esta aportación de Wittgenstein: “Here the term `language-game` is meant to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life...”⁴³⁰

Ya es irrecusable conceder a la aportación semiológica de Saussure el origen de esta visión desacralizada de la palabra, al disociar en dos partes –significante y significado- al signo, y más adelante con Pierce introducir el concepto de referente, para disociar así el mundo y el lenguaje, que antes del romanticismo se creían inmanentes. Así, “si la relación entre el signo y su referente carece de motivación, el significado queda reducido a la neta esfera del lenguaje”, nos dice Mery Erdal Jordan en *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*.

En el posmodernismo “la escritura se convierte en personaje principal del texto”. “Lo que está en juego –señala Jordan- lo que se cuestiona, es la capacidad referencial del lenguaje, la posibilidad de que éste nos relacione con la realidad”.⁴³¹

La mayor metáfora epistemológica de Jorge Luis Borges entonces se refiere a una nueva manera de mirar el lenguaje. Incluso Rosemary Jackson, al referirse a la obra de Borges, la califica de *fantasías lingüísticas (linguistic fantasies)*⁴³², tomando en cuenta que es el lenguaje su principal móvil para construir lo fantástico. Y no es el primero, incluso Macedonio Fernández, escritor muy admirado por Jorge Luis Borges, ya también consideraba a sus obras como “novelas del lenguaje”.

En un famoso ensayo que Italo Calvino, otro autor del fantástico posmoderno, le dirige a Borges se lee claramente que la literatura del argentino “va contra la corriente principal de la

⁴³⁰ Mery Erdal Jordan, op. cit., p-221.

⁴³¹ Ibid., p-37.

⁴³² “The issue of the narrative’s internal reality is always relevant to the fantastic, with the result that the `real` is a notion which is under constant interrogation. The text has not yet become non-referential, as it is in modernist fiction and recent *linguistic fantasies* (such as some of Borges’s stories) which do not question the crucial relation between language and the `real` world outside the text which the text constructs, so much as move towards another kind of fictional autonomy”. (Rosemary Jackson, *The literature of subversion*, op. cit)

literatura mundial de nuestro siglo, que toma en cambio una dirección opuesta, es decir, quiere darnos el equivalente de la acumulación magmática de la existencia en el lenguaje...”⁴³³

Borges descrea totalmente del lenguaje en cuanto que con él se pretenda sobrepasar el “hecho estético” de su uso mismo. *Suponemos, dice, que el lenguaje corresponde a la realidad, a esta cosa tan misteriosa que llamamos realidad. A decir verdad el lenguaje es otra cosa, es un hecho “estético”*. Frente al lenguaje, el escepticismo de Borges se radicaliza. Al hombre, escribe, “sólo le fue dado el lenguaje, esa mentira” y “la absoluta nadería de esas anchurosas palabras”. En una entrevista con María Esther Vázquez afirmó: “si yo tuviera que definirme, me definiría como agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible”.

Y he aquí, casi la totalidad de su propuesta literaria, de su metáfora epistemológica: mediante el lenguaje se evidencia la imposibilidad de aprehender una realidad que por otra parte no es más que una construcción fantástica, la realidad es ficción.

En resumen, su postura y luego entonces el fantástico posmoderno, provienen de la conciencia de dos actitudes de los filósofos ante el lenguaje:

- a) Una actitud de confianza, representada por todos los racionalistas, sobre todo los que se enrolaron en el realismo y,
- b) Una actitud de desconfianza, encabezada por los empiristas y especialmente por los nominalistas. Sobre esta actitud frente al lenguaje se ocuparon Thomas Hobbes, John Locke, George Berkely y David Hume. Ellos rechazaron que por el hecho de existir un término determinado existiese también una realidad designada por él. Esta postura también fue adoptada por Bertrand Rusell.

Por ello “se puede resaltar como característica del pensamiento de Borges una actitud de desconfianza hacia el lenguaje. Puede afirmarse también con seguridad que uno de los temas filosóficos que más le preocupan es éste: la expresión de la realidad por medio del lenguaje”.⁴³⁴

Por ello, Borges ha señalado contundentemente que al hombre como legado “le fue dado el lenguaje, esa mentira.”⁴³⁵

El reclamo absoluto viene de esta cita:

“Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido”.⁴³⁶

Y por si fuera poco:

“... Para éstos (los nominalistas), el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos (los realistas), es el mapa del universo”.⁴³⁷

⁴³³ Italo Calvino, “Jorge Luis Borges” en *Borges múltiple*, Lauro Zavala y Pablo Brescia, op. cit., p-212.

⁴³⁴ Zulma Mateos., op. cit., p-100.

⁴³⁵ Jorge Luis Borges, “Los dones” en *Obras Completas III.*, p-411

⁴³⁶ Jorge Luis Borges, epílogo a *Historia de la noche*. *Obras Completas*, T-III, p-202

⁴³⁷ Apud Zulma Mateos, op. cit., p-108.

Zulma Mateos aclara la filiación de Borges con la corriente filosófica escéptica del lenguaje cuando dice: “si quisiéramos hablar de las afinidades de Borges con el pensamiento filosófico contemporáneo, es evidente que entre una corriente que reflexiona sobre el ser –con Heidegger, Karl Jaspers y Jean-Paul Sartre, entre otros- y una corriente que centra su investigación en los problemas del lenguaje, representada por el segundo Wittgenstein. George Moore, John Austin y el neopositivismo, deberíamos ubicarlo en esta última (...) Y es evidente que así debe ser por dos razones: por un lado, comparte con estos pensadores las mismas influencias filosóficas – Guillermo de Occam, David Hume, Stuart Mill, William James-, y, por otro lado, comparte con ellos el escepticismo respecto de la posibilidad humana de conocer la realidad con la ayuda del lenguaje”.⁴³⁸

El lenguaje y con ello los Relatos, están sujetas a la reflexión que señala que entre signo y cosa no existe algo denominado noción abstraída o universal. La relación signo-cosa está dada por la convención y el uso, así como la generalidad de un término está otorgada también por el uso. Como dice Zulma Mateos, para Borges no existe una conexión natural entre signo y cosa signada”

Zulma Mateos considera que esta visión del lenguaje ya está tratada en Demócrito quien sostiene que la propiedad de los nombres no es algo natural sino convencional, dado por el uso y la costumbre.

Lo que en suma mira Borges es que el lenguaje es incapaz de reflejar la realidad, pero es un sistema de signos convencionales que puede tener, eso sí, un alto valor estético.

Esta última es la posición de Borges: ¿Qué garantía tenemos de que un lenguaje que es un sistema de símbolos arbitrarios –transmitiendo además un *conocimiento* no respaldado por la experiencia –sea el mapa del universo metafísico? Absolutamente ninguna. De ahí que aceptada la arbitrariedad y la limitación del lenguaje, éste no sirve o es ineficaz como mediador entre el hombre y esa realidad trascendente (...) La importancia del lenguaje reside justamente en que es el nexo entre nosotros y la realidad, entre nosotros y ese universo fluido y cambiante. En el limitado e imperfecto modo cognoscitivo del hombre, el conocer está ligado al pensar y el pensamiento al lenguaje. Éste es quizá el motivo principal para ver la filosofía como *mera conjetura* y coordinación de palabras: el hecho de tener que usar como medio el lenguaje –ese lenguaje que no es sino un sistema de símbolos arbitrarios, incompleto y rígido- es suficiente para desacreditarla como reflejo de la realidad”.⁴³⁹

⁴³⁸ Zulma Mateos, op. cit, pp-100 y 101.

⁴³⁹ Ibid. p-109.

Lo anterior está expuesto visiblemente en las metáforas de “Tlôn, Uqbar Orbis Tertius” y “El Informe de Brodie”, entre otras ficciones. El cuestionamiento que representan cada uno de estos relatos es un diálogo filosófico con las escuelas del lenguaje del siglo XIX y del siglo XX.

La reflexión epistemológica concerniente al lenguaje que identifica Jaime Alazraki en “Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius” y “La Casa de Asterión” también está presente en “El Informe de Brodie”.

El lenguaje de los yahoos, protagonistas de “El Informe de Brodie” es uno que se basa en una desestructuración del signo, al desproveer al significado de su significante, en términos semióticos.

Su intertexto, el capítulo V de *Los Viajes de Gulliver*, también contiene este sentido. La lengua de los houyhnhnms, en el texto de Swift, también constituye una reflexión sobre la naturaleza del significado, el código y el significante: “A base de muchos y difíciles circunloquios proporcioné a mi amo (el *houyhnhn* a quien Gulliver toma como amo), la idea exacta de lo que explicaba, ya que su idioma tiene un vocabulario bastante pobre, al ser sus necesidades y pasiones menos numerosas que las nuestras` y `como los términos poder, gobierno, guerra, ley, castigo y muchos otros no tenían equivalente en su idioma, resultó una dificultad casi insuperable explicar a mi amo su significado...”⁴⁴⁰

La lengua que Borges le confiere a sus Yahoos es una extracción de la idea de lengua de los houyhnhnms de Swift; los Yahoos borgeanos, al igual que los houyhnhnms y los experimentos realizados en el instituto de idiomas de la Academia de Lagado, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, un sistema de epítetos, de adjetivos o participios que caracterizan el nombre.

En esos dos sistemas las palabras son sumamente inestables, no tienen un sólo referente sino géneros de significados. Así, nos dice Borges, una palabra, por ejemplo *nrz*, designa *dispersión*, manchas, puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota, es decir un epíteto. También pasa lo mismo con la palabra *hrl*, que indica lo *apretado* o lo *denso* y puede designar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque; es decir, otro epíteto en la palabra *apretado*; el antónimo de disperso. Exactamente como funciona la palabra yahoo en los houyhnhnms para caracterizar *todo* lo malo.

Y es irónico el propio Borges cuando señala: “No nos maravillemos en exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir”.

⁴⁴⁰ Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, RBA Editores, Barcelona, 1994. P. 215.

El experimento con el lenguaje (de subvertir las convenciones inmanentes a Occidente) ya se había registrado en otro relato: `Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius`, cuando Borges describe que en ese planeta (Tlön) “no hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas `actuales` y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial` (...) Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico...”⁴⁴¹

Véase la descripción de Swift de los experimentos de la Gran Academia de Lagado por reducir los polisílabos a monosílabos y la forma en que el sustantivo *yahoo* se vuelve un epíteto para designar *maldad* en los houyhnhnms.

Lo anterior, dice Juan Nuño, evidencia una suerte del mismo empirismo avallasador del lenguaje, pero denuncia sobre todo la debilidad de las redes representacionales de la lingüística.

Así, podemos concluir que la literatura de Borges es una que profesa, tanto en sus textos como en sus situaciones y en sus personajes, una falta de fe en la sustancia de la que están hechos: el lenguaje.

La crítica aguda al lenguaje entendido como representación atraviesa la mayor parte de sus relatos. En “Funes, el memorioso”, por otro lado, se cuestiona indirectamente a un lenguaje que no tendría, tal como lo concebimos hoy, capacidad alguna de comunicar estados en movimiento como “el perro de las tres y catorce” que no es el mismo que “del de las tres y cuarto”. Juan Nuño dice de este relato: “La humana (aunque monstruosa: ¿o monstruosa propiamente por humana?) condición de Funes queda realizada porque su peculiar registro lingüístico total avanza sobre los objetos y capta matices, relaciones y aun diferencias horarias”, y ante tal posibilidad subyacente en el relato de Borges, ¿qué puede resolver los límites de nuestra lingüística?”

Lo anterior recuerda a la tesis de Flora Bottom en la que considera que en gran medida el mundo de Tlön y de las diversas “fantasías metafísicas” de Borges, son una aplicación de las teorías que el padre de Jorge Luis Borges comunicó a éste en su infancia. En una entrevista con Richard Burgin, Borges comentó: “Recuerdo que mi padre me dijo algo sobre la memoria, algo muy triste. Dijo: `Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo`. Y Yo dije: `¿Por qué?` Y contestó: `Porque creo que la memoria`- no sé si era una teoría suya propia, yo estaba muy impresionado por ella y no le pregunté si la aprendió o era deducción suya-, pero dijo: `Creo que su recuerdo algo, por ejemplo, si hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta

⁴⁴¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 23.

noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé. Así, que en realidad, dijo, no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud, y a continuación lo explicó con un montón de monedas (...) Y añadió: `Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, lo estaré haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes`, y aquello me puso triste. Pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud”.

Proponemos que al esbozar su teoría de refutación del tiempo, “con argumentos idealistas”, Borges también reafirmó la idea de un lenguaje diferente al de la época, basado en la economía de recursos y en una estética particular de la puesta en marcha de ideas filosóficas.

Cuando Borges propone la posibilidad de un lenguaje que “a cada instante corresponde la captación de ese instante”, y que “disgrega a la conciencia en tantos fragmentos (o conciencias) como instantes se registraron”, propone también otra opción sintáctica que cuestiona la rigidez de un lenguaje representacional.

Al llevar esta idea al terreno literario surge un lenguaje diferente, un lenguaje fractal, de ideas conexas pero sintagmáticamente alejadas, esto es flashes, destellos, recortes de narraciones, de fuentes, agrupación de intertextos, que se agrupan para integrar un macrotexto que rompen con la concepción de narración lineal clásica. Se trata de una suerte de narratividad vertiginosa, que en efecto desafía la memoria, el tiempo y el proceso cognoscitivo, pero sobre todo la idea de una secuencialidad del lenguaje.

Incluso para exacerbar a tal grado la relativización de la realidad y de la verdad, y de la realidad mimética, tal es el presupuesto del sistema de lo fantástico en general y de lo fantástico posmoderno en particular, Borges recurre a crear una realidad emanada no de la realidad, sino del lenguaje; personajes tomados de la tradición literaria, en forma de parodias o pastiches y que tienen su realidad y su historia justo ahí, no en un referente extraliterario.

Nuestra propuesta queda confirmada con la seminal consideración de Blüher: “No cabe la menor duda de que esta nueva concepción estética postmoderna de una intertextualidad lúdico-irónica y paradójica representa un importante elemento constitutivo de aquel arte narrativo `neofantástico` que desde Kafka, Apollinaire y los surrealistas se separa de la literatura fantástica `clásica` del siglo XIX y, en lugar de la irrupción irritante de lo sobrenatural en un mundo narrado en general miméticamente que allí se encuentra, introduce aquí lo fantástico como producido en forma puramente lingüística, no mimética”.⁴⁴²

⁴⁴² Mery Erdal Jordan, op.cit., p-128.

Los elementos de ludicidad que menciona Blüher y otros, y que son característicos de la posmodernidad, derivan sin duda de la desacralización del lenguaje, cuya estética depende en buena medida de la ironía, para así construir la fantasicidad posmoderna.

7.9 Jorge Luis Borges, ejemplo paradigmático del fantástico posmoderno

Es ya un lugar común poner a Jorge Luis Borges como el ejemplo paradigmático de la posmodernidad literaria, pero no así explicar que su fantacidad es así mismo posmoderna con respecto al sistema que llamamos de lo fantástico. Ni siquiera se ha llegado a un consenso de en qué consiste su fantacidad y cómo otros autores se inscriben en este modelo que se abre como una nueva posibilidad de creación.

Es cierto, Borges constituye, como ya lo observó John Bart, el centro y el principio de lo que llamamos posmodernidad, y este epistémico es posible gracias a un concepto en extremo inquietante que propone Borges, como si se tratase del propio Michel Foucault: la verdad es un discurso, y si se manipulan (entiéndase, se hacen *simulacros*) los conceptos metafísicos que rigen nuestra concepción del mundo, podemos llegar a *sugerir* nuestra realidad como una ficción, como un juego fantástico, en tanto construcción arbitraria.

Stanislaw Lem, gran lector de Borges, lo dice claro: “En Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges basa la historia en la idea de invertir nuestros conceptos de ‘idea’ y ‘realidad’. Borges insinúa que una sociedad secreta ha creado un mundo nuevo en la que la mente crea sus propios objetos externos, y los únicos objetos externos son los creados por la mente”.⁴⁴³

Ángela Carter también lo menciona, como casi todo mundo lo hace ya, que Borges, al menos en los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La biblioteca de Babel”, “El Aleph” y “El Jardín de senderos que se bifurcan” buscan invertir, modificar, negar o “tachar” la forma “en que conocemos lo que conocemos e incluso lo que creemos conocer”, es decir las categorías metafísicas en las que cognocemos y aprehendemos el mundo; es decir: el lenguaje, la realidad, la cultura, Dios, etcétera.

Quien lo pone más claro es el propio Caillois: “Se trata de negar, sea el espacio geométrico, infinito, homogéneo, tridimensional, equipolente; sea el tiempo abstracto: infinito, irreversible, irreparable, isócrono”.⁴⁴⁴

De ahí la fantacidad de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “La cultura de Tlön nos es ajena; y lo es porque se basa en una teoría del conocimiento totalmente distinta...”⁴⁴⁵

⁴⁴³ Stanislaw Lem “Unidades de los opuestos” en Borges Múltiple, Lauro Zavala y Pablo Brescia (comps), op. cit, p-188.

⁴⁴⁴ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes.*, op. cit. P-35.

Barth también apunta en la misma dirección cuando dice que Borges usa el *regressus in infinitud*, su famoso recurso de las *cajas chinas*, “como evidencia de que el mundo es nuestro sueño, nuestra idea, en el cual pueda encontrarse `tenues y eternos intersticios de sinrazón` que nos recuerdan que nuestra creación es falsa, o, por lo menos, ficticia...”⁴⁴⁶

El mismo Octavio Paz también lo vio así: “El punto de vista de Borges es su arma infalible: trastorna todos los puntos de vista tradicionales y nos obliga a ver de otra manera las cosas que vemos y los libros que leemos (...) Sus cuentos y sus poemas son invenciones de poeta y de metafísico: por esto satisfacen dos de las facultades centrales del hombre: la razón y la fantasía...”⁴⁴⁷

A continuación, y una vez esbozado nuestro concepto de fantástico posmoderno e intentado escudriñar su relación con los conceptos filosóficos y del fenómeno del lenguaje, nos permitiremos delinear una *poética* de lo fantástico posmoderno, que incluye por cierto, como dice Paz, las dos facultades centrales del hombre: la razón y la fantasía. Recordemos: Bioy Casares las llamaba “ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz”, lo cual define en mucho este paradigma estético cuyo epítome es la obra de Jorge Luis Borges.

7.9.1 Borges: la cultura como palimpsesto

Borges mira a “la cultura como tela de Penélope, haciéndose y deshaciéndose, para vivir encerrada en sí misma: la cultura como palimpsesto”.⁴⁴⁸

Uno de los argumentos principales de la obra borgiana y de la literatura posmoderna en general y la fantástica posmoderna en particular, es mirar a la cultura universal como un mapa en el cual desplegar “viajes”, a veces mediante la intertextualidad, otras mediante la reconstrucción.

“Pierre Menard, autor del Quijote” –ya lo hemos dicho, cuento paradigmático de la narrativa fantástica posmoderna- por ejemplo, parte de la idea de que un hombre es todos los hombres. Borges retoma en gran medida el *dictum* de Mallarmé de “el mundo existe para llegar a un libro”, entonces “¿qué hay de extraño en que una obra sea todas las obras y la misma y que el autor del Quijote sea lo mismo Cervantes que Menard?”⁴⁴⁹

En ese sentido, Pierre Menard se trata de una aplicación del platonismo metafísico al mundo de la literatura, y en general, de la creación artística. La obra de Menard –nos dice Juan Nuño- es la terrible lógica de las copias de la Idea.

⁴⁴⁵ Ángela Carter, “Borges y la taxonomía en *El Libro de los seres imaginarios*” en *Borges Múltiple*. Ibid., p-251.

⁴⁴⁶ John Barth en *Borges Múltiple*, op. cit. p-173.

⁴⁴⁷ Octavio Paz, “El arquero, la flecha y el blanco” en *Borges Múltiple*, op. cit., p-224.

⁴⁴⁸ Juan Nuño, op. cit., p-53.

⁴⁴⁹ Ibid., p-54.

Además, como advierte Nuño, también se puede advertir en ese cuento un eco de Schopenhauer y sus ideas sobre el arte, además de una cantidad casi infinita de relaciones intertextuales e intercódigas. En ese sentido, desplegar una narración, para Borges, es abrir la puerta de una biblioteca infinita que es la cultura.

De esa manera, la estrategia general en las obras posmodernas son las de *animar* una lectura para que se vuelva escritura (en el sentido de Derridá) y la de desplegar una red lo más vasta posible de relaciones con la cultura. Lo anterior constituye otro sentido de la frase “nada nuevo hay bajo el sol”, que se le adjudica a un supuesto pesimismo de la creación posmoderna.

7.9.2 Borges: metáfora del escepticismo; *conjetura*, espíritu del posmodernismo

Borges también es una metáfora del escepticismo y en ese sentido tal vez, como lo han asegurado algunos, el escritor argentino inaugura el espíritu del posmodernismo mediante una obra estética concreta. Claudio Rodríguez Fer considera que el argentino trata de instalar en sus narraciones un “radical fundamento cognoscitivo y convertirse en una colosal parábola epistemológica del escepticismo humano”, teniendo como vehículo y como fundamento “las claves de su dimensión fantástica”.⁴⁵⁰

Dicha clave de su “dimensión fantástica” es sólo una: la conjetura.

“Escéptico respecto a los intentos sistemáticos de explicación, sólo se atreve a esbozar una *conjetura* sobre el universo que no irá más allá de donde le corresponde: dentro de la literatura fantástica (...) *Conjetural*, porque siempre no es más que una hipótesis posible”.⁴⁵¹

En *Otras inquisiciones*, Borges afirma sobre esta actividad conjetural, característica del *epistème* posmoderno:

“... Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta *conjeturar* su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios...”⁴⁵²

Como se ha mencionado, algunas de las características en las que los diferentes teóricos del posmodernismo fundan la existencia de tal fenómeno estético, son el escepticismo, la *conjetura* y la incertidumbre.

En Borges, como lo documenta Claudio Rodríguez Fer, tales características están presentes y son fomentadas:

⁴⁵⁰ Claudio Rodríguez Fer, “Borges: escepticismo y fantasía”, op. cit., p-146.

⁴⁵¹ Zulma Mateos., op. cit., pp- 88-89.

⁴⁵² Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras Inquisiciones*, op. cit., p- 86.

“En este mismo sentido podemos adelantar que el escepticismo de Borges es total ante cualquier clase de valores presuntamente últimos o ante todo tipo de verdades pretendidamente absolutas”.⁴⁵³

Rodríguez Fer abunda:

“En las elucubraciones borgeanas no se buscarán pues verdades absolutas, ni siquiera la pretensión de encontrar la verdad”.⁴⁵⁴

En la obra de Borges se acentúa fuertemente la idea de que cualquier idea absoluta no es más que ideológica y que el mundo en realidad es una enorme conjetura. Qué mayor resultado de esta postura que reducir la metafísica a una rama de la literatura fantástica, orillándonos a pensar que cualquier aseveración no es más que una conjetura, una *teoría* del mundo.

En el *Libro de diálogos* de Osvaldo Ferrari, Borges lo deja bien claro:

“... Yo no tengo ninguna certidumbre, ni siquiera la certidumbre de la incertidumbre. De modo que creo que todo pensamiento es... bueno, conjetural”.⁴⁵⁵

Nótese la coincidencia con el propio Borges, quien en el prólogo de sus conversaciones con Richard Burguin asevera: “Si de algo soy rico, es de perplejidades y no de certezas”.

La idea del mundo conjetural la desarrolla también Roger Caillois en su ensayo “El ágata de Pirro”, en la que enumera una a una las conjeturas que se han hecho, primero, sobre la existencia de dicha piedra, que supuestamente contendría un pasaje griego épico, y luego, los presuntos orígenes y descripciones que de ésta se tienen en cada época de la humanidad.

En ese sentido, la existencia de tal joya-accidente de la naturaleza, al igual que la de cualquier teoría (sobre todo en Filosofía) no sería más que una conjetura.

La tarea de los pensadores de todos los tiempos, al tratar de desentrañar cualquier realidad consistiría en “sustituir semejanzas groseras y evidentes por otras, cada vez más sutiles y abstractas, menos perceptibles, que tiene que ver con las *estructuras* y no con las *apariencias*”.⁴⁵⁶

Así, la perpetua reclasificación es la que predomina en el progreso de la investigación rigurosa.

Ésta –agrega Caillois– anota un punto a su favor, franquea una etapa nueva cada vez que un espíritu atento, temerario, reconoce y explota una relación inédita.

De acuerdo a Caillois la ensoñación y el impulso de aquellos que *conjeturaron* sobre el origen de la ágata de Pirro son actitudes toscas pero comunes a los investigadores y a los escritores contemporáneos. “Responde al mismo llamado y toma prestados, aunque titubee, los mismos

⁴⁵³ Claudio Rodríguez Fer, Idem..

⁴⁵⁴ Ibid., p-154.

⁴⁵⁵ Citado en Claudio Rodríguez Fer, “Borges: escepticismo y fantasía”, op. cit., p-147.

⁴⁵⁶ Roger Caillois, “El ágata de Pirro” en *Imágenes, Imágenes*, Edhasa, Barcelona, 1970.

senderos de los altivos rigores que permiten al hombre interrogar al universo, amasar un saber y componerlo en vastos sistemas”.

Y esa “manía permanente de interpretarlo todo a diestro y siniestro” es el espíritu, el impulso y el “instrumento primero del método” conjetural, puesto en evidencia por la ágata de Pirro, de acuerdo a Caillois.

En el sentido literario, es claro que ésta es la estrategia de la narrativa borgiana. Con base en conjeturas desarticular las categorías en las que hemos aprehendido el universo, hasta hacer –como un espejo lo hace- que la supuesta realidad entre en el juego epistemológico del relato fantástico: el de la ambigüedad absoluta, hasta suplantar nuestra concepción de realidad por un simulacro de ésta, y en ese sentido, fantástica.

“... No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo...”, dice Borges poniendo al descubierto su propia estrategia en *Otras inquisiciones*.

La reflexión de Rodríguez Fer sobre el libro de Jaime Rest (*El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*), no valorada por el mismo autor, ya que la destina a un simple pie de página, es crucial para nuestra argumentación ya que en dicho libro se documenta el impulso de Borges por presuponer la imposibilidad del conocimiento discursivo debido a que éste está supeditado al lenguaje (otra vez la idea de una gran metáfora del lenguaje como hipercódigo), de tal manera que cualquier medio expresivo escrito u oral, en este caso el discurso, planteado como conocimiento de la realidad, como lo pretenden los realistas, se convierte en ficción cuando ingresa en el ámbito del lenguaje.

Así –agrega Rodríguez Fer- tanto la filosofía como la ciencia compartirían con la literatura una base igualmente fabulosa.

Como ya lo habíamos comentado anteriormente, Borges comparte la visión lingüística de Wittgenstein (el de las *Investigaciones Filosóficas*) al considerar al lenguaje como el de un instrumento sometido a los variados y cambiantes usos a los que se ve expuesto.

Ya es muy conocido que Foucault en “Les Mots et les choses”, encuentra que a partir de Borges “llega a demostrar cómo el lenguaje no es un instrumento de conocimiento y comunicación de la realidad material que se limite a mal traducir a ésta en palabras, sino un generador autónomo de sus propias realidades”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Foucault apud Caillois, *ibid*, p-149.

Rodríguez Fer, junto con otros autores, reconoce una acendrada clave escéptica en la narrativa de Borges, que se queda en una actitud textual, sino en una propuesta epistemológica como tal.

Si, como dice Borges, hasta la filosofía es conjetural debido a que “una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo, giran los años y es un capítulo –cuando no un párrafo o un nombre- en la historia de la filosofía”, entonces la rama filosófica que trata sobre los elementos que hacen aprehensible al mundo (Metafísica) también es conjetural.

No sólo eso, cualquier planteamiento –como bien lo remarca Rodríguez Fer-, en el pensamiento borgiano, tiene que conducir a una conclusión escéptica.

En ese sentido, tal postura se vuelve dramática, ya que dicho escepticismo nos conduciría a la idea de un universo ilusorio, que no es otra cosa que la aplicación de las ideas filosóficas de Hume, Berkely y Schopenhauer, tan caras a Borges.

“Efectivamente, la irrealidad del mundo apariencial hace referencia a conocidas filosofías antiguas y modernas, pero la irrealidad del yo individual, tesis de tanta tradición en las culturas orientales (tanto semíticas como hindúes, pasando por todo tipo de pensamiento panteísta) tiene plena vigencia en el pensamiento occidental del siglo XX”.⁴⁵⁸

Por alguna razón, esa idea de que el mundo es sólo una conjetura y tiene un carácter provisional, al menos cognoscitivamente, también la comparte otro contemporáneo de él, y que igual que Borges, ha ayudado, paradójicamente, a cambiarle la faz al mundo, tal vez para confirmar sus teorías: Albert Einstein.

Para él, también la ciencia, otro de los elementos en el que la modernidad funda sus certezas, es otra de las creaciones humanas, por tanto invención tal cual. Son sólo ideas inventadas, dice Einstein, “no muy lejos –en última instancia- de cualquier otro discurso conjetural” (Rodríguez Fer).

Ya en otra parte de este trabajo transcribimos una charla entre Einstein y Freud en la que se da cuenta de la forma en la que éstos han descubierto cierta *relatividad* en sus posturas científicas.

De la misma manera, y aún más dramáticamente, si las narraciones fantásticas de Jorge Luis Borges están despegadas de cualquier referente mimético, podemos señalarlas como el más alto grado de ficción. Son narraciones que responden a una fabricación, a una mentira.

⁴⁵⁸ Claudio Rodríguez Fer, “Borges: escepticismo y fantasía”, op. cit., p-153.

Es por ello que Donald L. Shaw dice que los cuentos de Borges “son de alguna manera parábolas o apólogos que ilustran el desmoronamiento de las viejas certezas racionales o fideístas y que examinan las posibilidades que así quedan al descubierto”.⁴⁵⁹

Rosemary Jackson también lo comenta:

“It is evident in the wonderful *linguistic fantasies* of Jorge Luis Borges (...) Borges describes `the polished surfaces` of his books as able to `represent and promise the infinite`. His fantasy worlds of Tlön, Uqbar, Orbis Tertius exist as signs referring only in themselves, self generated”.⁴⁶⁰

En Borges, los géneros, las tradiciones, los intertextos, por altos o bajos que sean, tienen el mismo rango de utilidad estética. En ninguna otra literatura, el máximo logro de la mente humana, la filosofía, había sido tachada de “fantástica”. Nunca las disciplinas más caras al quehacer humano, la religión, la metafísica, la ciencia, la teología, la psicología, la literatura, había sido relativizadas con tal adjetivo.

Recordemos a Borges cuando dice que nada para él resulta más fantástico que el misterio cristiano de la Trinidad: un padre, un hijo y un espectro.

Recuérdese:

“La metafísica es una cosa mucho más imaginativa que la literatura en general. Quiero decir: usted toma la literatura fantástica, aún la más ilustre de ella, Poe, Wells, y esas fantasías son muchas menos extrañas que la idea de un ser que es tres y es uno, o que la idea de un Infierno y un Cielo, o que la idea de un Dios que vive en el pasado, en el presente y en el porvenir; todo eso es mucho más raro que cualquier invención literaria”.⁴⁶¹

Y más: “... ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis –confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es en tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Budas del Gran Vehículo, que son todas las noches de Sharazad junto a un argumento de Berkely?”⁴⁶²

En el mismo rango ubica a la Metafísica, que para él, es una rama de la literatura fantástica.

⁴⁵⁹ Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom y posmodernismo*. Cátedra, Madrid, 1999, p-38.

⁴⁶⁰ Rosemary Jackson, op. cit., p-164.

⁴⁶¹ Entrevista con Jorge Luis Borges en *Borges el palabrasta*, Esteban Peicovich, Madrid, Letra Viva, 1980, p-92.

⁴⁶² Jorge Luis Borges, *Discusión*, op. cit.

Ambos, “la filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas”.⁴⁶³ Y aún más:

“Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte”.⁴⁶⁴

“En su obra, todo dogma es falso, todo sistema racional – o no- es falaz, todo juicio humano es falible; toda opinión –mero accidente de la causalidad- es trivial. En suma, cualquier manifestación del pensamiento humano aparece en su obra como relativa y meramente conjetural”.⁴⁶⁵

Y justamente, ese estado de duda, de escepticismo total que implica el adjudicar a cualquier supuesta verdad absoluta o elemento metafísico o epistemológico un carácter provisional, es para Rodríguez Fer, el principio que ejerce la duda en el relato borgiano, y que produce por ende, la ambigüedad (él le llama duda) de lo fantástico.

Así, dice:

“Por todo ello, Borges manifiesta en su teoría y en su práctica cómo el escepticismo esencial es el punto de partida de lo fantástico”.⁴⁶⁶

Lo anterior resulta una prueba irrecusable de que la estrategia textual y extratextual borgiana presupone o supone el espíritu del posmodernismo filosófico.

Estéticamente también queda claro, a partir de otras líneas de Rodríguez Fer:

“Para el incrédulo, todo fenómeno aparentemente imposible de explicar es extraño: para el crédulo en cambio, es maravilloso. Pero para el escéptico, todo fenómeno inexplicable es mucho más rico, ya que no es extraño o maravilloso, *sino extraño y maravilloso...*”⁴⁶⁷

Lo anterior tiene para nuestros efectos, carácter de hallazgo, ya que si, como hemos explicado abundantemente, para el lector y para el personaje el hecho de que un elemento (el elemento sobrenatural que irrumpe en su entorno familiar) le parezca *extraño*, indica que estamos en la presencia de la estrategia textual del paradigma clásico de lo fantástico.

Si por otra parte, el lector o personaje no muestra sorpresa por el elemento sobrenatural, ya sea porque éste está naturalizado o el ambiente en el que irrumpe está enrarecido, por lo que ya no causa sorpresa su presencia, entonces estamos en presencia de lo maravilloso, que es como demostramos, esencia del paradigma moderno de lo fantástico; *ergo*, cuando Rodríguez Fer habla de que para el crédulo el fenómeno imposible de explicar es *maravilloso*, se refiere a la estrategia del fantástico moderno.

⁴⁶³ Jorge Luis Borges, *La cifra*, Madrid, Alianza, 1981. p-107.

⁴⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*. Madrid, Alianza, p-55.

⁴⁶⁵ Claudio Rodríguez Fer, “Borges: escepticismo y fantasía”, op. cit., p-146.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p-167.

⁴⁶⁷ *Idem*

Por lo tanto, cuando señala que para el escéptico (lector modelo del paradigma posmoderno de lo fantástico) todo fenómeno inexplicable es extraño y maravilloso, está hablando justamente de la estrategia textual del paradigma posmoderno de lo fantástico, que comparte las características, como ya hemos visto, de lo fantástico clásico y de lo fantástico moderno.

Si, como Lauro Zavala señala, lo posmoderno está definido no sólo por la hibridación de géneros, sino de la hibridación de los paradigmas que lo preceden, a saber, lo clásico y lo moderno, luego entonces, Rodríguez Fer, tal vez sin quererlo, avala nuestra hipótesis.

Filosóficamente, Borges, en un afán de destruir la verdad única o la validez de varias verdades “verdaderas”, consolida otro tipo de verdad: la no verdad o la ausencia de una verdad. Borges crea así un nuevo paradigma epistemológico: la verdad irrelevante. Su consecuencia es el escepticismo lúdico propio de la posmodernidad.

Tal vez por eso Jorge Luis Borges, para algunos, precursor de la posmodernidad y escritor “fantástico” por excelencia diría de su concepción del mundo: “... los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo”.⁴⁶⁸

Y en ese sentido, cuando pensamos en Borges, se aplica lo que Luz Araceli González Uresti citando a John Vázquez subraya con respecto al cambio paradigmático que un paradigma solamente cambia cuando sus ideas fundamentales o visión del mundo cambian.

7. 9. 3 Ironía y ludicidad, “aceites” del fantástico posmoderno

Gianni Vattimo aclara de una forma extraordinaria la condición de la obra de arte en la época posmoderna, diciendo que ésta se caracteriza por “la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición”⁴⁶⁹, esto es, un avanzado grado de autoconciencia que se resuelve en una estrategia general de la obra artística posmoderna: la ironía.

La ironía y la ludicidad, en tanto categorías que se desprenden de la *hiperconciencia* de los géneros, son producto también de un sentido más creativo del escepticismo que caracteriza a la posmodernidad.

La ironía que caracteriza a la estética posmoderna es la que comprende “la desmitificación de la total capacidad representativa del lenguaje”, en juegos textuales tales como la parodia, el pastiche, el simulacro, que son recursos que ponen en duda la seguridad que teníamos en la representación mimética del lenguaje. El fantástico de este periodo pone de manifiesto que el

⁴⁶⁸ Jorge Luis Borges, prólogo a *La muerte y su traje, relatos de Santiago Dabove*, Buenos Aires, 1961.

⁴⁶⁹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, op. cit., p-51.

referente puede ser irreal, o que no se está seguro de ello. En fin, relativiza al máximo grado la concepción de verdad.

Explícitamente Vattimo señala como manifestación del arte posmoderno, “la ironización de los géneros literarios”.⁴⁷⁰

En cuanto a la ludicidad, entendida como capacidad e intención de *juego* en un sistema textual, podemos decir que también constituye –junto a la ironía– como uno de los dos “lubricantes” que permiten “aceitar” la maquinaria del relato fantástico posmoderno.

Aunque la mayor parte de los relatos de Borges y de otros autores de este paradigma, parezcan por su carga escéptica destinado al pesimismo, en el fondo no lo son: la mayoría de ellos están desprovistos de una carga de solemnidad, pues contienen hiperconciencia de género e hiperconciencia de uso.

La solemnidad está dada en todo caso como otro simulacro que permite disfrazar el estado fantástico.

Al devastar el mundo tal como lo conocemos, o como lo conocíamos (recuérdese los conceptos de realidad clásica y moderna, mediante el asunto de las verdades absolutas), partiendo desde la raíz más profunda, las categorías abstractas con las que cognocemos el mundo, el universo queda relativizado.

Una vez desacralizado, el mundo puede prestarse al juego. El fantástico posmoderno está repleto de ludicidad. El juego es su móvil.

Pero no se trata de juegos simples; como dice Claudio Rodríguez Fer, se trata de “juegos dialécticos”.

La metafísica y la filosofía en general (y por extensión, la teología, la ciencia, la historia, etcétera) son ramas de la literatura fantástica, de acuerdo al postulado posmoderno. Esta literatura fantástica estará en constante relación dialéctica con ellas.

Así –dice Rodríguez Fer– estas ramas serán meros pasatiempos lúdicos de la imaginación, despojadas de toda seriedad trascendente y de todo prurito de verdad o de dogma.

Y ésa es la primera condición para que algo se vuelva un juego: la falta de seriedad trascendente –aparente–, que formará toda una estética: la posmoderna.

“La categoría `juego` ocupa un lugar central en una escritura que no está determinada por un saber o pensamiento único, en cuanto ésta funciona como una “*unidad de azar*”, como programa, como principio y transforma la escritura en literatura”.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Idem.

⁴⁷¹ Alfonso de Toro, “Borges/Derrida/Foucault” en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds), Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999. P-157.

A través de la perlaboración, Borges *abandona*, la tradición, la literatura y el libro. Reconocemos trazas de éstos, pero sólo como un “*falso/falaz espejo/reflejo, como una máscara*: la literatura de Borges es un *suplemento* (‘notas’) de libros, de libros imaginarios y muestra ‘*l’au-delà du tour*’. Esta escritura de la agregación o del suplemento inaugura un juego literario donde por consecuencia se pierde el original y la autoría”, nos recuerda Alfonso de Toro.

Lo anterior elimina la referencia y se vuelve por resultado simulación y rizoma.

Eckhard Höfner lo dice abiertamente: en Borges coexisten las estrategias más corrosivas de la posmodernidad: la ludicidad y la ironía.

“Es muy posible que el *juego* sea una de las intenciones textuales relevantes en los cuentos de Borges, en el sentido de juegos de pensamiento sobre posibles mundos, modelos del ‘mundo’ de diversa –muchas veces de incompatible– proveniencia (física, metafísica, psicológica, religiosa (a), conectados caprichosamente/eclécticamente con la función de romper con la experiencia cotidiana y su campo de lo real para, así, sacar al lector de su óptica usual y llevarlo a diversas perspectivas, que, al menos en parte, son compatibles con modelos de las ciencias (naturales)”.⁴⁷²

En sí, la misma postura de Borges frente a lo otrora solemne irreprochable que era la tradición filosófica, ya encarna un rasgo de ludicidad. En su postura meramente estética, colecciona teorías y hace uso personal de ellas, hasta reducirlas, la mayoría de las veces al absurdo, en el sentido filosófico de la palabra, pero sobre todo, a un artefacto que es generalmente un laberinto, un juguete; más aún: un juego que hay que decodificar.

7. 9. 4 Fantástico posmoderno, Borges y la repetición infinita: la imposibilidad de crear algo nuevo

Ya hemos hecho una lista de concepciones metafísicas que Borges gusta de relativizar para consolidar una pseudoparadoja metafísica, por un lado; y por el otro, causar un fenómeno fantástico.

Mediante la idea de que nada es nuevo bajo el sol y de que es imposible crear algo que no pertenezca previamente a una Idea originaria, pero sobre todo, de que nada se le puede agregar al conocimiento, Borges nos sumerge en un estado de no-realidad; nos despega de algún modo del supuesto positivista y del proyecto de Modernidad.

Dicha idea permea cuentos como la “Biblioteca de Babel” y se encuentra también en su ensayo-artículo “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”.

Nuño identifica que la idea de la Biblioteca también se halla en Parménides, en un escrito diez años posterior a la Biblioteca, “La esfera de Pascal”.

⁴⁷² Eckhard Höfner, “Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad”, op. cit., p-252.

En el análisis de Nuño, es importante destacar que una característica de esta biblioteca total es el principio de irrepitibilidad de los libros de la Biblioteca, ya que según Borges, sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones, a partir de los veinticinco signos tipográficos.

Ya en la Biblioteca se alude a la posibilidad de postular la existencia de un “libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás”. Así, dice Nuño, la expresión “compendio perfecto” apunta a la noción de libro de todos los libros o metalibros. Éste sería un “libro total”.

Ahora, si la Biblioteca comprende todos los libros posibles, vuelve imposible la innovación, la creación de otro libro más, porque cualquiera que se agregue será idéntico a uno de su interior, porque la Biblioteca contiene todas las combinaciones posibles del alfabeto, por ello, Juan Nuño refiere: “La Biblioteca (¿no es acaso un transparente símbolo de nuestra civilización libresca?) impide innovar: todo está, sino dicho, escrito al menos. De ahí que `hablar es incurrir en tautologías`: *nihil novum*. Indefectiblemente, el relato de Borges sobre la Biblioteca, y aun este pobre comentario se encuentran en la Biblioteca de Babel”.⁴⁷³

Esa Biblioteca entonces reclama el derecho de ser la Biblioteca Universal que incluso incluye todas las demás bibliotecas.

Nótese lo cerrado del axioma que, de acuerdo a Nuño, es metáfora del pensamiento característico del fin de siglo decimonónico, el de “todo está dicho”.

La Biblioteca... prueba fehacientemente, monstruosamente (por su misma totalidad) que no es posible novedad alguna en el mundo de la palabra impresa (...) La Biblioteca es, además de trágica por su descripción, muerta por su imposibilidad de ilusiones, de novedad: su pesimismo es radical, pues afecta la dimensión a la que siempre se aferra la esperanza: el futuro abierto en el que poder cambiar, innovar, variar. No hay nada que cambiar, puesto que, por un lado, la Biblioteca es todo el universo, y por otro, ya la Biblioteca contiene todo cuanto decirse puede.⁴⁷⁴

7. 9. 5 Fantástico posmoderno: re-escribir, re-leer

Sin duda la marca más importante acerca de la posmodernidad es la frase de que en cuanto a la creación, “nada nuevo hay bajo el sol”, y con ello la concebida carga de nihilismo que denota esta especie de desesperanza que ilustra el agotamiento de los programas preconcebidos en la creación artística.

Diferimos de lo anterior puesto que el cambio paradigmático dentro de la creación nos lleva a caminos inéditos en la historia del hombre. Si es bien cierto que nada se puede crear sino

⁴⁷³ Juan Nuño, *op. cit.*, p-49.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p-51.

re-escribir, es justamente esta opción la que denota una gama interminable de posibilidades que paradójicamente nos ubicaría en nuevos campos de creación.

En nuestro parecer, los “aceites” que “engrasan” la posibilidad fantástica posmoderna son el simulacro y la ironía, pero también, y sobre todo, la creación a partir de la lectura, esto es: una re-escritura a partir de la re-lectura.

Juan Nuño ha observado que “Pierre Menard, autor del Quijote” es el ejemplo paradigmático de esta nueva forma de hacer literatura. Tiene el tono de una alegre farsa, de una sátira sociocultural, un escrito burlón dirigido a ridiculizar ciertos salones, ciertos grupos, cierto decadentismo imitativo, propio del mundillo provinciano, mimético del parisino, pero no es una sátira directa, sino una re-escritura de la sátira.

Si Pierre Menard... no contuviera la idea de reescritura (y, sobre todo, de la relectura) del Quijote, sólo sería un ataque al falso intelectual, a los eruditos a la violeta, a los poetas de salón. Pero justamente está esa copia, mejor, esa reescritura de otro libro. Y eso es lo que le conecta filosóficamente a `La Biblioteca de Babel'.⁴⁷⁵

La reescritura en el concepto borgiano de relectura es una de las claves para reconocer lo posmoderno. Ya lo dice el propio Umberto Eco cuando señala que “la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción equivale al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo...”⁴⁷⁶

En ese sentido, se confirma lo que dice Carolina Farías, quien comenta que Borges cumple mejor que nadie las premisas posmodernas de codificar y reconstruir el pasado. Farías tiene razón si recordamos a Harold Bloom y al mentor del concepto, Derridá, ya que Borges nos enseña que en mayor o en menor medida toda literatura es un plagio.

De acuerdo con Nuño, la idea filosófica que subyace en Pierre Menard es la teoría platónica del conocimiento. Según esta teoría el alma antes de nacer tiene un tránsito o paso por el Museo de las Ideas, la llanura del Leteo y el río del olvido Ámeles para llegar a esta vida humana sin recordar nada de ello, aunque algunos recuerden más que otros. Para Nuño no es de sorprenderse que el Borges tributario del platonismo escribiera un relato en el cual, como en Platón, como en Hegel, conocer fuera reconocer: leer fuera siempre releer y crear se limitara a recrear.

Tal vez toda la estética de la posmodernidad, de mano de una nueva concepción del lenguaje y del ejercicio estético se propone lo que Borges con Menard:

Aseverar (como lo hizo Borges) que en la inescapable Biblioteca de Babel sólo pueden proferirse tautologías es tanto como declarar cerrado el lenguaje; dígase lo que se

⁴⁷⁵ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, FCE, México, 1986. P-51.

⁴⁷⁶ Citado por Marycela Córdova en “Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual”, *Modernidad y posmodernidad*, Zidane Ziradoui (ed), op. cit., p-135.

dijere, ya ha sido dicho. Ante semejante esterilidad de pensamiento, sobreviene la solución de Pierre Menard: es decir asumir plenamente la condición tautológica del lenguaje en general, y en particular, de nuestra cultura, pero decirlo de manera tal que resulte distinto. Para que se produzca el milagro de la novedad, menester será acudir a categorías externas al lenguaje: intención, fuerza declarativa, contexto en que se dice o escribe la aparente tautología. Ése es el juego hermenéutico de `Pierre Menard, autor del Quijote`, esto es, un autor de una consagrada tautología transmutada en aporte creativo”.⁴⁷⁷

Borges recrea, sobre todo, los géneros narrativos, al poner de manifiesto su artificialidad, y con ello, su carácter débil en cuanto a estatuto de verdad.

Las estrategias narrativas utilizadas en “El Informe de Brodie” y en otros tantos cuentos, consisten en recrear los géneros retóricos como el *informe* y el *resumen*, que se presentan para reforzar la idea de discurso, aunque el contenido de éste sea apócrifo o totalmente inventado. Donald L. Shaw también observa esto cuando señala que la estructura de muchos de los cuentos de Borges expresan su fondo metafísico. “La forma de ‘El acercamiento a Almotásim’, es la de una reseña; ‘Funes, el memorioso’ aparenta ofrecer un *testimonio* imparcial de lo acaecido que formará parte de un libro documental. En ambos casos, la decisión de Borges de revestir su relato de una forma no ficcional implica, una vez más la idea de que todo intento de describir la realidad con palabras produce tan sólo una ficción”,⁴⁷⁸ un *simulacro*, diría Baudrillard.

El *informe*, como observa Alberto Julián Pérez, pretende pasar por científico dado que comparte el punto de vista “objetivo” de la tercera persona, por lo tanto, un discurso confiable, y del que se puede *cognocer* la realidad.

Sin embargo, cuando Borges, sólo *usa* el género para crear una ficción, también está sugiriendo otra más: el referente mimético puede ser arbitrario, por lo tanto, la verdad también lo es.

El *informe* y la *confesión* son los dos géneros retóricos que aparecen con más frecuencia en el discurso de la prosa de ficción de Borges. De acuerdo con Julián Alberto Pérez, todos los otros géneros discursivos secundarios –los históricos, pedagógicos, científicos- están incluidos en el discurso retórico del hablante de “El Informe de Brodie” y en “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”.

Para Pérez, el informe y la *noticia* están caracterizados por la separación entre la palabra del que narra y el suceso narrado; el narrador del informe explica la posición desde la cual informa y establece su intención de ser objetivo; esta objetividad –dice el estudioso-, al menos en la ficción borgiana, es una objetividad fingida.

En `El Informe de Brodie`, el misionero describe la cultura primitiva de los Yahoos como informante `civilizado` y deja traslucir en todo momento la posición

⁴⁷⁷ Juan Nuño, op. cit., p-53.

⁴⁷⁸ Donald L. Shaw, “*Nueva narrativa hispanoamericana...*”, op. cit, p-42.

jerárquica desde la cual articula su discurso (...) En el informe la conciencia del autor que relaciona los hechos se coloca por encima de la de los otros personajes.⁴⁷⁹

He ahí su fuerza persuasiva.

Si los géneros en la narrativa posmoderna están entendidos como lectura y su consiguiente re-escritura, la mayor parte de los cuentos de Borges están permeados por un despliegue de evocaciones a géneros y estilos narrativos, que una vez reescritos toman otro cariz, configuran otro género. El pastiche, la pseudoparadoja, la parodia o la sátira conforman esta nueva clase de géneros.

Ahora bien, la re-escritura –esa especie de simulacro de escritura— producto de la hiperconciencia de los géneros escriturales como relatos o como artefactos, deviene únicamente de una compulsión por leer; incluso más: de leer y releer a los mismos autores hasta develar su *poética*.

Las más recientes investigaciones sobre Borges han comprobado que la idea laberíntica que subyace en su narrativa tiene que ver con la concepción derridiana de la escritura como un artefacto producto de la lectura.

Derrida entiende a la lectura como “una forma de investigación”.

La posmodernidad, observa Fernando de Toro, ha introducido una nueva forma de escritura, una nueva concepción de la literatura, y sin duda, una nueva relación con las literaturas del pasado. Dicha concepción parte de la idea de *trace*, es decir una escritura que va dejando una huella de harta complejidad sobre las redes que teje en cuanto a las referencias y juegos de referencias que hace.

La intertextualidad es “el material bruto” de dicha concepción. Borges “vislumbró una nueva ideación de las artes, de la literatura y de la cultura en general, y además tuvo absoluta conciencia de que *él*, Borges, se encontraba en el comienzo mismo de algo nuevo”.⁴⁸⁰

Las características de esta nueva técnica “es la lectura como escritura, una práctica típicamente borgesiana y al mismo tiempo un tema que viaja a lo largo de su obra: lectura, re-escritura, palimpsesto, rizoma, simulación, intertextualidad. Es de gran importancia enfatizar que Borges no dice que esta `nueva técnica` ha enriquecido el arte de escribir, sino el arte de leer”.⁴⁸¹

La idea de *trace* es crucial para entender la narrativa borgiana: esta traza, es una “archiescritura”, es decir, un habito en las literaturas del pasado y el juego con ellas. Borges parte

⁴⁷⁹ Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica bakhtiniana de la literatura.*, op. cit., p. 243.

⁴⁸⁰ Fernando de Toro, “Borges/Derrida y la escritura” en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds), Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p-127.

de la idea de que todo ya ha sido escrito, por lo tanto lo único que queda es “escribir notas sobre libros imaginarios”.

“Para Borges –dice Fernando de Toro- todo lo que existe *es* lectura, esto es, escritura, puesto que escribir no es sino re-escribir lo que se ha leído”.⁴⁸² La escritura de Borges es entonces una lectura de todos los libros existentes. El libro que escribe Borges es todos los libros, es decir, una biblioteca total, un libro infinito. (En suma, una enciclopedia, entendida como catálogo, que recogería nuestro conocimiento sobre el mundo).

De esa manera, como muy brillantemente destaca Fernando de Toro, constituyendo una especie de resumen borgiano de la mayor parte de los estudios actuales sobre la obra del argentino, “Borges, por su parte, al habitar la *trace*, la *différance*, intenta residir fuera del *logos* de Occidente produciendo una archiescritura, habitando toda la literatura y todas las épocas”.⁴⁸³

Al destruir la concepción clásica y moderna del libro, se le reemplaza por el texto. Es decir una forma de inscribir, de escribir. Dicha superficie -el texto- se convierte –como lo afirma De Toro, en una “superficie rizomática que nunca podrá ser completamente inscrita o agotada”.⁴⁸⁴ La escritura de Borges es entonces “un mapa, una superficie con muchas entradas y salidas”.⁴⁸⁵

Alfonso de Toro (1994) ha señalado en otro lugar que “Borges es uno de los primeros en inscribir un nuevo paradigma literario, puesto que no considera la literatura como mimesis de la literatura, sino mas bien como una multiplicación de códigos organizados según el principio de rizoma”.⁴⁸⁶

Lo anterior provoca que el signo se rompa. Así “el significado está permanentemente deslizándose bajo el significante” (Fernando de Toro, 1999), idea sustraída del concepto de significante flotante de Derridá y más aún: el lector funge en este esquema como detective literario. A ese concepto, nosotros le llamamos “fantástico itinerante”, donde el elemento sobrenatural del sistema fantástico “entra y sale” de un espacio mimético, que incluso llega a ser una simulación.

La concepción borgiana/derridiana de escritura/lectura nos lleva a producir un fantasma, es decir, producir una copia de una copia de una copia, tal como entendía Borges al arquetipo platónico, lo cual, sin duda diluye la “verdad”.

Otro ejemplo paradigmático de la re-escritura/re-lectura la constituye *El Grimorio* de Enrique Anderson Imbert.

⁴⁸² Ibid., p-131

⁴⁸³ Ibid., p-137.b

⁴⁸⁴ Fernando de Toro, “Borges/Derrida y la escritura”, op. cit., p-132.

⁴⁸⁵ Alfonso de Toro, “Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/heterotopia” en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds), Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999., p-155.

⁴⁸⁶ Alfonso de Toro apud Fernando de Toro “Borges/Derrida y la escritura”, op. cit., p-132.

Un espléndido estudio sobre este cuento de Pampa Olga Arán de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, da cuenta de ello. Para ella, “El Grimorio” entrelaza la fábula fantástica con una teoría de la lectura y de la función cultural del libro en la transmisión de los grandes relatos colectivos.⁴⁸⁷

Así, la superposición de dos tradiciones –en este caso del relato fantástico clásico y el moderno— es lo que justamente define lo posmoderno, y se puede apreciar en esta obra maestra de Anderson Imbert. Sobre este relato dice Olga Arán:

Exhibe propiedades contradictorias: es natural y sobrenatural, nuevo y viejo, caos y orden, fascinante y peligroso, da vida y mata, miente y dice verdad, se lee y escribe incesantemente. El libro es un artefacto fantástico, una máquina increíble que el hombre pone en funcionamiento (y Umberto Eco no nos había obsequiado su *Lector in fabula*).⁴⁸⁸

Esta misma crítica literaria consigna que la estrategia hallada en el cuento de Anderson Imbert es la de un mundo posible que exhibe unidades contradictorias.

En la narración que nos ocupa, el Judío Errante se muestra como aparición, pero también como narrador omnisciente y testigo: su naturaleza es compleja ya que está oculto, visible y activo. Este cuento superpone los esquemas básicos de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno, para conformar un tercero: el posmoderno.

Todos los elementos de los que hemos hablado aquí como definitorios del fantástico posmoderno están aquí, en “El Grimorio”; se trata de una “metáfora de la fantástica” o *metafantástica* y una metáfora de la lectura. También es una metonimia de la idea de la Biblioteca como compendio acumulativo de la producción de la cultura.

En general se trata –según palabras de Olga Arán- de un proyecto estético en sí. Esto supone una carga de hiperconciencia, característica de lo posmoderno. El acontecimiento fantástico en la vida del libro que se narra es su lectura. Su metáfora es su propia lectura. Allí se fragua la invención intertextual, la falsificación deliberada (simulacro), la remoción experimental de procedimiento y géneros (hibridación genérica), “con el gesto entre travieso y didáctico (ludicidad y didactismo) del que no ignora los puentes entre teoría y práctica literaria, entre historiografía literaria e invención”.⁴⁸⁹

Por último, resume Olga Arán, se puede hablar a nivel general de las siguientes características paradigmáticas en “El Grimorio”: individualismo, relativismo cultural y escepticismo crítico, pero sobre todo una “poética de lo fantástico”, esto es una hiperconciencia de

⁴⁸⁷ Pampa Olga Arán, “El libro infinito. Homenaje a Enrique Anderson Imbert”, *Lo fantástico y sus fronteras...*, op. cit, p-291.

⁴⁸⁸ Ibid., p-294.

⁴⁸⁹ Ibid., p-300.

los elementos que conforman el sistema, su utilización y relativización, esto es, la presencia de una *metafantástica*.

7.9.6 Parodia, pastiche, hibridación

Al entender a la narrativa posmoderna no como una creación sino como una re-escritura, que paradójicamente deviene en unas nuevas reglas de acto creativo, estamos enfrente de figuras que tiene como centro la relación dialéctica con su referente.

Lo que distingue a una parodia de una imitación es justamente la relación dialéctica que la parodia establece con el modelo, mediante la cual el modelo es recubierto sólo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido.

La parodia nació cuando la estructura artística de Alta Cultura se hallaba indisociable de las expresiones del pueblo. La respuesta a tal antinomia fue el carnaval.

Bajtín explica la importancia de los géneros bajos como una reacción contra los géneros ‘altos’ y oficiales, que habría sido canalizada valiéndose del arte popular, especialmente en la Antigüedad y la Edad Media, cuando existía una separación neta entre el arte culto y el popular. La época del carnaval, como periodo de licencias, da origen a rituales, luego asimilados por la literatura.

El procedimiento de elevación y rebajamiento es, según Bajtín, uno de los procedimientos básicos del ritual y ceremonial carnalesco, es decir el contraste de lo alto y lo bajo, el rey y el esclavo, lo divino y lo demoníaco.

En el carnaval se configura una parodia de la vida cotidiana de la Alta Cultura; sus particularidades ideológicas se pueden resumir como una anulación de las jerarquías de la vida oficial y el orden religioso, en donde se permite una utópica atmósfera de comunidad, libertad e igualdad.

El uso de la parodia como discurso, no como expresión viva de la ideología de un pueblo, es uno de los recursos más recurrentes de la narrativa posmoderna. Borges la usó constantemente, sobre todo en los relatos de *Historia universal de la infamia*, para que se pudiera ridiculizar como hace siglos en un espacio esta vez textual, la sacralización que presume la Alta Cultura. Pero en sí, no se trata de una manifestación genuina de reclamo a la distancia del pueblo con la élite, sino una re-escritura de un género literario, el cual busca alterar de alguna manera. Es de nueva cuenta un simulacro de parodia.

Tal vez por ello observa Alberto Julián Pérez que “los casos de elevación no acompañados sucesivamente de rebajamientos son prácticamente inexistentes en los cuentos de Borges; la tendencia es siempre a rebajar al personaje o rebajarlo y elevarlo a mismo tiempo”.⁴⁹⁰

El resumen nos lo ofrece Carolina Farías Campero, quien señala que el arte posmoderno “postula a la parodia como la característica más general de nuestra época cultura y propone reconstruir el pasado, codificar por medio de alusiones, citas, distorsión, transposición y mezcla de estilos o épocas. Rechaza la innovación de las vanguardias y al hacerlo niega la posibilidad de innovar...”⁴⁹¹

7.9.7 Fantástico posmoderno, metafantástico

Creemos que la máxima expresión de la hiperconciencia del lenguaje no sólo es la creación de lo fantástico en sí, sino una expresión que lleva hasta el último grado el juego del lenguaje: la construcción de un relato fantástico cuyo tema sea la creación justamente de lo fantástico.

En este tipo de relatos posmoderno, la ficcionalidad se convierte en el significado dominante del texto. Constituyen en sí mismos una teoría de la ficción, pero sobre todo una teoría narrativa de lo fantástico.

El caso del uso de la metalepsis en un texto nos parece que codifica lo explícito del carácter artificial del texto y una hiperconciencia de la autonomía del lenguaje como creador de universos autónomos o paralelos.

En el caso de la metalepsis lo que se pone en evidencia, no sólo el carácter ficcional del texto, sino una reflexión casi filosófica de las teorías sobre la lingüística, “pone de relieve la capacidad que posee este tipo de ficción de imponer la realidad lingüística”, como lo propone Borges.

Un relato como “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar es la puesta en escena de esa idea: la relativa capacidad representacional –mimética- del lenguaje.

Los relatos que pertenecen al paradigma posmoderno de lo fantástico conciben a lo fantástico como un producto lingüístico y como una representación de un estado epistemológico del lenguaje. Al respecto Mery Erdal Jordan nos recuerda:

Estas nociones, que en cierto modo son aplicadas por todo texto de ficción, alcanzan en estos relatos su concretización máxima, y eso, porque ellos se fundan en la entronización del lenguaje como sistema semiótico predominante, modelizador de los sistemas epistemológicos... Así, estos textos se revelan como

⁴⁹⁰ Alberto Julián Pérez, op. cit., p- 18.

⁴⁹¹ Carolina Farías Campero, “La posmodernidad y los lenguajes del arte” en *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y de los valores*. Zidane Zidoui (ed). Noriega editores, México, 2000. P-166.

‘hiperconcientes’ respecto de su capacidad de configurar una realidad independiente de todo referente...⁴⁹²

7. 9. 8 Fantástico posmoderno: destrucción de la identidad, el tiempo, el espacio

Ya hemos dicho líneas arriba que la manera en la que encuentra lo fantástico posmoderno para construir su fantacidad es la de crear un simulacro que derruya cualquier convención de realidad y que incluso, simule el propio estado de lo fantástico. También, lo hemos señalado, lo fantástico posmoderno busca simular los géneros discursivos que parece abordar para, al saberse completamente inventados, el concepto de realidad sea en lo absoluto arbitrario.

Asimismo, lo fantástico posmoderno derruye una o varias categorías metafísicas o físicas en las que construimos nuestra percepción de la realidad. Al *simularlas*, no hay Verdad a la cual asirse, pues todo ha quedado conformado como un discurso, como parte de un metarrelato, para amoldarnos a la concepción de Lyotard, quien explica:

... El tiempo, la identidad, el sueño, el juego, la naturaleza de lo real, el doble, la eternidad. Estas preocupaciones aparecen hechas historias que suelen comenzar, astutamente, con detalles de gran precisión realista y notas, a veces, de color local, para luego, de manera insensible o brusca, mudar hacia lo fantástico o desvanecerse en una especulación de índole filosófica o teológica. En ellas los hechos no son nunca lo más importante, lo verdaderamente original, sino las teorías que los explican, las interpretaciones a que dan origen...⁴⁹³

La observación de Vargas Llosa nos introduce al terreno de lo fantástico moderno como un sitio en el que las verdades más caras a Occidente se relativizan, hasta convertirlas en fantásticas. Así, la concepción del Tiempo, en la que descansa todo el orden de la civilización occidental —y tal vez humana— queda rebajada a una idea igual de arbitraria que cualquier construcción ficticia, como lo señala Hernán Lara Zavala:

Para Borges el tiempo es básicamente un proceso mental, psicológico, en el que cada instante posee un carácter autónomo sin sucesión ni linealidad. El tiempo es también una manifestación del yo interno (...) Este concepto del tiempo tiene como fundamento una figura retórica, el oxímoron, de la que Borges se ha servido una y otra vez para urdir sus relatos. Por lo común, Borges combina dos situaciones antiéticas para lograr el efecto de sorpresa y de paradoja que ostentan sus mejores relatos...⁴⁹⁴

Lara Zavala es enfático cuando considera que al relativizarse dichos conceptos donde descansan nuestras más caras seguridades, se construye un espacio *es*, pero al mismo tiempo carece de fondo, de Verdad:

Tanto Borges como Nabokov empiezan por rechazar que existe una realidad única, objetiva e inalienable. En sus relatos Borges juega con la idea de que el mundo es un

⁴⁹² Mery Erdal Jordan, op. cit., p-127

⁴⁹³ Mario Vargas Llosa, “Las ficciones de Borges” en *Borges Múltiple*, op. cit, p-359.

⁴⁹⁴ Hernán Lara Zavala, “El Arlequín y el soñador: Nabokov y Borges” en *Borges Múltiple*, op. cit., pp- 318-319.

lugar de meras apariencias... (...) Así, un minuto puede cobrar más importancia que toda una vida. Un aparente acto de cobardía puede involucrar uno de auténtico coraje...⁴⁹⁵

Lo mismo sucede con la Memoria, otra de las categorías más caras a la condición del Ser humano, donde fluyen el concepto del Tiempo (con su inseparable aliado, el Pasado) y la Identidad, pues como bien podemos suponer, sin pasado no puedo saber lo que soy. Borges, lo diría mejor: “Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez” (*Historia de la eternidad*).

Funes es “un extraño personaje que despierta inmediatamente en el lector curiosidad y admiración por su originalidad”, pero sobre todo es una metáfora que encarna otra “pesadilla metafísica”. ¿Qué pasaría, en efecto, si no pudiésemos retener nada de lo que es nuestra vida, y en medio de un sinécdoque, vivir recordando cada detalle sin significado? Entonces, ¿qué es la memoria? ¿una selección?

Aunque, *vulgata*, una metáfora sobre la memoria, “Funes el memorioso”, de acuerdo a Juan Nuño, encarna una furiosa crítica en contra de los empiristas, en tanto que la abrumadora *memoria* de Funes no connota la abstracción, sino el catalogo de objetos.

Ya hemos dicho que para Borges la memoria es la garantía de la identidad, pero existe otro tipo de memoria, que trastoca los papeles, “en vez de servir de soporte temporal al centro de operaciones que es el hombre, dueño y expresión de la memoria, se convierte (la memoria de Funes) en réplica del mundo, en depósito infinito de objetos, relaciones, propiedades y matices”.⁴⁹⁶

La memoria que garantiza la identidad también es una réplica de sí misma y conforma una imagen que tal vez no sea la original sino una ampliación o concreción de la impresión primigenia; es una memoria humana que solidifica la imagen de uno mismo, de la esencia, de la sustancia; es una memoria que es copia de la Idea original prolongada en infinitos espejos que son la recurrencia a las remembranzas. En cambio, la memoria de Funes es recopilación del mundo sensible.

Pero, más que una memoria –dice Nuño- Funes poseía una percepción total y permanente del mundo, una puerta para la inclasificable multitud de lo percibido a cada instante.

Y parece preguntar Borges: ¿No es nuestra versión del mundo más bien una interpretación, una selección de recuerdos? Y si esto es así: ¿Qué es el Tiempo entonces?

Pero no es la única pregunta filosófica sobre la Metafísica (lo cual es de entrada una tautología). Borges pregunta, esta vez mediante “El Jardín de los senderos que se bifurcan”: ¿qué es

⁴⁹⁵ Ibid., p-315.

⁴⁹⁶ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, op. cit., p-99.

el Tiempo sino la coexistencia de tales trozos de verdad; o mejor dicho, de recuerdos, de memorias.

Zulma Mateos nos recuerda el argumento de este cuento:

En `El jardín de senderos que se bifurcan` se refleja la imagen de un universo en el que el tiempo se divide para dar lugar a la actualización de todas las alternativas que se abren como posibles ante un evento contingente, salvándose de ese modo la consistencia o coherencia de ese mundo ilimitado. En este relato están planteados en la ficción los problemas metafísicos de la posibilidad y el tiempo.⁴⁹⁷

De acuerdo con el filósofo americano Nicholas Rescher el mundo borgiano descrito en “El Jardín de senderos que se bifurcan” es una “hipótesis metafísica” que encuentra respaldo científico en la Física avanzada, en la mecánica cuántica..., la cual posiblemente, en correspondencia nace de las elucubraciones de Leibniz.

La explicación es la siguiente:

Frente a un evento contingente, son muchas las alternativas que pueden seguirse de él, aunque de hecho se realizará *una y sólo una de ellas*, quedando el resto en el campo de la posibilidad. Leibniz, filósofo alemán al que ya mencionamos, habló de un número infinito de números posibles, y sólo de un mundo real: éste. Se realiza uno de los mundos sólo uno llega a la existencia y es, a sus ojos, el mejor de los mundos posibles porque cumple con esta condición: es el mundo que reúne en sí mismo la mayor cantidad de bien junto a la menor cantidad de mal.⁴⁹⁸

Así, “El jardín de senderos que se bifurcan” no es sino la imagen de un universo en el que el tiempo se divide para que se realicen todas las alternativas (...) (y) postula (...) la realización de innumerables mundos”, nos recuerda la investigadora.

Esta postura también implica la bifurcación del tiempo para cada alternativa que se realice. Según Rescher este tipo de mundo es el que tenemos ahora, llevándolo a la superposición de vectores, en la teoría cuántica.

De esa manera al realizarse de manera simultánea alternativas lógicamente incompatibles éstas dejarían de serlo porque se darían en una “estructura de tiempo ramificada internamente compleja”, lo cual nos hace recordar las propuestas de Verdad que nos ofrece Lauro Zavala, y que correspondería para este caso, a la rizomática, o posmoderna, donde coexiste la Verdad canónica y las verdades alternativas existentes.

Y en ese sentido también “El Jardín...” es un laberinto, tal como lo propone Lauro Zavala, ya que sería un universo que contiene una muchedumbre de universos, todos posibles; “un tiempo desplegado en infinitud de tiempos”, como dice Nuño.

La receta para construir el laberinto (...) no puede ser más sencilla: optar simultáneamente para por todas las alternativas que ofrece la situación. `Crea, así,

⁴⁹⁷ Zulma Mateos, *La Filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998. p-22.

⁴⁹⁸ Ibid., p-81.

diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (...) todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida para otras bifurcaciones (...) Como en 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', de lo que aquí se trata es de levantar una determinada visión del universo.⁴⁹⁹

La idea que anima a “El jardín de los senderos que se bifurcan” es como la propone Nuño, que el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros.

Hay que recordar que la posibilidad de mundos simultáneos se encuentra ya en Cicerón en *La naturaleza de los dioses*, pero no escrita como posibilidad escritural, como ficción.

Otros especialistas consideran que las fuentes de la idea de mundos simultáneos proviene de Bradley o Leibniz. Este último la incluiría en la *Teodicea* bajo el concepto de “mundos compositibles”.

De acuerdo con Nuño otros autores que pudieron haber influido en Borges en ese sentido son Kripke (Naming an Necessity) y Lewis (counterfactuals). “No importa quién lo postule: en Borges, en Ts`ui Pèn o en Kripke, el rosario de innúmeros mundos posibles arrastra idéntico problema: el de la identificación de sus individuos”.⁵⁰⁰

Es claro: bajo la posibilidad de lo compositible se puede conjuntar Identidad y Tiempo.

Borges lo concibe *cuánticamente*: “En fórmula resumidora: el individuo A que atraviesa los mundos M1, M2, M3... ¿sigue siendo en todos y en cada uno de ellos el individuo A?”⁵⁰¹

En los cuentos de Borges, el sujeto enfrentado a una diversidad de alternativas opta simultáneamente por todas, pero en tal caso, ¿puede entonces seguir hallándose de su condición de individuo?

La teoría de los indiscernibles pretende dotar de identidad a dos cosas que sean “iguales”. Dice Leibniz que si hubiese el forzado caso de que dos o más entidades fueran completamente similares, no se les podría distinguir, serían indiscernibles, lo cual asegura la especificidad de cada entidad individual. Ese planteamiento está en “El Jardín...”, cuando Borges propone a varios individuos ramificados en el tiempo pero que son el mismo, esta vez sí son indiscernibles.

De tales planteamientos filosóficos nace “El jardín de senderos que se bifurcan”. Lo que logra el relato borgiano es la posibilidad y la compositibilidad de un ramillete de variaciones posibles, a través de mundos futuros, enfrentado ello a la idea del destino individual.

Por eso, el argumento parte de la geometría posibilista del jardín de senderos bifurcables; en la novela del antecesor de Yu Tsun –nos recuerda Juan Nuño-, un hombre, el individuo se enfrenta a una diversidad de alternativas (ante las cuales), “opta simultáneamente por todas”.

⁴⁹⁹ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, op. cit, p-64.

⁵⁰⁰ Ibid., p-68.

⁵⁰¹ Idem.

Pero como ya se dijo, tal planteamiento encarna otro -también de índole metafísica-: si se opta por tales bifurcaciones, ¿puede entonces seguir hablándose de su condición de individuo? ¿Es el sujeto en cuestión el mismo a través de todas? ¿Cómo saberlo?, se cuestiona Nuño.

Este “laberinto” que se plantea Borges es un desafío abierto: ¿M1, M2 y M3 conservan su misma identidad? -nos preguntamos nosotros.

De acuerdo a Nuño, el reto filosófico que encara Borges parte de otra fuente filosófica: Platón; ya que a partir de él, Borges concibe a sus personajes como especies, más que como individuos; eso le permite no dar identidad a un personaje, sino el personaje permanece fiel a la idea original en la que fue concebido, ya que “un hombre es todos los hombres”, pues como dice Nuño aunque “el contexto es distinto; los sujetos que lo viven no lo son: permanecen idénticos (...) Para Borges no importará el cambio sufrido en el escenario circundante (mundo posible): los sujetos siguen siendo tan idénticos que resultan indiscernibles de situación en situación”.⁵⁰²

De tal manera que “El Jardín de los senderos...” es la puesta en escena de dos ideas metafísicas muy caras a Borges. Nuevamente: el avance de la teoría de Leibniz de los mundos posibles, la metáfora de la realización y el planteamiento de la identidad del individuo una vez realizada semejante utopía filosófica, una vez resuelta.

Pero no sólo Borges dialoga con Leibniz y Platón, sino con Schopenhauer, quien señala que el espacio y el tiempo son categorías determinantes de lo individual (*principium individuationis*); ante lo cual Borges plantea el respectivo cuestionamiento al crear un mundo que es una red de mundos posibles, modificando tales categorías y manteniendo, a pesar de Schopenhauer, la identidad de su individuo.

“Estaría “con ello, proponiendo un nuevo *principium* para distinguir a los individuos: en contra del paso del tiempo (variación total), los individuos se conservan en tanto tales, saltando de mundo en mundo de situación en situación”,⁵⁰³ (siendo los mismos siempre).

Lo anterior es consecuente con su poética, apegada a la economía del cuento y de los personajes que son simplemente actores de sus *filosofemas*, como los llama Nuño.

Se trata de una estética fractal. Sin embargo, “El Jardín...” no es el único cuento que aborda varios temas a la vez. La reflexión del tiempo y la identidad que comportan la memoria también es el tema de “El Inmortal”. La criatura humana es una entidad totalmente dominada por la dimensión temporal, por la conciencia de lo temporal. “El Inmortal (es) un cuento que presenta el terror del hombre a la inmortalidad, como el más inhumano de los dones. Los hombres

⁵⁰² Juan Nuño, op. cit., p-74.

⁵⁰³ Ibid., p-75.

inmortales se convierten en perros sin memoria. Ya que sólo los animales son propiamente inmortales, o como señala Borges:

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. De paso, el Inmortal es contraprueba de *El Jardín...*: al lograr la inmortalidad, sobreviven dos consecuencias: desaparece el tiempo (y con él, la memoria, y con ella, la condición humana) y desaparece o tiende a desaparecer la identidad personal: ¿Quién es 'el inmortal', Marco Flamínio Rufo, Homero, Joseph Cartaphilus? ¿Uno y el mismo? Es como si se difuminaran los contornos del individuo.⁵⁰⁴

El mismo crítico nos dice respecto a otro cuento borgiano:

“El Jardín de senderos que se bifurcan” se refiere menos a lo cambiante y múltiple (el tiempo) que a lo básico y a lo permanente: los *dramatis personae*. Con ello se ahorra Borges la minuciosidad descriptiva de cada acechante futuro, de cada simultánea elección, y de paso, en forma oblicua, elude una vez más el tiempo.⁵⁰⁵

Ahora bien: si a esto se le suma el intento por negar “la materia, del espíritu y del espacio, sólo queda ‘un mundo hecho de tiempo’”⁵⁰⁶, pero si esto se ha roto también, no queda más que un simulacro de verdad, una destrucción del sistema mimético usando lo fantástico, en suma: un fantástico posmoderno.

La idea borgiana al respecto señala lo siguiente: “Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental, no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente”.⁵⁰⁷

Así Borges, puede explorar en un solo cuento, Identidad, Tiempo y Espacio, y al relativizarlos, destruye, tacha o niega el estado familiar que ha desplegado al principio de la narración, para así cumplir con la premisa que define nuestro sistema.⁵⁰⁸

Y lo dice él mismo: “And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos.”⁵⁰⁹

Aún más: la postura teórica antes esbozada encarna una *metafantástica* y Borges bien sabe cómo opera ésta: se construye mediante una hiperconciencia del sistema

7.9.8.1 Borges y su relación con el tiempo

⁵⁰⁴ Juan Nuño, op. cit., p-77

⁵⁰⁵ Idem

⁵⁰⁶ Zulma Mateos, op. cit, p-75.

⁵⁰⁷ Juan Nuño, op. cit., p-134.

⁵⁰⁸ Supra p-25, nota 27.

⁵⁰⁹ Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del Tiempo” en *Otras Inquisiciones*, Obras Completas II. Emecé. Barcelona, 1996, p-149.

De acuerdo a Juan Nuño, el axioma del no tiempo, de la destrucción de los supuestos donde damos por sentado nuestra aprehensión del mundo, se abre en Borges, con “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Pero es en “La Biblioteca de Babel” donde el tema (o la fantasía tematizada) del tiempo es más evidente. En ese cuento el tiempo está congelado, detenido: no transcurre; nada sucede, o apenas lo hace. El universo que la Biblioteca representa un continuo infinito, siempre inalterable. Es un mundo tan completo que en él nada puede hacer la acción del hombre: ni cambiarlo ni agregarlo ni disminuirlo. Es perfectamente atemporal.

La “Biblioteca de Babel” es el tercer modelo del tiempo que se identifica en la obra de Borges de acuerdo a Juan Nuño:

Las obras de ficción de Borges presentan, entonces, tres modelos: un tiempo roto, discreto (Tlön...); un tiempo muerto, un no tiempo (no corre): *La Biblioteca...*; y una mezcla de no tiempo y tiempo móvil, que es Pierre Menard... Semejante combinación de posibilidades, materializadas en los diferentes modelos narrativos, abre la puerta a la ampliación de variaciones. Se podrá pensar en un cuarto modelo: aquel en que el tiempo no sólo sea empleado de otra forma, sino que él mismo pase a ser el protagonista del relato. De eso se va a tratar en “El jardín de senderos que se bifurcan”: de las posibles consecuencias que tiene una visión total, generosa, explosionada del tiempo: Borges se acerca así a su tema fundamental, a la soterrada obsesión: “el abismal problema del tiempo”.⁵¹⁰

Serna Arango también comenta esta obsesión:

Podrá el hombre conquistar el espacio, descifrar la materia, dominar la energía, y su vida –en esencia– seguirá siendo la misma, hasta cuando se obtenga un efectivo control sobre el tiempo, el enigma por excelencia. Dice Borges: “El tiempo es un problema para nosotros, un tenebroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica”.⁵¹¹

Serna Arango sigue explicando:

Afirma Borges: “Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada afluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo, y contrariamente al consenso natural de los metafísicos, está situado en él y no viceversa (...) A partir de la teoría de la relatividad de Einstein, y de acuerdo con la concepción objetivista del tiempo, éste define la existencia de un futuro absoluto, como el conjunto de todos los eventos con los cuales podemos comunicarnos a través de una señal luminosa (siendo la velocidad de la luz la velocidad límite del universo), desde aquí y ahora, lo cual se suele graficar con la figura de un cono invertido. A su turno, Borges, y de acuerdo con una concepción subjetivista del tiempo, define la existencia de un presente absoluto, circunscrito al horizonte de vivencias en la conciencia del sujeto, pues el resto de acontecimientos no pueden alterarlo.”⁵¹²

⁵¹⁰ Juan Nuño, op., cit., p-60.

⁵¹¹ Jorge Luis Borges, *Historia de la Eternidad* apud Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*. Colombia, 1990. P-75.

⁵¹² Jorge Luis Borges, *Discusión* apud Serna Arango, *Ibid.*, pp- 78 y 82.

Esto es en suma, lo que hemos aquí explicado en cuanto a que Tiempo, para Borges, es desligable al concepto de Memoria, porque ésta permite la existencia del tiempo; aquellos que carecen de ella, dice, son inmortales. Son inmortales los animales porque ni saben que mueren ni ejercitan a plenitud la memoria.

En los ensayos sobre la eternidad, Borges ya desarrolla una teoría personal del tiempo:

(El hombre es) quien crea la eternidad a fuerza de suspirar imposibles o idealizar recuerdos. Así, el gigantesco dúo Platón-Plotino es derrocado por la pareja individualizante y relativizadora Protágoras-Borges: por ser la medida de todas las cosas, el hombre también lo es de la imagen congelada de todas las cosas a la que llama “eternidad”.⁵¹³

De esa inversión, Borges crea su teoría personal de la eternidad:

Tal teoría tiene dos vertientes, la primera es la idea de la captación de la eternidad en lo que es lo mismo ahora que hace cien años.

A Borges se le reveló la idea de eternidad como negadora del tiempo, borradora de sus fronteras. Esta teoría personal de la eternidad lleva a Borges a la de “refutación del tiempo” y él mismo ha reconocido que ha llegado a dicha refutación con elementos del idealismo.

El procedimiento es más o meno simple: reduce a “impresiones” (percepciones inmediatas) y a `ideas` (representaciones mediatas, inferidas de aquellas percepciones) toda forma de conocimiento, como lo harían los impresionistas en la literatura que parece eterna en el siglo XIX o como lo haría de alguna manera Proust en *En busca del tiempo perdido*.

En palabras claras, Borges refuta la concepción de tiempo proponiendo de paso un nuevo lenguaje: el tiempo sería una “vasta serie temporal” sobre la cual se refieren hechos y se cuentan sucesos.

En su visión personal del tiempo sólo existiría –según explica Nuño- el instante aislado; plenamente suficiente, en el que cada uno sería autónomo.

Nótese que el concepto de Tiempo y Eternidad en Borges implica el de Memoria para tal efecto. Es así, que para el argentino, el tiempo serían “instantáneos registros, absolutamente desconectados, lo que significaría propiamente una refutación de la memoria, o conservación de ésta. Así, el tiempo sería expulsado de la conciencia y se alcanzaría la eternidad, o mejor aún: la Inmortalidad.⁵¹⁴

7. 9. 8. 2 Borges, destrucción de la identidad: el doble

⁵¹³ Juan Nuño, op. cit., p-119.

⁵¹⁴ Serna Arango lo resume también: El precepto central de Borges sobre la eternidad, es la de que “antes de prolongar la vida, es necesario inmortalizar el instante. De allí surge la idea de la eternidad, en donde todo ocurre de una vez para siempre”. P-87.

No sólo destruir la concepción del tiempo y del espacio nos conlleva a la destrucción de la identidad y con ella, de la Realidad en sí, sino al menos en Borges, existe un camino directo para borrar las fronteras de realidad y la irrealidad, mediante un recurso que trastoca cualquier posibilidad de fincar la Verdad como una materia estable.

Ese recurso es el recurso del doble, tema predilecto en la literatura, pero aún más caro a Borges. En los cuentos “El otro” y “25 de agosto”, la figura del *doppelgänger* tiene un objetivo: mediante la destrucción del concepto de identidad, se llega a la destrucción misma de la Realidad.

La esencia de estos dos cuentos implica forzosamente la idea del tiempo.

Para Borges, se puede identificar varios aspectos desde los cuales abordar el tema del tiempo, “desde el tiempo que al repetirse, en ciclos periódicos, nos reitera cada situación, cada palabra y cada gesto, hasta el tiempo que, en su incesante fluir, nos devora y nos arrastra como tigre, como río. Aun al punto de hacer dudar de la propia identidad”.⁵¹⁵

El tema del doble para Borges, implica dos categorías metafísicas: identidad y tiempo.

En estos cuentos el tema de la identidad asume forma de pesadilla especular, repetitiva, “en la que el yo se ve desdoblado, multiplicado, alterado, hasta el punto de interrogarse por su integridad; o cuando menos, tratar de justificar la escisión de la persona en el tiempo, cuando no en el espacio. Si abominable es toda reproducción de los demás, espeluznante ha de resultar el encuentro desdoblado de uno mismo”.⁵¹⁶

Si volvemos al platonismo tan caro a Borges, también percibimos como en “El Jardín...” que en estos dos relatos, a pesar del desdoblamiento en el espacio y en el tiempo, se conserva la esencia, la idea original del propio Borges; Borges sigue siendo Borges, a pesar del tiempo; nada ha cambiado, el platonismo le permite a Borges mantener su identidad a pesar de los años y los lugares.

Al explicar la tesis idealista de “la vida es un sueño”, que se observa en estos relatos, Juan Nuño también atisba:

Hay más en el relato. Todo lo anterior forma parte de esa metafísica familiar a Borges y diversamente esparcida por su obra. Por debajo y de añadidura surge otro tema filosófico, quizás no previsto ni siquiera pensado o conocido por Borges, pero en todo caso, inevitable al tocar el problema de la identidad contingente (...) Eso que en cierta terminología recibió el nombre de `sustancia` o su equivalente griego de `esencia` (...) y que servía para designar lo que, pese a cambios y atribuciones, permanecía idéntico a sí mismo, como punto de estable referencia...”⁵¹⁷

Es decir, la idea muy platónica y muy borgiana del Arquetipo y sus copias, esta vez diseminadas por el tiempo, como espejos “que multiplican a los hombres”.

⁵¹⁵ Juan Nuño, op. cit., p-87.

⁵¹⁶ Ibid., op. cit., p-88.

⁵¹⁷ Juan Nuño, op. cit., p-90.

Es claro que si se tiene un original y una copia, desligada en el tiempo o contemporáneo a él, pero de quien no se tiene referencia, sino hasta el momento de la lectura, el problema de la identidad permite cuestionar no sólo quiénes somos, sino quiénes nos crean, y, por último, pensar: ¿seré yo la copia o seré el Original?

La simple posibilidad destruye cualquier idea de Realidad, pero sobre todo confirma la hipótesis borgiana: ¿Y si somos simplemente el sueño de un Dios superior que disemina incluso copias de nosotros mismos? O peor aun: ¿Será ésta una realidad o es simplemente un simulacro?

En los relatos de Borges queda claro también que la memoria es la única posibilidad de garantizar la identidad.

En su ensayo *And yet, and yet*, Borges proporciona la clave de “El Otro” y “25 de agosto”:

(...) He sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió (se refiere al libro de *Fervor de Buenos Aires*) ya era esencialmente - ¿qué significará esencialmente?- el señor que ahora (*Prólogo* a la edición de 1969 de la misma obra) se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman”⁵¹⁸,

Esto lo refiere Borges cuando se cuestiona sobre si la misma persona puede sentirse otra, distinta, extraña, y seguir siendo ella misma.

Y si Borges se permite estas reflexiones de sí mismo, ¿por qué no extender la fantasía a todos los seres que habitan este planeta? Y comunicarles de una buena vez que tal vez sean solo parte de un simulacro.

7.10 El sueño en lo fantástico posmoderno

El tema del sueño ha sido *leiv motif* en el presente trabajo. El sueño primero fue visto como materia o sinónimo de lo maravilloso, su poética en ese ambiente es el de generar seres extraordinarios.

Posteriormente vimos que esa gaveta de seres extraordinarios conforma uno de los dos polos de la alteridad, lo cual constituye a lo fantástico clásico. Más adelante nos dimos cuenta que los pre-románticos veían al sueño no como lo Otro sino como lo Mismo, e intentaron sumergirse en sus aguas.

Gracias a Freud y a la experiencia romántica del sueño, Kafka y más adelante el surrealismo se pudieron *usar* las “reglas de la imaginación onírica” para construir el paradigma de lo fantástico moderno.

⁵¹⁸ Apud Nuño, Ibid., p-93.

Ahora bien. ¿Es que con la llegada del paradigma posmoderno desaparece el sueño como tema o como materia de la narrativa fantástica?

La respuesta es negativa. Lo que cambia es el tratamiento del tema. El sueño en la fantástica posmoderna se entiende como una metáfora epistemológica-filosófica y como un juego del lenguaje que permite borrar los límites entre la realidad y la fantasía, creando un simulacro de verdad, un laberinto.

El caso del cuento borgiano “Las Ruinas circulares” ejemplifica lo anterior. El tema del sueño también está presente, pero a diferencia de Nodier u otros escritores del Romanticismo, aquí el tratamiento es de índole filosófica, es la puesta en escena de una hipótesis metafísica disfrazada.

Además la reflexión filosófica que permite se convierte en una ontología. El tema del hombre soñado por otro, está prefigurado, según Caillois, en Tulsidas; y en Papinni está desarrollado en su relato “La última visita del gentilhomme enfermo”. El relato de la mariposa de Chuang-tsé también contiene este tema.

Todos ellos eran frecuentados por Borges.

La idea de las “Ruinas Circulares” como una fantasía metafísica se construye cuando el propio autor afirma: “somos letras, también nosotros somos símbolos: un texto divino en el cual nos escriben”.⁵¹⁹

“Esta imagen de Dios como escritor del universo viene a reforzar la afirmación de Rest, cuando dice –apoyándose en un texto en el cual Borges cita a Chésteron- que una de las imágenes de Dios que más atrae a aquél es la de Escritor del mundo. El universo es uno de los dos libros que escribe Dios...”⁵²⁰

Para el fantástico posmoderno, el sueño (como cualquier otro tema) es un *pretexto* para explorar un asunto filosófico, por lo que se hace una metáfora de él. El sueño, es para Borges, la posibilidad de proponer su tesis idealista (en la vena de Berkely y Hume) para suplantar la realidad. Su estrategia textual es salir y entrar de esta realidad simulada (entra en su simulacro y *sale* en la realidad representacional o mimética), cuantas veces sea necesario, hasta borrar cualquier seguridad sobre el mundo.

El relato por lo tanto está dominado por las referencias oníricas. Pero no es un sueño que acecha o que emerge, sino uno en el que se entra y se sale de tal manera que pueda borrar nuestras fronteras referenciales de lo que es real y lo que es sueño. Borges lo aclara cuando dice: “Al principio los sueños eran caóticos poco después, fueron de naturaleza dialéctica”.⁵²¹

⁵¹⁹ Jorge Luis Borges, *Borges Oral*. Emecé, Buenos Aires, 1979. p-1979.

⁵²⁰ Zulma Mateos, *La Filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998. p-96.

⁵²¹ Jorge Luis Borges en entrevista con Antonio Carrizo, *Borges el Memorioso*, op. cit., p-223.

Al respecto Borges insiste: “Es simplemente la vieja hipótesis idealista de que la realidad es un sueño, de que alguien nos sueña (...) este cuento no hubiera sorprendido a Berkely ni a los filósofos de la India”.⁵²²

Nuño agrega: “No sólo de la India. Ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño”, tomando las palabras de Borges dispuestas en *La otra muerte*.

“De este modo –analiza Nuño-, el que los hombres sean sueños es una consecuencia de la gran tesis idealista, así entendida por la imaginación de Borges”.⁵²³

Sin embargo, eso no es todo; acorde a su hipótesis, Nuño, reflexiona:

Las *Ruinas circulares* vendría a ser el nexo que une el idealismo mentalista de Tlön con el platonismo arquetípico de Almotásim (...) Ciertamente que el cuento apenas si se concentra en la tragedia de las copias, en la impotencia de los fantasmas humanos, entregados por cadena sin fin a su propia e incesante reproducción. Pero ésta no tendría lugar sin la doble referencia: al modelo entrevisto en un sueño y a la contrastante realidad material (...) En lectura directa, no cabe la menor duda de que lo pinta Borges es una *pesadilla metafísica*. Un mundo tan vano y aletargado que en él los hombres, sueños de otros sueños, jirones de niebla mental, sucesivos y dependientes, condenados a la inmortalidad de lo material y a la brevedad del sueño ajeno.⁵²⁴

Y es justo el hombre que sueña a otro, la *pesadilla metafísica* que ahora recrea Borges, y cuyo tratamiento no tiene nada que ver con la fantástica clásica o moderna.

La propuesta de Borges es llevar al grado extremo no la forma sino el fondo de un tema.

Para Borges, plasmar en un cuento a los hombres como sombras, como meros sueños, como “fugaz y parpadeante existencia” -como dice Nuño- no es otra cosa que poner en marcha una metáfora literaria no sólo de las tesis idealistas de Berkely y Hume, sino de todo el pensamiento de Platón y Plotino, en el cual los hombres pasan a ser copias imperfectas de una Idea sobrehumana, de la Idea del universo de Dios: un conjunto de meras copias del Arquetipo.⁵²⁵

⁵²² Idem.

⁵²³ Juan Nuño, op. cit., p-106.

⁵²⁴ Ibid., pp- 106-107.

⁵²⁵ Ése es otro problema metafísico que aborda Borges: el espejo. Este artefacto para Borges representa el horror, el horror que significa dar origen “a las copias incontenibles que alejan y degradan el Arquetipo”. (Juan Nuño). Zulma Mateos también se dirige al mismo punto: De esa manera “la teoría de las Formas o Ideas separadas de lo sensible es la que ha dado origen a la duplicación de los mundos: el de los arquetipos y el de las copias sensibles”. Otra explicación es de carácter más biográfico: “Los espejos corresponden al hecho de que en casa teníamos un gran ropero de tres cuerpos estilo hamburgués (...) Yo me acostaba y me veía triplicado en ese espejo y sentía temor de que esas imágenes no correspondían exactamente a mí y de lo terrible que sería verme distinto en algunas ellas (...) (“Borges igual a sí mismo”, *Entrevista de María Esther Vázquez*). La versión más recurrente es de carácter psicológico-filosófico. Nuño da cuenta de ello cuando dice: “Decididamente a Borges le obsesionan los espejos, que le evocan multitudes. Y no ha dejado de relacionar ese horror personal, que lleva a la disolución del yo, a la pérdida de la identidad, al extravío de la memoria...” (24). Otros autores consideran que se trata de una fobia a la paternidad, ya que ésta, como el mismo Borges ha dicho en un “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es aberrante, pues reproduce, como la copia al Arquetipo, el número de hombres sobre la Tierra.

La metafantástica llega cuando imbuidos en esta circularidad, “la ficción radical permite borrar un límite hasta incluirnos a nosotros, los lectores...”, es decir un “espeluznante” *progressus in infinitum*.⁵²⁶

7. 11 Estrategias de construcción de lo fantástico posmoderno: ejes sintagmático y semántico

La estrategia textual que persigue la narrativa fantástica posmoderna difiere de las otras dos, puesto que en lo fantástico posmoderno hay una itinerancia de las unidades anisotópicas. El polo mimético puede quedar estable mientras el polo sobrenatural entra y sale, para luego intercambiar papeles, o crear en última instancia, toda clase de simulacros, incluyendo el simulacro de lo fantástico.

En un caso como el de “Las Ruinas Circulares” está muy claro. Borges ha tendido al principio del relato una red isotópica, aunque la diégesis sea remota, se trata de un plano semántico coherente. Poco después el contrato ficcional se rompe por un poder sobrenatural, pero no de la manera clásica o moderna. La unidad anisotópica entra y sale del relato cuantas veces considere necesario, hasta desplegar una ambigüedad total, un grado cero de ambigüedad, pero que por ningún motivo depende del lector (pues éste sólo reconoce el código mas no lo decodifica), sino de una estrategia textual bien planeada, hiperconsciente.

La isotopía general del relato no es la de una historia, sino la de una metáfora filosófica.

Antón Risco ya ha reflexionado en esto: “En aquel centro circular, que al fin (el personaje) reconoce como su verdadera patria, la más auténtica de todas –piensa-, ha de ir configurando su obra: un personaje que de alguna manera lo glose, lo explique, herede y objective”.⁵²⁷

El personaje, como diría Alberto Julián Pérez, cumple la función de poner en escena una Idea preconcebida, una metáfora filosófica y lingüística, y por eso está sujeto a la glosa de lo que el autor previamente ha planeado.

⁵²⁶ Más aún, Nuño encuentra la referencia filosófica más directa: “(A Borges) le basta con aventurar la posibilidad de un mundo de copias, de sombras yacentes, más que en los bosques y en las ruinas de viejos templos, en el encierro alegórico de aquella famosísima caverna en que Platón también nos concibiera. En ese sentido no hay el más mínimo asomo de exageración en sostener que el primer borrador, el primer ensayo de ‘Las ruinas circulares’ encuéntrase en República, 514^a, principio del Séptimo Libro: ‘Representate ahora nuestra naturaleza... Imagínate, pues, hombres en una morada subterránea en forma de caverna...’ Y toda la pesadilla que sigue. Con una diferencia. Como Platón (Borges) no está buscando sólo el efecto literario, continúa su mito de la caverna con la didáctica explicación del prisionero liberado que, al ver la auténtica realidad, comprende su estado de postración y mentira. Borges no tiene por qué rendir culto a la forma dialogada y explicativa ni a la pedagogía filosófica. Su mundo es lo suficientemente poderoso como para explicarse a sí mismo: sombras de sombras, a través de la frágil cadena de los sueños”. (Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, 109).

⁵²⁷ Antón Risco, “En las ruinas circulares (a propósito de un cuento de Borges)”, en *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit., p. 122.

La metáfora no sólo es filosófica sino lingüística; se trata de una metáfora del lenguaje, de ese lenguaje capaz de construir mundos posibles, y que corresponde a otra concepción que choca con la de finales del siglo XIX.

El personaje construye su isotopía, pero al mismo tiempo está supeditado a un hipercódigo: el del lenguaje. “El paso de un sistema a otro (el de la construcción del personaje al de la puesta en escena de la Idea) es posible, en principio, porque hay un englobamiento: el hipercódigo cubre e implica el lenguaje”.⁵²⁸

No sólo el lenguaje es el hipercódigo de Borges, sino el de una vasta cultura libresca. Borges dialoga con otras obras. Sus intertextos son literarios, filosóficos.

Como dice Antón Risco:

Una extensa biblioteca mental está consultando el hombre mientras medita en su creación. Trabaja rodeado de libros abiertos en su hipercódigo (...) Aquella pretendida masturbación enmascara realmente una intensa cópula con la naturaleza, el mundo y sus historias y culturas. Es lo que algunos teóricos de la creación artística llaman *intertextualidad* (...) De manera que aquel angustioso monólogo interior se le ha revelado como un auténtico, aunque subterráneo, diálogo interior o monólogo exterior.⁵²⁹

En Borges, dos isotopías contradictorias se ponen en marcha al mismo tiempo. lo natural (H1) y lo extranatural (H2); en Borges estos polos son itinerantes... De pronto, y sin ninguna verdadera preparación, cambia la naturaleza del contrato que proponía al lector: se cambia el espacio realista por el maravilloso.

Nótese que en esta estructura posmoderna, se hallan conviviendo las estructuras del fantástico clásico y el fantástico moderno. La isotopía que esta fusión representa es la que importa; es la suerte de una *metafantástica*, un relato que habla de las condiciones y posibilidades del propio fenómeno fantástico.

Este concepto de *metafantástica*, aunque nunca mencionada como tal está presente en las reflexiones de varios teóricos sobre algunos cuentos de Borges.

Antón Risco, a partir de la enumeración de los *temas* a los que está supeditada “Las ruinas circulares” (temas filosóficos principalmente) dice: “Concluamos que tal encadenamiento de temas, extraídos de la figuración del texto, nos revelan que esta vez el juego fantástico tiene por misión principal la de denunciar justamente la idea misma de lo fantástico”.⁵³⁰

La idea de “fantasía como fabulación” de Rosemary Jackson comprende esta posibilidad:

Novels by Bartheleme, Coover, Hawkes, Malamud, Vonnegut, (y obviamente los relatos de Jorge Luis Borges, a los que ha estado haciendo referencia) have related

⁵²⁸ Ibid., p-123.

⁵²⁹ Ibid, pp-123 y 124.

⁵³⁰ Antón Risco, “En las ruinas circulares” en *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit., p-133.

to this tradition of fantasy as fabulation, as metafiction (...) Robert Scholes discusses all these works as self-reflexive, playing upon own fictionality.⁵³¹

Aunque Jackson no les llama “posmodernos” a ese tipo de relatos fantásticos, ya que prefiere llamarles metaficciones modernas (¿?) sí establece una diferencia con los relatos de un Dickens o un Kafka, en que mientras estos están definidos por su problemática relación con lo “real”, aquellas, las borgianas, gozan del placer de su propia autorreferencialidad y manifiesta irrealidad.

Jackson identifica a estas ficciones (también menciona la obra de Italo Calvino) como construcciones de otros mundos, en las cuales se interroga constantemente las relaciones de lo real y lo irreal; es decir, la hiperconciencia de esta relación como definitoria de lo fantástico.

En un relato posmoderno, como “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges, se participa de una estrategia de lo fantástico clásico y una de lo fantástico moderno. “Lo que acarrea una nueva sorpresa para el lector -señala Antón Risco en un estudio sobre este cuento-, pero que ya no marca una anisotropía. Desde el momento en que se admite una intervención extranatural -dice Risco, “pueden ya aceptarse otras, sobre todo si avanzan en el mismo sentido”.⁵³²

Otro rasgo es definitorio de la estética fantástica posmoderna: el simulacro. Éste permite que en sus realidades o fantasías virtuales, entren cualquiera de estos dos elementos itinerantemente, derruyendo cualquier centro de verdad, ya sea la sobrenatural o la familiar.

En la obra de Borges el simulacro tiene, al menos, dos niveles: el texto es un simulacro de narración, pues comparte elementos de diversos géneros literarios y extraliterarios; el otro simulacro lo constituye la trama.

Como ya lo ha mencionado Alberto Julián Pérez, esos géneros extraliterarios que son simulados pueden ser, entre otros, el resumen, la noticia, el cuento, el ensayo, etcétera.

Por otro lado, el personaje también se sabe un simulacro de personaje, sabe (o tal vez solo simula ignorar) que no es más que un agente de la Idea del autor, pero curiosamente al final y a manera de epifanía el personaje sabe que es una obra de ficción, la imaginación de otro ser, que opera circularmente.

En “Las ruinas circulares” el protagonista descubre su condición: “Teme el mago que ese hombre, que no es otro que su hijo, descubra, a causa de ese fenómeno anormal, que él no es más que un simulacro”, como se lee en las líneas del propio relato.

Más profundo aún, Risco propone que el relato borgiano posee anisotropías en calidad de unidades semánticas aparentes, esto es en calidad de simulacro.

⁵³¹ Rosemary Jackson, op. cit., p-164.

⁵³² Antón Risco, op. cit. p-131.

“De ahí puede deducirse que se trata de un texto que propone una lectura paradigmática, metafórica, más bien que sintagmática o metonímica. Por la misma razón he de insistir en que las anisotopías son solamente aparentes”.⁵³³

El carácter nihilista que las reflexiones filosóficas han otorgado al posmodernismo quede de manifiesto en la intención general de Jorge Luis Borges de ir fantastizando a la ciencia, la cual cada vez denuncia con mayor vigor el carácter ilusorio de nuestra experiencia y por consiguiente de todo realismo, “de ahí que nuestro pensamiento *posmoderno* –del que muchos hacen responsable a Borges precisamente- aparezca tan contagiado de los suspensos, silencios e incertidumbres de lo fantástico”.⁵³⁴

Claudio Rodríguez Fer también consigna que es bien sabido que Foucault plantea una hipótesis del lenguaje a partir de la narrativa borgiana, y no sólo eso. Asimismo, “filósofos como Foucault o Deleuze, críticos como Ricardou o Genette, ensayistas como Blanchot, narradores como Robbe-Grillet o cineastas como Godard son algunos de los intelectuales franceses que sintonizaron con nuestro autor (Borges).”⁵³⁵

Hay quienes sostienen que la práctica literaria de Borges no hubiera podido ser leída hasta que los códigos de lectura hubiesen cambiado (de la Modernidad a la posmodernidad), es decir “hasta que los códigos de lectura hubiera entrado en un `re-pensar` sin precedentes y hasta que el *logos* de Occidente fuera confrontado”.⁵³⁶

A la idea anterior agregamos un pie de página de Antón Risco, quien en otro estudio relevante, “Le posmodernisme latino-américane”, afirma contundente:

Fokkema ajoutais que l'écrivain qui a plus qu'aucun aidé à l'élaboration de ce nouveau code est Jorge Luis Borges. John Bart, appuyé par Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Chales Russel, Gerard Graff et d'autres, radicalise cette affirmation en faisant de Borges le fondateur de la littérature postmoderne.⁵³⁷

La fantástica posmoderna contiene una fórmula que muta, una especie de “virus inteligente” (según nuestra concepción), si se nos permite la analogía. Bajo su simulacro de nihilismo hay un complejo mecanismo dialéctico con el estado y la naturaleza del hombre. Es como dice Bioy Casares de la literatura de Borges:

(Èste) ha creado un nuevo género literario que participa del ensayo y de la ficción: son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de

⁵³³ Antón Risco, *El relato fantástico, historia y sistema*, op. cit., p-136.

⁵³⁴ Ibid, p-141-142.

⁵³⁵ Claudio Rodríguez Fer, “Borges y escepticismo”, en *Relato fantástico; historia y sistema*, op. cit, p-149. pie de página.

⁵³⁶ Fernando de Toro, “Borges/Derrida y la escritura” en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds)., Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999. p-125.

⁵³⁷ Idem, nota al pie.

languidencias, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.⁵³⁸

Bioy, quien urdió una de ellas, *La invención de Morel*, llama a esta nueva modalidad: “fantasía metafísica”. Y nada más acertado, pues en efecto, se trata de una fantástica que pretende igualarse (por medio de estrategias epistemológicas) a la metafísica, rama de la filosofía que estudia los conceptos que rigen nuestro sentido de realidad y existencia, para luego poderlos suplantar. Por ello, una vez cuestionada nuestra propia metafísica por la del planeta que llamamos Tlön, nunca más la tranquilidad tendrá significado para nosotros pues ha sido equiparada nuestra metafísica por otra que devuelve su imagen como un espejo, pero esta vez tomando su lugar.

Bioy, en la *Antología de la literatura fantástica*, lo sabía: estaban antologando, con la complicidad de Silvina Ocampo, el *réquiem* de la literatura fantástica que les antecedió.

Las claves para desentrañar el nuevo artefacto que diseñaban también serían contenidos en esa misa de *réquiem*. Eso son las antologías: *réquiems*.

El hipercódigo del nuevo paradigma sería el siguiente: Fantasías metafísicas. Aquí lo fantástico está, más que en los hechos (paradigma clásico y moderno), en el razonamiento (paradigma posmoderno).

La manera de encubrir el artilugio a nivel de texto fue una nueva manera de ambigüedad: la ambigüedad cero: la itinerancia.

En la obra de arte, según Eco, los conceptos enunciados por las ciencias se resuelven en figuras, se transmutan en metáforas que lejos de intentar competir con los conceptos troquelados por las ciencias, devienen en complementos (...) El mecanismo sería semejante al que ofrece la metáfora como procedimiento estilístico (...) En ambos casos (`Tlön, Uqbar, Orbis Tertius` y `La casa de Asterión`) se trata de metáforas que intentan definir el esfuerzo humano de conocer el mundo; en ambos casos se convierte a la cultura en imágenes literarias...`”⁵³⁹

Y como ya hemos dicho: la fantástica posmoderna también se resuelve en metáforas.

Jaime Alazraki, quien aporta la idea de metáforas epistemológicas, asienta:

Así, enfocados los cuentos de Borges, comenzamos a comprender que sus arbitrios y “fantasías” deben leerse como oblicuas alusiones a la *situación del hombre frente al mundo*, como símbolos que trasuntan su condición (...) Una relectura de Borges desde una perspectiva epistemológica revela que sus `sofismas` no son menos falaces que las “verdades” de la filosofía o la “ciencia...”⁵⁴⁰

⁵³⁸ Adolfo Bioy Casares, prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, op. cit., p-12.

⁵³⁹ Jaime Alazraki, op. cit., pp. 183-184.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 189.

Siendo ésta la reflexión de Alazraki, queremos utilizar el concepto de metáfora epistemológica, en un sentido más amplio que el etimológico, es decir, no reducir su sentido a la crítica de las ciencias, reduciendo éstas, únicamente a las ciencias puras; sino también a las humanísticas, llámense éstas filosofía, antropología, sociología, lingüística, semiología, o cualquiera de los estudios sistemáticos de la literatura, y por extensión a la reflexión sobre la cultura.

Cabe destacar que la anterior propuesta de Alazraki no difiere demasiado de lo que Alberto Julián Pérez llama *la representación de la idea*, siendo la Idea el verdadero protagonista en los relatos de Borges, y los personajes y las situaciones, representaciones de esa idea; en suma, se tratan para nuestros efectos, no de otra cosa sino de metáforas filosóficas y/o metáforas epistemológicas.

Pablo Brescia prefiere definirlo más estructuralmente: “(se trata de) `operaciones` literarias como la incorporación de inquisiciones filosóficas en el armado de la ficción”.⁵⁴¹

Borges entenderá lo fantástico –según Brescia- como una reserva poderosa de temas y sobre todo un procedimiento en la composición.

Y Joseph Tyler, de la State University of West Georgia, opta por el reduccionismo al llamarlo simplemente “cuento fantástico-filosófico”.⁵⁴²

7. 12 Conclusiones al paradigma de lo fantástico posmoderno

El modelo de escritura que Borges realiza reclama un espacio casi ontológico para esparcir su poética del simulacro, relativizando las categorías metafísicas en las que descansa nuestra concepción del mundo.

La concepción de un lenguaje como no enteramente representacional y maleable hasta el grado de permitir la ludicidad, hace posible crear –como dice Cabanchik— “tantas ontologías como lenguajes seamos capaces de concebir”, si tomamos en cuenta lo que se ha dicho sobre la capacidad de creación que tiene la concepción de lenguaje que engloba el paradigma posmoderno.

Es el caso de los famosos relatos chinos que usa Borges en su escritura, que son para Caillois “hipótesis metafísicas disfrazadas”, al igual que para Serna Arango, quien las designa igualmente como “hipótesis metafísicas”.

Serna asegura que dichas hipótesis borgianas son “todavía más revolucionarias” que las de los filósofos profesionales, porque subvierten de raíz las expectativas propias de la vida cotidiana.

⁵⁴¹ Pablo Brescia, “Borges contrabandista: fantástico, policial y operaciones de lectura” en *Lo fantástico y sus fronteras*, II Coloquio Internacional de literatura fantástica. op. cit., p-235.

⁵⁴² Joseph Tyler, “Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar” en *Lo fantástico y sus fronteras*, op. cit., p-261.

Pero no sólo eso: Borges rompe cualquier concepto objetivo o subjetivo de la realidad a través de lo fantástico. Esto es: al literaturalizar las categorías en las que descansa nuestra cognición del mundo (Tiempo, Espacio, Dios, Realidad, Percepción, etcétera), Borges está, como en Tlön en posibilidades de declarar *arbitraria* la construcción de la realidad.

Parece decir: la realidad mimética puede ser una ficción, de la misma manera en que yo, como un idealista, como un Dios todopoderoso, puedo reproducir, o mejor dicho, *simular* una realidad manipulando los materiales con los que creemos creer lo que creemos.

Así se cumple la máxima de Zulma Mateos y la hipótesis de un libro seminal en el estudio de lo fantástico posmoderno, *Imágenes, Imágenes*, de Roger Caillois, en el cual se asegura que para Borges, debido a su escepticismo, “el universo podría ser conjetural”.⁵⁴³

Zulma Mateos profundiza:

Mientras que para Berkely en la frase `según la percibimos y conocemos` empieza la realidad, para Borges sería un primer paso de relativización del conocimiento, debido a la limitación de nuestras facultades para conocer. Y el segundo paso de relativización estaría en la transmisión de lo que conocemos a través del lenguaje, que es ineficaz en su tarea. (...) ⁵⁴⁴

Juan Nuño es muy enfático en esta posibilidad y no sólo eso: intenta, al teorizar la obra de Borges también destruir la realidad al enunciarla, como una posible categoría mental:

La gran lección del idealismo de Borges es que la realidad puede ser no sólo lo fantástico (lo que apenas reforzaría esa absurda categoría de `lo real-maravilloso`), sino esencialmente lo mental. Vale la pena sospechar que Borges pensó en Kant cuando eligió “ficciones” como título para sus relatos. De Dios, de la libertad, del universo, decía el de Königsberg, no es posible dar una prueba teórica alguna... ⁵⁴⁵

Pero hay que ser clásicos. El idealismo, la posibilidad de *simular* una realidad o una fantasía, o aún mejor: un ejercicio fantástico, parten de una hipótesis muy clara en la obra borgiana: lo fantástico (y en sentido estricto, lo fantástico posmoderno) sólo es posible mediante la hiperconciencia de género, la relativización de los *epistemes* de Verdad e Imaginación, y la tan anhelada conciliación de los opuestos mimesis/imaginación, pero sobre todo es posible gracias a entender la realidad como un sueño que es *metasueño*, esto es un sueño soñado por alguien que a su vez puede ser soñado por otro.

La estética y ética que permite semejante posibilidad es el idealismo berkeliano, o por otro lado –si es que no son la misma cosa- el escepticismo, y con ello *todo* el *epistème* posmoderno.

Y la reflexión alcanza para incluir a Platón.

⁵⁴³ Zulma Mateos, op. cit., p-74.

⁵⁴⁴ Idem.

⁵⁴⁵ Juan Nuño, op., cit., p-42.

Cabría analizar si no todas las obras de Borges, sobre todo las del último periodo, donde se nota una reiteración de sus propios presupuestos (el doble, los laberintos, etcétera), no son una emulación de la idea platónica de las Ideas y sus copias. Si es así, Borges permaneció fiel a sí mismo hasta el final, haciendo una obra con base schopenhaueriana- platónica tan fiel que hasta sus escritos más desdibujados eran parte de un plan tal vez no intencionado, pero constituía en la degradación de las últimas copias, como bien lo muestra la supuesta “falta de calidad, debida a la vejez” de *El Informe de Brodie* y posteriores.

Si, aun contra su repetida modestia, se acepta hablar de la filosofía de Borges, ésta se podría reducir a un platonismo raigal. Quien cree que la verdadera realidad está en los Arquetipos, quien postula la primacía de lo genérico sobre lo individual, concreto, quien a la hora de intentar explicaciones de lo mudable y tornadizo da se a la seguridad de las esencias, por fuerza tiene que concebir el mundo de los sentidos como una suerte de alucinaciones y abrazar la fe idealista que termina por negar materia, sustancia, yo y causalidad, y aun intentar la descomunal hazaña de refutar el tiempo. Por buscar refugio en la modélica región de las Ideas, únicas e irrepetibles, resultarán aborrecibles los espejos y la cópula, multiplicadores de las imperfectas copias.⁵⁴⁶

Tal es la postura metafísica de Borges.

En resumen, Borges ejerce un platonismo que es tributario de Schopenhauer y de Berkely.

Dicho platonismo, que como hemos visto permea toda su obra está dibujada sin duda alguna en su escrito sobre “El Ruiseñor” de Keats. Así, dice el argentino: “el individuo es de algún modo la especie y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth”.

En dicho escrito se siente la adscripción de Borges al platonismo, a aquellos quienes “sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades” (en *Otras Inquisiciones*).

Más categóricamente aún:

“Lo sustantivo no eran los hombres, sino la humanidad, no los individuos, sino la especie, no las especies, sino el género, no el género, sino Dios”, nos dice el propio Borges.

En un sentido amplio, sorprende que el argentino refiera que hay quienes creen que “los géneros son realidades”.

Esto permite simular una realidad a partir de emular las condiciones de un género, ya sea literario, discursivo como nos lo indica Julián Alberto Pérez, o el género que nos permite cognocer la supuesta realidad: la mimesis.

Es entender, como Lyotard lo ha propuesto, la realidad o lo que sea como un metarrelato. Recordemos: Foucault lo llamaría “discurso”.

En ese sentido, Borges definitivamente toma al Platón del *Parménides* para quien “las cosas existen en tanto participan de la especie”.

⁵⁴⁶ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*. FCE, México, 1986. P-87.

Si, como hemos venido diciendo, el sistema de lo fantástico es el centro mismo de toda la literatura, pues la historia de ésta, siempre ha fluctuado en la dialéctica Realidad/Irrealidad, lo Mismo y lo Otredad, lo Familiar y lo Extraño, es en el paradigma posmoderno del sistema, que la tensión llega a su máxima frontera: la relativización, el simulacro de la Realidad.

Como nos recuerda Juan Nuño:

Era un problema que (Borges) tenía que plantearse desde el momento en que se había aceptado el gran postulado berkeleyano de la realidad mental del mundo exterior (...) el idealismo, tesis que hace del mundo una confusa alucinación, actúa a modo de luz difuminada que todo lo bañara de irrealidad.⁵⁴⁷

Y no hay mejor manera de resumir lo fantástico posmoderno y con ello el cierre (no definitivo nunca) del sistema de lo fantástico que cuando por fin los polos se invierten. En Borges cabe tal posibilidad: para él la realidad puede ser irrealidad, la irrealidad real, también irreal ambas posibilidades, y por último el extremo: el simulacro de estas tres isotopías. Todo lo permite la posmodernidad.

⁵⁴⁷ Ibid, pp-97 y 114.

8. CONCLUSIONES GENERALES

Aunque la presente investigación significa un esfuerzo inicial, dado lo complejo y lo inexplorado del tema que nos ocupa, podemos aventurarnos a brindar algunas conclusiones.

Diversos teóricos han querido abordar los mecanismos que se ponen en marcha para construir lo fantástico y su estética general, sin embargo fueron pocos quienes se dedicaron a este objetivo con rigor y constancia. La mayoría de ellos sólo se remitieron únicamente a la “sintomática” del fenómeno; esto es, a la multiplicidad de sus manifestaciones que conforman un amplio *corpus*, compilado en antologías y diversas colecciones.

Pero no fue sino hasta los estudios canónicos de Vax, Todorov, Castex y Caillois, cuando se formalizaron algunas aproximaciones a la naturaleza de lo fantástico.

Una vez estudiado inicialmente el fenómeno, el mismo Tzvetan Todorov —el más importante de los teóricos *canónicos*— se aventuró a advertir que la literatura fantástica podría entenderse como “la quintaesencia de la literatura”.

Como hemos argumentado a lo largo de esta tesis, dicha aseveración no resulta completamente desatinada, ya que es en el seno de lo fantástico donde se “dramatizan” las condiciones epistemológicas del lenguaje, y se “ensanchan” los límites de nuestro concepto de realidad e irrealidad.

Recordemos al respecto la aseveración de Mario Vargas Llosa, quien sostiene que la literatura fantástica produce una “tercera realidad”, la cual no es ni la mimética ni la “maravillosa”, sino una realidad alterna y *posible*.

Sabemos que este trabajo no resuelve de manera suficiente varias preguntas que surgen a propósito de la naturaleza de lo fantástico. Sin embargo había que comenzar ordenando y revisando la creciente gama de estudios surgidos en los últimos años, los cuales parecían inconexos entre sí; y, por otra parte, dejar de lado una serie de teorizaciones que ya no resultan pertinentes para explicar los diferentes registros del sistema fantástico, justamente porque ya existen modelos más minuciosos que entienden a lo fantástico como una estrategia, y no como un modelo que se reduce a la “subjetividad de los lectores”.

Es por lo inexplorado del tema que esta tesis no pretendió abordar en su totalidad las interrogantes que surgen de un fenómeno literario como lo fantástico. No se pueden explicar ciertos fenómenos cuando no hay un consenso en cuanto a las teorías y en cuanto a las herramientas metodológicas para abordarlos, aunque cabe aclarar que ésta es justamente la intención de esta tesis: aportar una teoría general que explique las manifestaciones de lo fantástico.

Es así que temas como cuál es la frontera entre lo que llamamos ficción y lo que llamamos aquí fantástico, y qué habrá más allá del modelo que nosotros llamamos “fantástico posmoderno”,

además de la diferencia entre una novela fantástica y un cuento fantástico, sin tomar en cuenta la extensión, entre muchos otros tópicos, son asignaturas que escapan a una tesis como ésta, limitada por el tiempo. Sin embargo, son justamente las interrogantes que se dejan abiertas, las que abren las puertas para fomentar dichas líneas de investigación.

Una de ellas será, sin duda, aplicar el presente modelo teórico a la totalidad del *corpus* fantástico. Es decir, debe aplicarse cada paradigma propuesto en este trabajo al *corpus* correspondiente, lo cual avalará la pertinencia del modelo teórico en su totalidad o bien sus ampliaciones o modificaciones.

Recordemos: para lo fantástico clásico, los registros no se restringen solamente a los correspondientes relatos y narraciones del siglo XIX, sino a todos aquellos que usan e integran el paradigma, como se ha intentado sugerir con el análisis de la obra del mexicano Ricardo Garibay, quien históricamente pertenecería más a la modernidad literaria, y cronológicamente, a la posmodernidad latinoamericana, aunque su literatura poco tenga que ver con estos presupuestos.

Asimismo sucede con los paradigmas de lo fantástico moderno y posmoderno. Deben ubicarse y delimitarse sus *corpus*. Hay que recordar que en el primer caso –el fantástico moderno–, se puede identificar su inicio –como ya se hizo– con *La Metamorfosis* de Franz Kafka y sus antecedentes con algunos cuentos de Guy de Maupassant como *El Horla*, pero ¿qué es lo que pasa con la narrativa de suspenso y “terror” de Edgar Allan Poe? ¿A qué paradigma pertenecen? Y más aún: ¿la cuentística de Hoffmann pertenece únicamente al paradigma clásico, o tiene características de lo que llamamos fantástico moderno?

Éstas son interrogantes que esta tesis no resuelve.

El paradigma fantástico posmoderno por su parte puede representar aún más complicaciones al deslindar sus límites. No sólo debe restringirse como en esta tesis, a una teoría, sino a *comprobarla* en plenitud, tomando en cuenta que vivimos inmersos en la epistemología de lo que llamamos posmodernidad, condición que algunos críticos rechazan por completo, al argumentar que aún no estamos lo suficientemente “lejos” del fenómeno para que éste pueda ser evaluado “objetivamente”. Sin embargo, creemos que tal discusión, en la actualidad, se encuentra ya ampliamente rebasada.

De lo que nosotros llamamos paradigma de lo fantástico posmoderno surgirían incluso grandes interrogantes que no pudieron ser deslindadas suficientemente en este trabajo, por ejemplo: ¿la narrativa fantástica de Gabriel García Márquez, de acuerdo a lo que hemos planteado aquí, podría ser considerada moderna o posmoderna?

La respuesta no es sencilla si tomamos en cuenta que autores como Julio Cortázar, por citar sólo un ejemplo, resultan sumamente proteicos en sus propuestas fantásticas. En su cuentística, algunos relatos podrán considerarse modernos, pero otros son claramente posmodernos.

Otros retos más se derivan de lo modesto de la presente tesis; sin embargo creemos que pueden enumerarse en cambio algunas conclusiones definitivas.

En primer lugar, la idea de que existe un “sistema” para lo fantástico, lo cual le confiere un rango ontológico, representa un avance, tomando en cuenta que ningún trabajo hasta el momento —con excepción del de Harry Belevan tal vez— había intentado esbozarlo.

Es así que el mismo Belevan llegó a inferir que lo fantástico aparece como eminentemente reflexivo desde su fundación con *El castillo de Otranto* de Walpole, en el que de forma explícita se habla de unir dos tipos de “novelas”: la del romance medieval y la puramente racionalista, la que aboga por el realismo.

El resultado de ese nivel de conciencia desde su fase originaria, nos permite postular a lo fantástico como un “sistema” y a su configuración inicial-inaugural como “el paradigma de lo fantástico clásico”.

El yerro que creemos se cometió con respecto a lo fantástico, durante la primera fase de su teorización, fue el considerar a *todas* sus manifestaciones -las inaugurales y las por venir- dentro de un mismo esquema teórico, cuando éste sólo se refiere a las obras del paradigma fantástico clásico.

Hay que dejarlo claro: el modelo teórico que propone Todorov, y que ha sido casi usado por todas las academias del mundo, sólo opera para lo que nosotros llamamos el paradigma de lo fantástico clásico, y no para ningún otro.

El mismo Todorov fue prudente al postular su esquema teórico, pues advirtió que su modelo sólo operaba para el *corpus* de lo fantástico “tradicional” —como él le llamó—, y se declaraba insuficiente para explicar un caso fuera de su rango de teorización, es decir, el de *La Metamorfosis* de Franz Kafka.

Como lo hemos mencionado, la ruptura del modelo clásico deviene con Kafka y con algunos relatos de Maupassant. Tal ruptura se permite *ser* a partir de la conciencia explícita de sus autores, quienes incluso han teorizado sobre los elementos que conforman el sistema fantástico bajo su fórmula inicial: lo fantástico clásico.

Es aquí donde resulta pertinente la reflexión de Belevan cuando dice que lo fantástico (como sistema) “existe en la medida en que hay conciencia de él (conciencia retrospectiva, de ‘arroje-hacia-atrás’), que prosigue en su *en-sí*”.

Las ideas de *conciencia* y de *sistema*, le otorgan a lo fantástico nivel ontológico, lo cual nos permitió deslindarle de cualquier otra manifestación estética y literaria, y así no depender de otras corrientes artísticas para definirlo; sobre todo –y así lo proponemos- porque lo fantástico se explica por sí mismo, como lo ha sugerido claramente Irène Bessiére cuando asegura que el relato fantástico constituye su propio móvil, es decir: lo fantástico no intenta imitar a otros sistemas literarios o estéticos, porque su objetivo es construir su fantacidad con sus propias reglas. Su objetivo final es *ser*.

Lo anterior confiere a lo fantástico una *identidad* estética, como lo tendrían cualquier otra manifestación específica, como lo grotesco, lo carnavalesco, la belleza, la fealdad, lo monstruoso, etcétera, cuyos límites estéticos están muy bien delimitados.

La idea de que lo fantástico tiene identidad estética no es del todo novedosa pero nadie se había aventurado a desarrollarla. Como escribimos en el capítulo “Sistema de lo fantástico”, la tesis trató de demostrar justamente que lo fantástico posee un sistema, una estrategia y una especificidad. El hecho de reducir su existencia a la identificación de “señales y síntomas” era poco menos que centrar su ontología a una tematología, es decir, caer en lo limitado de los listados temáticos, los cuales sólo intentaban definir que un texto era fantástico por el uso o inclusión de ciertos tópicos considerados *a priori* como fantásticos.

Dichos listados temáticos realizados por escritores, críticos y hasta teóricos, redujeron el estudio de lo fantástico a una especie de arte predecible, cuando en realidad se puede advertir al revisar su amplio *corpus* que es incluso uno de los sistemas más vastos y con mayores posibilidades creativas dentro de la literatura.

Afirmamos lo anterior porque lo fantástico pone en juego los dos elementos más caros a la historia de la literatura: los conceptos de *realia* (realidad) e *imaginatio* (imaginación); y aún más, porque lo fantástico se alimenta de los marcos epistemológicos de las sociedades, es decir, es producto y al mismo tiempo modelador de los diferentes paradigmas epistemológicos en los que se ha movido desde su concepción, en tanto es un sistema que lleva al límite las posibilidades del lenguaje y del conocimiento.

Es por ello que resultaban desconcertantes las posturas de algunos teóricos, entre ellos el propio Belevan, que sostenían que en lo fantástico no hay leyes específicas (...) que se puedan descubrir como parámetros de la dinámica fantástica. Nuestra hipótesis planteó lo contrario.

La ley que *construye* lo fantástico se define de la siguiente manera: lo fantástico se registra cuando una entidad codificada como sobrenatural o irreal irrumpe en el terreno de lo que se considera convencionalmente como lo familiar, lo natural o cotidiano. Dicha irrupción provoca un

efecto de extrañeza, de “tensión insoportable”, como diría Vax y Caillois, que es lo que hace *sentir* lo fantástico en el lector.

Dicha fórmula puede entenderse como un “sistema” dinámico que va evolucionando al combinar de distintas manera sus elementos fundacionales. Dichos elementos estarían definidos por el establecimiento de dos órdenes excluyentes entre sí que buscan transgredir su límite: lo fantástico se registra cuando uno de ellos logra invadir al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.

Ahora bien, dicha estrategia de construcción funda el paradigma de lo fantástico clásico, para luego registrar una ruptura cuando Franz Kafka y posteriormente Julio Cortázar –conscientes de que ésa era la fórmula que construía a lo fantástico— deciden romper con ella de una forma innovadora: invierten los elementos que la definen.

Es así cuando lo fantástico moderno se registra: lo sobrenatural se naturaliza, es decir lo extraño o irreal se presenta como real o natural, sin que los personajes e incluso el lector, se sientan agraviados por el hecho: tal como lo haría Kafka al presentar a un hombre convertido en un insecto en *La Metamorfosis*; o a un hombre vomitando conejitos, en el caso de la narrativa de Cortázar, como si ambas situaciones fueran cosas cotidianas en el mundo real.

Precisamente esta tesis abunda sobre el polo de la *otredad*, el de lo extraño o lo insólito, que muchas veces se confunde con lo fantástico mismo, sin tomar en cuenta que tendría, en todo caso, mayor relación con lo maravilloso, o con lo que Víctor Bravo llama la Alteridad, parafraseando a Foucault.

Por último, esta investigación nos permitió llegar a terrenos poco explorados, en cuanto a la posmodernidad, por las dificultades metodológicas que representaba el simplemente explicarla.

El resultado fue un marco conceptual que proporciona varias respuestas no sólo acerca de las manifestaciones fantásticas de autores muy representativos como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares, sino de otros autores que se inscriben en este paradigma.

Cabe destacar que las propuestas en cuanto a lo moderno y lo posmoderno de lo fantástico no eran del todo nuevas, ya que el investigador Fernando de Toro, en su artículo “Borges and Rulfo: the paradigms of modernity and postmodernity”, proponía ya una línea divisoria entre la fantacidad llamada “moderna” y la “posmoderna”, encarnada en cada uno de esos autores latinoamericanos. De Toro suma a esa lista a algunos escritores como Carlos Fuentes para lo moderno (recuérdese su *nouvelle*, *Aura*) y Salvador Elizondo, para lo posmoderno, entre otros.

Para De Toro la misma polarización se encuentra dentro de la nueva novela. Entre los que como Fuentes y Cortázar tienen fe en la posibilidad de “aprehender la realidad” mediante la

palabra y los que como Borges, Sarduy o Elizondo dudan de tal posibilidad y sienten el imperativo de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura.

Y tiene razón. En Elizondo es clara la tendencia posmoderna de dudar de la realidad. El investigador mexicano Agustín Cadena también lo ha observado cuando señala que lo único que existe en la narrativa de Salvador Elizondo es el lenguaje.

A ello queremos agregar lo siguiente: tanto Borges como Elizondo conciben a la literatura como un *simulacro*, produciendo así un nuevo tipo de fantástico: el fantástico posmoderno.

Este paradigma no sólo tiene como mayor característica la propia idea de simulacro, sino también al humor en tanto relativizador de la Verdad absoluta, entre otros aspectos, los cuales simbolizan la noción de que ya no hay verdades seguras ni normas eternas; sino que sólo existen como construcciones mentales, como se ha mencionado en un importante tratado de Donald L. Shaw.

Es así que entre las cinco principales características de lo fantástico posmoderno podrían citarse al *concepto* –la Idea filosófica como la llama Alberto Julián Pérez- el *uso del juego* (o ludicidad), la *hibridación*, el *simulacro* y el *homenaje*.

Para finalizar podemos decir que lo fantástico posmoderno a nivel general posee una clara intención de vencer la incapacidad del lenguaje para representar al mundo; incluso, aborta esa idea para arropar una más deslumbrante: que el lenguaje puede crear mundos posibles o imposibles hasta llegar a “la comprensión de que no somos más que imágenes en un espejo”, como diría el propio Borges.

Sólo cabe agregar que el tema de lo fantástico de ninguna manera se agota en esta tesis, sino que en todo caso, la misma incita a un estudio todavía más amplio, profundo y detallado, el cual permita crear de una buena vez un consenso teórico en cuanto a su naturaleza, sobre todo al subrayar que el sistema de lo fantástico es el centro mismo de toda la literatura, en tanto que encarna la dialéctica realidad/irrealidad, que es en suma el punto nodal que nos hace reflexionar o dudar sobre nuestra posición y aprehensión del mundo circundante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo Neofantástico?” en *Teorías de lo Fantástico*. David Roas (comp.), compilador. Arco Libros. Madrid, 2001.
- ALAZRAKI, Jaime. “Tlön y Asterión: Metáforas Epistemológicas” en *Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid, 1976.
- ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976.
- ALTAMIRANDA, Daniel. “Campos designativo de la expresión ‘literatura fantástica’” en *Escritos, revista del centro de ciencias del lenguaje*. Número 21. enero-junio de 2000.
- ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO, varios (Barthes, Todorov, Greimas, Eco, Genette, Bremond). Ediciones Coyoacán. México, 1996.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1969.
- AVELLANEDA, Andrei. *El habla de la ideología*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- BARRENECHEA Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Monte Ávila, Caracas, 1978.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, México, 1957.
- BARRENECHEA, Ana María, *La literatura fantástica en Argentina*. Imprenta universitaria, México, 1957.
- BARTHES, Roland. “De la obra al texto”. s.f. s.a, s.e. (Trad. de Teresa Payán y Jaime Moreno Villarreal)
- BAUDRILLARD Jean, Jûnger Habermas, Frederic Jameson, et al. *La posmodernidad*. Kairós-Colofón, México, 1988. (3 ts, 2a. Ed., Tr. Jordi Fiblia, Ed Joseph Pla).
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kaidós. Barcelona, 1978.
- BÉGUIN, Albert, *Creación y destino*. FCE, México, 1997. (Volumen I. ensayos de crítica literaria).
- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. FCE, Bogotá, 1994.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.
- BELLEMIN-NOEL, J. “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques” en *Littérature*, 2, mai, Paris, 1971.
- BERKELY George. *Principios del conocimiento humano*. RBA, Madrid, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, México, 2003.
- BESIÉRRE, Irene. *Le récit fantastique*. Larousse, Paris, 1974. (Col. Temes et textes)

- BIOY CASARES, Adolfo. *La Invención de Morel y El Gran Serafín*. Prólogo y edición de Trinidad Barrera. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001. (Colección Letras Hispánicas).
- BIOY CASARES, Adolfo. *La Invención y la Trama*. Obras Escogidas. Tusquets Editores. Buenos Aires, 1991.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Obras completas. Cuento I y II*. Editorial Norma. Buenos Aires, 1998
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999. (Edición especial) (colección diamante).
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Emecé, Buenos Aires, 1979.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Alianza, Madrid, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph* (1949). Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *El hombre de arena*. Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *El informe de brodie*, Obras Completas II. Emecé Editores, Barcelona, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones* (1944). Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia* (1935). Alianza Editorial, 1995, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Alianza editorial, Madrid, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *La cifra*. Alianza, Madrid, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Espasa Calpe, Madrid, 1999
- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones* (1952). Obras completas II. Emecé Editores, Barcelona, 1996.
- BORGES, Jorge Luis, *Siete ensayos dantescos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- BOTTOM, Burlá, Flora, *Los Juegos Fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003.
- BOTTOM, Flora, *Los juegos fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003.
- BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1985.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Labor/Punto Omega, Barcelona, 1985.
- BURGIN Richard. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid, 1974. (Vers. en esp. de Manuel R. Coronado)
- CABANCHIK, Samuel. *Introducciones a la filosofía*. Gedisa/Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona 2000. (Biblioteca de Educación)
- CAILLOIS, Roger. *Antologie du fantastique*, t. I. Gallimard, París, 1966.
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes, Sobre los poderes de la imaginación*. Edhasa, Barcelona, 1970.

- CALINESCU, Mater. *Cinco caras de la modernidad*. Editorial Tecnos, Madrid, 1991.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Coordinación de Difusión Cultural. Literatura UNAM, México, 1986.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Seix Barral, Barcelona, 1983.
- CARPENTIER, Alejo. “De lo real maravilloso americano”. Colección pequeños grandes ensayos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Seix Barral, Barcelona, 1983.
- CARRILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1968.
- CARRIZO, Antonio. *Borges el memorioso; conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [1ª. ed Argentina, 1982].
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas/Alicia a través del espejo*. Grupo editorial Tomo, México, 2003.
- CASTEX, Pierre, *Antología del cuento francés*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999. Trad., Manuel Lamanna.
- CASTRO-KLAREN, Sara. *Escritura, trasgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Premio editor, México, 1989.
- CELIS, Roger E. *Sueño y escritura en la obra de Julio Cortázar*. University of Washington, 1997 (tesis)
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Editorial Visor Dis, Madrid
- CHIAMPI, Islemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila, 1983.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica I*. Alfaguara, Madrid, 1994. (edición de Saúl Yurkievich)
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica II*. Alfaguara, Madrid, 1994. (edición de Jaime Alazraki)
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos I*.(1945-1966). Editorial Alfaguara. Madrid, 2000
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos II*. (1969-1982). Editorial Alfaguara. Madrid. 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas y otros relatos. Antología definitiva*. Seix Barral. Buenos Aires. 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Prólogo e Introducción. Edición de Andrés Amorós. Cátedra. Madrid. 2000
- CORTÁZAR, Julio. *Último Round*. Siglo XXI, México, 1969.
- CUENTOS FANTÁSTICOS FRANCESES. Ediciones Andrómeda, Buenos Aires, 1979. Selección y prólogo de Annelise von Dippen.
- DA CAMPOS, Haroldo. “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación. El poema postutópico” en *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Siglo XXI, México, 226.

- DABOVE, Santiago. *La muerte y su traje*. Ediciones Castillo, Buenos Aires, 1961. Prólogo de Jorge Luis Borges.
- DE LA BARCA, Calderón. *La vida es sueño/El alcalde de Zalamea*. Ed., Introducción y notas de José María Valverde y Domingo Ynduráin, RBA Editores, Barcelona, 1994.
- DE TORO Alfonso y Fernando de Toro (eds.), René Ceballos (co-editor asistente). *El siglo de Borges*, Vol. I. Homenaje a Borges en su Centenario. Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999.
- DE TORO Alfonso. *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*. Alfonso de Toro/Susana Ragazzoni editores. Frankfurt (Vervuert)/Madrid (Iberoamericana), 2002.
- DE TORO Alfonso, Susanna Regazzoni (eds). *El siglo de Borges Vol. II*. Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario. Vervuet-Iberoamericana, Madrid, 1999.
- DE TORO, Alfonso, Fernando de Toro (eds). *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Vervuet Iberoamericana, Madrid, 1999.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998. (Lengua y Estudios Literarios).
- ECO, Umberto. “Innovación y repetición: Entre la estética moderna y posmoderna”. Ensayo. Tomado de *Daedalus*. Informe Bibliográfico, 1985
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Traducción de Ricardo Pochter. Ed. Lumen. Madrid, 1979.
- ELIZONDO, SALVADOR. *El Grafógrafo*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- ELIZONDO, SALVADOR. *El hipogeo secreto*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Farabeuf*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- ERDAL JORDAN, MERY. *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuet/Iberoamericana, Madrid, 1998. Ed. original, Vervuet VerlagFrankfurt am Main, 1998.
- FLORES, Ángel. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Premia editorial. Puebla (México), 1990.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Publicado originariamente en revista Imago, vol. V, 1919.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo/CNCA, 1990.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. Cátedra, Madrid, 2001.
- GARIBAY, Ricardo. *Beber un cáliz*. Editorial Planeta. Joaquín Mortiz. México, 1965.
- GARIBAY, Ricardo. *Breve antología*. Asociación Nacional del Libro. México, 1999
- GARIBAY, Ricardo. *El pegaso*. Periódico *El Universal*, sección Cultura. 4 de mayo de 2000, México.
- GARIBAY, Ricardo. *La casa que arde de noche*. Joaquín Mortiz, México, 1971.

- GARIBAY, Ricardo. *Paraderos literarios*. Contrapuntos. Joaquín Mortiz. México, 1995.
- GARIBAY, Ricardo. *Obra reunida I. Cuento*. Océano-Conaculta, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo. México, 2002.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes, s.a, s.e, s.p.*
- GIDDENS, Anthony, Jûrgen Habermas, *et al. Habermas y la modernidad*. Cátedra, Madrid, 2001. Introducción de Richard J. Bernstein.
- GOLOBOFF, Mario. *Leer a Borges*. Editorial Huemul. Buenos Aires, 1978.
- GOLOBOFF, Mario. *Escritores argentinos del siglo XX*. Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2001.
- GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Cátedra, Madrid, 1999. (colección crítica y estudios literarios)
- GONZÁLEZ SALVADOR ANA. *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*. Editorial “El punto de vista”, Barcelona, 1980
- HEARN, Lafcadio. *Kwaidan. Cuentos fantásticos del Japón*. Alianza Editoria. Madrid, 2007.
- HOGLE, Jerrold. E. (ed). *Gothic fiction*. Cambridge University Press, 2002.
- JACKSON, Rosemary,. *Fantasy, the literature of subversion*. Methuen & Co., New York, 1981.
- JITRIK, Noé, *El fuego de la especie*. Siglo XXI-Argentina, Buenos Aires, 1971.
- JUNG, Carl Gustav, *The spirit in man, art and literature*. Princeton University Press. s. a. Trad. R. F. C Hull.
- KAFKA, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. RBA Editores, Barcelona, 1995.
- KAFKA, Franz. *Grandes biografías*. Edimat, Madrid, 2002.
- KASON, Nancy M. *Borges y la posmodernidad*. Colección Ensayo Iberoamericano, UNAM. México, 1994.
- KELLNER Douglas (ed). *Postmodernism Jameson critique*. Washington, 1989. Postmodern positions collection (Vol. 4).
- KRISTEVA Julia, “La productividad del texto”, revista *Comunicaciones* número 11. Paris, 1968.
- LANGOWSKI, Gerard. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Editorial Gredos, Madrid, 1982.
- LOVECRAFT. H.P. *El horror en la literatura*. Alianza editorial, Madrid, 1984.
- LUGONES, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*, Editorial Castalia, Madrid, 1987. (Edición e introducción de Pedro Luis Barcia)
- LYOTARD, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Altaya, Madrid, 1999.

- MATEOS, Zulma, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998. (Prólogo de Arturo García Estrada).
- MAUPASSANT, Guy de. *El Horla y otros cuentos de angustia*. Clásicos para Hoy. Conaculta. México, 1999.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003
- MIGNOLO, Walter D`, *Textos, Modelos y Metáforas*. Universidad Veracruzana. Centro de Investigaciones Lingüísticas Literarias, Xalapa, 1984.
- MORALES Ana María, José Miguel Sardinas y Luz Elena Zamudio (eds). *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de literatura fantástica. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. Facultad de Filosofía y Letras, Dirección de Fomento editorial, Puebla (México), 2003.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *El Relato Fantástico en España e Hispanoamérica*. Sociedad Quinto Centenario con la participación del Departamento de Filología Española de la Universidad Complutense de Madrid.. Ediciones Siruela, Madrid, 1991. (Colección Encuentros).
- NODIER, Charles, “De lo fantástico en literatura”. Ensayo preliminar a *Cuentos fantásticos franceses*. Selección y prólogo de Annelise von Dippen. Ediciones Andrómeda, Buenos Aires, 1979.
- NOVALIS. *Himnos a la noche*. RBA Editores, Barcelona, 1994. (Estudio preliminar de José María Carandell y Eustaquio Barjau)
- NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. FCE, México, 1986.
- OLEA FRANCO, Rafael. “Borges: la incompreensión y la gloria de un poeta”, s.a, s.f, s.l.
- PADURA FUENTES, Leonardo. *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. (colección Tierra Firme).
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Club Internacional del Libro-Universidad de Alcalá, Madrid, 1992.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, México, 1989. (Segunda edición.)
- PEICOVICH, Esteban. *Borges el palabrista*. Madrid, Letra Viva, 1980, p-92
- PÉREZ, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Gredos, Madrid, 1986.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Cátedra, Madrid, 2003. (Colección Letras Hispánicas).
- POE, Edgar Allan. *Historias extraordinarias*. Club Internacional del Libro. Madrid, 1999.

PONIATOWSKA, Elena. “Julio Cortázar, el escritor más querido de América I, II y II”. Entrevista en *La Jornada de en medio*. México, 22, 23, 24 de febrero de 2004.

PROPP, V. “Las transformaciones de los cuentos fantásticos” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología e introducción. de Tzvetan Todorov. Siglo XXI, México, 1970.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y muerte*. Edicomunicación, Barcelona, 1994.

REIS, Carlos y Lopes Ana Cristina, *Diccionario de Narratología*. Ediciones Colegio de España. Salamanca, 1996.

RISCO ANTÓN, Ignacio Soldevilla. Arcadio López-casanova (eds). *El relato fantástico, historia y sistema*. Ediciones Colegio de España, s.l., s.a.,

RISCO, Antonio. *Literatura fantástica de lengua española*. Taurus, Madrid, 1987.

ROAS, David (comp) et. al.. *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros, Madrid, 2001.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo/El llano en llamas*. RBA, Barcelona, 1993.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Ed. Planeta, México, 1999. (primera edición 1997). Colección, autores latinoamericanos.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

SCHILLER, Don Carlos/Guillermo Tell. RBA Editores, Barcelona, 1994. (Estudio preliminar de José María Valverde y Justo Molina)

SERNA ARANGO, Julián. *Borges y la filosofía*. Colección de Escritores de Rizarla, no. 4, Pereira (Colombia), 1990.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Cátedra, Madrid, 1999.

STOKER, Bram, *Drácula*. Cátedra. Madrid, 2001. (Edición, traducción y notas de Juan Molina Foie).

SUÁREZ COALLA, Francisca. *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca (México), 1994.

SWIFT, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. Barcelona, RBA Editores, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología e introducción. de Tzvetan Todorov. Siglo XXI, México, 1970.

TZVETAN Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México 2003.

VALADÉS, Edmundo. *El libro de la imaginación*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez. Historia de un deicidio*. Seix Barral, Barcelona, 1971.

VATTIMO G. y otros. *En torno a la posmodernidad*. Átropos, Barcelona, 2003. (primera edición 1990).

- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2000.
- VAX, Louis. *La seducción de l'étrange*. París, Press Universitaires de France, 1965.
- VERNE, Julio. *El castillo de los cárpatos*. Clásicos para Hoy, Trad. L. Palomeque, Conaculta, 1998.
- WALPOLE, Horace. *El castillo de otranto*. Ediciones Coyoacán, México, 2001.
- WARREN, W y J. Welleck. *Teoría literaria*. Ed. Gredos, Madrid, 1980.
- WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. RBA, Madrid, 1984.
- WELLS, H.G. *El hombre invisible*. Pepsa editores, s.l., s.a.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*. Altaya, Madrid, 1999.
- ZAVALA, Lauro. "El cuento clásico, moderno y posmoderno (elementos narrativos y estrategias textuales)" en *Cuento y Figura (La Ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Serie Destino Arbitrario, núm, 17, Tlaxcala. 1999.
- ZAVALA, Lauro y Pablo Brescia (comps). *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*. Textos de Difusión Cultural-UNAM, México, 1999 (Serie El Estudio).
- ZAVALA, Lauro. "Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento" en *Periplo*. Revista Hispanoamericana de Literatura, número 2. Guadalajara, 1997
- ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. UAEM, Toluca, 1999.
- ZAVALA, Lauro. "Humor e Ironía en el cuento mexicano actual". Montevideo, 1992.
- ZAVALA, Lauro. "La Escritura del Cuento". Textos de Difusión Cultural. UNAM, 1995.
- ZAVALA, Lauro. *Elementos para el análisis del cuento. Cartografía didáctica. Curso de Narrativa Contemporánea*. Material didáctico. División de Posgrado. UNAM. México, 2003.
- ZERAOUI, Zidane (ed). *Modernidad y posmodernidad. La crisis de de los paradigmas y de los valores*. Noriega Editores, México, 2000.