

*El cuento fantástico en
el Río de la Plata*

Arturo García Ramos

1ª Edición *La Mirada Malva*, 2010

Colección Mirada Ensayo 02

© Arturo García Ramos, 2010

© *La Mirada Malva*, 2010

Diseño de portada: Mauricio Pontillo Gálvez

Reservados los derechos de esta edición para

Editorial *La Mirada Malva*

c/ Vitoria nº 6, 28223 Pozuelo de Alarcón

Madrid – España

Teléfono (34) 915 189 899

www.miradamalva.com

miradamalva.blogspot.com

ISBN-10: 84-93774-7-1

ISBN-13: 978-84-937774-7-0

DL.: SE

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos

Reprográficos www.cedro.org) si necesita

fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impresión Publidisa

Impreso en España

ÍNDICE

SOBRE QUÉ SEA LO FANTÁSTICO

Lenguaje-realidad, realidad-literatura	1
Sincronía y diacronía de la realidad o de lo fantástico	6
La autonomía de la literatura	9
El artista frente a su sociedad	11
La mimesis	13
El arte de lo verosímil	22
La verdad de lo fantástico	25
Poética o verosimilitud del cuento	32
A modo de conclusión	37

LEOPOLDO LUGONES

Leopoldo Lugones y la Teosofía	39
Los libros	42
<i>Las fuerzas extrañas</i>	42
Cuentos basados en leyendas o en fuentes religiosas	50
La encrucijada	59
<i>Cuentos fatales</i>	61

HORACIO QUIROGA

Horacio Quiroga: De la imitación del arte a la imitación de la naturaleza	69
La imitación del arte	75
La imitación de la locura: la razón de la sinrazón	86
El mundo mítico de Misiones	92
Imitación original	96
La retórica inverosímil	97

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Macedonio Fernández y la teoría del Belarte	101
Macedonio Fernández. Los cuentos.	107
El humorismo de Macedonio	118
Una obra de larga proyección	120

JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges: Mimesis de la nada.	125
La Filosofía como función ancilar	126
Las aporías de Zenón: el mundo infinito	129
Los símbolos	134

Una postulación de la mimesis.	136
De lo universal a lo particular: de lo abstracto a lo concreto	138
El laberinto de Pierre Menard	141
El mundo: laberinto intelectual	144
La novela laberíntica	146
La obra laberíntica	148
El laberinto temporal	149
Los ensayos	150
Las ficciones	157
El "Aleph" alfa y omega de la mimesis	162
La inexistente realidad	167
La verosimilitud (Introducción)	175
La importancia de ser verosímil	179
Inventar la realidad	185
La causalidad	189
De lo general a lo particular	195
Otras formas de la verosimilitud	201
Invención de la causalidad	205

FELISBERTO HERNÁNDEZ

Poética de afinidades	209
Mimesis de un microcosmos	220
Poesía de los objetos	227
Verosimilitud: ambigüedad y cotidianeidad	231

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Anderson-Imbert y la mimesis	237
Una clasificación de su obra	243
Presencia de Jorge Luis Borges	245
Un cuento está metido dentro de otro	252
Realidad cultural-realidad autobiográfica	258
El propósito de ser verosímil	262
El mínimo verosímil	264

SILVINA OCAMPO

Silvina Ocampo. Un mundo diverso	269
Literatura de evocación	273
Entre la bondad y la crueldad	276
Del mismo material de los sueños	280
Sueño profético y relato de adivinación	286
El verosímil	288

ADOLFO BIOY CASARES

Bioy Casares. Principios de una poética	295
Otros testimonios	298
Mímesis	301
La ciencia-ficción	304
Ciencia- ficción de tema biológico	306
El fracaso de la ciencia- ficción biológica	308
Mímesis de lo cotidiano	310
El tiempo	311
El espacio	312
Los personajes	313
La verosimilitud	316
Procedimientos verosímiles	318
El sueño: procedimiento para hacer verosímil lo fantástico	321
El camino de la ambigüedad	322

JULIO CORTÁZAR

La intuición de lo fantástico	329
Lo fantástico cotidiano	333
El viaje	337
El espacio	343
El tiempo	349
El personaje	354
El doble	359
Una nueva poética del lector	361
El orden de la ambigüedad. El cuento según Cortázar	364
La ambigüedad del relator	366
El principio y el fin de los Cuentos de Julio Cortázar	371

BIBLIOGRAFÍA

379

SOBRE QUÉ SEA LO FANTÁSTICO

Lenguaje-realidad, realidad-literatura

Cuando el crítico se enfrenta con la literatura fantástica, se ve implicado en un complejo problema de relaciones entre el lenguaje, la realidad y la literatura. De una parte se plantea el problema de en qué medida el lenguaje es real, es decir, en qué medida contiene el lenguaje la realidad del mundo, en qué medida es capaz de transmitirla. Los signos del lenguaje se constituyen a partir de una relación tripartita que implica a significante, significado y referente. Podemos afirmar que los dos primeros son realidades lingüísticas, en tanto que el referente es una realidad extralingüística que se actualiza en cada acto de comunicación. Es decir, el referente tiene una realidad pragmática¹.

Cuando analizamos el signo lingüístico utilizado en una comunicación literaria el significante y el significado pueden permanecer con sus valores convencionales, pero el referente no puede ser el mismo que el del acto concreto de comunicación. Es cierto que el lenguaje configura una determinada visión del mundo, un cierto conocimiento de la realidad. Pero el lenguaje utilizado como expresión literaria no tiene como referente el mundo sino, en todo caso, el mundo imaginario de un autor.

Creo que puede sostenerse que cuando Borges o Cortázar hablan de Buenos Aires no se refieren a la realidad física de esta ciudad, aunque ése fuese su propósito inicial (del mismo modo que el de Galdós fue hablar del Madrid de su tiempo). El Buenos Aires del que hablan es el que ellos conciben y es distinto según sea evocado por Borges o Cortázar, incluso puede afirmarse que el Buenos Aires de *Rayuela* no es el de “Cartas de mamá”. Lo que no quiere decir que no veamos ciertos significados en

¹ Definir la obra literaria como signo escapa sin duda a los propósitos de este trabajo. Tampoco es nuestra intención situar este estudio en el campo de la Semiótica, aunque no sea esta la única vez en que se recurra a su terminología. Nos ha parecido oportuno circunscribir el fenómeno fantástico al campo de la comunicación literaria, como ya hizo Fernando Lázaro Carreter en sus *Estudios de poética* para referirse a la literatura en general; o como ha hecho C. Segre (*Crítica bajo control*). Greimas en sus *Ensayos de semiótica poética* definía el “signo poético” con palabras que podrían servir también para el relato fantástico:

“Un texto poético cualquiera se presenta como un encadenamiento sintagmático de signos que tiene un principio y un final marcados por silencios o espacios en blanco. Los signos, definidos según la tradición saussureana como la reunión de un significante y un significado, pueden tener dimensiones variables: una palabra, una oración son signos, pero también un discurso lo es en la medida en que se manifiesta como una unidad discreta. En una primera aproximación el discurso poético puede ser considerado como un signo complejo” (Barcelona, Planeta, 1976, p. 16-17)

el modo en que este escritor evoca la capital argentina en sus diversas creaciones. En cada caso el referente es distinto y está conformado, constituido, por el sistema de relaciones que se originan entre los signos que forman parte de una obra literaria.

Los signos se relacionan entre sí y es difícil pensar que puedan salir de la obra literaria, por el hecho mismo de que cuando un signo forma parte de una obra literaria pierde su referente pragmático para crear un referente literario. El referente forma parte así de la literaridad de la obra².

En realidad afirmar esto es reincidir en la idea, unánimemente aceptada por la crítica actual, de la autonomía de la literatura y no hace otra cosa Anderson-Imbert cuando afirma que: “Toda literatura es fantástica en el sentido de que aparece en reemplazo de una realidad que ha quedado remota”³, o que el cuento “Es una realidad representada en el texto, interior al texto. Una vez escrito, el cuento ya no se relaciona con una realidad extraliteraria. Es una creación artística que agota su significación en sí misma.”⁴

Podría también afirmarse justamente lo contrario, que toda literatura es realista en tanto que se relaciona de algún modo con la realidad: la cuestiona o la interpreta. Quizá esta sea una de las antinomias que caracterizan a la literatura fantástica como afirma I. Bessière: “Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal”⁵. J. M. Aguiar e Silva opina en su *Teoría de la literatura* que la literatura no puede desprenderse de la realidad:

“Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria.”⁶

Este detalle me parece primordial a la hora de estudiar la literatura fantástica. Es por su relación con la realidad por lo que la denominamos

2 “Los signos funcionan y significan al margen de su relación con un referente real. Esto no equivale a decir que no exista el referente y que los signos no se orienten de alguna manera hacia él. El referente existe, sin duda, pero la comunicación se produce más allá de su existencia. Superman no existe, pero decir que Superman es una figura característica del siglo XX es una proposición no sólo comprensible, sino también provista de una carga sémica y semántica. Los signos se organizan según códigos que pertenecen a un mundo cultural dentro del cual tienen sentido. Pero cultura quiere decir convención, juego de reglas inventadas por el hombre y, por tanto, mutables, modificables. El mundo de los signos no es ontológico, sino arbitrario y cambiante.” (*Mímesis y cultura en la ficción*, Gonzalo Navajas, Londres, Tamesis Books Limited, 1985, p. 61)

3 *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, p. 243

4 Id., p. 234

5 “Cas et deminette: inévitable perplexité et reconnaissance de l’ordre”, en *Le récit fantastique*, Paris, Librairie Larousse, 1984, p. 23

6 V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982, p. 18

fantástica, de modo que depende de ella tanto como la literatura realista⁷. También se ha fijado en este problema Antonio Risco en su libro *Literatura y fantasía*, quien comienza diciendo:

“El primer problema que plantea la literatura fantástica reside en que toda la literatura, tal como la entendemos hoy día, se afirma como ficción y, por consiguiente, como fantasía”⁸

Ratifica también así la autonomía de la literatura, su realidad independiente, pero cuando se propone analizar lo fantástico identifica el referente literario con el referente que hemos definido como pragmático y esto niega lo anterior. Digamos pues, que si se admite la autonomía de la literatura esta tiene que contener su propio referente, y no debe confundirse con el referente propio del acto de comunicación.

Admitamos pues que el Buenos Aires de Borges es distinto del de Cortázar, y éste a su vez, distinto del que evocamos en una comunicación no literaria⁹. El problema que surge a continuación está en que cuando leemos un relato de Borges o de Cortázar inmediatamente relacionamos el Buenos Aires del Autor con el de nuestra propia experiencia lingüística. De modo que en cualquier comunicación literaria un autor propone un mundo que contiene su propio referente, pero automáticamente en el acto de la lectura el receptor pone en relación ese referente con el suyo propio: “El conflicto vuelve a establecerse al fin con el lector: ¿cómo no leer referencialmente?”¹⁰.

Siguiendo este razonamiento podemos afirmar que la raíz de lo fantástico encuentra su base en las relaciones que surgen en el acto de la lectura entre el referente literario y el referente pragmático. Y sólo por estas relaciones podemos explicarnos el conflicto (tantas veces tratado por los estudiosos de lo fantástico) de que lo fantástico dependa en cierta medida del ámbito social en el que se desarrolla. Y que aquello que fue considerado como fantástico en una determinada época deje de serlo en otra debido a la evolución de las creencias o al desarrollo científico¹¹.

7 Incidiremos en este aspecto al hablar de la mimesis y la verosimilitud.

8 Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, p. 13

9 V. M. Aguiar e Silva ha dicho que son obras literarias aquellas en que “el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción. En una obra científica, histórica o filosófica, el lenguaje denota referentes externos, y su verdad se relaciona necesariamente con ellos; en la obra literaria, el lenguaje no manifiesta tal uso referencial, y su verdad es verdad de coherencia, no de correspondencia, y consiste en una necesidad interna, no en algo externamente comprobable”. (Op. cit., p. 33)

10 Id, p. 15

11 La primera condición podemos ejemplificarla con la mitología clásica o la *Biblia*. En ambos casos su lectura no es percibida como fantástica porque no hubo tal propósito en la creación de esos textos. Confirma quizás este hecho que sus temas jamás fueran tomados como fantásticos en el Medioevo. Pero también que en épocas recientes la mitología y la *Biblia* pueden haber servido como materia para cuentos fantásticos. Así,

Entramos en el campo sociológico de la literatura que referido al ámbito de lo fantástico se explicaría como una subversión de valores (como apunta Irene Bèssiere), en el sentido de que si un relato se refiere a un orden ya codificado (llamémoslo religión, esoterismo, ciencias ocultas, parapsicología, etc.), éste no es percibido como fantástico como el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario. Del mismo modo, cualquier relato que se explique por una ley científica deja de ser fantástico. Es decir, la raíz de lo fantástico está en el ajuste o desajuste que se establezca en las relaciones del referente literario y del referente pragmático y ello supone que para percibir un relato como fantástico tiene que darse una conjunción de fenómenos, una suerte de magia: voluntad fantástica de su creador, condiciones culturales o de época apropiadas y percepción fantástica del relato por el lector, que actualiza en el acto de la lectura ese ambiente propicio de las creencias de la época¹²; acaso también una forma específica de relatar.

Todo ello explicaría los desacuerdos entre los críticos más prestigiosos a la hora de definir qué sea lo fantástico o la literatura fantástica. Todos ellos han tratado de solventar el problema fijándose en alguno de estos puntos: el lector, el medio sociocultural, la voluntad del autor, la forma del relato. Pero ninguno los ha considerado en conjunto.

Siguiendo nuestro razonamiento, el origen del hecho fantástico se encuentra en el propio texto, lo que no siempre sucede en los diversos estudios de literatura fantástica. Por ejemplo, hacer partir lo fantástico de la ambigüedad del lector para explicar el relato como sobrenatural

cuando L. Lugones propone el tema de la destrucción de Sodoma en “La lluvia de fuego” puede afirmarse que lo que ha cambiado respecto del relato bíblico es la intención del narrador.

La segunda condición puede explicarse con la cita anterior. Por añadir un ejemplo nuevo citaremos algunas obras de Jules Verne que escritas con la intención fantástica pertinente, se han convertido en obras posibles. Sin embargo, permanece aún algo en su forma de narrar que hace imposible considerar sus obras como realistas. Ello quizá demuestre que la obra fantástica puede serlo también por el modo de narración (nuestra cuarta condición). Todavía aclara mucho más este punto la lectura de “Todos los fuegos, el fuego”, en el que la narración entreverada de dos secuencias alejadas en el tiempo nos hacen percibir la narración como fantástica. Igualmente puede ser significativo el hecho de que la narración fantástica transcurre casi siempre en primera persona. Hecho que pone en relación con el lector el hecho mismo de la diégesis. Es el destinatario quien en último término juzga lo fantástico.

12 Un relato de ciencia-ficción anterior a Copérnico en que figurase la Tierra girando alrededor del Sol, sería considerado en su época como enteramente fantástico o maravilloso. Lo mismo ocurriría con otro anterior a Colón que describiese la exploración y conquista de un continente al Oeste de las costas europeas. En cambio, Colón vio en su travesía a una sirena. Y al propio padre Feijoo, pese a su racionalismo cientifista, le habría parecido realista una narración que hiciese aparecer centauros, sátiros o sirenas como producto de la copulación de los seres humanos con animales”. (Antonio Risco, op. cit., p. 15)

o racional —según la conocida tesis de Todorov— supone trasladar el foco del problema fuera del texto. En cambio, aquí suponemos que lo fantástico tiene lugar cuando el referente literario se muestra en manifiesto desajuste con el referente lingüístico. Sin embargo, el concepto de referente literario sigue siendo sumamente vago.

Hay que entender que cuando un narrador escribe un relato crea con él todo un mundo de relaciones interiores, es por eso que hablamos de creación literaria. Ese mundo y esas relaciones pueden adoptar la apariencia de coincidir con el que consideramos real. En cambio el autor puede proponerse describir un mundo cuya apariencia no coincida con el que denominamos real. En este segundo caso se produce el desajuste del que hablamos. Ahora bien, pueden suceder al menos tres cosas: que el autor forje un mundo cuyas relaciones interiores sean por completo diferentes de las del denominado mundo real; que el autor forje un mundo en el que sólo cambia una o alguna de las leyes del mundo real; o bien, que el autor cree un mundo ambiguo en el que no sepamos si las leyes del relato coinciden con las del mundo real o sean otras.

Estos tres desajustes han dado lugar a la mayor discusión sobre qué sea lo fantástico o dónde radique. El primero de estos puntos ha sido el que más temprano se ha deslindado: Callois (quien mejor ha argumentado esta separación), Louis Vax, Todorov y Bèssiere han coincidido en distinguir lo maravilloso de lo fantástico. Las dudas para todos ellos surgen cuando se trata de precisar si hay que considerar que lo fantástico radica en el hecho único que irrumpe en el mundo cotidiano, o bien, en la ambigüedad de si este hecho ha irrumpido o no.

El libro de Louis Vax *Las obras maestras de la literatura fantástica*, posterior al estudio famoso de Todorov, se opone a éste en la valoración de la ambigüedad para denominar a una obra como fantástica. “La ambigüedad —afirma— de los cuentos fantásticos no se refiere al sentido del discurso sino a la naturaleza de las cosas”¹³. Y también: “lo fantástico moderno no siempre es ambiguo, lo fantástico tradicional sólo a veces lo es”¹⁴.

De la primera afirmación se deduce que lo fantástico es fruto de una discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido (base de la que hemos hecho partir las tres variantes mencionadas). De la segunda se infiere la evolución de lo fantástico y tiene que ver con ese sistema de relaciones en el que participan autor, época y lector:

“Y si no hay un discurso o un conjunto de discursos fantásticos específicos, ¿cómo detectaremos en todo momento semejante literatura? Porque su entidad no es siempre tan evidente, no mucho menos. También aquí lo que decide, sin duda, es la manera de leer. Pero para no caer en un subjetivismo excesivo hemos de buscar

13 Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980, p.20

14 Id., p. 21

un respaldo sociocultural. La literatura depende, por tanto, de la manera de leer en un medio concreto y en determinada época. Del mismo modo que “literatura es, ante todo, lo considerado como tal en cada momento de una unidad cultural dada”¹⁵

Sincronía y diacronía de la realidad o de lo fantástico

Gran parte de la confusión suscitada en torno a la literatura fantástica tiene como sustento un hecho innegable: la literatura fantástica tiene un desarrollo inusitado desde finales del siglo XVIII, su ascensión e importancia corre paralela al desarrollo del romanticismo (tanto del europeo como del americano), pervive, cuando este movimiento muere, en otros que lo suceden (simbolismo, parnasianismo, modernismo, surrealismo, etc.); finalmente, si su origen es europeo, su renovación en el siglo XX corre a cargo de la literatura hispanoamericana —y muy especialmente de la literatura argentina con Borges y Cortázar a la cabeza—. No es casual que I. Bessière cite a estos dos autores como ejemplos destacados de la renovación de la literatura fantástica. Tampoco que Todorov vea el último estertor de la literatura fantástica en el siglo XX en la obra de Kafka (¿escapó a su sagaz percepción la literatura hispanoamericana?). Que Louis Vax hable de “lo fantástico metafísico” en “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”. O que R. Callois incluya “Las ruinas circulares” entre los textos que le sirven para delinear la trayectoria del sueño en la literatura.

A esta sinopsis cabe añadir un dato formal que es el común denominador de esta visión: la literatura fantástica se desarrolla y alcanza su auge máximo, en la narrativa; ya sea en forma de novela o de cuento. Me atrevería a afirmar que, tanto en orden a su importancia como a su frecuencia, es en el cuento donde la literatura fantástica encuentra su expresión más perfecta.

Esta enmarcación de la literatura fantástica sería aceptada por la práctica totalidad de los estudiosos del tema, incluyendo además de los hasta ahora citados a H. P. Lovecraft, que en su libro *El horror en la literatura* afirma:

“El impulso y la atmósfera son tan viejos como el hombre; pero el relato preternatural típico de la literatura convencional es hijo del siglo XVIII”¹⁶

15 Antonio Risco, op. cit., p. 21

16 Lovecraft hace un repaso de la literatura de horror desde el período bíblico, pasando por la literatura clásica con Petronio, Apuleyo y Plinio el Joven, las sagas escandinavas, y la literatura medieval, hasta la aparición en el siglo XVIII de esta “literatura convencional”. Podrían citarse otros muchos ejemplos, como el de la novela de caballerías o el de la

Dicho de otro modo, para los teóricos de la literatura fantástica todo lo anterior al siglo XVIII, anterior por ejemplo a Cazotte¹⁷ que publica *El diablo enamorado* en 1772¹⁸, no sería considerado como literatura fantástica. Este fenómeno es el origen de los diversos acercamientos a la literatura fantástica por paradójico que parezca.

En principio sugiere que el concepto “fantástico” es sincrónico y diacrónico. Sincrónico porque se puede caracterizar, dado el caso, a las obras fantásticas que tienen lugar con el movimiento romántico y ver la importancia que en todas ellas tienen temas como el del pacto con el diablo¹⁹; o la importancia que en la literatura finisecular tiene el esoterismo.

Sugiere un concepto diacrónico también en el sentido de que todos ellos reconocen la aparición de lo sobrenatural en la literatura anterior, e incluso de la ambigüedad (pienso en el cuento de D. Juan Manuel estudiado por A. Risco en su libro). Es decir, puede haber una esencial definición de lo fantástico en la literatura de todas las épocas aunque estos autores no la consideren, o simplemente, como opina A. Risco:

“los estudiosos aplican más su atención al siglo XVIII, donde advierten una transición del relato maravilloso al propiamente fantástico, que quieren diferenciar”²⁰

Podría hablarse entonces de un fantástico romántico frente a un fantástico modernista; del mismo modo que podríamos hacerlo tratando de fijar el concepto para el caso de un autor concreto. Con ello se multiplicaría el concepto fantástico hasta límites insospechables. En apariencia es más propio tratar de encontrar la ley común que rige en todas las épocas de la literatura; aquella ley que hace que un autor enfrentado a su obra literaria decida alejarse total o parcialmente de la realidad convencional. Este fenómeno nos parece más permanente y universal.

El hecho de que la práctica totalidad de los críticos esté de acuerdo en situar el nacimiento de la literatura fantástica a fines del siglo XVIII obedece seguramente a una razón que tiene que ver con la función de la literatura. Cabe mencionar este fenómeno diciendo que antes de esta fecha la “literatura fantástica” no es sino una vía que tiene por objeto un fin

literatura épica. De la importancia del horror en la literatura fantástica hablaremos más adelante. (H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1984, p. 18).

17 *Le Diable Amoureux* marque la naissance du genre fantastique par l'exacte couture du réel, des circonstances communes qui le caractérisent, et de l'étrangeté propre au merveilleux”. Irène Bessière, op. cit., p. 93

18 Tomo la referencia del prólogo de J. L. Borges a la edición de esta obra por Siruela en Madrid, 1985, p. 12

19 El tema ha sido estudiado en relación a la literatura francesa por Max Milner, en *Le diable dans la littérature française de Cazotte a Baudelaire (1772-1861)*, Paris, Librairie José Corti, 1960

20 Antonio Risco, op. cit., p. 20

extraliterario, que casi podría formularse aplicando lo que Dante afirma en el *Convivio* en torno a los cuatro sentidos que pueden tener las obras literarias: a) el literal; b) el alegórico; c) el moral; d) el anagógico²¹.

Toda aparición fantástica en la obra literaria carece de significado en sí misma, quiere significar siempre otra cosa. Su fin no es el de la fantasía pura, sino que lo fantástico siempre esconde un fin moralizante y alegórico. Incluso la mitología, a pesar de ser un sistema profano, es reinterpretada alegórica o simbólicamente por el evemerismo perdiendo con ello su condición de fantasía pura. Víctor Infantes ha afirmado con relación al “territorio fantástico de la literatura medieval”:

“...si existe una época donde la verdad está en los libros y la literatura cumple una misión doctrinal, educadora y moralizante, esa época es, sin duda, la medieval”²²

También Julia Castillo en su artículo “La fantasía en la literatura de los siglos de Oro” ha dicho: “...la fantasía, sobre todo en el siglo XVII, es “fantasía moral”, como subtítulo Quevedo *La hora de todos y la fortuna con seso*”²³.

Puede afirmarse que hasta la segunda mitad del siglo XVIII toda manifestación fantástica se engloba sistemáticamente en el ámbito, en la ortodoxia religiosa; incluso es fomentada desde la religión. Y para la crítica moderna la literatura fantástica es una especie de subversión de los valores del mundo que curiosamente comienza por lo religioso con

21 E. de Bruyne en sus *Estudios de estética medieval* ha sistematizado tal sistema de significaciones y López Estrada lo recoge en su *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979, p. 221:

I. Sentido literal o literario = sugerido por las palabras.

a) propio

- 1) histórico: sentido inmediato de las palabras y de las proposiciones.
- 2) según la etiología: proposiciones que se justifican alegando sus razones.
- 3) según la analogía: proposiciones referidas a otras de tal manera que aparezca la unidad de pensamiento en una obra.

b) figurado: las palabras tienen otro sentido que el propio.

- 1) típico: representando lo individual a lo universal.
- 2) parabólico o alegórico (en sentido profano)
- 3) moral (en sentido profano, como en las fábulas).

II. Sentido espiritual o alegórico (en sentido lato), oculto en la *Biblia*, bajo el sentido literal.

- 1) alegórico (en sentido estricto) o típico (en el sentido teológico habitual): el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo, y la naturaleza visible representa el mundo sobrenatural.
- 2) trópico o tropológico o moral: la realidad visible representa una realidad moral superior.
- 3) anagógico: la realidad visible representa las celestes de la otra vida.

22 *Camp de l'arpa*, Barcelona, Abril-Mayo, 1982, Núms. 98-99, p. 8

23 *Id.*, p. 16

Cazotte o Potocki.

La autonomía de la literatura

Esta concepción de lo fantástico como subversión del mundo convencional de las creencias, como destrucción de un estatus admitido, y la valoración de lo fantástico en sí mismo, sin otro fin extraliterario que podemos denominar religioso o moralizante, corren paralelas a las proclamas de la autonomía de la literatura que se hacen en la segunda mitad del siglo XVIII. J. M. Aguiar e Silva afirma en su libro ya citado:

“...la conciencia de la autonomía de la literatura y del arte en general sólo adquirió fuerza y alcanzó su fundamentación a partir de la segunda mitad del siglo XVIII”²⁴

En la segunda mitad de este siglo la unidad estética, tanto literaria como artística que ha caracterizado a la cultura occidental se quiebra, surgiendo actitudes dispares del artista frente a su arte, frente a su mundo. Diversas tendencias estéticas surgen a comienzos del siglo XIX que en muchas ocasiones tendrán propósitos encontrados. Una corriente literaria (la del arte por el arte) mantendrá presupuestos que se oponen al realismo y positivismo del siglo anterior:

“...en 1835, en el célebre prefacio de *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier defiende las doctrinas del arte por el arte y ataca con vehemencia a los moralistas de corte tradicional, a los utilitaristas modernos y a los socialistas utópicos, que predicaban una finalidad moral o social de la literatura”²⁵

Pero esta proclama del arte por el arte había tenido ya un baluarte en el siglo anterior: Kant. Este había negado en la *Crítica del juicio* que el arte tuviera un “para qué”²⁶, o dicho de otro modo, “el sentimiento estético es ajeno al interés de orden práctico”²⁷. Esta idea se desarrolla en los grupos de Weimar y Jena durante el romanticismo alemán, que son quienes acuñan la expresión del arte por el arte. Schellin y Hegel han contribuido a configurar la concepción de la obra literaria “como un mundo autónomo y exento de propósitos extrínsecos”²⁸.

La primera consecuencia de este hecho es que el arte romperá su vínculo con la religión y la moral, a las que se encontraba sometido. Sincrónicas a la concepción del arte como mundo autónomo han surgido las primeras grietas en la ideología cristiana. Rafael Gutiérrez Girardot

24 Op. cit., p. 45

25 Id., p. 47

26 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 53

27 Aguiar e Silva, op. cit., p. 45

28 Id., p. 47

cita diversos ejemplos en su libro *El Modernismo*²⁹. Al tiempo que se quiebra la conciencia religiosa el artista no sólo ha proclamado “que es imposible vincular la literatura a objetivos utilitarios, también concluye que es imposible asociar los valores literarios a valores morales”³⁰ y “los defensores del arte por el arte adoptan (...) una actitud de amoralismo total³¹. Ha surgido así una etapa en la que el arte se proclama libre; de las funciones y de las creencias sociales. Lo fantástico ya no es símbolo o alegoría con función doctrinal o moralizante. Tiene valor y significado en sí mismo. Y si se pone en relación con el mundo convencional o la creencia convencional, es para truncar su coherencia y su legalidad. El mundo no será orden, sino caos; no estará regido por la suprema bondad (Dios), sino por la suprema maldad (el Diablo). Sólo ahora puede entenderse la crítica que E. A. Poe hace a Hawthorne por el uso de la alegoría en sus cuentos:

“Poco puede aducirse en favor de la alegoría, sea cual fuere su objeto o su forma. La alegoría apela, sobre todo, a la fantasía, es decir, a nuestra aptitud para adaptar lo real a lo irreal (...) Una cosa es clara: si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que trastueca y perturba (...) lo que ofende de manera más vital es ese punto de máxima importancia en la ficción: la seriedad o verosimilitud”³²

Poe está defendiendo la libertad del arte, su no sometimiento a cualquier función o referencia que no sea el propio arte. Para él la alegoría deviene en una suerte de engaño al lector por un juego en el que el autor parece decir: esto que parece fantástico no lo es, porque no es sino esto otro, que es real. Subrepticamente, siempre hay en la alegoría un propósito doctrinal y moralizante que Poe condena. Como “condena con ardor la herejía de la poesía didáctica, tan difundida en los círculos literarios americanos de la época, y afirma con énfasis que el poema tiene su más alta nobleza en su condición específica de poema y en nada más”³³.

De modo que la literatura fantástica surge, a juicio de los críticos más prestigiosos, en un momento en que la literatura se despoja de la moraleja, del doble sentido explícito, para ser ella misma frente al mundo preconcebido. No es casual, por tanto, que se hayan fijado en la ambigüedad del relato fantástico (fruto de la duda en la existencia de Dios, verbigracia), que hayan discutido sobre si la literatura fantástica

29 Op. cit., p. 74

30 Aguiar e Silva, op. cit., p. 51

31 Id., p. 52

32 Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973. Se cita la reseña que este autor escribió de *Twice-Told Tales*, por Nathaniel Hawthorne, Boston, 1842, James Munroe & co., y de *Morres from an Old Mause*, del mismo autor. Nueva York, 1846, Wiley & Retman. (Traducción de Julio Cortázar)

33 Aguiar e Silva, op. cit., p. 48

constituye o no un género, que hayan hablado de lo fantástico como de la intromisión de lo sobrenatural en lo natural, que hayan diferenciado lo fantástico de la alegoría o del cuento de hadas.

Tampoco parece casual que el cuento fantástico aparezca como cuento de terror, y perviva durante todo el siglo XIX como tal, y que incluso sea ésta una de las manifestaciones de lo fantástico en la literatura de este siglo. La duda de la existencia de Dios, de la que antes hemos hablado, y a la que cabría añadir por su importancia “la muerte de Dios” de Nietzsche, es probablemente la causa de que el lugar que antes ocupaba Dios y del que se ve desplazado, sea ahora ocupado por su opuesto: el Diablo³⁴.

El artista ve desplomarse los cimientos sobre los que construía su conformación ideológica, su percepción del mundo. Ahora, la irrupción de lo extraño, de lo misterioso, de lo incomprensible, resulta casi lógica. Al orden sucede el caos, y a la creencia la duda.

El artista frente a su sociedad

Para complicar un poco más los orígenes del cuento fantástico hay que entender que el intelectual es a partir del Romanticismo un marginado social. El fenómeno ha sido magistralmente descrito por Gutiérrez Girardot en su libro *El Modernismo*:

“...su actividad literaria no era, como en otras épocas anteriores, la que aseguraba su posición social. En todo caso, el arte “ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu”, y su actividad era efectivamente marginal. Y no solamente porque la literatura no fuera una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba “la división del trabajo” ésta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia. A esta sociedad le interesaban los llamados valores materiales, el dinero, la industria, el comercio, el ascenso social”³⁵

Una de las consecuencias de este hecho es la que hemos apuntado: el artista niega su arte a cualquier propósito social o moral. Otra es la aparición de lo fantástico como una actitud agresiva del narrador hacia la realidad que lo circunda: la literatura de terror. Esta actitud de autoexilio pervive durante todo el siglo XIX y podemos constatarla en el prólogo que Oscar Wilde escribe para su *The portrait of Dorian Gray*: “Todo arte es completamente inútil”³⁶.

Dado que el arte es marginal, el artista deberá poner ahora más cuidado en atrapar la atención del lector. El cuento fantástico ofrece las

34 *Vid supra* 19

35 Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 47

36 *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 52

mayores posibilidades para lograr esto. Cautiva al lector mostrándole lo extraordinario, pero nunca lo evade, al contrario, su objeto es interrogarlo, asaltarlo, hacerlo perder la seguridad frente al mundo de las creencias y frente a la realidad. Hay que notar que incluso cuando el relato fantástico muestra lo sobrenatural el lector no deja de preguntarse sobre la veracidad de aquello que se le muestra y sobre su significado. Son justas las palabras de Louis Vax cuando afirma que: "...lo fantástico moderno no siempre es ambiguo, lo fantástico tradicional sólo a veces lo es"³⁷. La ambigüedad de lo fantástico no estriba únicamente en que el lector dude de si el suceso que tiene lugar en el relato es sobrenatural o natural. Tal ambigüedad sería superficial, aunque se da por añadidura cuando lo fantástico se muestra cada vez con mayor sutilidad conforme los relatos van mostrando mayor seguridad y perfección técnica. Además la duda sólo es posible si el lector admite alguna posibilidad de que el suceso pueda explicarse como sobrenatural.

La duda más profunda del relato fantástico es aquella que hace tambalear hasta lo más evidente del mundo en que el lector se siente instalado. Poco importa que si un relato muestra el tema del doble éste se muestre o no en el relato. Desde Stevenson y Poe hasta Julio Cortázar el lector se hará siempre las mismas preguntas cuando lea *El extraño caso del Dr. Jeckyl y Mr. Hyde*, "William Wilson" o "Lejana": ¿quién soy?, ¿qué significa que exista otro yo? Aludimos el ejemplo del doble (o doppelgänger) porque es el máximo asalto al lector, aquel en que el autor no sólo trata de hacernos dudar sobre el mundo, sino sobre nosotros mismos. Es el más alto grado de agresividad por parte del creador hacia su mundo, y puede concluirse que el autor³⁸ que opta por la literatura fantástica muestra acaso con su actitud su rebeldía y su rechazo del mundo en que vive. No se evade de él, al contrario, lo toma para transformarlo, ya signifique esta transformación un nuevo ordenamiento o una destrucción.

En "Cartas de mamá" Cortázar traza una historia en la que un supuesto equívoco de una anciana al escribir una carta da vida al hermano del protagonista. En lo que podríamos denominar el status anterior a este suceso Laura y Luis viven en un cierto orden matrimonial que se ve alterado por la "carta de mamá". El desenlace final del relato, con la aceptación por parte de ambos del equívoco como real, instaura un nuevo orden en la pareja. Nico, el anterior novio de Laura y hermano de Luis, murió tiempo atrás, pero su recuerdo ha estado presente siempre, a modo de culpa, en las relaciones de los dos. Tras el equívoco en la carta, ambos deben recomponer su relación, su orden cotidiano con Nico vivo. En cambio, en "Las armas secretas", donde de nuevo se pergeña una historia que tiene

37 *Las obras maestras de la literatura fantástica*, op. cit., p. 21

38 Véase el libro de Aguiar e Silva, op. cit., p. 18

por tema las relaciones de una pareja, el personaje muerto (un soldado alemán que violó durante la Segunda Guerra Mundial a Michèle y que fue ajusticiado por su amigo Roland) revive en Pierre para vengarse y así destruir la posible relación entre éste y Michèle. Orden y desorden o, como afirma I. Bessière, razón y sinrazón (“raison et déraison”) son la manifestación de cómo cuando un autor opta por la mimesis fantástica, opta por relacionar su obra con el mundo convencional mediante la tensión que nace del desajuste de ambos.

Rechazo, rebeldía, destrucción, reconstrucción, son las actitudes propias del narrador fantástico de todas las épocas hacia su mundo. Todas parten de la insatisfacción del creador con lo que le rodea, su desembocadura es la agresividad, la ruptura de la legalidad. El lector del relato fantástico debe hacer frente al final de su tarea a esa agresión dando una respuesta a aquello que se le ha quebrado durante la lectura.

La mimesis

Al enfrentarnos con la literatura fantástica podemos preguntarnos: ¿es la literatura fantástica un arte mimético?, ¿puede ser el arte imitación de la naturaleza? En su libro *Teoría de la literatura* J. M. Aguiar e Silva afirma:

“Tal afirmación tiene su primer defensor en Platón quien en el libro IX de la *República* afirma que “La imitación es el tercero y último grado de realidad, inferior, no sólo a la idea pura, sino a las cosas sensibles, que elabora el demiurgo, contemplando la idea. El cuadro, la estatua, la tragedia, son inferiores a la realidad viva, que a su vez lo es a la idea soberana. No alcanza la imitación más que un tenue e ínfimo simulacro de verdad, y puede hacerse sin conocer las cosas más que por la superficie.”³⁹

Ningún teórico de la literatura fantástica ha tratado de observar en qué medida es esta literatura mimética, es decir, si hay en ella representación de la realidad y de qué modo se produce ésta. A priori, se podría pensar que un autor que opta por la literatura fantástica está rechazando por principio el sometimiento del arte a la realidad y su actitud sería, por tanto, contraria a la mimesis clásica. Pero si el arte siempre mantiene algún vínculo con la realidad, como afirma Aguiar e Silva, el vínculo de la literatura fantástica sería distinto del de la literatura realista a la que en principio parece oponerse.

La preceptiva literaria desde Platón, pasando por Aristóteles, ha sostenido que el arte debe imitar a la naturaleza. Esta afirmación permanecerá

39 M. M. Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, C.S.I.C., 1984, Tomo I, p. 40

inalterable prácticamente hasta Hegel. El será quien afirme en sus *Lecciones de estética* que el arte no debe imitar a la naturaleza sino la naturaleza al arte: "...Hegel considera la belleza artística como muy superior a la belleza natural, porque emana directamente del espíritu que es siempre más elevado que la naturaleza"⁴⁰. Se opone el filósofo alemán al griego en su concepción de la finalidad del arte:

"El arte que Hegel estudia y el único que considera digno de ocupar la atención de la ciencia, es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve de vano pasatiempo o de vehículo para la verdad práctica y moral."⁴¹

Y por último, contradice a Platón al afirmar que el arte es más real que cualquier experiencia empírica:

"Si calificamos de ilusión las formas artísticas, ¿por qué no los fenómenos de la naturaleza y los actos de la vida humana, puesto que más allá de todos estos objetos, que inmediatamente se perciben por los sentidos y la conciencia, tenemos que buscar la verdadera realidad, la sustancia y esencia de todas las cosas, el principio que se manifiesta en el tiempo y en el espacio por medio de todas las existencias reales, conservando, no obstante, su existencia absoluta?"⁴²

"Las formas del arte, muy lejos de ser apariencias puramente ilusorias, contienen más realidad que las existencias fenomenales del mundo real; el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia; sus representaciones más expresivas y transparentes tienen, además, una perpetuidad que no alcanzan los seres efímeros de la naturaleza"⁴³

Las teorías de Hegel significan un vuelco completo de las teorías clásicas que se venían manteniendo desde los griegos. Hegel con sus ideas estéticas será un promotor del romanticismo, período en el que, como ya hemos visto, se inicia la literatura fantástica. El problema es capital para la literatura que pretendemos estudiar pues Hegel marcará con su estética un hito en la historia de la literatura que tambaleará la percepción de la realidad. En su significación más profunda la literatura fantástica (especialmente en el siglo XX) cuestiona la realidad⁴⁴ como lo hizo el filósofo alemán, y al afirmar la realidad de su propia literatura está afirmando: "Todo lo racional es real, todo lo real es racional", base de

40 Id., Tomo II, p. 182

41 Id.

42 Id.

43 Id.

44 I. Bessière afirma sobre lo fantástico:

"Il ne contredit pas le lois du réalisme littéraire, mais montre que ces lois deviennent celles d'un irréalisme lorsque l'actualité est tenue pour totalement problématique" (op. cit., p. 12)

la estética hegeliana como afirma Menéndez Pelayo⁴⁵.

El problema que se plantea el estudioso de la literatura fantástica es en qué medida el autor consigna o crea la realidad, en qué medida la destruye o la restaura y representa. El mayor estudio en este sentido ha sido realizado por Erich Auerbach en su libro *Mímesis*⁴⁶. Nada más lejos de este autor que tratar de señalar algunas pautas sobre la literatura fantástica, pero de su concepción magistral del realismo pueden deslindarse algunos conceptos esenciales de lo fantástico y, muy especialmente, gracias a su libro podemos explicarnos por qué (como ya afirmábamos en el apartado anterior) los exégetas de la literatura fantástica hacen partir esta literatura del romanticismo.

Auerbach en el epílogo del libro resume los planteamientos de su estudio: su propósito ha sido aplicar la concepción de la mimesis o representación de la realidad en relación con la teoría de los niveles⁴⁷ a la literatura occidental, desde Homero hasta V. Woolf. Tres son sus conclusiones básicas:

Que el realismo del siglo XIX se desliga de la teoría de los niveles de la representación mantenida por los clásicos. “Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria (...) en objetos de representación sería, problemática y hasta trágica”⁴⁸.

Que esa concepción de los niveles no impera en la Edad Media y el Renacimiento (“los límites que los románticos y realistas derribaron entonces habían sido levantados hacia fines del siglo XVI y en el siglo XVII por los partidarios de la imitación estricta de la literatura antigua”⁴⁹, y la primera ruptura contra la teoría clásica tiene lugar en la *Biblia* al representar la vida de Cristo “con su mezcla radical de cotidiana realidad y de tragedia”⁵⁰).

Por último, que la diferencia entre el realismo medieval y el que se origina en el siglo XIX radica en lo que denomina el concepto “figural” que de la realidad tiene el cristianismo antiguo y medieval:

“Para la mencionada concepción, un episodio que haya tenido lugar sobre la tierra, sin perjuicio de su fuerza real concreta “aquí y ahora”, no sólo se implica a sí mismo, sino también a otro, al que anuncia o repite corroborándolo. La conexión entre episodios no es imputada a una evolución temporal o causal, sino que se considera como la unidad dentro del plan divino, cuyos miembros

45 M. M. Pelayo, op. cit., Tomo II, p. 177

46 Erich Auerbach, *Mímesis*, México, F.C.E., 1982

47 Un resumen de tal concepción puede encontrarse en la *Introducción a la literatura medieval española*, de Fco. López Estrada, op. cit., p. 184-189

48 Auerbach, op. cit., p. 522

49 Id.

50 Id., p. 523

y reflejos son todos episodios; su unión terrenal inmediata y recíproca tiene escasa significación, y su conocimiento es muchas veces ocioso para la interpretación”⁵¹

De sus conclusiones al menos dos interesan particularmente para la literatura fantástica. La primera es que el acercamiento de la literatura a la realidad cotidiana se da en la historia al tiempo que aparece la literatura fantástica. Esto sucede tanto en la Edad Media como en el Romanticismo. La segunda, que la significación “figural” de lo que podríamos denominar el primer “realismo” que quiebra el sistema de los niveles, coincide en cierta medida con el fin extra-literario que Dante atribuía a la literatura en el *Convivio* según un sistema de símbolos al que ya hemos aludido. Veamos primero ésta.

En 1960 Louis Vax al señalar los territorios vecinos de la literatura fantástica señalaba la distinción entre la alegoría y lo fantástico:

“La alegoría es la fábula reducida a su más simple expresión, la expresividad degenera en significación. La Justicia, la Libertad, la Ciencia, adornan los frentes de los monumentos públicos; pero no esperamos verlas desprenderse de los muros y andar por la calle. Las imágenes fantásticas, por el contrario, nos inquietan y nos amenazan burlescamente”⁵²

Diez años después, T. Todorov retoma el tema para concluir aproximadamente lo mismo, pero en su análisis reconoce ya que existen distintos tipos de alegorías. Veamos primero cómo define la alegoría:

“En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera. A partir de estas dos conclusiones, volvamos a lo fantástico. Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico”⁵³

Al final de su análisis, Todorov distingue entre alegoría “evidente”, “ilusoria”, “indirecta” y “vacilante” según el grado en que el autor haya explicitado su significación. Por fin, en clara contradicción con esta fenomenología de la alegoría concluye:

“Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro

51 Id.

52 Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 18

53 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, p. 79-80

del texto”⁵⁴

De la lectura de estos textos podemos deducir claramente que tanto Vax como Todorov ponen el acento de lo fantástico en el lector. Todorov lo hace de manera más explícita, pero la misma actitud subyace en Vax cuando habla de que las imágenes fantásticas “nos inquietan y nos amenazan”. La segunda conclusión que queremos extraer de las citas es que cada autor trata de adaptar su teoría al campo de estudio en el que se desenvuelve, y en este caso es comprensible en cierto modo que Todorov extraiga tales conclusiones, como también serán comprensibles las conclusiones de I. Bessière a las que luego aludiremos. Ahora bien, cuando Todorov observa en un relato, que tiene un significado figurado, éste borra, digamos, la “realidad” de lo relatado; es decir, en el propio texto se alude a la falsedad de lo relatado y por tanto se fulmina la magia, lo fantástico, lo inexplicable. En segundo lugar, el relato fantástico “pertenece a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal”, lo que nos lleva hacia una posible ingenuidad en la lectura, a no ver en la lectura de “William Wilson” de Poe más que un cúmulo de casualidades que nos dejan perplejos. Del mismo modo que cuando leemos en Macedonio Fernández “El zapallo que se hizo cosmos” (el argumento está resumido en el título) ¿no hemos de ver en él más que un vegetal que crece tanto que se convierte en universo?

Y cuando Horacio Quiroga narra las diversas relaciones entre las serpientes y el hombre, a modo de fábula pero sin incluir moraleja alguna en la narración, sin explicitar en modo alguno el significado alegórico ¿no hemos de ver más que los azares de diversos ofidios que hablan entre sí, pelean por su subsistencia y sufren —permítaseme— como los hombres?, ¿y en “La lotería de Babilonia” de Borges?

Volvamos sobre el libro de Auerbach, pues nuestra disertación sobre la alegoría vino a propósito del término “figural” que era con el que el estudioso alemán designaba al realismo medieval y renacentista. A propósito de la *Divina Comedia*, la obra cumbre del alegorismo medieval, defenderá ahora el realismo de la obra frente a las interpretaciones alegóricas:

“Un acontecimiento que haya de interpretarse en sentido figural conserva su sentido textual e histórico, no se convierte en un simple signo, sino que sigue siendo acontecimiento. Ya los padres de la iglesia, y especialmente Tertuliano, San Jerónimo y San Agustín, han defendido con éxito el realismo figural, es decir, el carácter histórico de la realidad de las figuras frente a corrientes espiritualistas-alegóricas. Estas corrientes, que socavan, por así decirlo, el carácter realista del acontecer y ven en éste tan sólo signos y significaciones extrahistóricas, han pasado de la

54 T. Todorov, op. cit., p. 91

antigüedad tardía a la Edad Media; el simbolismo y alegorismo medieval es, como se sabe, excesivamente abstracto a veces, y muchos vestigios se encuentran en la *Comedia*. Pero lo que predomina en la vida cristiana de la alta Edad Media es el realismo figural, que encontramos en los sermones y en los himnos, en el arte plástico y en los Misterios (...) en pleno florecimiento, y es también el que domina la concepción de Dante”⁵⁵

Paradójicamente, donde Auerbach ve el realismo de la *Comedia*, es donde nosotros vemos lo fantástico, no sólo de ésta sino de todas las obras. Es necesario afirmar la realidad textual para que perviva lo fantástico de un relato, porque efectivamente existen distintos tipos de alegoría, pero es igualmente cierto que no es lo mismo aquella alegoría que tiene como personajes “la Justicia, la Libertad, la Ciencia” como afirmaba Vax, que aquella otra que es más mimética y menos abstracta. Porque poco cambiaría en el relato de Poe que éste hubiera explicitado el significado alegórico de su relato, simplemente adopta una actitud de madurez propia de un autor moderno que es consciente de que una obra siempre conlleva un significado que trasciende el literal (esto ya lo sabía Dante) y que en tantas ocasiones escapa a lo que el autor quiso decir en un principio, de suerte que la obra toma vida propia. Queremos afirmar, pues, que el relato precisa de la mimesis, de la realidad, tanto en el acontecimiento como en los personajes, para llegar a ser fantástico aunque tenga un nuevo sentido figural.

Hasta ahora la crítica se ha fijado más en la irrealidad del relato fantástico que en su realidad. En la aparición o no de lo sobrenatural y en la forma en que se produce esta aparición. Desde el punto de vista de la mimesis la literatura fantástica es siempre heredera de su tiempo y si en Dante remite a la cosmología cristiana en los autores románticos surgirá una cosmología nueva que es el fruto de nuevas concepciones sobre la realidad y sobre el mundo. Por eso puede afirmar I. Bessière:

“Según la época, el relato fantástico se lee como el inverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicológico. Del mismo modo que dentro de la leyenda, la vida del santo y la fábula diabólica se emparentan y se oponen, el relato fantástico parece el simétrico negativo de relato de milagros y de iniciación, del relato de deseo y de locura”⁵⁶

Sólo que no tiene por qué ser siempre su significación la inversa. El relato fantástico bajo la forma de relato de milagros se utilizó en su tiempo para moralizar y convencer despertando en el hombre el temor a lo desconocido. Aquel relato como el moderno relato fantástico son expresiones de una misma actitud humana, el deseo de trascender la

55 E. Auerbach, op. cit., p. 186

56 Irène Bessière, op. cit., p. 13

realidad y penetrar su conocimiento, interrogarse sobre ella. El antiguo relato de milagros tenía una fenomenología propia que hacía converger su significado siempre hacia Dios. El moderno relato fantástico parece converger más frecuentemente en la nada. En ambos se da el acercamiento desde la realidad a lo desconocido. En ambos hay un cuestionamiento sobre las leyes que rigen el universo puesto que aun en los relatos de cuño cristiano los designios de Dios son imprevisibles. Ambos pretenden penetrar en la realidad más allá de lo que permite nuestra percepción sensible.

La característica de la “ambigüedad” sobre la que reposan los mejores estudios en torno al relato fantástico (el de Todorov y el de I. Bessière) correrá paralela en el siglo XIX a un proceso en el realismo (consignado en el libro de Auerbach) que verá en sus albores la frecuente intromisión del narrador para autenticar lo escrito (del mismo modo que se puede apreciar esto en gran parte de los cuentos fantásticos del siglo XIX) y dar su opinión sobre determinados sucesos para que no haya duda sobre su posición. Un paso hacia la búsqueda de la objetividad de lo real se aprecia en Flaubert (Auerbach estudia una escena de *Madame Bovary* para probar esto). El narrador apenas consigna hechos exteriores, no interrumpe la narración con sus opiniones. Por fin, en el siglo XX desaparece el narrador, “casi todo lo que se dice figura como reflejo en la conciencia de los personajes de la novela”⁵⁷. Auerbach resume así cómo se consigna la realidad en el siglo XX:

“Estas son las características distintivas y nuevas del procedimiento: motivo casual que desencadena los procesos en el interior de los mismos en una libertad no embarazada por propósito ni dirigida por ningún objeto determinado del pensamiento, resalte del contraste entre el tiempo “externo” e “interno”. Estas tres características tienen algo en común, por cuanto descubren la actitud del autor: éste se abandona mucho más a la contingencia incierta de lo real de lo que antes solía suceder en obras realistas”⁵⁸

La consecuencia que se deriva de la utilización de tales procedimientos será contraria a la intención de Flaubert “de anegar y hasta de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva”⁵⁹. Por tanto, la literatura del siglo XX consigna la realidad negando su objetividad, sembrando la duda en torno a qué sea lo real. Por así decirlo, la literatura del siglo XX no considera sino la realidad que surge del subjetivismo. En definitiva la literatura fantástica se propone hacer real lo subjetivo que se origina en la mente del narrador o del personaje.

Sin embargo, aunque el escritor realista y el fantástico confluyen al definir

57 E. Auerbach, op. cit., p. 503

58 Id., p. 507

59 Id., p. 504

la realidad bajo el prisma del subjetivismo y cuestionen al mismo tiempo la realidad, adoptan en el origen de su quehacer artístico una perspectiva diferente: la divergencia nace del propósito del autor de reflejar la realidad que percibe, o bien, otra realidad distinta (irrealidad). Son dos actitudes de imitación distintas, por más que sus conclusiones sean semejantes: el mundo real es tan misterioso como el mundo fantástico. Magistralmente ha definido esta actitud divergente J. L. Borges. Emir R. Monegal ha resumido así sus opiniones:

“Al examinar la causalidad de la ficción, Borges distingue dos formas básicas que corresponden a dos formas de causalidad que se manifiestan en el mundo real: a) la que imita la causalidad del mundo real, tal como la presenta la ciencia, y que corresponde a lo que él llama “novela de caracteres”, pero generalmente se llama “novela realista”; y b) la que sigue la causalidad de la magia, que corresponde a la “novela tumultuosa y en marcha”, es decir: la novela de aventuras”⁶⁰

En consecuencia, hemos de distinguir dos formas de imitación: una que pretende ser una trasposición de la realidad, frente a otra que intenta penetrar la realidad desde la irrealidad. Ninguna de estas dos actitudes se desliga de lo real (y, por tanto, de la “mímesis”) y vuelvo a recordar aquí las palabras de Aguiar e Silva:

“Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria”⁶¹

Como tendencia general bien puede afirmarse que todo escritor desearía que su lector fuese D. Quijote, o de otro modo, que su obra alcanzase para el lector tal grado de realidad como las lecturas que trastornaron al personaje cervantino. El escritor fantástico, consciente de este hecho, procurará que la realidad de su obra se afirme en la realidad empírica de modo más explícito que el realista. Así, no puede sorprender la abundancia de definiciones de lo fantástico como un irrupción de lo irreal en lo real:

—“le fantastique nous fait assister à l'intrusion du mystère dans la vie réelle” —Castex—

—“l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légale quotidienne” —Callois—

—“una coyuntura de lo real y de lo imaginario que a su vez es un componente de la realidad... la ambigüedad, entonces, es evidente: inscrito permanentemente dentro de la realidad, lo fantástico

60 E. R. Monegal: “La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva ‘poética’”. En *Teoría de la novela*. Ed. de S. Sanz Villanueva y Carlos J. Barbáchano. S.G.E.L., Madrid, 1976, p. 212

61 *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 18

Títulos publicados

Colección Mirada Ensayo

- **Blas Matamoro Rossi**
o1 - *Lógica de la dispersión o de un saber melancólico*
- **Arturo García Ramos**
o2 - *El cuento fantástico en el Río de la Plata*



Colección Mirada Narrativa

- **Consuelo Triviño Anzola**
o1 - *Prohibido salir a la calle*
- **Guillermo Roz**
o2 - *La vida me engañó*
- **Héctor Perea**
o3 - *Los párpados del mundo*
- **Luis Fayad**
o4 - *Testamento de un hombre de negocios*
- **Juan Moro**
o5 - *La última parroquia antes de América*
- **Darío Ruiz Gómez**
o6 - *Crímenes municipales*
- **Alexander Prieto Osorno**
o7 - *Bonitos crímenes*
- **Guillermo Roz**
o8 - *Avestruces por la noche. Dos nouvelles*

Colección Mirada Poesía

- **Samuel Serrano**
o1 - *El hacha de piedra*
- **Anna Blasco Olivares**
o2 - *Los mares de arroz*
- **Darío Ruiz Gómez**
o3 - *En ese lejano país en donde ahora viven mis padres*

Colección Mirada Arte

- **Alfonso Fernández-Cid Fenollera**
o1 - *Fenollera. Catálogo. Obra pictórica*

Colección Mirada Miscelánea

- M. Carme Melchor Carpio**
o1 – *Así Sea (Aché To)*
- M. Carme Melchor Carpio**
o2 – *Reflexos d' ultramar*
- Alfredo Cerda Muños**
o3 – *El Teatro Universitario en Guadalajara entre 1960 y 1990*



Colección Mirada Digital

- Rosario González Galicia**
o1 – *Estudio dialectológico de nombres de plantas silvestres en la comarca de la Campiña segoviana*
- Blas Matamoro**
o2 - *Malos ejemplos*
- Pedro Granados**
o3 - *Al filo del reglamento. Poesía (1978-2005)*
- Blas Matamoro Rossi**
o4 - *Lógica de la dispersión o de un saber melancólico* (Edición Digital)
- Consuelo Triviño Anzola**
o5 - *El ojo en la aguja*
- Consuelo Triviño Anzola**
o6 - *Prohibido salir a la calle* (Edición Digital)
- Anna Blasco Olivares**
o7 – *Los mares de arroz* (Edición Digital)
- Guillermo Roz**
o8 - *Avestruces por la noche* (Edición Digital)
- Encarnita Vital Sacramento**
o9 - *Menos cuento que Calleja*
- Darío Ruiz Gómez**
o10 – *En ese lejano país en donde ahora viven mis padres* (Edición Digital)
- Alfredo Cerda Muños**
o11 – *El Teatro Universitario en Guadalajara entre 1960 y 1990* (Edición Digital)
- Arturo García Ramos**
o12 - *El cuento fantástico en el Río de la Plata* (Edición Digital)
- Luis Fayad**
o13 - *Testamento de un hombre de negocios* (Edición Digital)