



**Artificios disruptores en el cuento fantástico
hispanoamericano del siglo XX**

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Karla Gabriela Nájera Ramírez

Director de tesis

Dr. Antonio Cajero Vázquez

A mi hijo Alejandro

AGRADECIMIENTOS

A El Colegio de San Luis por la oportunidad de pertenecer al Programa de Estudios Literarios, y por su interés en el desarrollo de proyectos relacionados con la investigación y difusión de la Literatura.

Con la misma importancia, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por brindarme los recursos económicos necesarios para mis estudios de posgrado y para el desarrollo de mi proyecto de investigación.

Al Dr. Antonio Cajero Vázquez, por todo lo que me ha enseñado, apoyado y compartido en los últimos años. Y, sobre todo, por el tiempo que ha dedicado para guiar mi proyecto.

Al Dr. Daniel Zavala Medina, por su generosidad y paciencia antes, durante y después de la realización de esta investigación.

Al Dr. Marco Antonio Chavarín González, por su asesoría, comentarios y consejos para mejorar mi trabajo.

Al Dr. Rafael Olea Franco, que supo orientar el rumbo de mi investigación durante mi estancia en El Colegio de México.

A los profesores investigadores de la Maestría en Literatura Hispanoamericana: Dra. Mercedes Zavala Gómez del Campo, Dra. Claudia Carranza Vera y Dr. Juan Pascual Gay, por su dedicación y por compartir sus conocimientos.

A mis maestros y amigos, Mtra. Adriana del Río Koerber, Dr. Alejandro Arteaga Martínez, Dr. Marco Antonio Pérez Durán, Dr. David Chávez, Lic. Iveity Pérez Izquierdo, Mtro. Alexandro Roque y Profra. Tita Olivia Cabrero Coss, quienes dentro y fuera de aulas me han compartido lo que saben y lo que son.

A mis compañeros de generación Jorge Palafox Cabrera y David Ortiz Celestino, por lo que hemos compartido y lo que nos espera.

A mis amigas que han estado siempre y que creen en mí más de lo que yo podría hacerlo: Ileana Alejo, Claudia Rodríguez, Guadalupe Elías, Melissa Sandoval, Oilicec Monzón, Carolina Pérez, Sandy Thomas, Patricia Dueñas, Berenice Patiño, Elizabeth Hernández, Romy Garcés, Araceli Carrillo, Giovana Márquez, Sara Tovar, Alejandra Balduvín y Andrea Robledo. Al resto de amigos que por falta de espacio me es imposible enumerar pero que *están*.

A mi madre Luz María Ramírez Amaya, por su ayuda y apoyo. A mis padres José Guadalupe Martínez y Andrés Nájera López. A mis hermanos Emmanuel Martínez Ramírez, Lila Nájera Franco y Julio Nájera Saldaña, por lo que compartimos cerca o lejos. Y en especial a mi hijo Alejandro Benavente Nájera, a quien le debo todo y más.

En fin, a todos los que alguna vez estuvieron cerca de mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. EL CUENTO FANTÁSTICO EN HISPANOAMÉRICA	6
1.1 EL CUENTO: APROXIMACIONES	6
1.2 EL CUENTO HISPANOAMERICANO	23
1.3 EL CUENTO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO	31
CAPÍTULO 2. LO FANTÁSTICO Y SUS ALREDEDORES	62
2.1 LO FANTÁSTICO PURO	77
2.2 LO FANTÁSTICO EXTRAÑO	87
2.3 LO FANTÁSTICO MARAVILLOSO	90
CAPÍTULO 3. DISRUPCIONES: EJEMPLOS Y ANÁLISIS	94
3.1 DISRUPCIÓN INICIAL	97
3.2 DISRUPCIÓN INTERMEDIA	128
3.3 DISRUPCIÓN FINAL	137
CONCLUSIONES	148
BIBLIOGRAFÍA	151

INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones de lo fantástico parecen acompañar al hombre desde tiempos remotos: en los relatos mitológicos, en los textos religiosos, en las historias de fundación de los pueblos, en las crónicas de conquista, en las leyendas. Se necesita la presencia de lo extraordinario, lo irreal o lo sobrenatural para significar aquello que no puede comprenderse.

Se acepta, por lo general, que las leyes naturales del mundo *real* pueden ser fracturadas por eventos, situaciones o seres, que pongan en cuestionamiento lo que se considera *normal*. Cuando los hechos van más allá del entendimiento, se explican mediante las leyes de lo sobrenatural, por su poder de atracción hacia lo desconocido. Lo que no puede controlarse representa un atentado contra la cotidianidad y contra la propia seguridad; a la larga, se convierte en una provocación. Esa atracción se puede observar en la pervivencia de géneros como lo maravilloso, lo extraño, lo terrorífico y lo fantástico.

En Hispanoamérica, en las últimas décadas, la literatura fantástica ha merecido el interés de la crítica literaria que antes la había desdeñado y catalogado como «literatura menor». Este cambio proviene de un largo proceso de conformación, consolidación y canonización; en la actualidad, por ello, no es raro encontrar en todas las literaturas obras representativas del género o lo fantástico en las letras de América Latina.

Este cambio se debe, en gran medida, a la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* en 1940, de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina

Ocampo, quienes lograron la revaloración de un género otrora relegado. También, al interés de escritores previos y posteriores que vieron en lo fantástico una posibilidad de expresión estética.

En la presente investigación, pretendo analizar algunas de las maneras en que se articula el discurso fantástico de autores hispanoamericanos. He elegido el estudio del cuento, porque considero que en él lo fantástico puede desenvolverse cabalmente. Por sus características estructurales, el cuento cumple con los requisitos para sostener lo fantástico, lo que no ocurre, a mi ver, con la novela, por su extensión, o con la poesía, por su intención. En la novela, en la poesía y en otros géneros literarios, pueden ubicarse pasajes, fragmentos o momentos fantásticos; pero, en general, sólo el cuento resulta apto para que lo fantástico logre sus mejores efectos.

Parto del entendido de que la articulación de lo fantástico no está limitada a la clasificación de temas, motivos, seres u objetos, que determinen por su sola aparición la pertenencia de un texto al género fantástico. Por el contrario, considero que todos los elementos de un relato, o la mayoría de ellos, trabajan en función de un momento único que llamaré *disrupción*, es decir, la aparición de lo fantástico en el universo de la ficción. Al mecanismo narrativo que sostiene la disrupción y le permite producir efectos en el receptor, lo distinguiré como *artificio disruptor*.

Delimité mi campo de análisis al estudio de tres artificios que, a mi parecer, ofrecen un panorama más o menos completo de cómo se lleva a cabo la construcción de lo fantástico: disrupción inicial, disrupción intermedia y disrupción final; de acuerdo con el punto de la narración en que se hace evidente la ruptura de la realidad. Sin embargo, dada la constante innovación en el género, no pretendo afirmar que se trata de una categorización

que cierre las posibilidades de ejecución; sin lugar a dudas, encontraremos manejos diferentes con otros efectos de recepción.

Para llegar al análisis de artificios disruptores, se precisa un acercamiento teórico, y a veces analítico, a los aspectos fundamentales del cuento y de lo fantástico, que permita alcanzar al objetivo de este trabajo. Por tanto, en el Capítulo 1 presento un panorama del cuento fantástico en Hispanoamérica. Parto de un acercamiento conceptual del cuento como género literario que ayude a la distinción de los textos que consideré para mi análisis. Continúo con un breve apartado histórico del cuento hispanoamericano, con el que pretendo, además de una explicación de su desarrollo, ubicar el cuento fantástico en el contexto histórico de la literatura hispanoamericana. Cierro el primer capítulo con un apartado acerca del cuento fantástico hispanoamericano, en el que contrasto las producciones literarias del siglo XX con las previas; asimismo, ofrezco un recorrido por los autores y las obras más representativas del género, así como sus vínculos, influencias y relaciones.

El panorama que muestro, aunque me parece funcional, podría ser más completo. Lamento las ausencias de autores como Pablo Palacios y Alberto Hidalgo, y la falta del escenario actual del cuento fantástico, así como la rapidez con que desarrollo algunos temas e ideas. Es seguro que hay trabajos que recuperan de mejor manera el asunto teórico del cuento y otros cuya intención sea historiar la literatura hispanoamericana o la literatura fantástica y, por ende, no omitan detalles que, por no ser esa la finalidad de mi trabajo, apenas he mencionado. Acerca del último apartado del primer capítulo, sería pertinente un estudio completo de la historia del cuento fantástico en Hispanoamérica, que recupere a todos sus exponentes y todas sus producciones. Pese a ello, como dije, me parece que no

olvido los puntos fundamentales para mi análisis.

El Capítulo 2 está dedicado a la teoría de lo fantástico. Tomé como base teórica los postulados de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, útil para la comprensión del género. Si bien me baso en su clasificación (lo fantástico puro, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso), también reviso a otros teóricos del género para confrontar posturas y llegar, al final, a una descripción funcional de lo fantástico y de las categorías que lo integran.

Hice énfasis en la explicación, ejemplificación y análisis de lo fantástico puro, por considerar que Todorov obvia que comprendemos tal categoría y se dedica exhaustivamente al análisis de lo fantástico maravilloso y lo fantástico extraño. Recorro en este capítulo a relatos –sin llegar a un análisis profundo de ninguno– que ilustren mis observaciones y el respectivo tratamiento de lo fantástico.

El Capítulo 3, último apartado de mi trabajo, consiste en el análisis de los artificios disruptores que he referido. En principio, justifico la elección del *corpus* de cuentos que trabajaré, y explico los aspectos que analizaré en cada texto. Para cada disrupción elegí un solo cuento; me parece que su análisis detallado es la única vía para comprender el artificio disruptor como resultado del conjunto de elementos narrativos y para distinguir cómo trabaja cada elemento en función de lo fantástico.

Para el análisis de artificios disruptores que he planteado, me parece más pertinente utilizar cuentos de varios autores que representen una totalidad que limitar el campo a un solo autor. Por esa razón, para la disrupción inicial trabajaré «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges; para la intermedia, «Un pacto con el diablo», de Juan José Arreola, y para la final, «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar. Más adelante señalaré los

criterios que guiaron mi elección. Trataré de mostrar las diferencias y concordancias entre cada uno de los tratamientos y resaltar sus particularidades. Evito, en estos apartados, los datos biográficos de autores (algunos pueden encontrarse en el Capítulo 1) y sólo hago referencia a la historia de la publicación de sus relatos.

Finalmente, quiero insistir en que la categorización que aquí presento, más que una verdad absoluta o una clasificación cerrada, constituye una interpretación más del género y un acercamiento a sus procedimientos.

CAPÍTULO 1. EL CUENTO FANTÁSTICO EN HISPANOAMÉRICA

1.1 EL CUENTO: APROXIMACIONES

La consideración del cuento como género literario, necesaria para su conceptualización y análisis, resulta un tanto caótica, pues la discusión que rodea al concepto de «género» –sus ventajas, desventajas y alcances– ofrece diversas posturas que no convergen en un acuerdo teórico.

El primero en postular una teoría de los géneros literarios fue Aristóteles en su *Poética*. Su importancia es tal que hasta el momento todo lo que se ha escrito respecto al tema parece no ser más que una paráfrasis de lo dicho por él.¹ Para Aristóteles el género se determina por el modo en que el texto lleva a cabo la imitación –no toma en cuenta aquellos que son fruto de la combinación del ritmo y la armonía ni los que no consisten en la imitación–, y señala dos grandes géneros: la poesía épica y la poesía dramática, cada uno con subdivisiones que podrían multiplicarse al infinito pero, dada la calidad de su arte, sólo la tragedia y la epopeya merecerían una crítica detenida.

Pese a la rígida posición aristotélica, la historia se ha encargado de demostrar la poca validez de los modelos intangibles, ya que un género se propaga y consolida por

¹ Miguel Ángel Garrido Gallardo, «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 9-30.

medio de la recreación de los escritores y su cualidad de categoría sólo resulta útil para historiar la literatura o para delimitar las expectativas que se tienen al tomar una obra.

Los géneros literarios, como seres vivos, se multiplican, se fusionan, dialogan, se construyen, reconstruyen e incluso pueden morir, si su necesidad histórica ha dejado de ser pertinente. Conforme la producción literaria es mayor, surge la necesidad de nuevas categorías sobre el texto al que se enfrenta el lector o el crítico literario y que, por tanto, delimitan su horizonte de expectativas. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el número de géneros literarios crecerá conforme la literatura siga su curso y aquellos géneros que pierdan vigencia, serán históricos, es decir, se mantendrán sólo para fines de estudio.

Los géneros literarios representan posibilidades artísticas inscritas en ciertas coordenadas espacio-temporales, lo cual significa que constituyen *tendencias*. En cada época los autores encuentran una manera para desautomatizar los modelos establecidos y crear nuevas formas de expresión artística que otros seguirán, imitarán o mejorarán, hasta convertirlas en nuevos géneros, es decir, en algún momento dejan de ser consideradas acontecimientos aislados y se les reconoce como parte del canon. Su vigencia depende de la necesidad del público receptor y de la aparición de nuevas manifestaciones que rechacen la tradición que les precede. Con el paso del tiempo, esas representaciones artísticas anquilosadas no volverán a presentarse como la primera vez (aunque todavía se podrán encontrar en corrientes posteriores algunos de sus rasgos característicos) y haberlas distinguido con cierta etiqueta servirá como herramienta para estudios histórico-literarios.

Enrique Anderson Imbert apunta que los géneros literarios son conceptos abstraídos de una realidad histórica; pero como la historia no obedece a la idea fija del preceptismo, teóricamente los géneros no existen sino históricamente y sirven para guiar al crítico

literario en sus análisis e, incluso, al escritor en el momento de la creación.² Jorge Luis Borges explica la pertinencia de categorizar los textos literarios para ayudar al lector en su acercamiento al texto:

si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra– pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.³

De este modo, para Borges la importancia del género literario como método de distinción radica en la recepción del lector; al indicar en qué género literario se enmarca, él estará dispuesto a realizar el pacto de ficción y convertirse en un lector ideal que contribuya a la construcción del texto, de acuerdo, claro está, con su horizonte de expectativas.

Esto es importante si se piensa en aquellos productos literarios que pueden fácilmente confundirse con un texto verídico. Algunos cuentos contenidos en *Ficciones* pueden ejemplificar la afirmación anterior, ya que su composición estructural y temática está diseñada para *disimular* cierto tipo de texto –en «Examen de la obra de Herbert Quain» un estudio bibliográfico– cuando se trata de una narración ficticia que bien podría denominarse cuento.

Todorov rescata la postura de Anderson Imbert y Borges; señala que, en su calidad de institución, los géneros literarios «funcionan como “horizontes de expectativa” para los lectores, [y] como “modelos de escritura” para los autores»; así, un género literario no sería otra cosa que la codificación de las propiedades discursivas de un texto, es decir, de los

² Enrique Anderson Imbert, «El género cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera (comp.), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, p. 352.

³ Jorge Luis Borges, «El cuento y yo», en Pacheco, *op. cit.*, p. 352.

aspectos semántico, sintáctico, pragmático y verbal que lo conforman; tiene su origen en el discurso humano y al ser una representación de una sociedad determinada depende del marco ideológico en que opera. También señala que ocuparse de este problema constituye un pasatiempo ocioso ya que la literatura moderna no soporta las clasificaciones en que, de manera forzada, los teóricos intentan enmarcar los textos. La producción literaria modifica las etiquetas y crea nuevos géneros, cuyo origen se encuentra precisamente en otro de ellos, ya que «un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación», por tanto, se trata de un sistema en continua transformación.⁴

Por esa vitalidad de la literatura, ha surgido gran cantidad de estructuras de las que muchas veces se discute si son por sí mismas géneros o si pertenecen a un género mayor que las abarca como categorías o subgéneros. Actualmente, las clasificaciones literarias llegan a agrupar textos a partir del tema, tratamiento del tema o extensión, entre otros aspectos. Si en principio estas categorizaciones se consideran parte de grupos más amplios, dada la rápida evolución y producción de la literatura, se hacen necesarias nuevas acotaciones que señalen las particularidades de las obras y que permitan tanto su estudio y su lectura, como su creación con base en ciertas normas estructurales.

Esta brevísima revisión de posturas permite distinguir la utilidad de categorizar las obras literarias. La riqueza de un texto literario radica en los diálogos que sostiene con otros géneros y la manera en que se resiste a los encasillamientos teóricos al trasgredir los límites de las categorías, pues «un texto no pertenece [totalmente] a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros

⁴ Tzvetan Todorov, «El origen de los géneros», en Garrido Gallardo (coord.), *op. cit.*, pp. 31-48.

pero esta participación no es jamás una pertenencia».⁵

Aunque pudiera pensarse que uno de los primeros géneros literarios es el cuento, la forma literaria más antigua, su configuración parece reciente. La historia del cuento no puede fecharse ya que «ha pasado por el mito y la leyenda, la fábula y la parábola, la anécdota y la semblanza, el esbozo [e] incluso [por el] “buen chisme”»;⁶ y necesitó de este largo recorrido para determinar las características que lo distinguen del resto de las expresiones literarias. Juan Valera señaló que «habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse»,⁷ por lo que se ha asegurado que se trata de un género embrionario⁸ o que depende de la novela.⁹

Es posible distinguir dos grandes momentos en su historia: el de oralidad (cuento popular) y el de escritura (cuento literario). En sus inicios, gran parte de su aceptación radicaba en la calidad de la *performance*, pues la trama y el argumento no podían ser eficaces por sí solos, dependían directamente de un narrador que tuviera ciertas capacidades para contar historias. Puede pensarse que durante esa etapa tenía mayor importancia la ejecución que la construcción de la trama.

Para Anderson Imbert, la evolución del cuento no parte del supuesto de que el cuento popular desapareció al surgir el cuento literario –aunque es innegable que este

⁵ Derrida *apud* Pampa Olga Arán, *El fantástico literario*, Tauro, Madrid, 1999, p. 35.

⁶ Herbert Ernest Bates, «El cuento moderno», en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, p. 133.

⁷ Juan Valera, *apud* Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Columba, Buenos Aires, 1976, p. 23.

⁸ Alfredo Pavón (ed.), *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de las Ciencias del Lenguaje, México, 1990, p. IX.

⁹ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 7.

último ganó mayor terreno—, sino que ambas expresiones demuestran una dinámica de mutuo enriquecimiento:

La tradición del cuento oral y la historia del cuento escrito coexisten pero no en líneas paralelas. Son más bien líneas ondulantes. Se apartan. Se acercan. Se tocan. Se entrecruzan. A veces el cuento oral adquiere forma literaria. A veces el cuento escrito se difunde por el pueblo. Las influencias son recíprocas.¹⁰

Se aprecia que el cuento tuvo influencias de géneros vecinos como la leyenda y la fábula, entre otros. Durante su periodo de conformación estuvo fuertemente vinculado con formas literarias que, por su manera de ejecución, estilo y brevedad, solían confundirse con él. Esto permitió, además de un constante intercambio de temas y motivos, y una nutrición estilística, la delimitación de las características de los géneros involucrados, así como su categorización y su evolución.

En España, durante la primera mitad del siglo XVI, las narraciones escritas comenzaron a ser nombradas «novelas», y aunque su definición aludía a una breve historia o noticia, esa connotación se eliminó y ese término fue designado para las narraciones extensas y «cuento» para las breves. A pesar de ello, por un largo lapso de transición, «novela» se utilizó indistintamente para referirse a ambas. Dichos términos no sólo se relacionaban con la extensión de la historia contada, sino con la manera en que era transmitida. Lope de Vega en 1621 escribía al respecto: «en tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos. Éstos se sabían de memoria, y nunca que me acuerde los vi escritos».¹¹ Así, según Baquero, «se reservaba la voz *cuento* para la narración oral, y *novela* para la escrita».

¹⁰ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992, p. 31.

¹¹ Félix Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1621, *apud* Baquero, *op. cit.*, p. 13.

La escritura de cuentos comenzó muchos siglos después de su surgimiento en la tradición oral. En los primeros libros los autores buscaban fijar las narraciones breves por escrito con el fin de que fueran transmitidas de manera correcta: «yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento y lustre y gracia con que fueron compuestos».¹² Para Baquero resulta evidente que el «carácter oral, tradicional, del cuento, [...] retardó su configuración literaria».

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el cuento fue considerado un «género menor, en función de sus escasas dimensiones, sin sospechar que en ellas [...] pudiera haber tanta o más belleza, emoción y humanidad que en [...] una novela».¹³ Fue hasta el XIX cuando, gracias a la publicación de anuarios en países europeos, logró mayor difusión y fue considerado por los escritores como una posibilidad de llegar al público y de obtener recursos para su supervivencia.¹⁴ En el mismo siglo el cuento logró su consolidación como género literario con la recopilación de cuentos populares alemanes por los hermanos Grimm, polacos por Woysick, escoceses por Gran Stewart, irlandeses por Crofton Croke y bretones por Souvestre.

Además de las dos etapas del cuento que se han señalado, la de oralidad y la de escritura, en esta última se pueden observar por lo menos dos momentos: el de formación de una estructura y una tradición; y el de experimentación y renovación de la lengua y la forma. Por tanto, se tienen dos grandes formas de desarrollar el cuento: la estructura clásica

¹² Timoneda, *Patrañuelo*, apud Baquero, *op. cit.*, p. 17.

¹³ Baquero, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ William Somerset Maugham, «Estudio sobre el cuento», en Zavala (comp.), *Teorías del cuento I...*, pp. 80-82.

y la estructura moderna. Con el análisis de sus características se llegará a una aproximación conceptual del cuento.

Como he señalado, antes del siglo XIX el cuento no se había constituido como género literario, por ello Baquero llama a esa etapa la «prehistoria» del cuento y al XIX el gran siglo del cuento por su sobresaliente producción y la aparición de excelentes cuentistas que significaron el despegar del relato breve, aunque, salvo excepciones, no tuvo precisamente un momento de esplendor literario.¹⁵

A pesar de que no hay géneros puros sino virtualidades genéricas y de que la pertenencia de un texto a cualquier género literario es un invento académico, ya que en palabras de Huerta «todos los géneros se contaminan, se comunican, se interpretan, se contagian, se toman prestado uno de otro, se roban y se reflejan unos a otros»; se puede afirmar que hay características que perduran desde la prehistoria del cuento hoy y que fueron indispensables para que se distinguiera del resto de los géneros literarios. Algunas otras se han modificado, pero la naturaleza del cuento se conserva.

La brevedad es una de las características que se mantienen, pues en ella recae la esencia del cuento. La mayoría de los teóricos han dedicado comentarios alusivos al tiempo en que el cuento debe ser leído. Para Edgar Allan Poe, padre del cuento moderno, su lectura tiene que ser en menos de dos horas, esa brevedad permite al autor lograr el efecto buscado, es decir, un fin preconcebido para el cual trabajan los elementos de la narración. Gracias a la brevedad el alma del lector queda sometida sin que intervengan influencias externas como el cansancio o las interrupciones.¹⁶ Cabe mencionar que las reflexiones de Poe, que

¹⁵ David Huerta, «Transfiguraciones del cuento mexicano», en Pavón (ed.), *Paquete...*, p. 1.

¹⁶ Edgar Allan Poe, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Pacheco, *op. cit.*, p. 304.

después se han retomado y complementado, constituyen la base para definir y estudiar el cuento.¹⁷

Lograr la extensión exacta es determinante para su éxito o fracaso «porque pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota».¹⁸ Por tanto, la principal labor del escritor es buscar la justedad de las palabras pues «todo lo que no contribuya a la consecución del efecto no sólo está de más, sino que actúa en contra de ese logro».¹⁹ En el mismo sentido, Poe señala que en el cuento ninguna palabra debiera escribirse que no tendiera al fortalecimiento del efecto.

Un relato que no supera cierto tiempo de lectura –por no ofrecer un número de páginas o de palabras para determinar su extensión, como algunas veces se ha intentado– logra establecer la unidad de impresión que es fundamental para el género, sin la cual no se pueden lograr los efectos más profundos. Así, «cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera».²⁰ Este efecto, por lo general, está encaminado a mantener en suspenso al lector y a no perder la tensión de la trama.

Aunque parece haber un acuerdo por parte de los teóricos al decir que la brevedad determina que una manifestación literaria sea cuento, hay estudiosos, como Bosch y Friedman, que han asegurado que no funciona como eje central del género, sino que constituye una consecuencia o síntoma del resto de sus aspectos. De cualquier modo, síntoma o aspecto inherente, la brevedad está presente en todos los textos considerados

¹⁷ Martha Elena Munguía Zatarain, *Hacia una poética del cuento hispanoamericano* (tesis), El Colegio de México, México, 1998, p. 5.

¹⁸ Augusto Monterroso, «Unas palabras sobre el cuento», en Zavala, *Teorías del cuento I...*, p. 52.

¹⁹ Carlos Pacheco y Luis Barrera (comp.), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, p. 24.

²⁰ Edgar Allan Poe, «La trama, el desenlace y el efecto», en Pacheco, *op. cit.*, p. 314.

cuentos.

Debido a su extensión, las descripciones de escenarios también deben ser concisas. Chéjov explica que los detalles deben agruparse para lograr un efecto totalizante. El cuento no necesita de escenarios bien definidos, como ocurre con la novela o la novela corta, puede valerse de locaciones bastante sencillas o paisajes gratuitos que, por su ambigüedad y por carecer de detalles que denoten lugar, cultura y tiempo, se encuentren en cualquier sitio y época.²¹ Esto no es una regla general, pues se recordará que autores como Maupassant, Quiroga y Cortázar, han dedicado páginas enteras a explicar la función del color local y de la ilusión de realidad²² creados a partir del desarrollo de ambientes y escenarios, al punto de sugerir que el buen uso de estas técnicas literarias da al escritor dimensiones universales.

De igual manera, el marco actancial está sometido al tiempo-espacio textual, por lo que el cuento no puede incluir muchos personajes y debe procurar que las acciones y la narración estén centradas en uno o dos de ellos, los cuales configurarán su personalidad mediante diálogos, acciones y argumento, y no gracias a su descripción física y psicológica. En otras palabras, el autor tiene como meta evitar que el desarrollo de los rasgos definitorios que ha pensado para los personajes sea visible en la construcción del relato, ocultarlo tras el telón y apenas mostrar lo mínimo necesario para que el lector lo intuya y justifique su interpretación.

El cuento muestra una historia enmarcada en un lapso breve y definido, por tanto, su construcción no está encaminada a que el lector observe la evolución de los personajes,

²¹ Anton Chéjov, «La técnica del cuento», en Zavala, *Teorías del cuento I...*, p. 318.

²² La «ilusión de realidad» es un fenómeno intertextual, en el que entran en juego la relación entre semióticas construidas y la relación de éstas con la semiótica del mundo natural. Es básicamente una ilusión de referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a uno que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión (Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI/UNAM, México, 2001, p. 9).

ambientes y situaciones que es propia del paso del tiempo, sino a extraer sólo un fragmento de esa evolución que, sin embargo, constituye por sí mismo una historia acabada. Aquellos cuentos que pretenden reflejar transiciones temporales –piénsese en «Una estación de amor» de Quiroga y «El arenero» de Hoffmann– suelen traspasar los terrenos del cuento y aproximarse a la novela corta.

El manejo de las descripciones es definitorio para el cuento, ya que en otros géneros narrativos se procura desde las primeras líneas el desarrollo de la configuración de los escenarios, el tiempo y su transcurso, y personalidad física y psicológica de los actantes, mientras para el cuento «no es necesario describir, basta sugerir».²³ El narrador no puede distraer la atención del lector hacia esos aspectos alejándolo del eje de la historia. En síntesis, el cuento puede prescindir de esos y otros recursos como nombres de personajes y diálogos. Además la intriga es mucho más clara, no se requiere un entramado de situaciones porque el espacio impide su resolución y se disolvería la unidad de impresión. Así, mientras la novela necesita forzosamente el desarrollo de acciones y la evolución de los personajes, es decir, su movilidad, el cuento centra su atención en un único episodio.

Como se mostró, muchas de las características del género están relacionadas con la brevedad, pues tiende a dar por entendidos descripciones y detalles que en otros géneros narrativos son fundamentales para la sostener el argumento.²⁴ El autor elige mostrar sólo aquellos que considera útiles para la trama y descarta el resto o, mejor dicho, los mantiene

²³ Bates, art. cit., p. 142.

²⁴ Se debe entender que el manejo de los recursos antes señalados no deben ser parte del cuento sólo por la afirmación de que son característicos de él, sino que deben ser manejados de tal modo que cumplan su función en la estructura y estética de la narración.

ocultos. Si aceptamos que «un cuento es una novela depurada de ripios»;²⁵ exige una construcción apegada a las características mencionadas y un lector ideal que pueda añadir los elementos que el autor de manera arbitraria decidió no incluir.

Es posible que la estructura del cuento en la etapa clásica haya sido un molde simple, como sugiere Maugham. De acuerdo con él, consistía en cuatro fases bien definidas: a) introducción, b) presentación de personajes, c) lo que ellos hacen y lo que les hacen, y d) desenlace;²⁶ estas fases, aunque pueden aparecer en textos recientes, han derivado en nuevas posibilidades.

A menudo, el cuento está constituido por dos historias que se desarrollan a la par. Ricardo Piglia en su «Tesis sobre el cuento» de 1987, retoma la idea de Borges acerca de que el cuento está organizado por dos argumentos y asegura que «un cuento siempre cuenta dos historias». Expone que el cuento clásico narra visiblemente la historia 1 y desarrolla en secreto la historia 2 para producir un efecto de sorpresa hacia el final, cuando la historia secreta aparezca en la superficie. A pesar de que la construcción de las dos historias se realiza a la par, cada una debe ser contada de modo diferente, pues se trata de dos sistemas distintos que sólo coinciden en ciertos puntos de cruce, como soporte de esa construcción. Se trata, entonces, de una narración cifrada para la cual está diseñada la estrategia del relato y, por tanto, la historia secreta que «se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión» determina la forma y la esencia del cuento.²⁷ Para esta doble narración que trabaja en función del cuento, es necesario el talento y la destreza del autor para mantener

²⁵ Horacio Quiroga, «Decálogo del perfecto cuentista», en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Archivos, Madrid, 1996, p. 1194.

²⁶ Maugham, art. cit., p. 120.

²⁷ Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento», en Zavala, *Teorías del cuento I...*, pp. 55-57.

la tensión entre ambas historias y la intensidad²⁸ de las acciones que se cuentan.

Otros aspectos mencionados por teóricos y escritores, que resultan importantes para la construcción del cuento como la configuración de la voz narrativa, el inicio y fin de la historia y el manejo del color local, entre otros, a pesar de que pueden ser vitales para el desarrollo de la trama y para el funcionamiento del texto, no tienen una forma única de manifestarse y, por tanto, no constituyen una característica definitoria del género.

A finales del siglo XIX, los escritores comenzaron una fase de renovación estructural que derivó, ya entrado el siglo XX, en la forma abierta del género, la cual permite textos aparentemente sin estructuras y, por ende, nuevas manifestaciones literarias que podrían ser consideradas híbridos o anticuentos.²⁹ Esta apertura, por un lado, es parte de un proceso natural de evolución del género y representa la experimentación con el lenguaje y con las técnicas narrativas y, por otro lado, impide o dificulta los intentos clasificatorios.³⁰

Lauro Zavala señala que en últimos tiempos se observa un rasgo común en muchos cuentistas: «el empleo simultáneo de las técnicas y la estructura de géneros en prosa distintos al cuento tradicional».³¹ Así, textos literarios como el ensayo, el poema en prosa y la crónica, entre otros, llegan a trasgredir sus fronteras hasta incorporarse a la estructura del cuento o prestan su forma para la configuración de uno.

²⁸ La intensidad consiste en «la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite o incluso exige» (Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», en Julio Cortázar, *Obra crítica 2*, Jaime Alazraki (ed.), Alfaguara, Madrid, 1994, p. 378).

²⁹ Los anticuentos, según Anderson Imbert, son aquellos que se oponen al modo tradicional de contar historias y cometen una agresión contra la estructura clásica del cuento, siendo así un subgénero reaccionario cuyo código de reglas sería negativo: «no contar historias con sentido, ni urdir tramas, ni crear personajes identificables, ni acatar la razón, ni preocuparse por valores estéticos, ni respetar la gramática, ni bucear en la psicología, ni permitir diálogos inteligentes, ni apartarse mucho del balbuceo, ni guiar al lector, ni mantener la cronología de los eventos, ni componer la historia con principio, medio y fin, ni...» (Anderson Imbert, art. cit., p. 361).

³⁰ Joel Dávila Gutiérrez, «Tres cuentos mexicanos, tres», en Pavón (ed.), *Paquete...*, p. 149.

³¹ Lauro Zavala, «Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo», en Pavón (ed.), *Paquete...*, p. 179.

Las mezclas genéricas y la reinención hacen posible la aparición de nuevas formas en este género³² y la incursión en el cuento de características o fragmentos de textos de naturaleza distinta no afectan su composición interna porque, a pesar de lo que se podría considerar un ataque a la tradición del género, «un cuento que hace polvo el modelo clásico no es necesariamente anticuento [entonces] todos los experimentos que sumen y multipliquen las posibilidades del cuento no se salen del género».³³

Ignacio Trejo Fuentes, al hablar del cuento mexicano, explica que «la voracidad experimental de algunos autores [...] se dio sobre todo en la segunda mitad de la década de los setentas»,³⁴ durante las últimas décadas del XX hubo un cambio estructural en el que el narrador y el personaje dejaron de ser el punto céntrico alrededor del cual giraban el resto de los componentes del cuento.³⁵ Este cambio también se experimentó en el resto de Hispanoamérica aunque con variantes temporales, y es el resultado de un proceso de reestructuración que se gestó desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. La cuentística hispanoamericana «trató de sacudirse las fórmulas anquilosadas para contar historias [...] hallar nuevas vertientes, rumbos distintos a la expresión literaria».³⁶

El intento de renovación puede comprenderse si se da por entendido que el cuento

³² Ejemplo claro de nuevas categorías literarias provenientes del cuento es la minificción, también llamada microficción o minicuento, que partió del cuento clásico pero «no posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar» (Edmundo Valadés, «Ronda por el cuento brevísimo», en Pavón (ed.), *Paquete...*, p. 192). Lauro Zavala señala que una minificción es un texto de narrativa literaria de extensión mínima (no excede una página impresa), y que su auge puede observarse en la atención que recibe en premios literarios, artículos, libros, tesis, antologías, congresos internacionales y en cursos universitarios y de posgrado (Lauro Zavala, «La canonización de la minificción en México», en Alfredo Pavón [dir.], *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2001, p. 195).

³³ Anderson Imbert, art. cit., pp. 361-362.

³⁴ Ignacio Trejo Fuentes, «El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?», en Pavón (ed.), *Paquete...*, p. 185.

³⁵ Alfredo Pavón (dir.), *Cuento y mortaja*, p. XV.

³⁶ Trejo Fuentes, art. cit., p. 185.

busca un efecto que debe estar encaminado a mantener en suspenso al lector y provocar la sorpresa, y «si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura»,³⁷ en este caso, de la estructura del cuento. Con los giros que conllevó la experimentación de los cuentistas, no se intenta decir que el cuento haya rechazado por completo las características que lo configuraron inicialmente, ellas permanecen en su estructura, lo distinguen, lo definen, lo conforman y aseguran su permanencia como género literario.

Pese a la estructura rígida que se tenía antes del siglo XX, la experimentación escritural se ha llevado a cabo en distintos planos. Estañol, por ejemplo, afirma que la esencia del cuento moderno se encuentra en la posición del cuentista frente a su texto pues, en palabras de Borges, «al narrador le está concedido conocer la fábula pero no la moraleja», es decir, el significado o los posibles significados del cuento no deben ser establecidos, sino que será labor del lector reconocerlos. Eliminar la resolución de la historia supone que el modelo clásico de cuento propuesto por Maugham es obsoleto. Pese a ello, se debe reconocer que si alguna de las partes del cuento clásico es omitida, sólo ocurre en la superficie del relato y, de alguna manera, permanece como base estructural en lo no dicho.

Maugham también explica las ventajas y desventajas de eliminar cada parte del cuento, con lo que concluye que algunas son indispensables y otras prescindibles:

el uso de A) Introducción sirve para poner al lector en un estado apropiado para que guste del cuento o para añadirle verosimilitud; puede omitirse, si es necesario y hoy lo es casi

³⁷ Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, p. 8.

siempre. Dejar a la imaginación del lector el acápite. D) Desenlace, constituye un riesgo, pues él se ha interesado en las circunstancias descritas y puede sentirse defraudado si no se lo muestran. Sólo cuando éste es evidente resulta eficaz y lleno de misterio el omitirlo [...] B) y C) son esenciales ya que sin ellos no hay cuento.³⁸

Si la construcción del relato prescinde del desenlace es posible la apertura del significado. Ello no quiere decir que no exista uno o varios desenlaces factibles o que el escritor no los haya pensado para su historia, ni que no había desde el momento de la escritura de la primera línea un fin preestablecido al cual estaba orientado todo el desarrollo, sino que ese propósito y los probables finales no fueron expresados por el narrador y se mantienen en lo no dicho hasta la intervención del receptor. Por eso, no resolver la historia o dejarla trunca parece una de las características del cuento moderno. Esto hace evidente, en tiempos recientes, la consciencia del autor acerca de la participación del lector en la construcción del texto.

La ausencia de introducción tiene una función similar; abre la interpretación del desarrollo de la trama y contribuye a la elección del final si éste fuera abierto. Los cuentos que omiten la primera parte suelen tener un impacto más profundo ya que «es obvio que el cuento que introduce de inmediato al lector en la médula del asunto, tiene una innegable cualidad dramática que atrapa a éste y no lo suelta».³⁹ La supresión de las partes estructurales ha encontrado en últimos tiempos su máxima expresión ya que «existe una creciente tendencia [...] a reducir los cuentos a “sólo la parte del medio”, a evitar complicaciones estructurales en general y momentos terminales en particular».⁴⁰

Aunque parece convincente asegurar que la presentación de los personajes y la

³⁸ Maugham, art. cit., p. 120.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Ian Reid, «¿Cualidades esenciales del cuento?», en Pacheco, *op. cit.*, pp. 265-266.

trama son los únicos realmente indispensables en la superficie de su estructura, el cuento ha variado tanto sus procedimientos que en determinados casos puede omitir cualquiera de las fases, usar aquellas que el autor haya considerado necesarias y, aun después de tales omisiones, mantener la unidad de impresión, la tensión, la intensidad y el efecto.

Las características hasta ahora referidas en los casos del cuento clásico y moderno encuentran en el cuento fantástico su pleno desarrollo. En el capítulo dedicado a la teoría de lo fantástico se observará que sus rasgos definatorios son los que se han señalado aquí para el cuento en general, pero llevados a sus últimas consecuencias: la brevedad, el efecto, la unidad de impresión, la narración simultánea de dos (o más) historias, la contribución del lector ideal y los finales abiertos.

A pesar de que se ha intentado hasta el cansancio definir el cuento, los resultados son poco satisfactorios. Las características que lo constituyen y su evolución constante lo hacen «el más definible y el menos definible de los géneros»,⁴¹ por lo que da la impresión de que puede escapar de las definiciones; sin embargo, es posible establecer una conceptualización que permita conocer sus dimensiones y diferenciarlo de otros géneros literarios cercanos.

Para los fines de esta investigación se entenderá por cuento toda narración en prosa, oral o escrita, de una historia ficcionalizada limitada en cuanto acciones, personajes, tiempo y espacio —elementos que pueden o no tener vínculos con la realidad, pero que deberán ser verosímiles para el desarrollo de la historia—, cuya brevedad le permita ser leída en una sola sesión, su argumento esté constituido por una situación única sostenida mediante la intensidad y la tensión. Esta aproximación, aunque amplia, recupera las condiciones

⁴¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 14.

mínimas que hacen posible distinguir un cuento, fundamental para su comprensión en tanto género literario.

1.2 EL CUENTO HISPANOAMERICANO

La literatura en Hispanoamérica tuvo su origen en documentos y crónicas de viaje y de guerra que, a pesar de tener cierta carga estética, no tenían por fin la expresión artística, sino apoyar la conquista y colonización. Salvo excepciones como el Inca Garcilaso de la Vega y sor Juana Inés de la Cruz, todavía en los siglos XVII y XVIII no había un desarrollo pleno de las letras, pues las producciones literarias tenían una fuerte influencia europea y no habían desarrollado una identidad propia. Hasta la Revolución Francesa y las independencias se observa el despertar del pensamiento hispanoamericano en autores como fray Servando Teresa de Mier, Andrés Bello y Juan Bautista Alberdi. Después de las guerras de independencia, los creadores comenzaron a producir obras cuyo tema principal fue la identidad del habitante y su rol en la nueva sociedad. En 1872, dos obras reflejan una retórica independiente a la europea, una concepción auténtica del mundo y una vitalidad imaginativa que distinguiría a la producción de Hispanoamérica: *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y *Martín Fierro* de José Hernández.⁴²

Luego de un breve periodo de conformación de la literatura, en los últimos años del siglo XIX se desarrollaron con brillantez los géneros escritos en prosa, en especial el cuento,

⁴² Abelardo Gómez Benoit, *Antología contemporánea del cuento hispanoamericano*, Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, México, 1964, pp. 7-11.

gracias a la revolución técnica y temática que significó el modernismo,⁴³ corriente literaria que determinó el crecimiento del cuento hispanoamericano.⁴⁴ En la actualidad suele afirmarse que el cuento hispanoamericano es uno de los mejor logrados que hay; pese a ello, hasta hace pocos años la crítica no se había preocupado por destacar el lugar que le corresponde en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana.⁴⁵

Aunque durante el siglo XX se distinguen numerosos y brillantes exponentes del cuento en Hispanoamérica, su historia comienza en el romanticismo; luego se aprecia una evolución rápida y un desarrollo intenso producto de los juegos con el lenguaje y la estructura. Luis Leal propone que hasta la década de los cincuenta las tendencias de la creación del cuento sólo eran dos: la social y la artística. La primera capta la realidad americana y la significa, mientras la segunda se enfoca en crear una obra de arte; ambas proporcionan en conjunto un panorama completo de Hispanoamérica.⁴⁶

Afirmar que el cuento hispanoamericano comenzó a mediados del siglo XIX es una forma práctica de estudiar su historia; pero también parece negar la posibilidad de que previamente haya testimonios de este ejercicio artístico. Sin lugar a dudas, y como en el resto de las culturas del mundo, el cuento existía desde el principio, «a la par del hacha y el fuego».⁴⁷ Mucho antes de la conquista, en los pueblos maya, azteca e inca, había interés y gusto por contar historias; pero el cuento se mantenía en la oralidad y estaba vinculado a los textos que pretendían explicar el origen del mundo y del hombre.

⁴³ José Luis González, *Novela y cuento en el siglo XX*, Complejo Editorial Latinoamericano, México, 1973, pp. 13-17.

⁴⁴ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana, Lima, 1966, p. 33.

⁴⁵ Enrique Pupo-Walker, «Prólogo: Notas sobre la trayectoria y la significación del cuento hispanoamericano», en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, p. 9.

⁴⁶ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1966, p. 5.

⁴⁷ Pupo-Walker, art. cit., p. 10.

Durante la colonia, el cuento era popular en Europa; pero no tenía en América manifestaciones que permitan hablar de un verdadero ejercicio del género. Las posibles razones que los críticos han ofrecido para entender dicha ausencia son: «1) prohibición de la circulación en América de obras ficticias y profanas; 2) falta de libertad y movimiento social; 3) predominio de la vida religiosa; 4) incapacidad de los pueblos jóvenes para el cultivo del género narrativo; 5) falta de tradición literaria en estos géneros».⁴⁸ La falta de cuentos literarios de algún modo se vio sustituida por la constante producción de cuadros de costumbres que se publicaron en periódicos y revistas luego de la promulgación de libertad de imprenta en 1812. Aunque los cuadros de costumbres constituyen el antecedente directo del cuento, su construcción no estaba encaminada a lograr cierto efecto estético, pues su intención era lanzar fuertes críticas a las pésimas condiciones sociales que existían en las colonias –mal gobierno, atraso social y miseria–. La finalidad de los cuadros de costumbres era principalmente didáctica y de denuncia, y aunque esta característica no demerita por sí misma la calidad estética de la obra, hay que reconocer que era un aspecto que muchas veces se descuidó.

La crítica literaria ha señalado «El matadero» –escrito entre 1837 y 1840, y publicado hasta 1871–⁴⁹ del argentino Esteban Echeverría (1805-1851) como el primer

⁴⁸ Para el recorrido histórico del cuento en Hispanoamérica que presento utilicé las siguientes fuentes: Leal, *op. cit.*, Baquero, *op. cit.*, Menton, *op. cit.*, Gómez Benoit, *op. cit.*, Ricardo Gullón, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993; y Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993. En el resto del apartado omitiré la nota a pie de estos textos, a menos claro, se trate de una cita textual.

⁴⁹ No se conoce la fecha exacta de la composición de «El matadero»; sin embargo, diversos autores la ubican en este periodo, posiblemente por el regreso en 1830 de Esteban Echeverría a Buenos Aires y su partida a Uruguay diez años después, además dentro del cuento el narrador enuncia: «pasaban por los años de Cristo de 183...» (Esteban Echeverría, «El matadero», en Menton, *op. cit.*, p. 14).

cuento⁵⁰ de las letras hispanoamericanas. Su composición conserva elementos del cuadro de costumbres: el ambiente de barbarie y la descripción de costumbres, pero esas características no funcionan como eje del relato sino como aspectos incidentales para el desarrollo de la trama y como aportes para su composición estética.

«El matadero» es considerado un texto romántico; sin embargo, según Menton, sus formas dialectales anuncian los próximos movimientos literarios como realismo, naturalismo, modernismo y criollismo. En el mismo sentido, Pupo-Walker apunta que los principales méritos de Echeverría son anticipar los procedimientos frecuentes en la narrativa contemporánea, plasmar un carácter híbrido del relato que hace difícil su descripción y romper las ligaduras que ataban el cuento al relato de costumbres.⁵¹

Entre los primeros cuentistas de Hispanoamérica se encuentran José Victorino Lastarria (Chile, 1817-1888), Cirilio Villaverde (Cuba, 1812-1894), José Bernardo Couto (México, 1803-1862), José Joaquín Ortiz (Colombia, 1814-1892), Fermín Toro (Venezuela, 1806-1865), Alejandro Tapia y Rivera (Puerto Rico, 1826-1882) y Narciso Aréstegui (Perú, 1805-1869). Aunque son reconocidos por ser los primeros en acercarse a la forma de narrar y estructurar el cuento, esos intentos no siempre fueron bien logrados porque no dominaban el género y sus producciones todavía recordaban al cuadro de costumbres.

José María Roa Bárcena (México, 1827-1908) logró consolidarse como el primer cuentista moderno con obras como *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del Norte de*

⁵⁰ Anderson Imbert explica que «El matadero» es un «cuadro de costumbres de extraordinario vigor realista, diferente de cuanto se había escrito antes por la intensidad del *pathos* y del *climax*», el cual se convierte en cuento porque algunas de sus figuras cobran vida (Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I. La colonia. Cien años de República*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 242).

⁵¹ Enrique Pupo-Walker, «Originalidad y composición de un texto romántico: “El matadero” de Esteban Echeverría», en Pupo-Walker (dir.), *op. cit.*, pp. 37-46.

Europa y algunos otros ensayos poéticos (1862).⁵² En sus cuentos «se vale de algún tema popular, de alguna leyenda, o de una simple anécdota, para tejer su narración. Su originalidad consiste en lo bien que sabe desarrollar la trama, lo mismo que en la buena caracterización de sus personajes». ⁵³ Su texto más representativo es «Lanchitas» (1878). La historia del sacerdote Lanzas se acerca a una estructura más moderna del relato, deja la interpretación de los acontecimientos en manos del lector y su intención estética es más visible que la ideológica, cosa poco común en textos de esa época.⁵⁴ Roa Bárcena marcó el desarrollo del cuento e influyó en las siguientes generaciones de cuentistas.

Después de la primera generación de cuentistas surgieron autores románticos como Ricardo Palma (Perú, 1833-1919), Ignacio Manuel Altamirano (México, 1834-1893), Juan Montalvo (Ecuador, 1832-1890), Justo Sierra (México, 1848-1912) y Eduardo Wilde (Bolivia, 1844-1913); cuyas obras muestran un mejor dominio del género, son clásicas, muchas veces fundacionales y decisivas en las letras hispanoamericanas.⁵⁵

Si durante el romanticismo los cuentistas elegían mostrar los tipos y costumbres, haciendo énfasis en lo individual y pintoresco, para los realistas, como Rafael Delgado (México, 1873-1914), Ángel de Campo (México, 1868-1908) y Federico Gana (Chile, 1867-1926), eso ya no constituyó el eje de sus narraciones: se centraron en mostrar los problemas del hombre y la intensidad con que los vive. Al mismo tiempo, prefirieron un enfoque más objetivo de los paisajes y descripciones.

Para el naturalismo la técnica había superado la de los costumbristas; el cuento

⁵² José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003, p. 39.

⁵³ Leal, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México/ Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2004, pp. 102-103.

⁵⁵ Fuente del Pilar (ed.), *op. cit.*, pp. 59-133.

poseía una estructura precisa, personajes bien caracterizados y la descripción del ambiente tenía una función clara para la trama: las condiciones ambientales son la causa de los acontecimientos y determinan el rumbo que toma el desarrollo de los personajes. El cuento naturalista retrataba objetivamente las injusticias, miserias y experiencias,⁵⁶ y sus principales exponentes fueron Baldomerio Lillo (Chile, 1867-1923), Javier de Viana (Uruguay, 1868-1926) y Roberto Payró (Argentina, 1867-1928).

Durante los últimos veinticinco años del siglo XIX surgió el modernismo, una corriente literaria que introdujo el ambiente cosmopolita y los escenarios exóticos. El modernismo representó la primera emancipación hispanoamericana en las letras y fue la base del desarrollo literario en el siglo posterior. Aunque predominó la poesía, algunos de sus exponentes, como Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895), Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938) y Clemente Palma (Perú, 1872-1946), escribieron cuento, pues en la prosa los modernistas prefirieron este género antes que la novela.

Posteriormente surgieron nuevas tendencias literarias en las que se reflejó un mundo irracional, onírico e ilógico. A este cuento se le conoce como posmodernista. Algunos exponentes del primer periodo fueron Alfonso Reyes (México, 1889-1959) y Abraham Valdelomar (Perú, 1888-1919); y del segundo, Rómulo Gallegos (Venezuela, 1884-1969) y Ventura García Calderón (Perú, 1885-1959).

Las nuevas tendencias filosóficas y los cambios sociales que se suscitaron poco antes de la Primera Guerra Mundial, provocaron en Europa cambios estéticos en las artes que influyeron en América en una reacción contra el realismo, el naturalismo y el modernismo: las vanguardias. Los artistas expresaron su mundo subjetivo y eludieron la

⁵⁶ Pupo-Walker, art. cit., p. 13.

representación objetiva de la realidad. El mundo descrito en estas obras

con frecuencia [...] cae en lo absurdo; pero para el artista de esa época el mundo real no era menos incoherente, y por lo tanto sus obras de arte reflejan ese deseo de encontrar la realidad más allá de lo externo de las cosas, de trascender esa realidad que ha dejado de tener significado en su vida. De allí el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el sobrerrealismo, el creacionismo y el ultraísmo.⁵⁷

Algunos representantes de las vanguardias son Arturo Usler-Pietri (Venezuela, 1906-2001), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Agustín Yáñez (1904-1980) y Efrén Hernández (1903-1958).

De manera simultánea a las vanguardias surgió una corriente de arte social en que el contenido está enfocado a los problemas del hombre americano:

el estado de miseria en que viven las masas urbanas; el campesino desposeído que lucha por un pedazo de tierra; el indio no integrado a las corrientes culturales del país, el negro atrapado en un mundo primitivo debido a sus supersticiones y tradiciones; la lucha contra la tiranía, y tantos otros en esa inagotable mina que parece ser patrimonio del pueblo hispanoamericano.⁵⁸

Aspectos que, durante otros movimientos literarios, fueron puntos clave para la construcción artística, como el estilo y la estructura; no representaban una preocupación para los escritores que preferían presentar una experiencia vital. Algunos cuentistas de este periodo: Manuel Rojas (Argentina, 1896-1973), Juan Bosch (República Dominicana, 1909-2001), José Díez Canseco (Perú, 1904-1949), José de la Cuadra (Ecuador, 1903-1941), Mariano Azuela (México, 1873-1951), Lydia Cabrera (Cuba, 1900-1991) y Roberto Arlt (Argentina, 1900-1942), focalizaron sus relatos en personajes como ladrones, vagabundos, niños, revolucionarios e indígenas.

A partir de la década de los treinta ya no se veía en los problemas sociales una

⁵⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁸ Leal, *op. cit.*, p. 99.

posibilidad para el desarrollo de la trama y los autores procuraban temas universales y estructuras novedosas. Durante esta época se desarrollaron lo fantástico, lo psicológico, el realismo mágico, lo policial y lo humorístico.

Los máximos exponentes del cuento fantástico son: Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-1986), Silvina Ocampo (Argentina, 1906-1993), Adolfo Bioy Casares (Argentina, 1914-1999), Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984) y Juan José Arreola (México, 1918-2001); del cuento psicológico: Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909-1994) y Mario Benedetti (Uruguay, 1920-2009); del realismo mágico: Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980), Juan Rulfo (México, 1913-1986) y Gabriel García Márquez (1927); del cuento policial: Alberto Edwards (Chile, 1874-1932), Luis Enrique Délano (Chile, 1906-1985) y Rafael Bernal (México, 1915-1972); y del cuento humorístico: Arturo Cancela (Argentina, 1892-1957) y José F. Elizondo (México, 1880-1943).

La corriente literaria posterior a la Segunda Guerra Mundial trajo consigo los rasgos que se observaban antes de las vanguardias; se rechazó lo subjetivo y hubo un retorno al realismo llevado a nuevas dimensiones, ya que no excluye ningún elemento de la realidad, aunque no tenga cualidades estéticas. A este movimiento se le llamó *neorrealismo* y sus principales exponentes fueron José Revueltas (México, 1914-1976), René Marqués (Puerto Rico, 1919-1979), Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917-2005), Edmundo Valadés (México, 1915-1994) y José Donoso (Chile, 1925-1996).

La evolución del cuento en los países hispanoamericanos hasta la segunda mitad del siglo XX ocurrió de manera simultánea; siguió las mismas tendencias literarias y se nutrió de influencias europeas y norteamericanas. Es posible afirmar que desde su surgimiento en el XIX, el desarrollo del cuento hispanoamericano estuvo vinculado a los procesos históricos

y a las condiciones sociales, aspectos que lo han dotado de carácter de género y han determinado también las estructuras de pensamiento del hombre hispanoamericano.

A partir de la conformación del cuento como género moderno, algunos autores continuaron con las tendencias que habían sido importantes décadas atrás y otros utilizaron nuevas técnicas. Es notable el predominio de los temas de lo absurdo y lo irreal que habían sido ejes durante las vanguardias, así como cierta inclinación hacia la hibridez de géneros.

La revisión de las características, el desarrollo y la producción del cuento en este continente hace que este género, además de uno de los más ricos, sea una de las principales características de nuestra literatura⁵⁹ y un símbolo de perfección para la mayoría de los prosistas hispanoamericanos.⁶⁰

1.3 EL CUENTO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO

Tal como señala Noé Jitrik, la literatura en Hispanoamérica ha sido importantísima durante los últimos cien años. Las obras más dinámicas, fuertes, originales y transformadoras del mundo han sido producidas en el Nuevo Continente, porque la hispanoamericana ocupa una nueva posición frente a otras literaturas y está empezando a vivir autónomamente al seguir modelos propios y originales.⁶¹ Si bien este cambio puede asociarse con el proceso de madurez de las naciones, no se sabe a ciencia cierta qué aspectos han determinado los cambios en esta literatura. Considero que la creación de textos fantásticos pudo haber

⁵⁹ Luis Alberto Sánchez, *apud* Fernando Díez de Urdanivia (comp.), *Cuento modernista hispanoamericano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, p. 17.

⁶⁰ Pupo-Walker, art. cit., p. 20.

⁶¹ Noé Jitrik, *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975, pp. 7-10 .

contribuido al posicionamiento de la literatura hispanoamericana en el contexto mundial.

Si se piensa que la cultura hispanoamericana es producto de la fusión de las tradiciones europeas e indígenas, no es extraño que géneros literarios como lo fantástico y el realismo mágico hayan tenido en tiempos recientes una presencia constante en su panorama. Estas manifestaciones representan un punto común en el que conviven dos mundos: uno real y uno sobrenatural. En el caso de los textos fantásticos esa convivencia produce un choque que, como se ha visto, desestabiliza el mundo real; mientras en el realismo mágico los acontecimientos sobrenaturales son entendidos como parte de la realidad, de modo que sus leyes, aunque extraordinarias, pertenecen al mundo cotidiano.⁶²

Recordemos que el Nuevo Mundo despertó la curiosidad de los europeos, quienes desde las crónicas de la conquista describían lugares, situaciones, acontecimientos, personajes y animales que sobrepasaban la forma en que entendían el mundo. Al respecto, Hahn explica que «desde sus orígenes, la descripción o la interpretación de América se alimenta de componentes maravillosos»,⁶³ ya que la primera visión de ella es la de un sueño.⁶⁴

De acuerdo con Hahn, los europeos, ávidos lectores de novelas de caballería y relatos medievales, esperaban encontrar cosas sorprendentes como dragones, gigantes, enanos, hombres lobo y ciudades como El Dorado o la Ciudad Encantada de los Césares. Puede ser que estas apreciaciones permanecieran pese a la colonización del territorio, y después de las independencias del siglo XIX «muchos autores acudirían al elogio de estos

⁶² Esta breve distinción entre ambos géneros es necesaria, pues por compartir algunos de sus elementos o características pueden ser entendidos como un mismo género.

⁶³ Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Coyoacán, México, 1997, p. 12.

⁶⁴ Oscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, p.8.

materiales [versiones autóctonas, de evidente naturaleza mítica o legendaria]»,⁶⁵ los cuales contribuirían a la configuración de la identidad de cada nación e incluso dotarían de unidad a una región más extensa como es Hispanoamérica. Todavía hoy parecen coexistir, en todos los planos, restos de las creencias sobrenaturales que asombraron a los conquistadores porque, en palabras de Olea Franco, las raíces hispanoamericanas se resisten a morir y se reflejan en los relatos fantásticos.

En otras palabras, la convivencia de ambas tradiciones que al principio había sido un encuentro abrupto, ganó estabilidad y entró en el ámbito de lo normal; sin embargo, en muchos escritores del siglo XX surgió un deseo por hacer evidente en su literatura la permanencia de lo fantástico como parte de lo posible.

Como sucede con la mayoría de los géneros, corrientes y movimientos literarios de Occidente, lo fantástico tiene sus orígenes en el continente europeo, principalmente en Inglaterra, Francia y España.⁶⁶ Según la apreciación de Bioy Casares, «podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés»;⁶⁷ pero también pueden encontrarse en el siglo XVIII textos que se acercan a lo fantástico, como la novela gótica.⁶⁸ Estas representaciones que muestran rasgos del género literario aquí estudiado, no se desarrollaron plenamente debido a que en siglos anteriores las civilizaciones mantenían un equilibrio entre fantasía y realidad.

⁶⁵ Hahn, *El cuento...*, p. 12.

⁶⁶ En España, la literatura fantástica no tuvo la misma recepción que en los otros países, puesto que «la mayoría de los críticos españoles no vieron en lo fantástico más que una amenaza contra la moral: fantasmas, muertos, crímenes, acontecimientos sobrenaturales, no podían tener un buen efecto sobre los lectores» (Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla, 2000, p. 100).

⁶⁷ Bioy Casares *et al.*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁸ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011, p. 20.

Para Cedomil Goic, la producción literaria en Hispanoamérica se puede dividir en dos momentos: la época moderna (1800-1935) y la época contemporánea (1935-en adelante). En esta última, según el autor, se produjo una mutación que posibilitó el desarrollo de nuevas literaturas que habían aparecido en el siglo XIX.⁶⁹

Juan Herrero Cecilia explica que el florecimiento de la literatura fantástica en Hispanoamérica comenzó en las últimas décadas del siglo XIX y estuvo directamente relacionado con los escritores modernistas, quienes conocían los relatos fantásticos de autores europeos. A pesar de ello, señala la segunda mitad del siglo XX como el momento más importante de este género literario que «ha evolucionado y se ha renovado de manera brillante con las aportaciones y los planteamientos de ciertos escritores cuya repercusión ha llegado no sólo a las letras españolas [...] sino también a las de otros países europeos». Autores como Hahn han hecho hincapié en que el auge de lo fantástico posterior a 1940 fue producto de diversos factores pero el principal fue la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo.

El texto fantástico hispanoamericano más antiguo del que se tiene conocimiento es «Gaspar Blondín» del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), publicado en 1867 en *El Cosmopolita* de Quito con fecha del 6 de agosto de 1858.⁷⁰ El texto original fue escrito en francés y posteriormente traducido al español. Se trata de una narración en la que el dueño de una posada relata su encuentro con Gaspar Blondín y las malas hazañas de éste, por las cuales se le había ahorcado meses antes. Al final del relato, un personaje del público que

⁶⁹ Cedomil Goic, «Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación», *Revista del Pacífico*, Valparaíso, año IV, n. 4, 1967, pp. 17-35; *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1972; y «Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana», en *La novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1973, pp. 9-41, *apud* Hahn, *El cuento...*, p. 13.

⁷⁰ Hahn, *El cuento...*, p. 23.

había estado escuchando la historia se levanta y se muestra para que el dueño lo reconozca como Blondín.⁷¹

Aunque breve, «Gaspar Blondín» es importante para entender que la literatura fantástica hispanoamericana tuvo su origen en la europea, hay que recordar que el texto fue escrito en París –cuna de la literatura fantástica–, por lo que el autor seguramente realizó ahí lecturas de textos fantásticos que le sirvieron como modelo de escritura.

Del mismo modo, las lecturas de textos fantásticos en lengua inglesa se reflejan en otro de los cuentos que Hahn señala como uno de los primeros de corte fantástico en Hispanoamérica: «El canto de la sirena» de Miguel Cané, el cual narra la obsesión de Broth por la búsqueda de la melodía de las sirenas.⁷² En él, el autor muestra su conocimiento de la obra de Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffman, autores de relatos fantásticos.⁷³

Parece ser que en la época más primitiva del relato fantástico hispanoamericano los acontecimientos disruptores, e incluso los elementos de la narración, obedecían a estructuras de menor complejidad a las que se desarrollaron después de la década de los veinte en el siglo pasado⁷⁴ Además el relato fantástico por lo regular guardaba una estrecha relación con las leyendas y mitos –de las cuales parece haber sido producto–, aspecto que ayudaba a que los acontecimientos descritos fueran verosímiles para el receptor, como un vínculo con la realidad. Acerca de la estructura del cuento, durante este periodo es común encontrar textos de mayor extensión que los del siglo XX y con carácter capitular o

⁷¹ *cf.* Juan Montalvo, «Gaspar Blondín», en Hahn, *El cuento...*, pp. 105-107.

⁷² *cf.* Miguel Cané, «El canto de la sirena», en Hahn, *El cuento...*, pp. 127-131.

⁷³ Bioy Casares *et al.*, *op. cit.*, pp. 7, 348-349.

⁷⁴ A pesar de haber recurrido antes a la división temporal de Goic, ella se refiere a la literatura en general y no al género fantástico en particular; sin embargo, es probable que haya cierta coincidencia en los años. Aun así, es imposible delimitar tajantemente una fecha en que ocurre un cambio, pues se trata de procesos que no se realizan de un momento a otro.

fragmentario, como puede verse en las narraciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Eduardo Blanco, Juana María Gorriti, Eduardo Holmberg y Clemente Palma.

En esa primera etapa es recurrente el uso de la narración enmarcada, como en los relatos de Juana Manuela Gorriti «Quien escucha su mal oye» (1865) y «Coincidencias» (1876), «El número 111» (1882) de Eduardo Blanco y en el propio relato de Montalvo. En esas narraciones, el pacto ficcional es elaborado mediante la afirmación de que el cuento fue referido por alguien más y muchas veces es apoyado en una tradición que le precede, tal como ocurre en «El número 111», cuyo último párrafo versa:

Carísimo lector, cree de esta historia, que, como me la contaron te la cuento, lo que más pueda servir a tu provecho; y como quiera que sea, acepta este consejo: cuando vayas al teatro, si quieres conservar todas tus ilusiones, no ocupes jamás el número 111; pues según una antigua tradición de no recuerdo qué país, el diablo está abonado a dicho asiento. Pero como no faltará quien pregunte ¿por qué el cornudo caballero, monarca del infierno, se ha prendado tanto de sobre dicho asiento?, llana y sencillamente contestamos que sería provechoso investigarlo; mas como este asunto está erizado de bemoles, *friza allá en los dominios de la alta filosofía positiva, y donde principia, yo termino.*⁷⁵

Así, el autor implícito no coincide con el papel de narrador, por lo que se deslinda de la autoría —este cambio de voz se marca con unas viñetas previas al último párrafo del texto— para hacer más verosímil la historia en función de las leyes del mundo del lector.

Además, en estos relatos, se observan mecanismos típicos: la similitud con las leyendas y mitos, las excesivas descripciones de paisajes para producir efecto de realidad, cierta inclinación hacia la resolución del misterio,⁷⁶ además de la constante presencia de

⁷⁵ Eduardo Blanco, «El número 111», en Hahn, *El cuento...*, p. 143.

⁷⁶ En la última historia contenida en «Coincidencias», es decir, «Yerbas y alfileres» se observa este recurso; se intenta descifrar el origen del malestar de Santiago mediante dos posibles soluciones: una natural (enfermedad) y otra sobrenatural (vudú) [*cfr.*, Juana Manuela Gorriti, «Coincidencias», en Hahn, *El cuento...*, pp. 117-126].

personajes como el Diablo⁷⁷ y los fantasmas o aparecidos,⁷⁸ los escenarios nocturnos o sombríos,⁷⁹ los espacios abiertos e incivilizados como lugar para la aparición de lo sobrenatural,⁸⁰ la narración en pasado,⁸¹ las marcas textuales (especialmente mediante la adjetivación) que siembran pistas de la existencia de algo extraordinario⁸² y, en fin, los juicios o exclamaciones de temor y angustia emitidos por el narrador.⁸³

Lo fantástico más reciente está encaminado especialmente a no desvanecer el desconcierto e incluso a no hacerlo explícito textualmente,⁸⁴ por lo que se puede afirmar que el proceso evolutivo de lo fantástico tuvo forzosamente que pasar por la primera etapa en que este aspecto no se cumplía para llegar a su máximo desarrollo ya entrado el siglo XX.

En contraste, las narraciones de autores de la segunda etapa se caracterizan porque el planteamiento del relato es más complejo. La mayoría de las ocasiones no se busca

⁷⁷ El motivo del pacto con el Diablo es el eje del relato «El número 111»; sin embargo, en otras historias como «Una visita infernal» (contenida en «Coincidencias») no hay un pacto, pero sí la aparición misteriosa del Diablo en el plano de lo real (*cfr. idem*).

⁷⁸ Basta recordar el cuento «Lanchitas» en que el sacerdote Lanzas confiesa a un aparecido (*cfr.* José María Roa Bárcena, «Lanchitas», en Fuente del Pilar, *op. cit.*, pp. 43-58).

⁷⁹ No es raro encontrar, desde los primeros párrafos de los cuentos fantásticos de esta etapa, escenarios nocturnos y propicios para el desarrollo de acontecimientos sobrenaturales como el descrito en «Gaspar Blondín»: «Atravesaba yo los Alpes en una noche tempestuosa [...] silbaba el viento, lurtres inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad; y en medio de esta naturaleza amenazadora [...]». Este recurso da un aire de misterio al relato y justifica, de hecho, la incursión de lo sobrenatural en la realidad, pues como se sabe la noche es el espacio-tiempo en que todo puede ocurrir.

⁸⁰ Selvas, desiertos, montañas, bosques, etcétera.

⁸¹ Durante la mayor parte de las dos historias de «Quien escucha su mal oye», los narradores sostienen su discurso en tiempo pasado; sólo en las últimas líneas hay un cambio al presente, pues el recuerdo ha terminado (*cfr.*, Juana Manuela Gorriti, «Quien escucha su mal oye», en Hahn, *El cuento...*, pp. 109-116).

⁸² En «Gaspar Blondín», por ejemplo, el narrador de la historia enmarcada, demuestra la naturaleza sobrenatural de los acontecimientos desde el comienzo de su relato, al referirse al individuo con adjetivos como: *extraño*, *pavoroso*, *extraordinario*, etcétera. Dichas marcas, disponen al lector a que algo fuera de los límites de la realidad pasará.

⁸³ Las expresiones de este tipo como «¡oh pavor inaudito!» provocan risa en el lector actual (Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 123), anticipan la irrupción, evitan el desconcierto e incluso vuelven inverosímil el relato.

⁸⁴ Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 114.

develar la naturaleza de la disrupción, hay una intención por renovarse en cada ejecución, y se produce el sentimiento fantástico mediante recursos narrativos más refinados y difíciles.

Esta segunda etapa tiene sus primeras manifestaciones, como bien lo propone Herrero, todavía en el modernismo con autores como Leopoldo Lugones. No es gratuito que los cambios estructurales en el cuento y en el género fantástico hayan coincidido con el periodo modernista, pues parece haber cierta vinculación entre estos tres aspectos, al grado de poder afirmar que se trató de un mismo proceso de transición del modernismo al vanguardismo y que atacó en distintas direcciones de manera simultánea. Alazraki, de hecho, cree que el desarrollo de la literatura fantástica en América Latina es efecto de las vanguardias literarias y de los estudios psicoanalíticos de Freud. Este posible proceso tuvo sus mayores repercusiones en Hispanoamérica porque, además de ser la cuna del modernismo, los escritores hispanoamericanos, más que los europeos o nortamericanos, mostraron interés en la experimentación del género fantástico.

Guillermo Quartucci afirma que el género fantástico surge como una reacción en contra de la modernidad que buscaban las sociedades al final del siglo XIX y todavía en la primera década del XX. Para este autor, los creadores sintieron la necesidad de un rescate más pronunciado de los mitos, leyendas y cuentos tradicionales, los cuales representaban la esencia de sus pueblos, y rechazaban la modernidad impuesta mediante moldes europeos.⁸⁵ Aunque esta apreciación puede contribuir a la comprensión de la evolución simultánea de los elementos mencionados, lo fantástico no es por sí mismo un rechazo total a la modernidad ni un retorno completo a los orígenes primitivos de la sociedad, sino un

⁸⁵ Guillermo Quartucci, «Lo fantástico como reacción a la modernidad en Japón y México», *Estudios de Asia y África*, El Colegio de México, vol. XXXI, núm. 2, 1996, pp. 357-365.

fenómeno más complejo: una conjunción afortunada entre ambos polos.

Sorprende, entonces, que en una sociedad defensora de la razón perviviera la irracionalidad –la emoción de lo sobrenatural, como apunta Roas– en la literatura y que incluso sirviera para estructurar y moldear el pensamiento cultural con lo supuestamente expulsado del orden convencional.

Al respecto, son apropiadas las observaciones de Dolores Phillipps-López:

Modernidad y fantasía se solidarizan, y en esta medida y contexto se consolidó significativamente en Hispanoamérica la narrativa fantástica. En cuanto en ella se expresa una disposición espiritual nacida de una vivencia conflictiva, ambigua, de la realidad, es posible definir la narrativa fantástica como modalidad estética genuinamente moderna.⁸⁶

Concluye que sólo en una sociedad avanzada o de cierto grado de civilización es posible que lo fantástico se desarrolle, lo cual explica la proliferación de este género literario hacia finales del siglo XIX y, especialmente, durante todo el siglo XX.

Además de Lugones, otros escritores modernistas escribieron relatos fantásticos – Miguel Cané «El canto de la sirena», Eduardo Wilde «Alma callejera», Manuel Gutiérrez Nájera «Rip Rip el aparecido» y «La pasión de Pasionaria»; Rubén Darío «El caso de la señorita Amelia»; y Amado Nervo «El ángel caído» y «La serpiente que se muerde la cola»; sin embargo, todavía se distinguen los mecanismos de construcción de lo fantástico comunes en la primera etapa como la resolución del misterio, los encuentros con fantasmas, los escenarios nocturnos, las marcas textuales que anuncian el encuentro sobrenatural, la narración enmarcada y otros. Ya en el cuento «¿Una mariposa?» (1897) de Lugones se aprecia un cambio más notorio en dichos mecanismos que continuará en algunos relatos de

⁸⁶ Dolores Phillipps-López, «Introducción», en Dolores Phillipps-López (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 32-33.

Las fuerzas extrañas (1906).

En «¿Una mariposa?» se puede advertir que desaparece la intención de asemejarse o basarse en una leyenda. Si bien se trata de una narración marco y una enmarcada, la voz narrativa no refiere haber escuchado ésta última de alguien más. En algunos cuentos previos es común que el narrador, al final, revele la verdadera naturaleza del acontecimiento extraordinario –lo que Roas llama fantástico explicado–; pero ese aspecto también desaparece en este relato.⁸⁷

Aunque es innegable que, como suele afirmarse, la creación literaria de Jorge Luis Borges jugó un papel fundamental en el proceso de evolución de lo fantástico en Hispanoamérica «hasta el punto de que puede hablarse de un “antes de Borges” y un “después de Borges”»,⁸⁸ ya que con él se inició una intensa exploración del lenguaje, de la forma y de los juegos narrativos que continuaría en autores posteriores; su manera de tratar lo fantástico tiene un precedente que no puede ignorarse: los relatos de Lugones. Como intentaré demostrar, la influencia de Leopoldo Lugones es fundamental para entender el desarrollo de la literatura fantástica en América Latina, pues su obra representó un modelo de escritura que orientó a los más importantes cuentistas de lo fantástico.

Lugones (1874-1938) navegó en todos los géneros literarios distinguiéndose en el terreno de la poesía y del cuento. Desde 1894 publicó en los periódicos *El Tiempo*, *Tribuna* y *La Nación*. Su primer libro de poesía titulado *Los mundos* apareció en 1893 e incursionó en la narrativa con *La guerra gaucha* en 1905; un año después publicó *Las fuerzas extrañas* que recoge doce relatos aparecidos de 1897 a 1899; entre ellos, sobresalen los fantásticos,

⁸⁷ *cfr.* Leopoldo Lugones, «¿Una mariposa?», en Dolores Phillipps-López (ed.), *op. cit.*, pp. 97-101.

⁸⁸ Hahn, *Fundadores...*, p. 10.

como «Un fenómeno inexplicable» (1898), que, si bien no representan el máximo desarrollo del género, sí inauguran lo fantástico moderno en Hispanoamérica.

Alejados de las leyendas, los cuentos fantásticos de Lugones, en palabras de Anderson Imbert, a veces echan mano de la ciencia, a veces se inspiran en parapsicologías y demonologías, en utopías y ucronías, y a veces se basan en doctrinas esotéricas. Explotan posibilidades que hasta entonces no se habían contemplado mediante un discurso de inquietudes religiosas y filosóficas entre lo literario y lo científico⁸⁹ para provocar un sentimiento fantástico diferente del que autores previos como Montalvo, Gorriti o Blanco habían buscado. El sentimiento provocado por los relatos de *Las fuerzas extrañas* es, como lo indica su título, el extrañamiento ante el hecho imposible que no puede ser explicado por las leyes de la realidad.⁹⁰

El análisis de la obra cuentística de Lugones, especialmente en el terreno de lo fantástico, merece, sin lugar a dudas, una crítica detenida; sin embargo, no es ése el objeto de este apartado, sino relacionar de algún modo la influencia de su proyecto literario con el resto de los autores que durante el siglo XX llevaron el cuento fantástico a su esplendor.

Es bien conocida la amistad de Lugones con el cuentista Horacio Quiroga (1878-1937). Ambos escritores argentinos se conocieron en 1896 gracias a sus colaboraciones en el semanario *Gil Blas*. Su relación de amistad coincidió con una dinámica de mutuo aprendizaje, en la que Quiroga –apenas cuatro años menor– parece haber reconocido como maestro a Lugones. En 1901 Quiroga dedicó a su maestro su primer libro *Los arrecifes del*

⁸⁹ Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*. Arreola, Borges, Cortázar, Iberoamericana, Madrid, 2011, p. 29-30.

⁹⁰ Cfr. Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano Editores, Buenos Aires, 1906.

coral y en 1903 cuando Lugones, como Visitador del Ministro de Instrucción, investigó las ruinas de Misiones, Quiroga lo acompañó como fotógrafo. Ese viaje no sólo tuvo como resultado la aparición de las memorias tituladas *El imperio jesuítico*, sino la decisión de Quiroga de vivir en la selva, aspecto que marcó su obra literaria y que comparte con Lugones, quien pasó sus primeros años en un ambiente rural que puede apreciarse en parte de su obra narrativa.

Durante los 40 años que duró su estrecha amistad, se puede observar cómo la obra de Lugones influyó en la de Quiroga. Al revisar la cronología bibliográfica de Quiroga,⁹¹ se advierte que hasta 1906, año en que se publicó *Las fuerzas extrañas*, no mostraba gran interés en la literatura fantástica y estaba dedicado a escribir poesía y novela, géneros en los que fracasó rotundamente; y artículos y ensayos, en los que parece haber tenido mejor fortuna. En ese año apareció en la revista *Caras y Caretas* el primer relato quiroguiano cercano a lo fantástico: «Los buques suicidantes».⁹²

A partir de ese momento es evidente la proliferación de textos fantásticos de Quiroga. En 1907 publica también en *Caras y Caretas* uno de sus cuentos más famosos: «El almohadón de plumas». En la misma revista, aparece en 1908 «La insolación», que recupera el personaje de la Muerte y el tema del doble; en 1909, «La gallina degollada», que logra un efecto de extrañamiento, aunque se aleja de lo fantástico; en 1911, «La miel silvestre», muy parecido a «El almohadón...» por la explicación del narrador al final del

⁹¹ Tomé como referencia las siguientes cronologías: Walter Rela, *Horacio Quiroga: repertorio bibliográfico anotado 1897-1971*, Casa Pardo, Buenos Aires, 1972; y Emma Susana Speratti Piñero, «Hacia la cronología de Horacio Quiroga», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX, núm. 4, 1955, pp. 367-382.

⁹² Cfr. Horacio Quiroga, «Los buques suicidantes», en *Caras y Caretas*, IX, núm. 421, 1906, s/p.

relato, y «El vampiro»,⁹³ uno de sus relatos mejor logrados y que adelanta el tema que recuperará Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*. La mayoría de estos cuentos aparecieron compilados en el que, años más tarde, Emir Rodríguez Monegal llamaría «su libro más rico y heterogéneo»:⁹⁴ *Cuentos de amor de locura y de muerte*⁹⁵ (1917), por lo que es posible afirmar que su incursión en lo fantástico ayudó a consagrarlo como uno de los mayores exponentes del cuento en Hispanoamérica.

Los relatos mencionados contienen elementos narrativos que permiten hablar de ellos como fantásticos, aunque todavía se observan fallas –como las explicaciones supuestamente científicas al final de las narraciones– que trabajan en contra del sentimiento de extrañamiento distintivo de lo fantástico. Anderson Imbert, al respecto asegura que, pese a su intento por alcanzar la perfección, Quiroga no tiene ningún cuento perfecto, pues generalmente escribía rápido y cometía fallas de estilo y de técnica narrativa. Errores que Borges consideró imperdonables, pero que pueden ser comprendidos si se piensa que Quiroga forma parte de la primera etapa del proceso de renovación del cuento fantástico.

Coincide con los relatos de su maestro y amigo en el manejo de elementos de la naturaleza desconocidos para el común de la gente y que pueden ser malignos o irreales; pero los de Quiroga rechazan las bases religiosas y filosóficas señaladas como característica de los cuentos de Lugones.

⁹³ *cfr.* Horacio Quiroga, «El almohadón de plumas», *Caras y Caretas*, X, núm. 458, 1907, s/p. A partir de 1919 su título varía a «El almohadón de pluma»; «La insolación», *Caras y Caretas*, XI, núm. 492, 1908, s/p; «La gallina degollada», *Caras y Caretas*, XII, núm. 562, 1909, s/p; «La miel silvestre», *Caras y Caretas*, XIV, núm. 642, 1911, s/p; y «El vampiro», en *Caras y Caretas*, XIV, núm. 680, 1911, s/p.

⁹⁴ Emir Rodríguez Monegal, «Objetividad de Horacio Quiroga», *Número*, II, núm. 6, 7 y 8, 1950, pp. 223.

⁹⁵ De acuerdo con el testimonio de Manuel Galvéz, Quiroga formó el libro *Cuentos de amor de locura y de muerte* ante una petición de Galvéz y el autor «no quiso que se le pusiera coma alguna entre estas palabras» (Rafael Olea Franco, «Horacio Quiroga y el cuento fantástico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, núm. 2, pp. 467-487).

En cuanto a Quiroga, finalmente habrá que tener presente que no sólo escribió cuentos, sino que sus teorizaciones acerca de este género literario son referencia obligada. Me refiero al grupo de ensayos publicados entre 1925 y 1928 que en conjunto forman la *Teoría del perfecto cuentista*: «Decálogo del perfecto cuentista», «Manual del perfecto cuentista», «Los *trucs* del perfecto cuentista», «La crisis del cuento nacional» y «La retórica del cuento». Su obra y su teoría influyeron en la manera de entender y escribir el cuento, en general, y el fantástico, en especial, al punto de convertirse en maestro de muchos escritores posteriores.

La obra de Leopoldo Lugones también repercutió de manera decisiva en Jorge Luis Borges (1899-1986). Según lo apuntado por Olea Franco, Lugones y Borges representan dos generaciones distintas de escritores, pero es innegable la influencia del primero en el segundo, pues Lugones fue una de las primeras lecturas de Borges.

Borges admiraba a Lugones y aseguraba que con *Las fuerzas extrañas* había sido el gran inaugurador del género fantástico en el Río de la Plata: «tan general es el influjo que para ser discípulo de Lugones no es necesario haberlo leído», por lo que es imposible escapar de su enseñanza e insistió en que juzgar a Lugones es juzgar a toda su generación y a toda la literatura argentina. Borges llegó a afirmar que fue el escritor de *Las fuerzas...* y no él quien ocasionó los magníficos escritores hispanoamericanos como García Márquez y Cortázar. A la muerte de Lugones, Borges escribió en *Sur* la importancia que su obra tuvo en él y en la historia de los argentinos: «En mi vida, en la vida de mis padres, están entreverados sus versos» y se refirió a él como el primer escritor de la república argentina.⁹⁶

⁹⁶ Jorge Luis Borges, «Leopoldo Lugones», en *Borges en Sur*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 151-152.

Hacia el final de su obra, como dedicatoria a *El hacedor* (1960), sostiene un diálogo *postmortem* con él, en el que «llega a la conclusión de que las diferencias entre Lugones y él son menos importantes que las similitudes»,⁹⁷ pues «por un malabarismo [...] él y Lugones son finalmente una misma persona».⁹⁸

Aunque es bien conocido el desprecio que sentía Borges por Quiroga, a quien consideraba «un escritor muy mediocre [...] capaz de increíbles torpezas», razón por la cual fue omitido en la *Antología de la literatura fantástica*, se pueden observar similitudes en su manera de entender el cuento, así como en sus lecturas y en la fuerte influencia de Lugones en sus obras. Por tanto, no parece arriesgado asegurar que el conocimiento de la obra de Lugones fue determinante para la formación literaria de Quiroga y Borges.

Borges incursionó en el terreno de lo fantástico en 1935 con «El acercamiento a Almotásim», publicado en *Historia de la eternidad*. En 1939, un año después del fallecimiento de Lugones y dos de Quiroga, escribió para las páginas de *Sur* otro relato cercano a lo fantástico: «Pierre Menard, autor del Quijote», y continuó con ocho cuentos de este género que integraron en 1941, junto con un prólogo suyo, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Rodríguez Monegal señala que *El jardín...* es muy desconcertante, y lo fue todavía más para sus primeros lectores, quienes llegaron a asustarse con un tratamiento fantástico totalmente revolucionario para su tiempo.⁹⁹ Sus características innovadoras – como la irrealidad construida a partir de la realidad, la hibridez genérica y los juegos de erudición, entre otras– aunadas a la marcada tendencia de aquel entonces al realismo

⁹⁷ Emir Rodríguez Monegal, *Borges: una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 395.

⁹⁸ José Miguel Oviedo, «Borges/Lugones/Pierre Menard», en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, p. 197.

⁹⁹ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 327.

literario y a su falta de intenciones ideológicas y políticas, provocaron que *El jardín...* no obtuviera ningún reconocimiento en el Premio Municipal.¹⁰⁰

El desprecio a la primera obra fantástica de Borges no pasó inadvertida en el ámbito cultural argentino. En el número 94 de *Sur* (1942) se reunieron los más importantes escritores de la época para reivindicarlo con el *Desagravio a Borges*. Como respuesta, en la revista *Nosotros*, el jurado justificó que único voto de *El jardín...* se debió a que se trataba de una literatura deshumanizada, de un arbitrario juego cerebral, de

una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciadores en la nueva magia).¹⁰¹

Daniel Zavala apunta que esas características de la escritura borgeana eran atacadas por otros de sus contemporáneos como Pedro Henríquez Ureña, quien decía acerca del autor: «nada de lo humano le atrae; para que una novela o un drama le interesen se necesita que sean: 1, fantástico o 2, historias de locos; o 3, puzzles del tipo policial».¹⁰² Si bien tales apreciaciones tienen una intención burlesca y hasta ofensiva, se debe reconocer que son bastante cercanas a la realidad de la obra borgeana. Pero quizá esas características determinan la riqueza de los relatos de *El jardín...* que se alejan de las tendencias de la época y aventuran juegos de inteligencia e irrealidad. En palabras de Bioy: «*El jardín...*

¹⁰⁰ La mayor parte de la información acerca de la *Antología de la literatura fantástica*, su prólogo, la relación de Bioy con Borges, y datos de la publicación y recepción de *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Ficciones*, puede verse ampliamente desarrollada en Daniel Zavala, *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2012. En adelante, al utilizar algunos de los datos ofrecidos por Zavala, no referiré la fuente de no ser citas textuales o ideas del autor.

¹⁰¹ María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina*, Hispamerica, Buenos Aires, 1974, p. 146.

¹⁰² Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, José Rodríguez Feo (ed.), Casa de las Américas, La Habana, 1973, pp. XXI-XXII, *apud* Daniel Zavala, *op. cit.*, p. 118.

crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento».¹⁰³

En 1944, *El jardín...* fue compilado junto con *Artificios*, con el título de *Ficciones*. Según Rodríguez Monegal, se trata del libro más importante en prosa de ficción. En un intento por subsanar la equivocación de 1942, se creó un premio especial de la Sociedad Argentina de Escritores: el Gran Premio de Honor, que le fue otorgado a *Ficciones* el año de su publicación. Es posible que la controversia originada en 1942 haya sido determinante para el éxito de *Ficciones*.

Para la crítica, el gran mérito de Borges es haber utilizado lo fantástico con espíritu crítico, haber dado prestigio al género mediante la reestructuración de las técnicas predominantes en el XIX y usarlo como vehículo para la renovación literaria en Hispanoamérica. La construcción del argumento y el manejo de los recursos literarios mediante juegos matemáticos, metafísicos, teológicos y filosóficos,¹⁰⁴ representan, en palabras de Arreola, las posibilidades de la inteligencia, de lo que puede hacer la inteligencia lúcidamente.¹⁰⁵ La erudición parece ser un aspecto intrínseco de su obra; «Borges exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura, lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darles forma a los textos».¹⁰⁶ Este aspecto alejó a lo fantástico de las historias de aparecidos y del género de terror, e incluso de las cuestiones religiosas y psicológicas, base de los relatos de Lugones. Con ello logró su valoración y su inclusión en

¹⁰³ Adolfo Bioy Casares, «El jardín de senderos que se bifurcan», en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1986, p. 57.

¹⁰⁴ Para Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti estos juegos eruditos son prueba de la atracción de Borges hacia lo que otros han imaginado y a todas las construcciones con posibilidades estético imaginativas (*La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957, pp. 56-65).

¹⁰⁵ Efrén Rodríguez (comp.), *Arreola en voz alta*, CONACULTA, México, 2002, p. 42.

¹⁰⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 80.

la literatura culta.

Como se observa, Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges estuvieron fuertemente vinculados e influidos por el tratamiento de lo fantástico de Leopoldo Lugones, aunque cada uno lo concretó de manera distinta: Quiroga lo acercó a lo extraño con escenarios selváticos, con una renovación de motivos clásicos, con el enfrentamiento del hombre ante la naturaleza y con el color local; y Borges lo inclinó a lo maravilloso con nuevos motivos producto de juegos intelectuales y de la metafísica, con escenarios cosmopolitas o mundos maravillosos y con una renovación de la lengua. Sin embargo, ambos constituyen dos de las máximas autoridades literarias del siglo XX en cuanto a cuento se refiere, por lo que su relevancia en la obra de otros autores es indiscutible.

Al hablar de Borges, la literatura fantástica y su influencia es imposible no mencionar la *Antología de la literatura fantástica* (1940), cuya elección del corpus también corrió a cargo de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, con quienes formaba el llamado “trío infernal”. Esta antología es, según el propio Borges, un libro que no debería olvidarse en la historia de la literatura, pues fijó los paradigmas del cuento fantástico, reivindicó y canonizó el género dentro y fuera de Hispanoamérica.

La amistad entre Adolfo Bioy Casares y Borges comenzó cerca de 1935 y fue constante hasta poco antes de la muerte de Borges. Su estrecha relación personal y literaria, –al igual que la de Lugones y Quiroga– estuvo determinada por mutua admiración. Borges reconocía a pocos escritores hispanoamericanos de cuento fantástico, y Bioy era uno de ellos; Bioy decía que Borges había cambiado las convenciones del género; sostuvieron una relación de aprendizaje permanente. Juntos inventaron a los escritores Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch, fundaron la editorial Destiempo y la revista del mismo

nombre, antologaron también *Cuentos breves y extraordinarios* y la *Antología poética argentina*, realizaron argumentos cinematográficos, llevaron una campaña publicitaria, dirigieron la colección «El Séptimo Círculo» de Emecé e inventaron lo fantástico y lo policiaco en América Latina. Y aunque Bioy señala a Borges como el máximo exponente de la literatura fantástica, fue Bioy quien se acercó primero al género y es posible que de alguna manera alentara a Borges a hacerlo.

Bioy incursionó en la literatura en 1928 con un cuento fantástico y policiaco titulado «Vanidad o Una aventura terrorífica». Sobresale este dato porque los autores hasta ahora referidos comenzaron su carrera literaria en la poesía y alcanzaron su esplendor en el cuento; en cambio, Bioy entró de lleno a la narrativa con publicaciones que a veces resultaron totalmente indiferentes para el público y la crítica, hecho que lo llevó a renegar de sus seis primeros libros, por lo que suele decirse que inició como escritor en 1940 con *La invención de Morel*, libro prologado por Borges,¹⁰⁷ mismo año de publicación de la *Antología de la literatura fantástica* y de su matrimonio con Silvina Ocampo.

La invención de Morel tuvo gran éxito y mereció el Premio Municipal en 1941; en ella se observa un manejo de lo fantástico que serviría como hilo conductor de su producción literaria, en el que prefiere la explicación de la disrupción por razonamiento científico antes que la aceptación de lo sobrenatural. Así, hay cierta coherencia en los cuentos que van desde *La trama celeste* (1948) hasta *Una muñeca rusa* (1991). Pese a ello, hay excepciones: algunos cuentos fantásticos son bastante singulares, pues no recurren a las explicaciones científicas, como «Encuentro en Rauch» y «El navegante vuelve a su

¹⁰⁷ Ofelia Kovacci, *Adolfo Bioy Casares*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963, p. 9.

patría»,¹⁰⁸ en los que el autor retoma motivos clásicos del género.

Una característica del relato fantástico de Bioy es su insistencia por explicar la disrupción negándola como sobrenatural, la cual resulta bastante parecida a la de Quiroga; aunque este último la realizó con menor empeño, y se opone a la de Borges que lo explicaba hasta que no había más explicaciones posibles.

A pesar de que resulta innovador para su tiempo el uso de elementos modernos (como aparatos electrónicos) y teorías científicas, no fue el primero que lo hizo. Podemos subrayar, como otra similitud con Quiroga en «El vampiro» (1911), el tema de crear vidas a partir de un proyector cinematográfico, que también había tratado Clemente Palma en *XYZ* (1935).

Si la contribución de la narrativa de Adolfo Bioy Casares al mundo literario es evidente, quizá uno de los mayores aportes radique en su famoso «Prólogo» a la *Antología de la literatura fantástica*, uno de los primeros textos hispanoamericanos que se acerca al género con un intento clasificatorio (no teórico). Este prólogo sentó las bases de lo que se entendería en Hispanoamérica por literatura fantástica.

Mucho se ha dicho que el nombre de Silvina Ocampo (1906-1993) en la *Antología...* responde a la relación que sostenía con Bioy y a su amistad con Borges más que a un verdadero trabajo conjunto. Su inclusión fue determinante para posicionarse como narradora de lo fantástico, pese a ello Silvina había estado involucrada con el género desde varios años antes. En 1937, había reunido sus cuentos fantásticos en una publicación de Sur que llevaron por título *Viaje olvidado*, y que originalmente habían aparecido en *La Nación*, *Destiempo* y *Sur*. Una de sus obras más celebradas en este género es *La furia y otros*

¹⁰⁸ Cfr. Adolfo Bioy Casares, *Una muñeca rusa*, Tusquets, México, 1991, pp. 53-66 y 91-95.

cuentos (1959) y continuó en él por el resto de su carrera con matices en cuanto a su tratamiento de lo fantástico. Según Anderson Imbert, sus primeros relatos tenían raíces metafísicas y los últimos narraban situaciones crueles, que parecen reales pero deformadas.

En algunos de sus relatos fantásticos Silvina utiliza motivos tradicionales como el desdoblamiento o el cambio de identidad («Nosotros», «La casa de azúcar»), el objeto vudú o el objeto que cobra vida y mata («El verdugo», «El vestido de terciopelo»); también son comunes las narraciones en que las explicaciones científicas juegan un papel cardinal en la construcción de lo fantástico («Las ondas») y aquellas en que los narradores son animales («Los sueños de Leopoldina», «La última tarde»). Pero quizá una de las características que la distingue mejor son los personajes infantiles que pueden intervenir como receptores del acontecimiento fantástico o quienes lo provocan, y en algunos casos pueden ser la voz narrativa. Así, en relatos como «Magush» y «Los amigos», la voz narrativa infantil es uno de los elementos en que se basa el sentimiento fantástico.¹⁰⁹

Aunque el trío infernal fue fundamental para el desarrollo de la literatura fantástica en Hispanoamérica, sus cruces lograron más diferencias que similitudes, ya que, como se observa, los tres difieren en sus tratamientos de lo fantástico.

Otro escritor rioplatense que se acercó al género poco después del auge que produjo la *Antología...* fue el uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). Los cuentos de Hernández, como los reunidos en *Nadie encendía las lámparas* (1947), se aproximan a lo fantástico mediante narraciones que parecen producto del sueño. En ellos «supo presentar ciertos aspectos de la conciencia ultranormales que colocan a sus personajes en ese clima

¹⁰⁹ Cfr. Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Alianza Tres, Madrid, 1997.

de misterio característico de la zona intermedia entre la normalidad y la locura».¹¹⁰

Felisberto Hernández comenzó a escribir en 1929 en la revista uruguaya *La Palabra*, en los años siguientes sus colaboraciones continuaron en publicaciones periódicas de Montevideo como *La acción*, *La actualidad* y *El País*. Sólo hasta 1945 uno de sus cuentos apareció en Argentina: «El balcón» en el suplemento literario *La Nación*. Gracias a esa publicación se dio a conocer entre los escritores argentinos. Por petición de Caillois, que había traducido sus poemas en 1944, Borges lo publicó en *Los Anales de Buenos Aires* y lo reconoció como otro de los grandes narradores del cono Sur. Sus relatos también aparecieron en *Sur* y *Alfar*, y en 1947 se publicó *Nadie encendía las lámparas*, en que «con una prosa engañosamente sencilla y coloquial [...] analiza sensaciones hasta convertirlas en metáforas; y con las metáforas [...] va desquiciando la realidad hasta hacerla andar como sonámbula por corredores de locura».¹¹¹

Uno de los cuentos mejor logrados de *Nadie encendía las lámparas* es «El balcón», donde un balcón antropomorfizado afecta la vida de su dueña hasta someterla a una especie de relación sentimental, pero al sentirse celoso del narrador se tira. Este relato puede servir para representar las características generales de la narrativa fantástica de Felisberto Hernández, pues en la mayoría de sus textos parece haber relación entre los espacios ficcionales y el acontecimiento disruptor, mediante la confusión de realidad y locura –como también se observa en el túnel de «Menos Julia»–.¹¹²

Al igual que Felisberto Hernández, Julio Cortázar (1914-1984) fue “descubierto”

¹¹⁰ John E. Eglekirk, *apud* Walter Rela, *Felisberto Hernández persona-obra: cronología documentada. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2002, p. 14.

¹¹¹ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 279.

¹¹² *Cfr.* Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, en *Obras completas vol. 2, Siglo XXI*, México, 2005, pp. 51-172.

por Borges, quien publicó su cuento fantástico «Casa tomada» en la revista *Los Anales...* en noviembre de 1946, tan sólo meses después que «El acomodador» del uruguayo. Se puede afirmar que Borges fue uno de los primeros propulsores de las obras de ambos escritores. Coinciden también en algunas maneras de acercarse a lo fantástico, como es el caso de la metamorfosis que puede observarse en «Axolotl»¹¹³ y «La mujer parecida a mí», relatos en que el narrador desde la primera línea sugiere su cambio de humano a animal.

Cortázar inauguró su obra con el sobrenombre de Julio Denis en 1938 con un libro de poemas titulado *Presencia*. Se dedicó después a la narrativa, en especial, al cuento, que consideró género estrechamente vinculado con la poesía y, a pesar de su gusto por la novela, fue en el relato breve donde cosechó mayor producción como creador y teórico –al igual que Quiroga, Cortázar tenía interés por la teoría del cuento–, pues creía que los cuentos «son de un acceso más fácil; se dejan atrapar mejor, rodear mejor».¹¹⁴

Como cuentista publicó en 1951 ocho relatos con el título *Bestiario*, entre ellos «Casa tomada». En 1956 en la editorial Los Presentes de Juan José Arreola se imprimió su libro de cuentos *Final del juego*, cuya importancia radica, según Brescia, en que cierra una etapa que puede verse como uno de los módulos de redefinición del género fantástico en Latinoamérica.

En diferentes ocasiones reconoció la influencia en su obra de autores como Poe, Hawthorne, Bierce, Saki, Jacobs, Wells, Kipling, Forster, Lugones, Artl, Quiroga y Borges, entre otros; esto puede constatarse en su predilección por lo fantástico. Él mismo se consideraba autor de este género y afirmó que lo verdaderamente fantástico radica en lo que

¹¹³ Cfr. Julio Cortázar, *Final del juego*, Los Presentes, México, 1956, pp. 121-130.

¹¹⁴ Julio Cortázar, *Clases de literatura*, Alfaguara, Buenos Aires, 2013, p. 15.

se encuentra dentro de la realidad.¹¹⁵ Declaró además que lo fantástico había sido parte de él desde pequeño y siempre le resultó familiar, porque lo entendía como «una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar [...] pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida, [es decir, Cortázar] aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo».¹¹⁶

Pese a ello, su manera de entender lo fantástico no fue siempre igual, se trató de un proceso evolutivo que comenzó con la presencia de sofisticados espíritus y concluyó con el extrañamiento a partir del cuestionamiento existencial y la aspiración a lo desconocido. Como escritor de lo fantástico, se le reconoce por la «utilización de un molde literario antiguo [que sirve] para expresar las carencias metafísicas del hombre contemporáneo y la aproximación a la realidad por la vía mágico poética»¹¹⁷ y por constituir

un puente entre modernidad y posmodernidad, [ya que] de un lado, viene a ser la culminación del proyecto literario renovador que empezaron los escritores vanguardistas hispanoamericanos; [y] de otro, es el punto de partida y el modelo de las generaciones que empezaron a producir sus obras a partir de los años setenta, quienes han reconocido de forma unánime su magisterio.¹¹⁸

Borges señalaba similitud entre los relatos fantásticos de Lugones y los de Cortázar en su forma de articular la disrupción: el narrador no declara abiertamente lo sobrenatural, sino que se limita a insinuar, como en «Yzur» y «Casa tomada».

Además de «Casa tomada» y «Axolotl», que he referido vagamente, algunos de sus cuentos más representativos de lo fantástico son «La noche boca arriba» y «Continuidad de

¹¹⁵ Mario Vargas Llosa, «Preguntas a Julio Cortázar», en *Cinco miradas sobre Cortázar*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1966, pp. 84-86.

¹¹⁶ Cortázar, *Clases...*, p. 50.

¹¹⁷ Carmen de Mora Valcárcel, «Aproximación a la poética de Cortázar a partir de sus cuentos», en Carmen de Mora Valcárcel, *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 127.

¹¹⁸ De Mora, art. cit., p. 133.

los parques». Más adelante el segundo será motivo de análisis, por lo que quisiera detenerme un poco en «La noche...». Por un lado, el cierre de este relato recuerda una de las características de los relatos fantásticos de Quiroga: las líneas finales de explicación. No puede decirse que la explicación contribuya de forma positiva a la construcción del sentimiento fantástico ya que, de hecho, disminuye el efecto buscado. Por otro lado, hay cierta similitud en la historia de «La noche...» con la de «El sur» de Borges, ya que en ambos casos el personaje se desdobra en la realidad y el sueño: así confunde sus límites y afecta los dos planos. Con este relato se puede, entonces, observar claramente la influencia de los dos escritores en la obra de Cortázar.¹¹⁹

La crítica se muestra unánime al asegurar que con Julio Cortázar comienza una nueva época en la literatura fantástica, que se apoya en nuevos giros narrativos y en la revitalización de los motivos clásicos. Se puede decir que su acercamiento a lo fantástico es producto del recorrido de los escritores que hemos revisado, especialmente de Quiroga y Borges, ambos discípulos de Lugones, quienes fueron sus principales influencias literarias. Si aceptamos que Cortázar es un eslabón fundamental en la historia del cuento fantástico hispanoamericano y que «después de Quiroga y Borges, él es el siguiente “acontecimiento” en la historia del cuento americano»¹²⁰ es posible estar de acuerdo con Borges en que, más que por él o cualquier otro escritor, la literatura cortazariana se debe a Leopoldo Lugones.

Resulta notorio que la literatura fantástica se ha desarrollado con énfasis en la región del Río de la Plata; sin embargo, también podemos encontrar representaciones de este género en el resto de Hispanoamérica –aunque en menor medida–, en especial en

¹¹⁹ Cfr. Cortázar, *Final del juego*, pp. 45-59.

¹²⁰ Brescia, *op. cit.*, p. 134.

México, donde rápidamente adquirió una identidad propia que algunos han llamado lo fantástico mexicano.

Uno de los primeros cuentistas mexicanos de lo fantástico fue Francisco Tario (1911-1977). Sin atender las tendencias de la literatura mexicana de los años treinta y cuarenta que se reducían a narraciones de eventos de la Revolución y a aquellas cuya figura principal era el indio victimizado, Tario debutó en este género literario, tres años después de la publicación de la *Antología...*, con el libro de cuentos *La noche* (1943), que pasó prácticamente desapercibido.¹²¹ El resto de su producción literaria no corrió con mejor suerte, pues hasta el día de hoy se puede decir que la obra de Tario es poco conocida. Sin embargo, Cajero señala que sus «relatos tan acentuadamente originales y tan tempranos en la historia de la literatura mexicana [...] obligan a adjudicar a Tario el título del primer cultivador del género fantástico en México», al que sólo se había acercado José María Roa Bárcena en algunos textos de *Leyendas mexicanas...* y *Noche al raso*.¹²²

Podemos observar coincidencias en su tratamiento de lo fantástico con el de otros autores. Recuerda, por ejemplo, a Felisberto Hernández, el planteamiento de la atmósfera nocturna como eje de la construcción de lo fantástico; a Horacio Quiroga, por los animales que piensan y actúan; y a Borges y Cortázar en sus confusiones de realidad-sueño.¹²³ Es posible que Tario hubiera leído, además de a Poe, Chéjov, Huxley y Joyce, a los autores rioplatenses que cultivaban lo fantástico, lo cual explicaría su afiliación a este género literario y su manejo tan innovador para ese momento de la literatura mexicana.

¹²¹ Antonio Cajero, «Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana», *La Colmena*, núm. 71, julio-septiembre, 2011, pp. 40-41.

¹²² Rafael Olea Franco, «Introducción», en José María Roa Bárcena, *De la leyenda al relato fantástico*, Rafael Olea Franco (ed.), UNAM, México, 2007, pp. XIV-XVI.

¹²³ Cfr. Francisco Tario, *La noche*, en *Cuentos completos I*, Lectorum, México, 2012, pp. 33-152.

Uno de los relatos de Tario, *Yo de amores qué sabía*, así como su *Breve diario de un amor perdido* fueron publicados en Los Presentes a cargo de Juan José Arreola (1918-2001), otro escritor mexicano de lo fantástico. La obra de Arreola comenzó en revistas de Guadalajara con los cuentos «Hizo el bien mientras vivió» (escrito en 1941 y publicado en julio de 1943 en *Eos*) y «Un pacto con el diablo» (1944), narraciones que formaron parte de su primer libro *Varia Invención*¹²⁴ editado por Tezontle en 1949.

La relevancia de «Hizo el bien...» y «Un pacto...» se debe a que significan la incursión de Arreola en el panorama literario nacional. Por un lado, «Hizo el bien...» fue reseñado en agosto de 1943 en *Letras de México* y fue, según Arreola, su acta de nacimiento a la literatura mexicana; por otro lado, la misma revista publicó meses después «Un pacto...», lo cual parece ser una presentación formal del jalisciense ante los lectores.

En 1950 Juan José Arreola fundó Los Presentes,¹²⁵ serie editorial orientada a la publicación de escritores jóvenes. A pesar de las declaraciones en las que aseguró: «desconfío de casi toda la literatura contemporánea»,¹²⁶ fue uno de los logros más importantes que tuvo, ya que con sus *plaquettes* y sus primeros libros, impulsó la carrera literaria de escritores desconocidos o muy jóvenes como Francisco Tario, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Julio Cortázar y Augusto Monterroso. Con estas publicaciones Arreola logró su consolidación como editor y, después de vender la serie a Ediciones de Andreas,

¹²⁴ Según Sara Poot Herrera, el libro debe su título al primer verso del soneto gongoriano «Un sueño»: «Varia imaginación, que en mil intentos» (*Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, México, 1992, p. 47).

¹²⁵ Se llamó Los Presentes en honor a Ignacio Cumplido y sus «Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas» (1847) y sus «Presentes amistosos» (1851-1852), acabados ejemplos del arte tipográfico mexicano de ese siglo (Óscar Mata, «Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola», *Literatura Mexicana*, XIII, núm. 2, 2002, p. 189).

¹²⁶ *Apud* José Luis Martínez, «Recuento de Juan José Arreola», *Literatura Mexicana*, XIII, núm. 2, 2002, p.170.

continuó con una empresa similar en Los Cuadernos del Unicornio, donde publicó los primeros textos de José Emilio Pacheco.

Como director, editor y fundador de Los Presentes, es trascendental en la historia de la literatura mexicana porque, en palabras de Arreola, él publicó «autores y títulos que ahora forman parte de la cultura nacional. No sólo editaba sus libros, sino que revisaba, corregía estilo y sugería algunas modificaciones a las obras». Las múltiples facetas del autor permiten asegurar que «en Arreola convergen, pues, el escritor, el maestro y el editor».¹²⁷

Menton ha señalado que la obra de Arreola parece ser un compendio del cuento moderno, lo cual sugiere una variación de temas y recursos que van de lo tradicional a lo más innovador.¹²⁸ En la literatura de Arreola pueden observarse las dos tendencias del México del siglo XX: la voz del pueblo, sus tradiciones y creencias; y el estilo propio de las minorías privilegiadas con miras universales;¹²⁹ sin embargo, se inclina a los géneros que tienen relación directa con la imaginación,¹³⁰ como señala Anderson Imbert, el autor muestra preferencias por lo fantástico y por los juegos intelectuales ricos en humor.

En la literatura fantástica Arreola encontró el lugar para desarrollar sus preocupaciones acerca de teología, el infinito y los problemas metafísicos, e incluso declaró que es ella «un modo de representar las ideas filosóficas porque está convencido de que la poesía tiene mayor efecto que la filosofía: el arte toca los sentidos tanto o más que la

¹²⁷ Poot, *op. cit.*, p.13.

¹²⁸ Seymour Menton, *Juan José Arreola*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963, p. 8.

¹²⁹ Dolores Koch, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso* (Tesis), The City University of New York, Nueva York, 1986, p.78.

¹³⁰ Cfr. Juan José Arreola, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

razón».¹³¹ Su obra, al igual que la de Borges, con quien se le ha comparado en muchas ocasiones,¹³² no sigue reglas, se trata de una «apuesta hacia la libertad de la imaginación y hacia el arte de lo posible».¹³³

En Los Presentes Arreola publicó, además de Tario y Cortázar, a Carlos Fuentes (1939-2012) con su primer libro *Los días enmascarados* (1954), escrito, según Fuentes, en sólo un mes y con el que se condensó la tradición de la literatura fantástica en México.¹³⁴ Previo a esa publicación Fuentes había iniciado en la literatura con los cuentos «Pastel rancio» en la revista *Mañana* en 1949 y «Pantera en jazz» en *Ideas de México* en 1954.

En los relatos fantásticos de Fuentes se aprecia un tratamiento distinto al de Tario y Arreola, quizá más cercano al de Cortázar, en el que incluye elementos míticos y los resignifica para incluirlos en un tiempo y espacio contemporáneos; y al de Borges con sus mundos maravillosos. De los seis relatos incluidos en *Los días...* tres estructuran el relato fantástico en un juego de cruce de tiempos: «Chac Mool», «Tlactocatzine, del Jardín de Flandes» y «Por boca de los Dioses»; y tres guardan relación con las fantasías borgeanas:

¹³¹ Paula R. Heusinkveld, «La nueva alegoría de Juan José Arreola», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII, núm. 23, 1986, p. 46.

¹³² Las similitudes y vínculos entre ambos escritores han merecido diversos estudios. Intentaré resumir algunos aspectos que me parecen importantes acerca de la influencia de Borges en Arreola y los diálogos que sostienen sus obras. Al prologar *Confabulario* (Fondo de Cultura Económica, 1985), Borges reconoció en Arreola algunos rasgos distintivos de Kafka, especialmente en «El guardaguasas». Esta magnífica comparación mostró la simpatía que el argentino sentía por el mexicano. Buena parte de ese agrado se debe, sin lugar a dudas, a que lograba observar algo de su propia obra en la de Arreola. La evidente influencia de Borges en Arreola, siempre reconocida por este último, se puede apreciar en que ambos optaron por las corrientes literarias que rodean a lo fantástico y rechazaron la estética realista; también negaron la «obra definitiva», escribieron textos literarios de difícil categorización y biografías imaginarias, y renunciaron a la difusión de ideología política y social en sus creaciones (Poot, *op. cit.*; Rafael Olea Franco, Rafael Olea Franco, «Un diálogo posible: Borges y Arreola», en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999; y Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1985).

¹³³ Brescia, *op. cit.*, p. 240.

¹³⁴ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 15.

«En defensa de la Trigolibia», «Letanía de la Orquídea» y «El que inventó la pólvora».¹³⁵

Declarado admirador de Cortázar y Borges, y amigo de Arreola y Tario, Fuentes es considerado el inaugurador de lo fantástico mexicano por cuentos como «Chac Mool», ya que hasta ese momento no se había contemplado la posibilidad de rescatar el pasado remoto y mítico de la cultura mexicana –Lugones había utilizado mitología clásica– para introducirlo en el presente como una irrupción a las leyes de la realidad.

Una manera parecida de articular el discurso fantástico puede observarse en José Emilio Pacheco (1939-2014), quien había sido publicado por Arreola en Cuadernos del Unicornio en 1959 con su primer libro *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, y que con su último libro de relatos *El principio del placer* (1972) parece culminar el proceso de consolidación de la literatura fantástica en Hispanoamérica que había comenzado con Lugones, y dar paso a un nuevo periodo de lo fantástico.

Pacheco, al igual que Fuentes, sitúa el acontecimiento disruptor en escenarios actuales del Distrito Federal –el metro, el Bosque de Chapultepec y la colonia Roma, por ejemplo–; pero en sus narraciones la ciudad no funciona sólo como el lugar en que ocurre lo fantástico, da la impresión de que es la propia ciudad, en su aparente cotidianeidad, la que provoca o contiene algo de sobrenatural, que de vez en cuando afecta lo ordinario y lo desestabiliza. Pacheco no recupera ni los motivos clásicos que a veces utilizó Arreola, ni la mitología azteca o maya como Fuentes, ni el estado de locura-normalidad de los relatos de Tario, ni la metafísica y mundos fantásticos de Borges, ni las explicaciones científicas de Bioy, ni las demonologías de Lugones, ni el ataque violento de la naturaleza como Quiroga, ni la realidad distorsionada de Ocampo: irrumpe en la ilusión de realidad con un pasado

¹³⁵ Cfr. Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, Los Presentes, México, 1954.

más cercano en el tiempo y basado en la normalidad o en la confusión de realidad-sueño, muy al estilo de Cortázar.¹³⁶

No quiero decir que con Pacheco termine la literatura fantástica, después de él muchos autores se han acercado al género y éste se revitaliza en cada ejecución, sino que él parece ser el último gran exponente de lo fantástico y el escalón final en el proceso de consolidación de este género.

Aunque durante el siglo XIX hay en Hispanoamérica cierta recurrencia a lo extraño y lo sobrenatural, es hasta el XX cuando la literatura fantástica logra una presencia permanente en la narrativa contemporánea¹³⁷ —en gran medida gracias a la trascendencia de la obra de Leopoldo Lugones— e incluso llega a influir en la producción literaria europea al proponer estructuras originales y alejarse de la imitación.

Como se ve, la literatura fantástica hispanoamericana no sigue líneas rectas, algunas veces avanza apoyada en el pasado, a veces en el futuro, otras veces niega cualquier tiempo que no sea el presente. No sigue un ritmo constante, puede producirse vertiginosa o lentamente. Se vale de cruces, roces y vueltas. Su historia es una escalera en espiral en la que cada autor es un peldaño en curva y en algunos el giro resulta más evidente.

¹³⁶ Cfr. José Emilio Pacheco, *El principio del placer*, Planeta, 1989.

¹³⁷ Lo cual contradice lo que Todorov pensó, que la literatura fantástica ya no tenía razón de ser en el siglo XX, puesto que había sido reemplazada por el psicoanálisis y, por tanto, había perdido la función social que tenía en el XIX, y consideró que lo fantástico se había convertido entonces en una regla, no en una excepción (*apud* Roas, art. cit., p. 33). Sin embargo, la evolución constante del género ha permitido la aparición de nuevas manifestaciones de lo fantástico que hacen posible su desarrollo todavía en el siglo XXI.

CAPÍTULO 2. LO FANTÁSTICO Y SUS ALREDEDORES

Entender la literatura fantástica como un género literario, como se explicó en el capítulo anterior, supone que los textos que estén contenidos en ella deben responder a ciertas características que permiten su agrupación y deben ser acordes a un conjunto de leyes que la gobiernan. Aunque la naturaleza propia del género dificulta la delimitación de las constantes necesarias para definir tajantemente qué es lo fantástico al punto de no existir sino aproximaciones conceptuales, éste es identificable a partir de dos aspectos indispensables para los cuales trabajan los elementos del texto: 1) la disrupción: que definiremos como la aparición de un acontecimiento extraordinario (natural o sobrenatural) que afecta lo cotidiano y provoca extrañamiento en el receptor; y 2) el desconcierto: el sentimiento posterior al extrañamiento, por el cual se busca una explicación al acontecimiento.

Estas dos características si bien permiten un primer acercamiento al género, son procedimientos narrativos y no elementos por sí mismos, pues en el terreno de lo fantástico no se puede realizar una categorización para hablar de temas, motivos, personajes, narradores, tiempos o escenarios fantásticos. Lo fantástico sólo es comprensible en el entendido de que no posee leyes específicas que sirvan como parámetros de la dinámica fantástica, en palabras de Belevan «lo fantástico expresa aquello que no puede ser

expresado sino por él mismo».¹³⁸

Aunque hay cierto acuerdo entre los críticos de la literatura fantástica al hablar de ella como un género literario –discusión inaugural en la obra de Todorov–, también están los que argumentan que no se trata sino de una técnica, una cualidad estética, una subliteratura o, en el mejor de los casos, «un género paraliterario, constituido por fórmulas estereotipadas [y] clichés»¹³⁹ que, al no poseer un conjunto de elementos constitutivos de un sistema de significaciones, no puede compararse con géneros como la novela o el teatro.

Es cierto que la comparación entre alguno de los géneros clásicos y lo fantástico resulta imposible dado que este último se enmarca, de hecho, dentro de ellos; pero asegurar que lo fantástico se limita a una simple técnica, llevaría también a negar la existencia de todos aquellos que salgan de los paradigmas clásicos –como lo maravilloso o lo terrorífico– o a etiquetarlos como subliteraturas o hipogéneros.

Lo fantástico debe ofrecer, en la medida de lo posible, nuevas estructuras narrativas en cada ejecución, lo cual parecería contradecir la noción básica de género pero, en realidad, no demerita su condición de categoría literaria. En otras palabras, habrá que entender la variabilidad de lo fantástico no como una razón para negarlo como género, sino como la característica fundamental para identificarlo así. De acuerdo con Bioy Casares, tal variabilidad se debe a que toda la literatura, y en especial la fantástica, transforma continuamente a sus lectores y, al mismo tiempo, los lectores transforman a la literatura.

Pese a las diferencias teóricas, «el punto de llegada es sensiblemente el mismo: lo

¹³⁸ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 25-26.

¹³⁹ Michel Lord, «La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)», en Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López Casanova (eds.), *El relato fantástico*, Colegio de España, Salamanca, 1998, p. 13.

fantástico implica una zona de fractura, una crisis de coherencia dentro de la ficción».¹⁴⁰ El momento en que se franquean los límites de dos órdenes establecidos en la historia debe resultar, en todos los casos, en una confrontación problemática entre la realidad y lo imposible.¹⁴¹

De acuerdo con lo anterior, en lo fantástico, quizá más que en ningún otro género, cada texto tiene la obligación de resaltar su singularidad, es decir, a pesar de disponer todos sus elementos para la construcción del universo fantástico que entrará en el universo cotidiano o familiar, es decir, en una figuración de realidad,¹⁴² esa disposición debe parecer –si no ser– distinta a todo lo que se ha escrito antes, pues su impacto radica precisamente en la desautomatización del lector que no sería posible si en el corpus de los textos fantásticos se encontraran las mismas «fórmulas estereotipadas» apenas con variantes mínimas o si se contara con un número limitado de temas y motivos¹⁴³ (como han sugerido algunos teóricos en sus intentos clasificatorios).

Tal como señala Bioy Casares,

pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar.¹⁴⁴

Así, el relato fantástico se configura como la forma perfecta para desarrollar una narración

¹⁴⁰ Franklin García Sánchez, «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», en Antón Risco *et al.*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴¹ Roas, *Tras los...*, p. 14.

¹⁴² «[...] llamamos realidad a todo aquello que captamos en forma inmediata, a través de los sentidos y de la conciencia, ya nos refiramos a la naturaleza y a la sociedad, o al conjunto de procesos anímicos y emocionales que acompañan nuestro diario vivir» (Jaime Valdivieso, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Joaquín Mortiz, México, 1975, p. 15).

¹⁴³ Flora Botton Burlá, sin embargo, retoma la clasificación temática de Caillois y explica: «Las variantes de cada categoría son infinitas, pero las propias categorías temáticas son bastante limitadas» (*Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983, p. 25).

¹⁴⁴ Bioy Casares *et al.*, *op. cit.*, p. 8.

y para producir efectos estéticos.¹⁴⁵

Siguiendo a Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, «las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» y por ello pueden encontrarse en todas las literaturas del mundo pero la variabilidad que exige el género ha permitido que los textos ofrezcan estructuras cada vez más complejas. Habrá que entender que las estructuras más elaboradas se deben a que los paradigmas de lo fantástico se encuentran en constante renovación: lo que en un momento determinado pudo ser considerado fantástico –las historias de fantasmas, de aparición de la Muerte o de pactos con el Diablo,¹⁴⁶ por mencionar sólo algunos ejemplos–, puede perder tal característica si el tratamiento empieza a ser reconocido por los lectores. En palabras de Roas: «los autores se han visto obligados a afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo»,¹⁴⁷ lo que significa una búsqueda permanente de un mayor grado de indeterminación.¹⁴⁸ Puede afirmarse que muchos de los textos fantásticos, luego de algún tiempo, dejarán de pertenecer a dicha categoría porque el horizonte sociocultural de los nuevos receptores impedirá que ellos perciban con la misma intensidad inicial la irrupción del acontecimiento extraordinario; y muy pocos, los mejor desarrollados, sobrevivirán al paso del tiempo.

Textos como los cuentos de hadas suelen confundirse con fantásticos por la

¹⁴⁵ Irene Bessiére, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en Roas (ed.), *Teorías de...*, p. 84.

¹⁴⁶ A pesar de que algunos teóricos todavía afirman que los fantasmas logran irrumpir en un universo familiar, pertenecen al imaginario colectivo y su presencia, en la mayoría de los casos, ya no resulta imposible ni inadmisibile. En el caso de personajes como el Diablo o la Muerte, su construcción está basada en creencias religiosas que asumen la verdadera existencia de estos seres y los han dotado de características únicas, así, la posibilidad de su aparición en el mundo real no es cuestionable para los creyentes como no lo sería la aparición de Dios, los santos o cualquier milagro asociado a la visión cristiana del mundo.

¹⁴⁷ Roas, *Tras los...*, p. 92.

¹⁴⁸ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 220.

presencia de elementos sobrenaturales, pero éstos además de responder a una construcción ficcional independiente de la realidad, no podrían ser fantásticos ni siquiera al salir de su mundo maravilloso para interferir en una ilusión de realidad, ya que pertenecen a un orden preestablecido que es reconocido por todo receptor, lo cual elimina el desconcierto que busca el cuento fantástico. Parafraseando a Irène Bessiére, los personajes provenientes de mitologías y textos religiosos, como podrían ser seres sobrenaturales, ogros, hadas, etcétera, pertenecen al reino de lo maravilloso, el cual puede extrañar al lector al presentarlos pero no logra sorprenderlo porque esos seres son familiares, se modelan y organizan de acuerdo a una tipología cultural.

Acerca de los textos religiosos, David Roas señala que al ser entendidos como parte de una cosmovisión cristiana eliminan el desconcierto, pero que en una lectura diferente, por ejemplo, de un receptor que careciera de referencias cristianas, se podría lograr el sentimiento fantástico. Además sitúa a este tipo de textos en una categoría intermedia entre lo fantástico y lo maravilloso: lo maravilloso cristiano. Como puede observarse, lo fantástico debe narrar sucesos que sobrepasen el marco de referencia que tiene el receptor para convertirse entonces en «la expresión de lo innombrable».¹⁴⁹

Acerca del primer aspecto que se ha señalado como distintivo de este género, Caillois señala que «todo lo fantástico supone una ruptura del orden conocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana»;¹⁵⁰ y Bessiére advierte que la esencia del género radica en «la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones

¹⁴⁹ Roas, art. cit., p. 29.

¹⁵⁰ Roger Caillois, *En el corazón de lo fantástico*, Gallimard, París, 1965, p. 161, *apud* Tzvetan Todorov, «Definición de lo fantástico», en Roas (ed.), *Teorías de...*, pp. 49-50.

colectivas».¹⁵¹

Hay que recordar que, en los textos fantásticos anteriores al siglo XIX, esta ruptura no pretendía ser tan abrupta como en los relatos modernos, ya que el narrador preparaba al lector desde las primeras líneas mediante justificaciones que lo deslindaban de la autoría del relato que iba a contar, como el manuscrito o carta encontrados, o haber escuchado la historia en voz de alguien más.¹⁵² Para el siglo XIX el narrador es consciente de que su relato contradice la noción de realidad del lector y por eso lo cuenta, para intentar trastornar la concepción de su universo.¹⁵³ Estos métodos no ofrecen indicios del tema del relato ni adelantan el efecto pero sí predisponen al lector al anunciarle que algo fuera de lo normal va a ocurrir, lo cual elimina la sorpresa que hubiera conseguido la construcción del texto, pues el receptor no logrará asumir el mundo cotidiano como real.

En cambio, en las observaciones modernas de lo que Risco llama «lo fantástico más innovador», la disrupción debe afectar en mayor medida la estructura del texto y, por ende, la comodidad del lector. Todorov señala que «en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar», y para apoyar esta idea retoma las palabras de Louis Vax cuando explica 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».¹⁵⁴

A pesar de coincidir en el planteamiento de un escenario cotidiano, entre Todorov y

¹⁵¹ Bessiére, art. cit., p. 84.

¹⁵² Anton Risco, «En las ruinas circulares (A propósito de un cuento de Borges)», en Risco *et al.*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵³ Roas, *Tras los...*, p. 49.

¹⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, 1987, pp. 24-25.

Vax existe un punto de desacuerdo: mientras para Todorov es necesario que el lector acepte la posibilidad de otros mundos y lo fantástico se explica por la intrusión de uno de ellos en el mundo real, para Vax «no es otro universo el que se levanta frente al nuestro; es el nuestro que, paradójicamente, se metamorfosea».¹⁵⁵ Estas afirmaciones deberían, en todo caso, conjuntarse, pues parecen referirse a distintas manifestaciones de lo fantástico. Desde mi perspectiva, Todorov habla de lo fantástico puro y lo fantástico maravilloso, debido a que son estas categorías las que necesitan la configuración de mundos sobrenaturales; y Vax, en cambio, lo hace de lo fantástico extraño, que acepta la disrupción en función de las leyes del universo real, niega lo sobrenatural y elimina la incertidumbre en el lector.

Rafael Olea Franco afirma que para la comprensión del mundo representado como «nuestro», según las palabras de Todorov, es necesaria la siguiente precisión:

el mundo de los personajes no es nunca, de ninguna manera, el nuestro, es decir, el de los lectores reales, el cual abunda en actos cotidianos o en repeticiones incoherentes sin ninguna significación para una probable representación literaria [...] más bien Todorov quiso decir que la realidad ficticia construida por el texto es juzgada por los personajes como común y corriente, sin nada excepcional que, en principio, les cause sorpresa o sobresalto (al igual que sucede con el mundo cotidiano que rodea a los lectores reales) [...] el mundo de ficción puede aceptarse como paralelo (pero nunca como idéntico) a la realidad extratextual vivida por los lectores; como toda representación literaria del mundo físico implica un necesario proceso de selección y estetización, ni el más “realista” de los textos puede ser juzgado como equivalente de la realidad.¹⁵⁶

Olea Franco afirma que una concepción clásica del género supone un inicio adscrito al realismo literario, mientras que en algunos relatos fantásticos más modernos el universo descrito no necesariamente concuerda con el del lector pero sí es verosímil al interior del texto. El espacio ficcional, entonces, puede sorprender al lector y no a los personajes, y

¹⁵⁵ Louis Vax, *Arte y literatura fantástica*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, p. 17, *apud* Belevan, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁶ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 31.

después la disrupción que ataca esa realidad podrá sorprender a los personajes y no necesariamente al lector. Con ello entendemos que el relato fantástico más actual exige la representación de un universo común sólo para los personajes que lo habitan, sin que sea indispensable que tenga similitud con la realidad del lector.

Aunque encontramos textos que plantean situaciones ficcionales como la descrita, en que el escenario no concuerda con la realidad del lector y el acontecimiento extraordinario le resulta poco sorprendente, me parece más probable que ellos se enmarquen en alguno de los géneros vecinos de lo fantástico. Estoy de acuerdo con Roas cuando afirma que no es posible que una realidad ficcional que no se asemeje a la del lector, es decir, coherente sólo dentro del texto, pueda provocar el sentimiento fantástico, pues para que una narración sea considerada fantástica, es indispensable la creación de un espacio «similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que transformará su estabilidad [...] lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta el momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables».¹⁵⁷ La situación inversa no desestabilizaría al lector, con lo que su función en la construcción-decodificación de lo fantástico sería menor, mientras en una narración fantástica cumple el rol principal en el proceso. Por tanto, para el trabajo que presento, me parece más oportuno aceptar que el planteamiento del relato fantástico tradicional señalado por Olea Franco, pues puede ser aplicado a mayor número de narraciones fantásticas.

En las narraciones en que el mundo de ficción intenta embonar en la realidad extratextual, el lector no debería asumirla como su propio mundo. Sin embargo, en el caso de los lectores más ingenuos, el pacto establecido con el texto y una representación del

¹⁵⁷ Roas, art. cit., p. 8.

mundo cotidiano demasiado cercana a su concepción de él, es decir, con alto grado de referencialidad, puede crear en ellos una ilusión de realidad tan fuerte que, después de la aparición acontecimiento extraordinario, les haga cuestionar su propio mundo e incluso asumir como verdaderos los sucesos narrados hasta incorporarlos a su idea de lo que puede ser real. Las leyendas, por ejemplo, guardan una estrecha relación con los relatos fantásticos por el planteamiento de un mundo ficticio similar al real y por la presencia de elementos sobrenaturales, pero debido a «su origen histórico, o sea su supuesta base en sucesos verídicos lejanos en el tiempo»¹⁵⁸ y a las referencias textuales tomadas de la realidad (nombres de calles, de personajes históricos, etcétera) con las cuales se siente identificado el lector, es común que él logre aceptar como suyo el universo descrito en la narración. En el caso de lectores infantiles, su falta de conocimiento de las leyes del mundo real, los hace propensos a creer que un relato fantástico es un episodio de su realidad, por lo cual el acontecimiento extraordinario puede ocurrirles también.

La identificación provocada por la similitud del mundo planteado y el real, así como la disposición de los recursos narrativos para articular la disrupción, en los relatos mejor logrados lleva a que el conflicto de lo imposible en lo real supere los límites del texto haciendo que el lector ponga en cuestionamiento su propia realidad,¹⁵⁹ de tal manera que «lo fantástico puede ser [...] una forma de tocar la realidad prescindiendo de los esquemas y sistemas lógicos».¹⁶⁰ La disrupción es, entonces, un ataque frontal contra el lector, quien deberá revisar el mundo que lo rodea, los conocimientos que tenía de él y su propio entendimiento de lo que es real o posible y lo que no lo es: «lo irreal pasa a ser concebido

¹⁵⁸ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 78.

¹⁵⁹ Roas, *Tras los...*, p. 31.

¹⁶⁰ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983, 35.

como real, y lo real, como posible irrealidad».¹⁶¹

Como se vio, es la existencia de un mundo narrado¹⁶² semejante al real –no «el nuestro»– el punto de partida para la creación de estos relatos. La disrupción logrará su efecto sólo en función del planteamiento de un mundo familiar en que mediante «una visión racionalista y científica del mundo, de un esfuerzo individual de la imaginación [...] [se] busca en la invención deliberada el mejor medio para explicarse y revelar la realidad que no perciben los sentidos».¹⁶³

Irène Bessiére resalta precisamente la existencia de dos universos ficcionales cuando enuncia que «el relato fantástico tiene como particularidad la de denunciar la disparidad de lo real para dibujar un orden superior sólo mediante la letra»,¹⁶⁴ en tal caso, la denuncia es el procedimiento que permite la intrusión y, por consiguiente, el extrañamiento. Cabe señalar que, aunque muchas veces el mundo fantástico que irrumpe en el plano de la realidad ficcional parece ser opuesto, en los relatos más modernos «lo fantástico es una posibilidad más y no una antítesis de lo real»,¹⁶⁵ se trata, pues de la posibilidad menos evidente, pero no irreal.

Es importante pensar en la función que tiene el narrador para lograr ese efecto de ruptura. Él tratará de relatar, como se ha dicho, un mundo verosímil en cuanto al mundo

¹⁶¹ Roas, art. cit., p. 9.

¹⁶² El mundo narrado, según Pimentel, es un «entramado significante de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como la planeación, la previsión, el propósito, etc. –fases anteriores pero indisolublemente ligadas a la acción efectiva [...] El mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son el marco necesario a esa acción humana. Ambas dimensiones, la espacial y la temporal, son indispensables; no se concibe la acción humana fuera del tiempo, pues [...] éste “se convierte en tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo”» (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 2002, p. 17).

¹⁶³ Valdivieso, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁴ *Le récit fantastique*, Larousse, París, 1974, p. 205, *apud* Belevan, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁵ Jordan, *op. cit.* p. 69.

conocido por el lector pero al realizarse la interrupción «su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta»,¹⁶⁶ creando un mayor efecto de ambigüedad. Lo fantástico, pues, se convierte en un fenómeno lingüístico ya que

el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar.¹⁶⁷

Roas también explica que el trabajo del narrador es, en gran medida, el sustento del texto fantástico. Su función es dislocar el discurso racional para sugerir o insinuar cómo afecta el acontecimiento extraordinario en la realidad antes planteada. De tal manera que lo fantástico sólo puede ser establecido en función de lo que los diversos receptores –lector, personajes– entienden por realidad.

Acerca de cómo se construyen los mundos que requiere lo fantástico para lograr su efecto, se puede hablar –sin afán de llegar a una categorización de este aspecto– por lo menos tres posibilidades que se exponen a continuación.

1. En algunos relatos la doble construcción de mundos ficcionales resulta más evidente ya que son mostrados por el narrador, quien señala al lector que uno de ellos es parte de la realidad y otro pertenece a un orden diferente. En «La noche boca arriba» de Cortázar puede observarse tal proceso. La voz narrativa desarrolla dos mundos en oposición: el real, en que el motociclista sufre un accidente y durante su estancia en el

¹⁶⁶ Roas, art. cit., p. 27.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

hospital sueña que va huyendo de los aztecas; y el sobrenatural¹⁶⁸ (soñado), en que el moteca huye por el pantano.¹⁶⁹

El planteamiento inicial sugiere al receptor que el mundo sobrenatural, el del moteca, es producto del delirio del motociclista a causa de la fiebre; sin embargo, es el moteca quien sueña al motociclista. El artificio disruptor se apoya en la inversión de ambos mundos, que es revelada por el narrador líneas antes del final en forma simultánea para el personaje (motociclista-moteca) y para el lector. La disrupción consiste, entonces, en la inversión de los órdenes –lo real se convierte en sobrenatural y viceversa–, que obliga al lector a cuestionar las leyes de ambos mundos y el planteamiento inicial del relato en el que no había duda de cuál de ellos era el verdadero.

2. La construcción de los dos mundos ficcionales también puede efectuarse al evidenciar sólo la existencia del supuestamente real y mantener en secreto el extraordinario para revelarlo en un punto avanzado de la narración. «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga, es un claro ejemplo de esta forma de plantear los mundos necesarios para el desarrollo de lo fantástico. El mundo en que el monstruo de la almohada existe no es más que una duplicación del real, pero en él predomina lo extraño, lo siniestro, lo grotesco. Ese mundo extraño permanece a la sombra de la historia de la enfermedad de Alicia y su relación matrimonial con Jordán. Si en «La noche boca arriba» la disrupción obedece a la inversión de realidades, en éste el mecanismo disruptor que provoca el extrañamiento se

¹⁶⁸ La etiqueta de «sobrenatural» es conveniente para este ejemplo sólo por la función de ese mundo dentro del relato, pues podría considerarse también «extraño» debido a que responde a leyes de la realidad pero del pasado. Incluso la invención de los «motecas» no alteraría que fuese un mundo real pero extraño; sin embargo, todo mundo ficcional que se enmarque en lo onírico es necesariamente sobrenatural.

¹⁶⁹ La idea y la temática del cuento de Cortázar guardan cierta similitud con el brevísimo relato «Sueño de la mariposa» del filósofo chino Chuang Tzu (300 a. C.): «Chuang Tzu soñó que era mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu» (Bioy Casares *et al.*, *op. cit.*, p. 240).

realiza por medio de la revelación de la historia secreta, es decir, la aparición del monstruo. La posterior explicación del narrador acerca de su naturaleza no hace sino eliminar el desconcierto y sembrar, quizá, el miedo.

3. Finalmente, otro recurso para lograr la representación de dos mundos ficcionales es supeditar la existencia del extraordinario al real. En otras palabras, el extraordinario existe dentro del real y se muestra como imaginario. La fusión o convergencia de ambos dará como resultado no sólo el extrañamiento, sino también la configuración de un tercer mundo en el que están contenidos los dos, y que no responderá a las leyes de uno ni otro sino que formulará las propias, con lo cual contribuirá a mantener la incertidumbre.

En «Continuidad de los parques»¹⁷⁰ se observa esta construcción de los mundos. El real es aquel en que el lector-personaje se encuentra en un sillón verde leyendo una novela y el extraordinario es sólo posible dentro de él, ya que se trata de la historia que está leyendo. La ruptura de los límites entre ambos mundos cerca del final, permite el surgimiento de un tercero en que el lector vacilará y deberá determinar qué ocurrió.

Proceso similar ocurre en «La noche de los cincuenta libros» de Francisco Tario, pues el protagonista ve invadida su realidad por los personajes que pertenecían a los libros que él había escrito. De tal suerte, el mundo del personaje, en el que las cosas obedecían a las leyes de la realidad, se cruza con el universo de sus personajes en un mismo espacio con leyes ajenas al primero y al segundo.

El extrañamiento es el resultado de la disrupción y puede tener repercusiones en distintos agentes –lector, personaje o personajes, narrador–. Se trata de la elección que

¹⁷⁰ Cfr. Julio Cortázar, «Continuidad de los parques», en *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-diciembre, 1961, pp. 12-13.

realiza uno o más de ellos para comprender la ruptura que se presenta en la narración, pues «debe[n] optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos».¹⁷¹ Si la decisión es mostrada en el texto mediante los personajes o el narrador –como en «La noche boca arriba» y «El almohadón de plumas»–, orientará o incluso determinará la del lector, en cambio, si no hay una elección en aquéllos –como en «Continuidad de los parques»–, la decisión del lector es libre. Aunque en muchos relatos fantásticos es común que personajes y narradores perciban la naturaleza del acontecimiento extraordinario, vacilen y busquen una explicación, sólo el lector está obligado a realizar este proceso.

Para Todorov lo fantástico ocupa ese tiempo en que aún no se ha optado por una u otra explicación, las cuales significan abandonar el terreno de lo fantástico y elegir una explicación racional o sobrenatural, es decir, «la posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico». De igual manera, señala que el desconcierto que provoca lo fantástico permite la revelación de «la existencia dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural», unos semejantes a los posibles en la realidad y otros cuyas leyes atentan contra todo lo que se conoce y se puede explicar.

Esos órdenes de acontecimientos se traducen en dos géneros literarios que muchas veces suelen ser confundidos con lo fantástico: lo extraño, que da cuenta de sucesos que, aunque no son comunes, pueden ser explicados mediante las leyes del mundo real; y lo

¹⁷¹ Todorov, *op. cit.*, p. 24.

maravilloso,¹⁷² que construye un universo sobrenatural en que todos los sucesos corresponden a sus propias leyes, desconocidas en un primer momento por el lector pero a veces reveladas al avanzar la narración. Su relación y cercanía con lo fantástico permiten la existencia de categorías intermedias: lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso, que se diferencian entre sí por la manera en que se configura el mundo que ataca la realidad, en lo fantástico extraño es una duplicación grotesca del mundo real y en lo fantástico maravilloso es un mundo sobrenatural. Tales categorías deben ser diferenciadas de los géneros de lo extraño y lo maravilloso, pues estos últimos no provocan conflictos con el mundo real, no hay grandes choques ni incógnitas que resolver, ni ponen en cuestionamiento nuestra noción de realidad como sí ocurre en los textos fantásticos. Pongamos por ejemplo de lo extraño las narraciones de ciencia ficción como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, que se basan en lo posible dentro la realidad; y de lo maravilloso las narraciones del estilo de *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, que construyen un universo totalmente diferente.

Si Todorov entiende lo fantástico como «un género siempre evanescente», esta afirmación atenta, según Belevan, contra la noción misma de género. De acuerdo con Belevan, la inestabilidad de lo fantástico puro –al que Todorov otorga el grado de género– impide pensar en él como un género total, pero si se piensa en las categorías intermedias que he referido y a las que Todorov dedica buena parte de sus ejemplos, parece que ellas forman parte del mismo género fantástico, ya que conservan sus dos aspectos fundamentales –disrupción y desconcierto– y únicamente varía el grado de participación del lector respecto a los procedimientos del texto. Así, se puede decir que el género

¹⁷² Según Irène Bessiére, el relato fantástico surge del cuento maravilloso (art. cit., p. 93).

fantástico se constituye por tres posibilidades de ejecución y recepción: lo fantástico puro, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso.

2.1 LO FANTÁSTICO PURO

Todorov explica que «lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación» y que los agentes que perciben el acontecimiento extraordinario necesariamente, al finalizar la historia, eligen una de las dos posibles soluciones para desembocar en lo fantástico extraño o lo fantástico maravilloso. De tal manera, lo fantástico puro parece ser sólo un paso por el que debe transitar el relato fantástico y no una realización total por sí misma. Sin embargo, que el receptor acepte la disrupción como real no significa necesariamente que pueda o deba explicarla.

Según la apreciación de Belevan –con la cual intenta apoyar la tesis de Irene Bessiére en la que asegura que lo fantástico no es un género: «[el relato fantástico] no define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario»–, Todorov «ni siquiera logró ubicar *lo fantástico* propiamente dicho» puesto que describió exhaustivamente los subgéneros vecinos que se observan en su diagrama, es decir, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso; mas no tuvo la misma consideración para lo fantástico puro y, por ende, «el lector aprende a distinguir con precisión lo “fantástico-extraño” y lo “fantástico-maravilloso”, ¡pero jamás sabrá cuál es realmente esa “naturaleza de lo fantástico” a la que debió tener un acceso

previo a cualquier discusión ulterior sobre “territorios vecinos”!).¹⁷³ La impresión final para Belevan y para otros teóricos, es que lo fantástico puro no puede ser realizable por su naturaleza transitoria y que el relato necesariamente debe desembocar en uno de los subgéneros vecinos.

Sin embargo, el relato puede ser puramente fantástico si su construcción no busca eliminar el desconcierto, sino conservar más allá del final el sentimiento provocado a causa de la disrupción mediante los elementos narrativos, pues «si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos, en todos los niveles,¹⁷⁴ consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico».¹⁷⁵ Se podría decir que lo fantástico puro no ofrece soluciones al lector o que debe, en palabras de Rhodes James, «tener una puerta de salida para una explicación natural, pero lo suficientemente estrecha como para que no pueda ser utilizada». La permanencia de esa duda, gracias a la ambigüedad de los procedimientos narrativos, caracteriza plenamente el reino de lo fantástico.¹⁷⁶

A pesar de que existen ciertos temas que favorecen el desarrollo del relato fantástico, no es ésta una característica que determine la incursión o exclusión de un texto en el género porque al haber temas específicos, éstos poco a poco dejarían de ser desconcertantes para el lector y el efecto fantástico no se lograría.

Es común la insistencia de algunos teóricos por descubrir o delimitar qué es fantástico y qué no lo es; tal clasificación es no sólo imposible sino innecesaria. Por

¹⁷³ Belevan, *op. cit.*, pp. 49-51.

¹⁷⁴ Al hablar de niveles, Todorov se refiere a los siguientes: 1) verbal, que incluye la enunciación y el enunciado; 2) sintáctico, o tipo de relación en que entran las distintas unidades narrativas, y 3) semántico, en el que se evidencian los temas (Hahn, *El cuento...*, p. 15).

¹⁷⁵ Todorov, *op. cit.*, p. 62.

¹⁷⁶ Botton Burlá, *op. cit.*, p. 17.

principio, el relato fantástico debe rechazar la familiaridad de los sucesos narrados para lograr el efecto buscado mediante el desconocimiento del lector. Además, los elementos que en ocasiones se han señalado como fantásticos no determinan por sí solos que el texto lo sea, pues pueden tener una función distinta al interior de la narración. Roas ejemplifica de manera clara esta afirmación cuando explica la función moralizante de los fantasmas en «Cuento de navidad» de Charles Dickens; y Alazraki explica que «definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento de maravilla (¿hay acaso alguna que de cierta manera no lo incluya?) es inconducente; equivaldría a definir una obra como tragedia solamente porque contiene uno o más elementos trágicos».¹⁷⁷ Finalmente, si se aventurara una posible categorización, ella sería rápidamente cuestionable por la evolución constante del género fantástico.

Acerca de lo último, basta pensar en motivos como *el pacto con el diablo* o en personajes como el vampiro o los zombis, que en algún momento provocaron gran desconcierto en los receptores pero que en la actualidad difícilmente logran el mismo efecto dado que han sido utilizados en cualquier cantidad de narraciones y películas. En últimos tiempos, parece que hay una preocupación por mantener la sorpresa del receptor sobre todo ante los personajes supuestamente fantásticos, ya que al haberse formado una tradición a su alrededor, pertenecen al género maravilloso, que no exige la incertidumbre o vacilación para su construcción. La forma que han encontrado algunos creadores es variar las características de esos personajes para que rompan con la tradición que les precede, pero aún con dichas modificaciones, siguen perteneciendo a un universo ficcional ya reconocido por todos.

¹⁷⁷ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio...*, p. 17.

Cuando Botton Burlá afirma que la fórmula de lo fantástico se encuentra en la relación entre el tema y su tratamiento, además de aceptar la posibilidad de modelos estructurales, lo cual trabajaría en contra de la propia naturaleza del género, otorga al tema la mayor relevancia y al resto de los elementos una función complementaria; pero el tema, de hecho, sólo es una de las piezas que tiene a su disposición el escritor para la construcción del efecto que radica, como se ha dicho, en el desconcierto.

Negar la existencia de temas fantásticos permite negar también, mediante la misma justificación, la posibilidad de hablar de lenguaje, personajes, motivos, escenarios y tiempos fantásticos. Como se señaló, la recurrencia de estos elementos los llevaría a ser conocidos como parte de un universo alterno, o sea, maravilloso o real mágico, y su aparición en la narración no desestabilizaría el mundo cotidiano ya que se conocerían de antemano las leyes que rigen el mundo al que pertenece tal o cual elemento.

En síntesis, lo fantástico depende de que el acontecimiento extraordinario sea desconocido para el lector, sólo el «no saber» provoca desconcierto y, por tanto, se puede afirmar que mientras más grande sea el desconocimiento más contundente será el efecto fantástico. Hay que señalar también, a propósito de la última afirmación, que dado que el grado de desconocimiento recae totalmente en el receptor, se trata de un aspecto por demás relativo.

Tal vez la forma más eficaz para elaborar un texto fantástico puro sea situar la disrupción en un punto cercano al final de la narración, pues, por lo general, «al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma [...] una decisión: opta por una u

otra solución, saliendo así de lo fantástico».¹⁷⁸ Es decir, si el acontecimiento extraordinario se presenta al inicio o a la mitad del relato, el lector tendrá tiempo para buscar una explicación mediante los elementos textuales y sus experiencias de vida, y el desconcierto habrá terminado al mismo tiempo que el texto o antes. Pero si la disrupción aparece cerca del final de la historia, el lector carecerá de tiempo y elementos para encontrar una solución, el desconcierto comenzará al final o, en algunos casos bastante afortunados, después de que haya terminado el relato. Por tanto, en apariencia, «el cuento fantástico [puro] está dirigido casi siempre hacia la falta de desenlace».¹⁷⁹

Sólo para el caso de lo fantástico puro, y no así para lo fantástico extraño y fantástico maravilloso, parece conveniente tomar por cierto lo que «algunos estudiosos han propuesto como característica [...]: la estructura gradual ascendente que culmina en la intrusión o aparición».¹⁸⁰ En otras palabras, la disposición de los elementos e indicios va en aumento, al mismo tiempo que la intensidad y el ritmo se incrementan; el final representa la conjunción de la totalidad de estos aspectos.

Respecto al punto de la narración en que el acontecimiento extraordinario aparece, puede compararse el efecto logrado en dos cuentos de Silvina Ocampo: «La casa de azúcar» y «El vestido de terciopelo».

El primero desarrolla gradualmente la disrupción, así poco a poco Cristina adquiere la personalidad de Violeta, la mujer que habitaba la casa que la pareja de protagonistas compró y quien había muerto recientemente en un hospital psiquiátrico. En apariencia, y

¹⁷⁸ Todorov, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁹ Botton, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁰ José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, «Prólogo», en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (comp.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos: antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003, p. 28.

según lo expresado por el narrador-personaje, Cristina era víctima de diversas supersticiones y una de ellas le impedía vivir en una casa que ya hubiera sido de alguien más, pues aseguraba que el destino de los habitantes anteriores influiría en el suyo. El narrador muestra la transformación de su esposa, hasta que Cristina la declara en el diálogo: «Soy otra persona». Hacia el final de «La casa de azúcar» el lector ha eliminado el desconcierto originado por la suplantación de personalidad, ha elegido situar al texto en lo fantástico maravilloso, pues el tiempo narrativo ha sido suficiente para que la propia narración ofrezca elementos que orienten su respuesta a ese lugar.

Caso contrario se observa en «El vestido de terciopelo», relato en el que la mujer que se prueba el vestido confeccionado por Casilda, es asfixiada por el dragón dibujado en la prenda. En éste, a pesar de existir oraciones que anuncian la aparición de lo sobrenatural,¹⁸¹ son omitidas en la primera lectura debido a que pueden ser entendidas como figurativas. De esta manera, la revelación de que el dragón del vestido ha cobrado vida y ha asfixiado a la mujer, ocurre líneas antes de concluir el relato de manera abrupta y, en vista de que la disrupción no afecta ni a la voz narrativa ni a Casilda, al terminar el relato el lector debe determinar por sí mismo si el dragón realmente cobró vida y mató a la mujer o si hay una explicación racional para que muriera. Esta elección, sin embargo, se realizará después de la narración, así el desconcierto comenzará al final del relato y éste se mantendrá dentro de la categoría de fantástico puro.

En aquellos relatos en que la disrupción comienza al mismo tiempo que el cuento –

¹⁸¹ «Cuando terminó de hablar, la señora respiraba con dificultad. El dragón también [...] La señora volvió a ponerse de pie y se detuvo de nuevo frente al espejo tambaleando. El dragón de lentejuelas también tambaleó [...] –Tendré que dormir con él –dijo la señora, frente al espejo, mirando su rostro pálido y el dragón que temblaba sobre los latidos de su corazón–».

por ejemplo en «Anuncio» de Juan José Arreola—, el acontecimiento extraordinario es asimilado por el lector mediante el pacto de verosimilitud y, de esta manera, el desconcierto inicial rápidamente desaparece.¹⁸²

El efecto logrado mediante los mecanismos narrativos antes descritos, es decir, el sentimiento fantástico, es un aspecto acerca del cual diversos teóricos han discutido en sus estudios de la literatura fantástica. El problema, en esencia, radica en si el verdadero sentimiento logrado por estos relatos es forzosa y únicamente el miedo, entendiendo el miedo como una gama de emociones que van del temor y la aprensión, a los terrores más profundos.¹⁸³

Es indudable que en algunos relatos fantásticos, sobre todo en los pertenecientes a la tradición oral y en los escritos antes y durante el siglo XIX, la intención del autor era causar miedo, al punto de poder asegurar que hay un parentesco entre la literatura fantástica y el género de terror. Pero, como Todorov explica, el miedo no es un sentimiento que sólo esté presente en estos textos, de hecho, puede encontrarse en muchos otros géneros. Cuando lo fantástico se desarrolló, consolidó y evolucionó, abandonó este recurso, que actualmente puede o no ser parte del efecto buscado. De hecho, según las observaciones de Alazraki, en los relatos del siglo XX desaparece la intención de que el hecho fantástico asalte y horrorice al lector.¹⁸⁴ Pampa Olga Arán afirma que este cambio en el efecto del relato fantástico es producto de un proceso evolutivo en que el fantástico del horror, de lo perverso y lo sobrenatural, se modificó para dar paso a un tratamiento más intelectual «que confronta el

¹⁸² Jordan apunta que la adaptación al acontecimiento extraordinario es producto de una naturalización de lo sobrenatural (*op. cit.*, pp. 112-113).

¹⁸³ Roas, *Tras los...*, p. 82.

¹⁸⁴ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 69.

ver y el *saber*, la percepción sensorial y la razón, creando un vacío semántico, una zona de no significación». ¹⁸⁵

Algunos teóricos han aventurado hipótesis acerca de otros sentimientos que serían fundamentales para el género –como la risa o la angustia–; sin embargo, estas sensaciones no son indispensables para lo fantástico como sí lo es el sentimiento de desconcierto, el cual no se encuentra en otros géneros, ni siquiera en los más cercanos a lo fantástico, pues no basan su construcción en mantener la vacilación del receptor.

De acuerdo con lo anterior, el verdadero efecto fantástico o la experiencia del lector, más que miedo como escribió Lovecraft: «el relato fantástico... echa sus raíces en un elemental y profundo principio, cuya atracción no es solamente universal sino necesaria al género humano: el Miedo», ¹⁸⁶ y más que risa, como sugiere Desmeules, provoca un sentimiento de desconcierto que sólo puede originarse por una intrusión brutal no anunciada por medio de pistas y que escape a las situaciones comunes para el lector.

No es que no existan marcas textuales que previamente remitan a la ruptura, sino que esas marcas no deben ser evidentes para un receptor común. En otras palabras, un manejo inteligente de los indicios es importantísimo para que el efecto fantástico se logre, pues constituye por sí mismo un juego simultáneo de presencia y ausencia, en que la primera es indispensable para la coherencia estructural y la segunda para el desconcierto. La función del lector no es, entonces, «reconocer los signos de la aparición de un acontecimiento extraño o sobre natural», como afirma Desmules; tal anticipación cancela el efecto fantástico e inclina su lectura hacia lo maravilloso o lo extraño.

¹⁸⁵ Arán, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁶ Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural horror in literature*, Ben Abramson, Nueva York, 1945, p. 9, *apud* Belevan, *op. cit.*, p. 73.

Ello no significa que el miedo y el humor, e incluso otros sentimientos alejados del desconcierto, no puedan aparecer en los relatos fantásticos; pero su incursión es posterior a la disrupción y al extrañamiento, por tanto, no constituyen propiamente el efecto, ya que su presencia necesita la previa resolución del sentimiento fantástico, es decir, se encuentran como unas de las posibilidades de lo fantástico extraño o lo fantástico maravilloso, según el caso. Por medio de esta aseveración, se puede afirmar que los relatos fantásticos permiten otros sentimientos que funcionan como efectos secundarios¹⁸⁷ sólo cuando el desconcierto ha pasado. Por ejemplo en «El almohadón de plumas» se presenta el miedo y en «Anuncio» la risa. Se podría afirmar, entonces, que el desconcierto es el único sentimiento causado por lo fantástico, que el resto de las sensaciones corresponden a su resolución y que, por tanto, cada categoría del género fantástico posee su propia gama de sentimientos secundarios.

Jaime Alazraki dice al respecto que sólo durante el siglo XIX el efecto fantástico consistía en el miedo y que eso no se da en la producción literaria del XX, en la que el sentimiento resultante se acerca más a la perplejidad o inquietud. Por esas diferencias sustanciales denomina al fantástico del XIX «tradicional» y al del XX «neofantástico». Para Roas es innecesaria esta distinción porque ambos tipos de textos se basan en una misma idea: producir incertidumbre. Además, al pensar en las características básicas del género fantástico «algunos teóricos concluyen que, en última instancia, [...] lo neofantástico pertenece a los mismos parámetros generales [...] los cuales sólo se han adecuado a ciertas

¹⁸⁷ Aunque David Roas pone énfasis en que el miedo es la única reacción posible luego de que el lector descubre la disrupción, y asegura que el ambiente del cuento fantástico es, de hecho, un «clima de miedo» (art. cit., p. 32). Sin embargo, esta afirmación resulta exagerada, pues la gama de emociones provocadas después de la disrupción no podría limitarse a una sola de ellas ya que, de alguna manera, saber que los textos fantásticos siempre provocan miedo predispondría a los posibles lectores y el efecto fantástico no se lograría.

concepciones modernas».¹⁸⁸ Aunque el término neofantástico puede ser útil para señalar los rasgos distintivos de la producción literaria más reciente, se debe recordar que lo fantástico se caracteriza por plantear siempre un nuevo modelo, por lo cual no se precisan etiquetas para cada una de las diferentes ejecuciones.

Ya que la finalidad del fantástico es mantener el desconcierto, otro aspecto que puede contribuir a lograrlo es que él sólo repercuta en el lector y nunca oriente su razonamiento a partir de los diálogos o reflexiones de personajes y narradores. En todo caso, si en un texto fantástico puro estos últimos no perciben el acontecimiento extraordinario, el trabajo del lector es mayor; debe imaginar por sí mismo las probables resoluciones a su duda –no las ofrece el texto–, y descubrir también por qué el suceso no alteró a los personajes y narradores.

Se ha insistido en que lo fantástico puro es un efecto de recepción, por tanto, sólo puede ser posible en el presente, en la primera lectura del texto, pues las posteriores lecturas estarían encaminadas a la búsqueda de los procedimientos narrativos utilizados por el autor para introducir el acontecimiento extraordinario, así como a plantear respuestas a la duda generada por él o, en el caso de haberse inclinado hacia una posible solución, índices que confirmen o refuten la elección.¹⁸⁹ Por el contrario, un conocimiento previo de la historia impediría el sentimiento fantástico, ya que desde la primera lectura se buscarían las señales de que algo extraño ocurrirá.

Como puede observarse, esta categoría literaria está basada en aspectos temporales: el momento en que ocurre la disrupción, el tiempo que duran el extrañamiento y el

¹⁸⁸ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 69.

¹⁸⁹ Todorov, *op. cit.*, pp. 71-72.

desconcierto, y el presente como única posibilidad de lectura.¹⁹⁰ Por ello, se puede asegurar que lo fantástico puro necesariamente debe ser breve, pues el alargamiento de la situación planteada en la narración provoca un acostumbamiento a ella que diluye el efecto logrado al momento de la disrupción y coloca al relato en otra de las posibilidades de lo fantástico.

2.2 LO FANTÁSTICO EXTRAÑO

Sólo cuando el texto supera el tiempo del desconcierto, permite la búsqueda de una explicación u ofrece por sí mismo posibles explicaciones al acontecimiento extraordinario – por medio de la voz narrativa o los diálogos de los personajes–, la función del lector es trascendental porque deberá determinar si se trata de un texto fantástico más cercano a lo extraño o a lo maravilloso. Una vez que el lector ha dado cuenta de que existen dos explicaciones a su duda, le es imposible no realizar una elección, ya que para entonces ha aceptado «un muy peculiar pacto de ficción».¹⁹¹ Hay que señalar también que existen relatos que no ofrecen diversas explicaciones a la disrupción, sino que imponen una de ellas –aunque por la mente del lector hayan surgido varias explicaciones durante el tiempo que dura el desconcierto– y, en ese caso, la función del lector es asumir el pacto de verosimilitud sin cuestionar al texto.

En otras palabras, se puede afirmar que cuando el texto fantástico no es puro puede dejar que la elección sea libre para el lector si ofrece las dos justificaciones para la

¹⁹⁰ Acerca de los aspectos temporales de lo fantástico, valdría la pena analizar si un texto puede perder la esencia que determina su incursión en este género a causa del paso del tiempo y si, de igual manera, un texto que antes no se había considerado como fantástico, en otro tiempo y cultura pueda pertenecer a dicha categoría.

¹⁹¹ Risco *et al.*, *op. cit.*, p. 9.

disrupción sin determinar la correcta. También puede cerrar el texto al explicar las razones por las que el acontecimiento extraordinario se efectuó. En ambos casos el lector debe estar dispuesto a asumir la explicación o a elegir una de las propuestas, y a no cuestionar la verosimilitud de la disrupción. El relato fantástico que ha salido de lo puro, entonces, no es efectivo sólo por la disposición de sus elementos estructurales (como se observó en lo puro), necesita además un lector ideal o modelo, es decir, la colaboración del receptor con el texto.

Según la definición ofrecida por Soloviovy, lo fantástico extraño es la explicación del acontecimiento extraordinario a partir de las leyes de la realidad, es la solución más racional pero más inverosímil. Lo fantástico extraño es esa puerta estrecha que no se justifica en el texto mismo, sino en el mundo real y, aunque la construcción de lo fantástico puro debe estar encaminada a ignorar esa puerta, en el caso de lo fantástico extraño hay una preocupación por dotar de sentido a la disrupción.

La explicación natural o racional puede dividirse en dos grupos según la forma de entender el acontecimiento disruptor: 1) la negación: jamás ocurrió, fue producto de un sueño, de la locura o una alucinación; y 2) la aceptación: sí ocurrió pero se explica por supercherías, argumentos científicos, casualidad o azar.

Ejemplo de un relato fantástico extraño cerrado, cuya explicación es negar lo sobrenatural de la disrupción, es «La noche de los cincuenta libros» de Tario. En este cuento, Roberto –narrador y protagonista– decide alejarse de su familia y amigos debido a que cree que todos lo tratan mal. Roberto se convence de que debe alejarse porque no necesita de nadie más que de él y que durante su vida de ermitaño escribirá los más terribles cuentos de horror. El desarrollo del relato describe que, alejado de todos, cada año

escribe un libro y al concluir su última obra –la número cincuenta–, los personajes de sus libros escapan de las páginas y, a pesar de que Roberto no los puede ver, lo persiguen hasta que decide arrojarse al vacío.

La negación ocurre cuando, luego del supuesto impacto, Roberto abre los ojos y se encuentra en medio de su familia y un médico, aún es adolescente, jamás escribió un libro y está muerto. Así, la interrupción puede ser explicada dentro de las leyes del mundo real, se trató de una alucinación o un sueño. La continuación de la voz narrativa después de la aceptación de su muerte, abre otra posibilidad de efecto fantástico al aceptar que el fantasma o espíritu de Roberto puede comunicarse; sin embargo, esta segunda interrupción parece menos afortunada comparada con el primer efecto logrado.

En el caso de la aceptación en un relato fantástico cerrado, se puede recordar el cuento «El almohadón de plumas», del que ya se ha hablado, cuyo párrafo final acepta y explica científicamente la existencia del monstruo de la almohada y la manera en que dio muerte a Alicia. Al mismo tiempo se otorga importancia a la casualidad, ya que el narrador asegura que esos parásitos sólo alcanzan enormes dimensiones en ciertas condiciones que, por azar, existían en la casa de Alicia y Jordán.

Sea por negación o por aceptación, en el relato fantástico extraño cerrado el resultado es el mismo: se elimina el desconcierto del lector por medio de la razón y se rechaza la existencia de mundos sobrenaturales.

El relato fantástico extraño también puede ser abierto, sólo cuando el acontecimiento extraordinario tiene su explicación en las leyes del mundo real, se expresa en el texto y esa explicación parece ser la más lógica y la de mayor solidez pero, al mismo tiempo, no se excluye del todo la posibilidad de un universo maravilloso. Es decir, el texto

sugiere vagamente que la interrupción responde a una naturaleza distinta a la cotidiana. De esta manera, aunque la narración se incline hacia lo extraño, el lector puede todavía omitir la explicación racional y aceptar como sobrenaturales los hechos descritos. La personalidad del lector es la que determina tal decisión, si quien está frente al texto es un receptor incrédulo, optará siempre por la respuesta racional que ofrece lo extraño.

2.3 LO FANTÁSTICO MARAVILLOSO

Si el lector, en cambio, es crédulo, buscará una solución a su duda en el terreno de lo sobrenatural y, por tanto, aceptará la existencia de otros mundos desconocidos. Este nuevo contrato de verosimilitud tiene como consecuencia que cualquier acontecimiento extraordinario posterior ya no sea cuestionado en la misma medida que la intrusión inicial, así el efecto de lo fantástico puro es irrecuperable y hay un traslado hacia lo fantástico maravilloso.

Para Soloviovy, esta elección parece la más evidente, dado que el acontecimiento no corresponde a lo común, es más sencillo aceptar que escapa a la realidad que pensar que puede ocurrir en el mundo del lector; se trata de una solución verosímil, aunque sobrenatural.¹⁹² Sin embargo, elegir la existencia de lo sobrenatural supone que la interrupción de alguna manera quede inexplicada, pues las leyes que rigen ese otro mundo no son conocidas por el lector. Acerca de los textos fantásticos maravillosos, Todorov explica que «estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo

¹⁹² *apud* Todorov, *op. cit.*, p. 42.

sobrenatural».¹⁹³

Otra posibilidad de que lo fantástico maravilloso aparezca es que el texto explique la disrupción a partir de la construcción de un mundo sobrenatural y niegue rotundamente la explicación racional que, en algún momento, pudo ser una posibilidad en la mente del lector, del narrador o de los personajes.

Como se vio en el apartado anterior, el texto fantástico que ha salido de lo puro puede ser abierto o cerrado. Así, un ejemplo de lo fantástico maravilloso cerrado puede observarse en «Chac Mool» de Carlos Fuentes. En un primer momento de la narración, existe la sorpresa de que el Chac Mool haya cobrado vida y se duda si realmente ocurrió o fue sólo una alucinación de Filiberto. La construcción de la narración más que sugerir, confirma la existencia de un acontecimiento extraordinario que sólo es explicado por las leyes de un mundo maravilloso.

Un relato abierto como «El verdugo» de Silvina Ocampo, entra en el terreno de lo fantástico maravilloso cuando el lector decide que el Emperador fue asesinado por las presencias invisibles y rechaza que el acontecimiento extraordinario fue nada más que la manifestación de una enfermedad que ocurrió casualmente cuando se abrió la caja que contenía los gritos.

Debe tomarse en cuenta que en los relatos fantásticos extraño y maravilloso, la brevedad y el resto de los aspectos temporales que fueron señalados para lo fantástico puro no conservan la misma importancia. Estas dos categorías encuentran su eje estructural en los aspectos de recepción: lo que el lector considere real, posible e imposible; su horizonte sociocultural, sus lecturas previas y su disposición para la construcción del texto fantástico.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 38.

Lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso, por tanto, exigen «del lector una lectura activa, que complete imaginativamente los referentes ideacionales que caracterizan la configuración del fenómeno fantástico».¹⁹⁴

* * *

Parece evidente que la pluralidad conceptual de lo fantástico hasta ahora expuesta, así como las contradicciones de teóricos y estudiosos del tema, son válidas debido a la constante transformación que lo caracteriza y a que tales formulaciones son diferenciadas y complementarias al mismo tiempo. Pero para los fines de este trabajo de investigación es necesaria una aproximación que, además de sintetizar lo tratado, permita determinar cuáles relatos pertenecen a tal categoría y cuáles no, es decir, una descripción funcional del género.

Así, se entenderá como fantástico aquél texto que proponga un universo semejante al real, el cual se vea afectado por la intrusión de un acontecimiento extraordinario. El acontecimiento extraordinario puede ser sobrenatural, si responde a un sistema diferente de leyes que lo gobiernan y de comprensión; o natural (pero extraño), si es parte de una realidad poco cotidiana, desconocida, grotesca, siniestra o perturbadora –lo que Freud llamaba *unheimliche*–. Es decir, la literatura fantástica tiene como deber cruzar los límites infranqueables entre la realidad y otros mundos mediante una disrupción.

La aparición del artificio disruptor, como lo hemos llamado aquí, en el marco de la vida cotidiana debe tener repercusiones, es decir, efectos emocionales y psicológicos, por lo menos en el lector o receptor (en el caso del relato oral). Más allá de la sensación de

¹⁹⁴ Jordan, *op. cit.*, p. 75.

extrañamiento al momento de la disrupción, el relato fantástico siempre provocará desconcierto, incertidumbre o vacilación; aunque posteriormente el sentimiento puede cambiar a partir de la manera en que el texto o el receptor expliquen la ruptura.

Esta ruptura del orden depende de que el autor lleve a cabo una construcción de por lo menos dos historias simultáneas, que en algún punto de la narración trasgredan sus fronteras para entrar en terrenos de lo fantástico, pero sobre todo de la participación del receptor en dicha construcción, es decir, este tipo de narraciones exigen una lectura activa. Por tanto, el género fantástico se caracteriza por su dinamismo, movilidad e interacción entre los distintos actores de la lectura.

CAPÍTULO 3. DISRUPCIONES: EJEMPLOS Y ANÁLISIS

El cuento fantástico en Hispanoamérica, como he mencionado, intensifica las características fundamentales del cuento hasta sus últimas consecuencias. Llegó a su máximo desarrollo hasta el siglo XX, después de un proceso evolutivo que parece haber recorrido desde los mitos y leyendas hasta las historias de aparecidos.

No me parece arriesgado asegurar que el esplendor alcanzado durante el siglo pasado es resultado de la experimentación con el lenguaje y la forma de los escritores modernistas y vanguardistas, y de diversos factores culturales, sociales y políticos que tuvieron lugar a finales del XIX y principios del XX.

Debido a la propia naturaleza del género fantástico que, lleno de vitalidad, se resiste a los encasillamientos teóricos, a limitar los recursos de los que echa mano y a automatizarse; es posible decir que únicamente podemos llegar a acercamientos conceptuales, los cuales, sin ser definiciones tajantes, tendrán validez sólo durante cierto tiempo y contexto,¹⁹⁵ incluso en tales condiciones habrá textos que no se sujeten a la regla imperante.

Pese a las imposibilidades que plantea lo fantástico, considero que el estudio de su producción literaria siempre es pertinente, puesto que se encuentra en constante evolución y, por tanto, permite diversas interpretaciones desde el tiempo y espacio al que el receptor

¹⁹⁵ Se debe recordar que «dentro del modelo global del género, cada época delimita las coordenadas particulares de lo que entiende y acepta como fantástico» (Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 59).

pertenezca. Al mismo tiempo, el análisis de los relatos fantásticos es relevante ya que sostienen diálogos con textos, métodos y modelos narrativos pasados y contemporáneos, lo cual, además de demostrar su riqueza, puede hacer notoria la forma en que se modifica y articula lo fantástico mediante intercambios con otras formas, así como prever el posible camino que seguirá el género.

Por tanto, creo prudente realizar un análisis del cuento fantástico del siglo XX en Hispanoamérica que no se limite a un recorrido histórico y geográfico, a la obra de un autor en específico, ni a la búsqueda de elementos que justifiquen la pertenencia de tal o cual texto a esta categoría, y mucho menos que pretenda cerrar la interpretación de los relatos ni aventurar una poética del género.

La intención primordial de este trabajo no consiste, entonces, en encontrar las similitudes entre los autores y los cuentos que conforman mi corpus –aunque sin lugar a dudas surgirán y aportarán más elementos de análisis–, sino reconocer sus diferencias, puesto que «cada escritor se apropia de la vida del género y lo renueva desde una situación cronotópica»;¹⁹⁶ y aceptar que lo fantástico vive de sus excepciones, variantes y contradicciones.

Aunque es inevitable estudiar el tratamiento de los temas, motivos y personajes, enfocaré el análisis de éstos y otros aspectos al estudio de los artificios disruptores. Pese a que he intentado explicar el término *disrupción*, es decir, el momento exacto de la intrusión de un acontecimiento extraordinario (natural o sobrenatural) en el plano de la realidad ficcional, el cual desestabiliza las leyes del mundo supuestamente real provocando extrañamiento y desconcierto en el lector; creo necesario señalar que al hablar de *artificio*

¹⁹⁶ Arán, *op. cit.*, p. 14.

disruptor me refiero al conjunto de elementos que trabajan para articular dicha disrupción; así como al proceso previo y posterior a ella. En otras palabras, a la estructura que sostiene ese momento único.

De esta manera, analizaré los diversos planos en que la disrupción se manifiesta en cada texto, cómo se articula, qué función estructural tiene, qué agentes se ven involucrados o afectados por su aparición y qué efecto logra en los receptores. Con ello no quiero establecer un único modelo de análisis que sirva para los relatos que conforman mi corpus, pues, al aceptar la variabilidad del género, considero que cada uno formulará su propio modelo; sin embargo, los aspectos que he señalado servirán como punto de partida para su estudio y también como punto de contraste si fuera necesario.

Debo aclarar que partiré de una categorización de los artificios disruptores que, además de facilitar el análisis, mostrará algunas de las posibilidades de ejecución del relato fantástico, pero insistiré en que la clasificación que propongo no es cerrada; entiendo que cualquier intento que limite al género trabaja en contra de su esencia y, por tanto, es inválido.

Los artificios disruptores que analizaré serán los que considero más relevantes para la comprensión del cuento fantástico: disrupción inicial, disrupción intermedia y disrupción final; según el momento de la narración en que ocurre el acontecimiento extraordinario. Así, seleccioné: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Jorge Luis Borges, «Un pacto con el diablo» de Juan José Arreola, y «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar, para cada disrupción respectivamente.

Además de haber sido escritos por autores hispanoamericanos del XX –al considerar necesarias las segmentaciones histórica y geográfica para acercarnos a una recepción

general de lo fantástico que sirva como base—, los textos que analizaré fueron elegidos a partir de sus diferencias al articular lo fantástico.

A pesar de que pretenden ser una muestra representativa de su época y su cultura, es posible que alguien encuentre mejores ejemplos para las disrupciones. Se trata, pues, de una selección a partir de mi corpus de lecturas. Elegí cuentos que, a mi parecer, son los mejor logrados en su categoría de disrupción. Por tanto, no utilicé como criterio la pertenencia de los autores al canon literario, aunque se dé esa coincidencia; ni la nacionalidad de los autores, pese a que es evidente que la mayor producción de relatos fantásticos, los mejor logrados o aquellos que ofrecen estructuras más innovadoras u originales, pertenecen a las literaturas argentina y mexicana.

Con esto sostengo que el corpus de mi investigación está determinado por sus diferencias y no por sus similitudes, por la riqueza de su estructura narrativa y no por su intención ideológica, por el texto mismo y no por el renombre de su autor.

En cada apartado explicaré las particularidades de cada disrupción, desarrollaré brevemente la nota filológica de los cuentos, así como cualquier aspecto que aporte datos a mi investigación; posteriormente, realizaré un análisis detallado de cada texto.

3.1 DISRUPCIÓN INICIAL

Cuando un texto revela al principio de la narración el acontecimiento extraordinario tiene por lo menos dos posibilidades de desarrollo: 1) si resuelve de inmediato la disrupción por medio de una explicación racional o sobrenatural y despeja rápidamente el extrañamiento sin dejar lugar a que se presente el desconcierto, es decir, ese momento en que se busca una

solución al acontecimiento extraordinario, estamos frente a un texto extraño o maravilloso; 2) si por el contrario, el texto no resuelve la naturaleza de la disrupción, se desarrolla a modo indicial e intenta mantener o incrementar el desconcierto, estamos frente a un texto fantástico. Por ende, el sólo hecho de presentar un extrañamiento inicial no determina que un texto sea considerado fantástico, se requiere cierto manejo del acontecimiento extraordinario.

La disrupción inicial es quizá la que tiene mayores dificultades para sostener el sentimiento fantástico, en especial cuando se trata de relatos largos. Considero que para mantener el desconcierto se requieren giros que revitalicen cada determinado tiempo textual la disrupción, de modo que el lector no caiga en acostumbramiento.

Para este artificio disruptor analizaré uno de los cuentos más representativos de Jorge Luis Borges: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Se publicó por primera vez en mayo de 1940 en la revista *Sur* y, luego de asombrar a los lectores del número 68 de portada verde jade, en diciembre del mismo año fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica*. Aunque su aparición en la que es considerada un parteaguas de la literatura fantástica – hasta entonces etiquetada como «literatura menor» y de muy pobre producción– fue juzgada poco elegante por algunos críticos por pertenecer a uno de los antologadores y por utilizar como personajes a dos de ellos, el relato es reconocido como fundacional de las letras hispanoamericanas del siglo XX¹⁹⁷ y como la ficción por excelencia de Borges.¹⁹⁸ Más tarde apareció como cuento inaugural en *El jardín de senderos que se bifurcan* editado en

¹⁹⁷ Rafael Olea Franco, «Borges en la constitución del canon fantástico», en Alfonso de Toro (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon fantástico*, Georg Olms Verlag, Nueva York, 2007, p. 123.

¹⁹⁸ Alan Pauls, *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 100.

Sur en 1941 y que, como referí páginas atrás, formó parte de *Ficciones* en 1944. Según la reseña de Adolfo Bioy Casares, «Tlön...» es el mejor logrado de los relatos que integran *El jardín...*

«Tlön...» narra el descubrimiento de un artículo de un país falso en una enciclopedia y la revelación posterior de un mundo maravilloso inventado por los hombres que paulatinamente suplanta al mundo real. A pesar de su publicación en 1940, la idea de este relato ya había sido contemplada por Borges desde 1936. En su reseña a *La estatua casera* de Bioy Casares, Borges dice:

He recorrido muchas Utopías –desde la epónima de More hasta *Brave New World*– y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica [...] su enciclopedia, en fin: todo aquello articulado y orgánico.¹⁹⁹

En este fragmento observamos, la idea general que llevó a cabo después para la construcción de «Tlön...». Incluso podemos encontrar la esencia de la cita anterior dentro del relato:

Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.

Aunque no habla del falso país Uqbar, sino de Tlön. La intrusión de un mundo inventado en el plano de la realidad, según la apreciación del autor, era una posibilidad que no había sido explorada.

Los giros en el tratamiento de lo fantástico de Borges han permitido que diversos autores aseguren que inauguró un género literario que se vale especialmente del ensayo

¹⁹⁹ Jorge Luis Borges, «Adolfo Bioy Casares, *La estatua casera*», en *Borges en Sur*, p. 130.

pero que echa mano indistintamente de las técnicas de diversos géneros literarios para su construcción. Quienes sostienen esta postura, afirman que su género está determinado por las marcas inconfundibles de Borges: narrar ficciones de ficciones y atacar los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del hombre: el universo, la personalidad y el tiempo. Marcas que, sin lugar a dudas, se ven reflejadas en el cuento que se ha elegido para este análisis.

La narración del mundo utópico «Tlön...» no sólo es una de las más largas y ambiciosas del argentino, se ha sugerido en diversos estudios que, al inaugurar *El jardín...*, da las claves para la lectura de los relatos subsecuentes e incluso para el resto de la producción fantástica borgeana. La trascendencia del relato, según Alazraki, se debe a que trata el tema de la tragedia epistemológica y a que arma una realidad con las irrealidades del idealismo.²⁰⁰ Para algunos críticos, «Tlön...» es una obra fundacional, pionera en la sistematización teórica de lo fantástico y la fantasía metafísica más importante de la *Antología...* para otros, se trata de un juego filosófico que aparenta ser cuento y reseña y tiene algo de policiaco. La crítica ha mostrado un interés especial en este relato, la revista *Variaciones Borges*, por ejemplo, ha dedicado un tomo completo de estudios a «Tlön...», en el que podemos encontrar las referencias bibliográficas de artículos y libros que lo tratan.²⁰¹

La elección de éste relato y no otro de los muchos fantásticos del autor, por un lado, está determinada por la disposición de los recursos narrativos para sostener lo fantástico

²⁰⁰ Jaime Alazraki, «Jorge Luis Borges», en Joaquín Roy (ed.), *Narrativa crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 38-45.

²⁰¹ Aunque los artículos en el número 15 de *Variaciones Borges* muestran interpretaciones y datos bastante útiles para la comprensión de «Tlön...», la mayoría se dedican al estudio del funcionamiento del mundo sobrenatural y a sus vínculos con nuestra realidad, aspectos que no constituyen el eje principal de mi análisis.

luego de situar la disrupción en un punto tan inicial de la historia; por otro lado, para los fines de mi análisis me parece mejor logrado y articulado que otros con los que tiene coincidencias. Además creo que es determinante su presencia en la *Antología...*, la cual de cierta manera canonizó los textos, fijó los paradigmas para entender el género fantástico en el continente e influyó en escritores de la siguiente generación tanto en sus lecturas como en su escritura. No creo posible encontrar otro cuento en la literatura hispanoamericana cuya disrupción inicial sea más rica en procedimientos y más lograda en cuanto al efecto fantástico, por lo que procedo ahora a su análisis.

La disrupción en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» ocurre al mismo tiempo en que inicia la narración; desde la primera oración se plantea la existencia del país Uqbar. Si la mención de la región imaginaria es por sí misma una ruptura, se podría asegurar que, de hecho, se sitúa antes de comenzar el relato: en su título. Es cierto que el título no devela aún su naturaleza, pero la extrañeza de las palabras que contiene –en especial «Tlön» y «Uqbar», pues las declinaciones de «Orbis Tertius» rápidamente pueden ser asociadas al latín– provoca cierta desestabilización o extrañamiento, ya que los hispanohablantes, por lo general, no están familiarizados con la conjunción de los fonemas /t/ /l/ y /q/ /b/, y mucho menos con el uso de diéresis en el fonema /o/, lo que impide su correcta pronunciación. Se tiene, entonces, que la primera intrusión de lo fantástico es por un aspecto lingüístico.²⁰² Borges, en una entrevista de 1966, admitió que al nombrar estas regiones esperaba desconcertar al lector ante palabras rústicas más o menos impronunciables, y explica su elaboración de la siguiente manera: «quizá en Tlön pensaba en *traum*, la misma palabra que sueño (en inglés *dream*), pero en ese caso debió haber sido *Tröme*, pero *Tröme* puede hacer

²⁰² Siguiendo a Mary Erdal Jordan, lo fantástico puede ser un producto puramente lingüístico.

pensar en un tren: *t-l* era una combinación más extraña».²⁰³

El título podría adelantar lo fantástico al presentar de una sola vez el país Uqbar, el mundo Tlön y la revisión del mundo ilusorio Orbis Tertius –como sucede en aquellos que llevan por título el resumen de su trama como «La confesión de una muerta» de Artemio de Valle Arizpe o en algunos cuentos de Leopoldo Lugones que previenen el final–; sin embargo, la nula referencia extratextual, aunada a la ruptura lingüística y a su composición puramente nominal-enumerativa, aunque provoca extrañamiento, el receptor no llega a desconcertarse porque no prevé la presencia de lo extraordinario. Para Alasraki, los relatos que introducen desde sus primeras líneas la disrupción, pertenecen a una variación de lo fantástico clásico a la cual denomina neofantástico. Aunque tal distinción puede servir para analizar algunas características, como ya he mencionado, no me parece prudente elaborar más subcategorías del género porque su esencia tiende a la renovación constante.

Lo último sólo al leer «Tlön...» como fue publicado originalmente en la revista *Sur*. Al leerlo como parte de un conjunto, se observa que su aparición en la *Antología...* predispone la lectura hacia la búsqueda de indicios que revelen la aparición y la naturaleza del acontecimiento extraordinario. De igual manera, el «Prólogo» a *El jardín...*, fechado el 10 de noviembre de 1941, adelanta la naturaleza del relato al sentenciar:

Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La octava (El jardín de senderos que se bircurcan) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas [...] (Las cursivas son del autor).

Como he dicho, la oración que abre el relato: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar», es de vital importancia para su

²⁰³ The Paris Review, *Conversaciones con los escritores*, Kairós, Barcelona, 1980, p. 124.

construcción porque plantea rápidamente un mundo cotidiano mediante la enunciación en primera persona y la referencia a objetos conocidos por el lector: el espejo y la enciclopedia. Es cierto que, como afirma Olea Franco, el punto de partida del relato ilustra diferencias respecto a una postulación clásica del género, que requería un comienzo adscrito al realismo literario, es decir, mimético; pero considero que debido a la nula referencia de Uqbar, el lector no logra percibir que el relato no es de corte realista porque, en palabras de Judith Podlubne, no es posible descreer de él ni del resto de *El jardín...* ya que su composición no lo permite.²⁰⁴

La presencia del espejo y la enciclopedia al iniciar la historia no parece gratuita,²⁰⁵ son símbolos que permiten la dualidad realidad-fantasaía y que pueden ser categorizados como posmodernos. Por un lado, el espejo refleja de manera fiel una realidad y la enciclopedia refleja textualmente aquello que es conocido y aceptado en nuestro mundo, es decir, lo que se considera real. Por otro lado, tal como expresa el narrador líneas más adelante, hay algo de siniestro en la duplicación que produce el espejo, el observador está ante alguien que es él y, al mismo tiempo, es otro, se trata de una reproducción de la realidad; de igual manera, la enciclopedia reproduce lo real y niega lo que opere fuera de lo establecido. Cuando algo está más allá de los márgenes del conocimiento, es considerado irreal o imposible, por tanto, la enciclopedia define ambos mundos, uno por afirmación y otro por negación.

Asimismo, espejo y enciclopedia configuran el escenario inicial de la historia, son

²⁰⁴ Judith Podlubne, «La imaginación razonada», en S. Cueto, A. Giordano *et al.*, *Borges: ocho ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995, pp. 83-98.

²⁰⁵ Ambos elementos aparecen juntos en muchas de las ficciones de Borges (Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 476).

los únicos referentes de la quinta en que se encuentran los personajes, de la que el narrador sólo dice que habían alquilado amueblada, y son el pretexto para el desarrollo de la trama ya que propician el hallazgo de Uqbar.²⁰⁶

La dualidad de estos símbolos, los cuales funcionan también como línea de lectura y que, como señala Barrenechea, son recurrentes en la obra de Borges,²⁰⁷ tienen aire de fantástico por representar, en esta narración, dos órdenes distintos: natural y sobrenatural. Con esto no pretendo categorizarlos como objetos fantásticos –se ha rechazado ya ese intento clasificatorio en el capítulo dedicado a la teoría de lo fantástico–; sin embargo, su tratamiento en «Tlön...» hace posible hablar de su contribución a la estructura fantástica, en otras narraciones su función puede ser distinta.

Por la presencia del espejo y la enciclopedia, el relato parece aventurar un concepto de lo fantástico al sugerir que una entidad u objeto coherente con las leyes de nuestra realidad puede contener al mismo tiempo «algo de monstruoso», es decir, algo que en apariencia atenta contra esas leyes. En efecto, lo abominable de los espejos –lo extraordinario presente en lo cotidiano–, es explicado con el artículo de un país falso en una enciclopedia –nuevamente lo extraordinario (artículo de Uqbar) interfiere en el marco de la realidad (enciclopedia).

Como intentaré demostrar, el texto completo construye una especie de poética de los géneros fantástico y maravilloso, o por lo menos rescata sus características principales. Al respecto, Olea Franco subraya que Borges no pretendió desarrollar un corpus teórico

²⁰⁶ Olea Franco, «Borges en la constitución...», p. 124.

²⁰⁷ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957, pp. 36-38.

sistemático, y que, por tanto, es absurdo exigirle un elaborado concepto del género.²⁰⁸ Pero parece relevante rescatar sus aproximaciones conceptuales porque, además de haber sido una de sus preocupaciones fundamentales durante la década de los 30 y los 40, su obra es determinante en la historia del cuento fantástico en Hispanoamérica.

Hay que aclarar dos aspectos en torno a dicha conceptualización. Por un lado, que Borges parece llamar literatura fantástica a todas las construcciones literarias que no tienen más límites que las posibilidades de la imaginación y, por lo tanto, hay difusas alusiones a lo fantástico.²⁰⁹ En otras palabras, engloba en el mismo término los géneros que Todorov denomina lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, así como sus categorías intermedias o subcategorías. Al conjunto, por lo general, le llama literatura fantástica pero «en varias oportunidades [...] Borges aludió a estos relatos denominándolos obras de imaginación razonada».²¹⁰ Por otro lado, que las categorías de Todorov, en las cuales basé mi capítulo teórico de lo fantástico, parecen no describir todas las posibilidades de lo fantástico, como la mezcla de géneros propia de Borges; por tanto, debemos entenderlas como categorías flexibles, no rígidas ni mucho menos estáticas, las cuales debemos usar como punto de partida para la comprensión de un relato fantástico. Sostengo que lo anotado por Todorov es hasta hoy la base teórica más sólida para los estudios de literatura fantástica, lo cual permite abarcar la mayor parte de su producción, cosa que no ocurre con postulaciones teóricas más recientes que, en el afán de la especificidad, resultan sólo aplicables a los textos desde los que fueron elaboradas. Por estas razones, diferenciaré los conceptos

²⁰⁸ El mismo Borges dudaba si era posible definir el género fantástico (The Paris Review, *op. cit.*, p. 111).

²⁰⁹ Olea Franco, «Borges en la construcción...», pp. 119-120.

²¹⁰ Podlubne, art. cit., p. 85.

genéricos en «Tlön...» a partir de lo expuesto en el capítulo anterior.

Además resalta que desde la concepción borgeana es posible hablar de seres fantásticos, como se puede apreciar en *Manual de zoología fantástica*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1957, y en la reedición de 1968 que tituló *El libro de los seres imaginarios*; y de temas fantásticos, según lo señaló en su conferencia de *La literatura fantástica* (1967). Esto permite encontrar constantes en sus relatos fantásticos.

Borges deduce que hay igual número de seres fantásticos que reales y explica:

Uno diría también que la literatura fantástica tiene que ser mucho más rica que la realista ya que no está ceñida a lo cotidiano, sino que debe y puede aventurarse a toda suerte de venturas. Sin embargo, [...] he comprobado que los temas de la literatura fantástica no son ilimitados; son unos pocos.

Los resume en: el doble, historias paralelas (lo que ocurre aquí está ocurriendo en otro sitio), seres sobrenaturales entre los hombres, juegos con el tiempo, el hombre invisible, confusión de lo onírico con lo real y la transformación.²¹¹ No era la primera vez que Borges había clasificado las maneras de operar de lo fantástico, en otra conferencia en 1949 había señalado que sus procedimientos se resumían en: el texto dentro de otro texto, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. Aunque sus intentos clasificatorios parecen contradecir el apartado teórico de esta investigación, se justifican mediante lo anotado en el párrafo previo y permiten comprender que «Tlön...» se sirve de varios temas, motivos y géneros para estructurarse.

Acerca de la primera oración del relato, resalta también la frase «descubrimiento de Uqbar», el descubrimiento implica «hallazgo, encuentro o manifestación de lo que estaba oculto o secreto o era desconocido» (DRAE). En otras palabras, no crea ni inventa algo

²¹¹ Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica*, Olivetti, Buenos Aires, 1967, p. 5-6.

sino que hace evidente su existencia, por lo menos en el nivel del discurso. Hasta cierto punto, el descubrir dota de realidad a lo encontrado, en este caso a Uqbar.

Per se la enunciación del falso país lo hace real porque, parafraseando a Pimentel, nombrar es invocar. Darle nombre propio a la región ficticia crea en el lector una imagen muy diferente a la que hubiera logrado al llamarla desde el principio «falso país». Además

el nombre propio se presenta [...] como síntesis de una constelación de atributos, partes y relaciones, y nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia.²¹²

Los indicios para la configuración de Uqbar, aunque mínimos, son presentados en el primer párrafo, que narra el encuentro del personaje Bioy Casares y el narrador protagonista en 1935 en una quinta de la calle Gaona. El lector comprende que se trata de un país cuya existencia está en duda porque ni él ni el narrador lo conocen y Bioy Casares sólo lo recuerda por la historia del heresiarca y tiene la vaga idea de que «era una región del Irak o del Asia Menor», lo cual puede indicar el escaso entendimiento que la cultura occidental tiene de la oriental.

No es raro que Borges haya señalado de manera sutil este desconocimiento, tenía conciencia plena de él, por lo que intentó difundir la literatura oriental en occidente, ya que creía que su descubrimiento significaba el hallazgo de algo magnífico e incomprensible y que debía existir una influencia recíproca entre ambas culturas. La influencia de esa literatura es apreciable en su producción fantástica y en la conceptualización de lo fantástico y lo maravilloso.

La creación de un espacio ficcional como Uqbar implica la motivación de un signo

²¹² Pimentel, *El espacio...*, p. 32.

hasta entonces inexistente, es decir, el lector se encontrará con un signo vacío, el cual debe ser cargado de significado por el texto y, posteriormente, por el receptor mediante su interpretación de lo narrado. En el mejor de los casos, la motivación de ese signo puede superar los límites del relato y convertirse en un referente extratextual, como ha ocurrido con Macondo y Comala.

Como personaje, Bioy Casares cumple varias funciones. En primer lugar, identifica al narrador como Jorge Luis Borges. A pesar de que no se exprese en ningún momento su nombre, la autoría del relato y su conocida amistad, así como el dato que aparece en la Posdata acerca de la publicación de «Tlön...» permiten asegurar que el narrador es el autor Borges.²¹³ Se debe tener presente que se trata sólo de una construcción ficcional de Borges, es decir, Borges-personaje, Borges-narrador y Borges-autor implícito y no confundirlo con el autor real.²¹⁴ Además, Bioy dota de verosimilitud al relato, ya que se trata de un personaje real e identificable, especialmente en el momento de su publicación. Si estas funciones contribuyen de buena manera al planteamiento del mundo cotidiano, base de la construcción fantástica, más importante es que Bioy señala el acontecimiento extraordinario y hace que el narrador ponga su atención en él. En otras palabras, funciona como mediador entre lo fantástico y lo real, y como portador cuando presenta el tomo XXVI.

Acerca del carácter de verdad que Bioy aporta a la historia, se debe recalcar que una de las bases estructurales de los relatos fantásticos es la verosimilitud; pero Borges va más

²¹³ Ya que no se enuncia en ningún momento que Borges es quien cuenta la historia, para mi análisis creo prudente referirme a él como el narrador.

²¹⁴ Según Anderson Imbert, Borges se divierte creando dobles de sí mismo, en algunos cuentos el personaje es llamado explícitamente Borges, en otros como en el que nos ocupa, hace juegos engañosos en los que utiliza la voz narrativa en primera persona y las referencias extratextuales, lo que puede hacer pensar al lector que se trata del mismo autor («El punto de vista en Borges», en *Hispanic Review*, Vol. 44, núm. III, 1976, pp. 113-114).

allá al incorporar la realidad contemporánea a sus ficciones.²¹⁵ En «Tlön...» es un aspecto para el cual trabajan múltiples recursos como los personajes basados en personas reales y la construcción de personajes ficticios en situaciones totalmente cotidianas,²¹⁶ las referencias geográficas, bibliográficas, biográficas, etcétera; las citas eruditas, el aparato crítico, el aire de ensayo, entre otros; algunos de los cuales nunca se habían empleado en el cuento. Según las palabras de Bioy Casares, la verosimilitud en el cuento de Borges se logra por la heterogeneidad de medios y los efectos.²¹⁷

El primer párrafo es la base del relato e identifica el eje de la narración. En él se encuentra el planteamiento del mundo cotidiano, el cual echa mano de referencias extratextuales como: la calle Gaona, en Ramos Mejía; *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917), la *Encyclopaedia Britannica* de 1902 y los atlas de Justus Perthes. La recurrencia del narrador por mostrar su erudición con la mención de libros, textos y obras, además de trabajar para la construcción fantástica demuestra las afinidades literarias del autor y su pensamiento; pese a ello, no es mi intención ahondar en tal aspecto y sólo señalaré que el recurso referencial se mantiene en todo el cuento para reforzar la verosimilitud.

Se puede afirmar que el momento justo en que se acepta la presencia de lo extraordinario es cuando el tomo de *The Anglo-American Cyclopaedia* es presentado por Bioy. Aunque la ruptura había ocurrido al inicio del relato, es hasta la revisión del tomo XXVI que se sabe que no es una invención de Bioy. Tal aceptación, claro está, no conlleva

²¹⁵ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 366.

²¹⁶ Ambos tipos de personajes, reales o no, son verosímiles, de ahí que el lector por lo general no pueda distinguir a unos de otros.

²¹⁷ *Apud* Podlubne, art. cit., pp. 92-93.

una explicación inmediata, por el contrario, lector y narrador se cuestionan si Uqbar es un país real y por qué no hay referencias en los atlas.

Los agentes entienden el acontecimiento como extraordinario y, por tanto, hay un momento de extrañamiento, después del cual buscan explicaciones. Dado que la voz narrativa se ha configurado hasta este momento como un personaje culto que relata hechos pasados, es decir, que no se encuentra en indagación pues sabe a la perfección cómo ocurrieron los hechos, el lector se somete a su juicio y espera que sea el narrador quien le revele el misterio. Así, se logra una empatía tan fuerte que los sentimientos del narrador guiarán los del lector.

Como dije, se puede extraer de este relato un intento de poética de los géneros fantástico y maravilloso, lo cual ocurre gracias a la aparición de los textos falsos. Cuando los personajes revisan el artículo de Uqbar, el narrador señala la similitud de la descripción del falso país con una descripción de uno real pero, al mismo tiempo, distingue elementos que parecen ser ajenos a esa normalidad:

El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica, sólo reconocimos tres –Jorasán, Armenia, Erzerum–, interpolados en el texto de un modo ambiguo.

Como se observa, se describe un texto fantástico que produce desconcierto por parecer real y contener algo de extraordinario, por lo cual no parece aventurado afirmar que «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» donde lo fantástico es percibido en varios planos.

Nos encontramos no sólo con un relato fantástico y con las posibles conceptualizaciones que el autor manifiesta mediante el narrador, sino con la recepción de

otro texto fantástico. Esto conlleva dos niveles de lo fantástico que son dependientes, simultáneos y se encuentran en constante tensión. Este planteamiento si bien no contradice lo anotado en el capítulo anterior acerca de la necesidad de dos historias para la construcción de lo fantástico, sobrepasa lo esperado en cuanto al manejo de este recurso, pues la primera historia, que se sitúa en el mundo supuestamente real, observa el desarrollo de la segunda. Es decir, además de construirse simultáneamente, los personajes son conscientes de la aparición de lo extraordinario en el plano de la realidad.

Después de la revisión del artículo de Uqbar en el tomo XXVI y de la investigación en la Biblioteca Nacional, Bioy y el narrador, acompañados por el personaje Carlos Mastronardi, no encuentran nada que pruebe la existencia de Uqbar, con lo que la duda queda momentáneamente despejada al asumir que el país no es real, la presencia de otros testigos da credibilidad al narrador; no se trata de una alucinación ni de un sueño. Parece relevante para la resolución de la duda, la oración que cierra el primer apartado de «Tlön...»: «Naturalmente, no dió [*sic*] con el menor indicio de Uqbar». El adverbio sugiere la evidente imposibilidad de encontrar lo que no es real, con lo que orienta la opinión del lector. Esa negación coloca al relato dentro de lo fantástico extraño.

Para este punto de la narración, los agentes que perciben la disrupción han resuelto los siguientes cuestionamientos: ¿qué es Uqbar? ¿se encuentra el artículo de Uqbar en la enciclopedia o Bioy lo inventó? ¿es real el país del que habla el tomo XLVI? Y finalmente se abre una nueva interrogante: ¿quién inventó Uqbar y para qué?

Hasta antes del segundo apartado la construcción de lo fantástico se basa en una operación que busca sembrar una duda que, al ser resuelta, propicie otra. Aunque por este motivo podría decirse que el relato se mantiene en lo fantástico puro, pues prolonga el

desconcierto; la resolución de cada duda modifica el sentimiento en el lector y lo hace transitar por las distintas categorías de lo fantástico.

Durante los primeros párrafos del cuento son recurrentes las pistas que indican la naturaleza fantástica de lo narrado. Se habla, por ejemplo, de la literatura en Uqbar, la cual era de fantástica y jamás se refería a la realidad; y de la imaginaria comunidad de la Rosa Cruz inventada por Johannes Valentinus Andrëa. Además es notoria la contribución de los adjetivos en ese sentido, denotan lo irreal del acontecimiento: «nebulosos puntos de referencias [...] fundamental vaguedad [...] modo ambiguo [...] falsa carátula».

En el apartado I –que parece servir de planteamiento– el autor no descuida en ningún momento la tensión entre las historias, refuerza el pacto de verosimilitud en repetidas ocasiones con referencias extratextuales en las que, simultáneamente, deja que lo fantástico se presente. Para el mismo fin trabaja el ritmo de la narración, que es más o menos uniforme y rápido.

El segundo apartado debe realizar un nuevo planteamiento de cotidianidad por la ruptura textual, es decir, el cambio de un apartado a otro; y por la ruptura temporal, pues el narrador ubica los hechos en 1937, con lo que marca una diferencia cercana a dos años desde el descubrimiento de Uqbar.

El ritmo y la intensidad de lo narrado varía, pero el recurso que sostiene en gran medida la verosimilitud del relato se mantiene por la mención del hotel de Adrogué y la Nueva Revista de Filología, y la participación de los personajes fugaces Alfonso Reyes y Ezequiel Martínez Estrada, entre otros. De igual manera, se conserva un discurso ambivalente: por un lado, culto o académico, que es identificable por las referencias bibliográficas y las notas a pie; y por otro, anecdótico.

Hay similitud en el inicio de I y II, ambos se desarrollan en espacios que podríamos llamar transitorios. El hotel y la quinta representan lugares que a pesar de ser utilizados por tiempos prolongados, no logran pertenecer a quien los habita, no sólo porque le son ajenos, sino porque impiden la apropiación y personalización de ellos. Su función permite pensarlos como espacios públicos, ya que suelen convertirse en puntos de encuentro y en referentes reconocidos; sin embargo, se trata también de un conjunto de espacios privados artificiales, lo cual demuestra que lo privado puede estar contenido dentro de lo público sin afectar su naturaleza transitoria y que hay lugares que simulan ser lo opuesto a lo que son. Esta simulación de privacidad se explica porque en el relato fantástico, según la apreciación de Olea Franco, los sucesos extraordinarios no pueden ser públicos y visibles,²¹⁸ al menos no en los momentos cercanos a la intrusión.

La descripción del hotel de Adrogué es aún más breve que la de la quinta, remite a dos elementos que oponen el orden natural y el sobrenatural: las madreselvas y los espejos. Esta configuración del espacio se vale de un elemento previo: el espejo, el cual se explicó líneas atrás; y está acompañado de uno nuevo: la madreselva, que suple a la enciclopedia pero no es igual a ella; mientras la primera es un rasgo de civilización, la segunda simboliza lo contrario. No se trata de una oposición tajante porque ambas son parte de lo ordinario, pero sí muestran dos caras de esa normalidad: la instituida y la salvaje. Así, la planta es ajena a lo imperante –lo civilizado–, lo que hace posible cierta proximidad entre ella y el mundo extraordinario.²¹⁹ Por tanto, no es raro que en muchos relatos la disrupción ocurra

²¹⁸ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 126.

²¹⁹ Esta cercanía entre la madreselva y lo extraordinario puede observarse en el relato de Riva Palacio «Las madreselvas» (1896), en que se narra el origen fantástico y terrible de esta planta a partir de una leyenda (cfr. Vicente Riva Palacio, «Las madreselvas», en *Cuentos del general*, Madrid, 1896, pp. 221-229).

precisamente en espacios como selvas, bosques o jardines, los cuales también son lugares públicos que parecen privados de acuerdo a su tratamiento –el jardín dentro de una casa, la soledad del personaje al transitar por espacios naturales amplios, la casa en medio del bosque, por citar algunos ejemplos.

Cabe resaltar que, como explica la voz narrativa, estos elementos rodean el recuerdo que queda de Herbert Ashe, por lo que también son parte de la descripción del personaje:

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbet Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces.

El pasaje descriptivo se prolonga pocas líneas más –ya sin los evidentes guiños poéticos– y configura una personalidad ceniza²²⁰ que se encuentra en la delgada línea que divide lo real de lo irreal; su conocimiento de las ciencias exactas estaba comprometido con una tarea imaginativa. Esta aparente contradicción, al menos desde una perspectiva actual, supone un intento de recuperar la totalidad del hombre o de mostrarlo como un ser completo en sí mismo. Aunado a ello, su breve aparición y el significado de su apellido, configuran al personaje como evanescente.

En cuanto a la función de este personaje, aparentemente poco pertinente en la trama, se puede decir que su intervención es parecida a la de Bioy Casares; se trata de un mediador entre el mundo fantástico y la realidad ficcional. Su participación es breve pero fundamental; le transmite al narrador el tomo de *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*, aunque de manera póstuma. Da la impresión de que Ashe planeó el hallazgo del tomo en el bar meses después de su muerte. La plática entre ambos personajes,

²²⁰ *Ashes* (inglés) significa «cenizas».

referida líneas antes, puede ser un indicio de su plan, puesto que le comparte algunos datos acerca de su trabajo, cosa que no había hecho con su amigo, el padre del narrador. Tal amistad es un mero pretexto para introducir al personaje en la historia, para terminar su configuración psicológica y para justificar, a través de un diálogo indirecto, su aparición en la narración. En todo caso, si Ashe no hubiera planeado que el narrador encontrara el libro, el supuesto olvido más que una equivocación parece una clara intención de que alguien, quien fuera, lo descubriera. De igual manera, se puede asegurar que el propio narrador cumple con la función de mediador de ambos mundos, pues es quien hace público el mundo de Tlön.

Que la escritura del oncenotomo sea en inglés orienta al lector y al narrador a creer que fueron varias personas de distintos países quienes inventaron esas regiones. Otro aspecto a considerar es el numérico, no es casual que el tomo sea el 11 y esté formado por 1001 páginas, estas cifras pueden representar la duplicación de los espejos que es común en Tlön y contenerse una en otra (1[00]1).²²¹ Además, el número 1001 es de carácter emblemático en la cultura árabe y parece revelar también la naturaleza maravillosa de la enciclopedia, pues es una referencia clara a *Las mil y una noches*.²²²

Como señalé, en el apartado I los sustantivos asociados a acontecimientos extraordinarios están adjetivados de modo que el lector advierta su irrealidad, esta característica se conserva al inicio del apartado II, pero posteriormente se modifica. En la primera revisión del tomo oncenotomo, el narrador utiliza las siguientes expresiones al hablar de

²²¹ Gabriel Ramos, «Razón y sueño en las *Ficciones* de Borges», en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico por Borges*, El Colegio de México, México, 2006, p. 166.

²²² María Lourdes Bueno Pérez, «La palabra como fuerza generadora de la realidad en Borges», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI 1998, p. 18.

él: «falsa carátula [...] enciclopedia pirática [...] falso país», con las que se advierte que Uqbar y Tlön no son reales, y se intensifican los cuestionamientos acerca del propósito de su invención.

En repetidas ocasiones el narrador, como receptor del texto, describe sus características:

Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.

Si se recuerda el concepto de lo fantástico ofrecido en el capítulo previo, es obvio que el texto que lee el narrador no pertenece a ese género. El recurrente uso del posesivo además de señalar la pertenencia tiene por finalidad hacer notorias las diferencias entre las cosas de un mundo y otro. Es decir, no hay una identificación entre ambos, por lo que se entiende que se rigen bajo leyes distintas. Lo descrito en la enciclopedia, por tanto, es una construcción maravillosa. Aunque me parece evidente la conceptualización de los géneros literarios de la imaginación, puede ser que las distinciones teóricas sirvan para comprender la naturaleza del cuento que se nos presenta y se define a sí mismo como fantástico: «Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro», esta cita niega el acontecimiento extraordinario como perteneciente a lo extraño (verdadero) y a lo maravilloso (verosímil); lo asume como fantástico (asombroso).

Asimismo, la relación de la metafísica y la literatura fantástica que es señalada en el tomo oncenno cuando el narrador enuncia: «Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica», es prueba de que el relato constituye un intento de conceptualización

del género fantástico, y es la misma idea que expresó Borges al ser entrevistado por Rita Guibert: «He visto más bien en la metafísica una rama de la literatura fantástica».²²³ Los filósofos de Tlön, al igual que Borges, no buscan la verdad sino el asombro: esta similitud ha llevado a algunos autores a asegurar que Borges es un filósofo tlönista, cosa que ya había entendido Bioy Casares desde su primer acercamiento a la obra: «Borges, como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica».

Hay que tener en cuenta que la literatura maravillosa puede extrañar al lector, pero no genera desestabilización, el pacto ficcional se establece al inicio de la narración y, si su organización estructural es coherente, no da lugar a desconcierto. Es precisamente tal actitud la que adopta el narrador: primero de extrañamiento y después se dejará guiar por el pacto establecido sin cuestionar las leyes de Tlön. Lo ocurrido en el apartado I era diferente porque establecía referencias identificables y se encontraba en una enciclopedia del mundo cotidiano, en cambio, el oncenotomo se deslinda de esa supuesta realidad. Este aspecto es claro más adelante cuando, en una nota al pie, el narrador utiliza por segunda ocasión el adverbio «naturalmente», que antes había rechazado lo sobrenatural del acontecimiento y que ahora no sólo lo acepta sino que modifica la lógica a partir de sus leyes.

Desde mi perspectiva, considero que buena parte de la complejidad del cuento radica en su estructura que algunos han comparado con las cajas chinas o las matryushkas rusas: el receptor real lee un texto fantástico en que un receptor ficticio lee un texto maravilloso. La lectura múltiple implica un doble trabajo para el receptor, pues tendrá que comprender dos tipos de construcciones literarias diferentes. Este aspecto modifica la categoría en que hasta entonces estaba el relato –lo fantástico extraño– y lo sitúa en la

²²³ Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, p. 335.

categoría intermedia entre lo fantástico y lo maravilloso. Además implica que los agentes que presencian el acontecimiento extraordinario ingresen en una zona de estabilidad que, para sostenerse, debe bajar el ritmo y la intensidad de la narración.

Desde la primera intrusión de lo extraordinario en el plano de la realidad ficcional, el relato ha realizado el siguiente recorrido: fantástico puro, fantástico extraño, fantástico maravilloso.²²⁴ La transición entre uno y otro significa una ruptura quizá poco notoria porque ocurre de manera gradual pero que se percibe en la manera en que se refiere el acontecimiento extraordinario y en cómo éste afecta la realidad ficcional. En el siguiente giro se verá que el relato es llevado a un punto mucho más cercano a lo maravilloso pues la primera historia se oculta tras la fuerte presencia de la segunda.

Después de la revisión del oncenavo tomo, se intenta hacer verosímil su aparición y autentificarlo al mostrar al lector la discusión académica que suscitó. Las posturas de algunos escritores, teóricos y críticos literarios, representados como personajes, como Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, Pierre Drieu La Rochelle y Alfonso Reyes, se ponen de manifiesto durante un párrafo vital para la estructura, para la inversión de las historias –en cuanto a su peso en la narración– y para la transición del acontecimiento de fantástico a maravilloso; y en el que además se hace hincapié en el desconocimiento de la autoría de *Tlön*.

En ese fragmento, a propósito de los debates acerca del resto de los tomos de la

²²⁴ Llama la atención la clasificación de Alberto Paredes; sitúa a «*Tlön...*» como parte de la literatura de ciencia ficción, la cual supone que el acontecimiento es extraño, no sobrenatural, la mayoría de las veces futurista y posible dentro de las leyes de la realidad pero basado en estudios científicos («Género Borges», en Luis Quintana Tejera, *Apuntes críticos en torno a la obra de Jorge Luis Borges*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2003). De igual manera, otros críticos han aventurado clasificaciones orientadas hacia lo maravilloso, lo que es muestra de la dificultad que encierra el texto y lo poco claros que son los límites que dividen los terrenos de la literatura de la imaginación.

enciclopedia, la voz narrativa afirma que: «Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional», esta oración compuesta se distingue como el momento en que cambia el discurso del narrador. Antes del punto y coma, Uqbar y Tlön creaban conflicto por su intrusión en el marco de la realidad, es decir, pertenecían a un orden fantástico. Después del signo, se asume como maravilloso, el conflicto desaparece y hay una comprensión de ese mundo sobrenatural, que se apoya en el uso de verbos en presente y que se mantendrá por el resto del relato. Es notorio el cambio de una frase a otra, la primera advierte que Tlön, al compararlo con la Tierra, «era un mero caos»; la segunda reconoce «las íntimas leyes que lo rigen» y no pretende que ellas tengan relación con las conocidas.

Al pasar del desorden fantástico al orden maravilloso todo lo antes pensado adquiere un nuevo significado en el mundo ficcional. Todavía en ese párrafo el narrador advierte «que las contradicciones aparentes del Onceno Tomo son la piedra fundamental de la prueba de que existen los otros: tan lúcido y tan justo es el orden que se ha observado en él», con ello se entiende que el receptor de un texto maravilloso bien construido –como seguramente era Tlön– no puede cuestionarlo. Resalta también el cambio textual al mencionar el tomo de la enciclopedia tlönista, mientras al inicio del párrafo está escrito como «“onceno tomo”» para el final del mismo aparece como «Onceno Tomo», lo cual parece atribuirle autoridad y valía.

La adjetivación que hasta líneas antes estaba destinada a señalar falsedad, es suplida por la convicción de que Tlön *es*. El manejo de la voz narrativa o bien la actitud del personaje ante los hechos, determina la del lector real. Así, cuando el narrador solicita

hablar del concepto de universo tlönista, el lector está predispuesto a conocer un mundo maravilloso (omnitemporal y arquetípico) y a no cuestionarlo, como no lo cuestiona el narrador. Dicha predisposición, como se entenderá, significa un alejamiento del sentimiento fantástico, con lo que se puede entrever que hay momentos en que el lector se encuentra en terrenos de lo maravilloso.

La construcción maravillosa es la que ocupa el mayor espacio narrativo, cerca de la mitad del cuento es la descripción de Tlön. Pese a ello el lector no accede al texto maravilloso más que de forma indirecta a través de la interpretación del narrador, quien elige únicamente los aspectos que le parecen relevantes para transmitir al lector un concepto general del mundo sobrenatural.

Desde ese momento, se observa una gradual inversión de los mundos, el que tenía mayor peso en la narración poco a poco desaparece del discurso y el maravilloso parece consumirlo. En principio se establecen comparaciones entre ambos, pero al haber dejado claro que Tlön responde a leyes propias que poco o nada tienen qué ver con las de la realidad, tales comparaciones dejan de ser pertinentes.

El análisis del texto maravilloso que indirectamente conocemos y que se extiende hasta antes de la posdata, podría ser estudiado desde cualquier cantidad de puntos de vista, ya que contiene planteamientos filosóficos, teológicos y metafísicos;²²⁵ sin embargo, un análisis tan amplio desviaría la finalidad de este trabajo. Por tanto, trataré sólo el aspecto que considero primordial para la construcción de lo fantástico y quizá algunos otros que trabajen para el mismo fin.

Considero que la explicación del funcionamiento del espacio, del tiempo y de la

²²⁵ Hay que recordar que para Borges estos aspectos son la esencia de la literatura fantástica.

existencia en Tlön, es el soporte del relato fantástico, no así del texto maravilloso que lee el narrador, el cual tiene características, funciones y finalidades distintas. Es decir, si estudiáramos el texto maravilloso de manera independiente –extrayéndolo del relato–, quizá esos aspectos no significarían una base estructural.

En Tlön el tiempo, el espacio y la propia existencia son tan relativos que el receptor puede comprender que casi cualquier cosa puede suceder. Acerca de estos conceptos el narrador explica las distintas creencias de ese mundo:

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo –y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas– es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. Otra que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres.

Tales hipótesis hacen posibles los fenómenos de duplicación de objetos (*hrönir*),²²⁶ la aparición de cosas producidas por la sugestión (*ur*) y la desaparición de objetos por falta de receptor, con los que cierra la nota acerca del texto maravilloso. Estos fenómenos demuestran la ambigüedad de la existencia en Tlön. Su comprensión es importante porque ellos funcionan para que el relato regrese a lo fantástico maravilloso. Mientras mayor sea su entendimiento el lector percibirá con más claridad las siguientes rupturas.

Antes de explicar la última afirmación, quiero agregar que el apartado II consiste en un largo desarrollo de la trama, pues carece de un final claro, y que la posdata cumple

²²⁶ Respecto a *hrön*, el autor explica que él creía que estaba inventando una palabra pero durante sus estudios de inglés antiguo se dio cuenta que «hron» era uno de los nombres que se le daba a la ballena (The Paris Review, *op. cit.*, p. 124). A propósito de esta palabra, vale la pena señalar que *hrönir* es el plural de *hrön* (Berenice Romano Hurtado, «Tlön: el asombro», en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico...*, p. 106).

cabalmente con lo que se espera de un desenlace. Hay una ruptura en distintos niveles por el cambio de la nota a la posdata: en el tiempo, en lo textual, en el ritmo, en la intención y en el género. En otras palabras, transcurren 12 años desde el descubrimiento de Uqbar y 7 desde la redacción de la nota del oncenno tomo, hay golpes y cambios tipográficos, el discurso se modifica de indirecto a directo, el narrador pasa de transmisor o intérprete a testigo, el relato va de maravilloso a fantástico maravilloso –por situarse en la realidad del narrador–, el ritmo se intensifica, y lo que parecía nota se convierte en carta. Sin la aparición de la posdata el significado del relato completo variaría y sería considerado maravilloso aunque tuviera episodios fantásticos. En otras palabras, es este fragmento el que globalmente lo sitúa en lo fantástico.

Para entender la importancia de las nociones de espacio, tiempo y existencia en esta construcción fantástica, hay que tener presentes, además de los fenómenos de Tlön ya mencionados, tres aspectos del relato: la fecha en que originalmente fue publicado el cuento (1940), aquella en que se escribió la nota (1940) y el año de la posdata (1947).

La posdata se encuentra fechada siete años después de la publicación de la nota y es escrita desde el hotel de Adrogué –los tres apartados se desarrollan en espacios transitorios públicos que simulan privacidad–. Ella resume los acontecimientos posteriores al descubrimiento del tomo oncenno: revela la sociedad secreta y la identidad de algunos de los autores de «la obra más vasta que han acometido los hombres»: *Orbis Tertius*, así como la historia y propósito de su creación; la aparición de *urs* en la cotidianidad, es decir, la «intrusión del mundo fantástico en el mundo real»; la exhumación de los volúmenes restantes de la enciclopedia de Tlön y su modificación; y el sometimiento de la humanidad al mundo sobrenatural, el cual implica el retorno a lo fantástico maravilloso pues se acepta

lo sobrenatural dentro de la realidad. Con ello pareciera que la posdata fue agregada años más tarde para algún cambio estructural o resignificación; sin embargo, la posdata se encontraba desde la primera publicación en 1940.

La posdata se modificó en sus distintas publicaciones. En su primera aparición en mayo de 1940 en el número 68 de *Sur* decía: «Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*, con portada verde jade, mayo de 1940»,²²⁷ así el lector leía una posdata posfechada que aludía al ejemplar de *Sur* que tenía en las manos. Como se dijo, meses después formó parte de la *Antología...*, y ya que Borges buscaba cierto efecto en el relato, modificó la posdata para lograrlo: «Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940»,²²⁸ que era precisamente lo que el receptor estaba leyendo. Esta versión fue la que se conservó en *El jardín de senderos que se bifurcan*²²⁹ y en *Ficciones*, aunque eliminando el dato de la casa editorial.²³⁰

Los lectores de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» que accedieron al cuento en *Sur* y en la *Antología...* entre 1940 y 1946, pero sobre todo los de 1940, al estar sumergidos en un texto maravilloso –aunque mediante el discurso indirecto– se encontraban, al llegar al supuesto final, con la posdata de una fecha posterior a la que estaban viviendo y que hacía referencia a la revista o al libro que estaban consultando. Su explicación es sencilla si no se pierde de vista el ejemplo del *ur* encontrado en el experimento de la cárcel narrado en la nota y la definición de *ur*. Durante el experimento los presos encontraron una rueda

²²⁷ Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Sur*, no. 68, año X, Buenos Aires, 1940, p. 42.

²²⁸ Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, p. 84.

²²⁹ Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones*, *Sur*, Buenos Aires, 1942, p. 28.

²³⁰ Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones, Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 29.

herrumbada de una fecha posterior, no se trataba de la duplicación de un objeto que ya existía (*hrön*) sino la creación de algo que todavía no había sido creado (*ur*). La posdata puede entenderse como un *ur* para un lector de 1940, o sea, «una cosa producida por sugestión» al estar concentrado en el mundo maravilloso. Además hay que recordar que en la realidad del narrador los *hrönir* empezaron a aparecer, por lo que otras realidades también podrían ser susceptibles. Este mecanismo llevaría a desestabilizar al lector y a sugerir que el mundo sobrenatural ha afectado no sólo la realidad ficcional sino la suya también. Al mismo tiempo, pondría en duda los acontecimientos descritos en esa nota, pues serían producto de la esperanza del lector real. Es probable que esto haya ocurrido pocas veces, pero no me parece aventurado asegurar que fechar en 1947 el fragmento final sirva para establecer relación entre los tres mundos involucrados: el real, el real-ficcional y el sobrenatural. Si el receptor no logró realizar esta asociación, por lo menos, se sintió extrañado ante la fecha.

En general, se puede decir que el efecto de la posdata se perdió. En los lectores posteriores a 1946 este aspecto no causa ningún sobresalto, a menos que sea leído como un «hipotético hoy»,²³¹ es decir, en la primera edición de *Antología...* o en el número 68 de *Sur*. Esto último resulta difícil y no asegura la conciencia del tiempo por parte del receptor. En *Ficciones* (1944) el efecto no se logró ni siquiera en su primera edición, pues no hay concordancia entre la obra referida en la posdata y aquella que es leída, de tal suerte que la fecha posterior pudo atribuirse a un error. Para conservar el efecto, la posdata debió de haberse proyectado al futuro y ser modificada cada que hubiera sido pertinente.²³²

²³¹ Daniel Zavala, *op. cit.*, p. 220.

²³² Olea Franco, *En la constitución...*, p.126.

En el caso hipotético de que el lector pudiera asociar la aparición de la posdata del 47 como una intrusión de las leyes de Tlön en su propio mundo, el relato se situaría nuevamente en lo fantástico puro y podría hablarse de cierta circularidad en cuanto al sentimiento logrado. Esto significaría un logro increíble, pues dada la extensión del relato y el punto inicial en que se sitúa la disrupción, así como el recorrido de una categoría a otra que he señalado, el acostumbramiento sólo podría romperse por una fuerte desestabilización del lector y su realidad, lo cual supondría un manejo supremo de los recursos narrativos. En caso contrario, el lector no asocia la posdata como un ataque a su realidad, y el relato continúa y concluye dentro de lo fantástico maravilloso.

Ya que la última posibilidad es la más común, en especial porque la fecha de la posdata ya no crea extrañamiento, se advierte que el mundo sobrenatural desplaza gradualmente la realidad del narrador, es decir, nos encontramos frente a lo fantástico maravilloso, puesto que el acontecimiento extraordinario se explica mediante las leyes de un orden maravilloso en el plano de la realidad ficcional. En tal sometimiento de la realidad, el narrador advierte que el uso del idioma primitivo de Tlön llevará a la desaparición de las lenguas humanas, lo que es posible si las leyes sobrenaturales afectan la realidad, pues, según uno de sus fenómenos, todo lo que no es visto o usado, desaparece. En el mismo sentido, sugiere que por el olvido de las leyes del mundo real en cien años «el mundo será Tlön».

Finalmente, es llamativa la indiferencia del narrador ante los hechos que ocurren. Se recordará el final de «Tlön...»: «Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial de Browne*». El rechazo del narrador a la disrupción llega a parecer irónico si

fue el primer interesado en el acontecimiento extraordinario y por él se descubrió Tlön. Una posible explicación al desentendimiento del narrador en el final de la historia es desarrollada por Berenice Romano Hurtado, quien sugiere que el narrador sólo fue partícipe en el descubrimiento de Tlön por imposición del destino y no por voluntad propia; él no buscaba los encuentros con el mundo sobrenatural y, pese a ello, los presenciaba. Me parece que este cierre, aunque memorable, no tiene una función clara dentro de la construcción fantástica, tal vez se trata de uno de los rasgos humorísticos que abundaban en la versión original del relato.²³³

La estructura global de este cuento puede recordar la de los primeros del género debido a su carácter capitular, pero esta división –I, II y Posdata– parece guardar cierta relación con una estructura básica del cuento: planteamiento, desarrollo y desenlace. Sin embargo, los juegos de la voz narrativa con el texto logran que sea percibido como un híbrido que incluye desde la anécdota y la carta hasta la reseña y el artículo académico.

La disrupción se modifica conforme avanza la narración para crear nuevas rupturas, cada una de las cuales es mayor que la anterior. En otros elementos se observa que el relato se construye de menos a más: primero el país imaginario en el mundo real, después la región de un mundo imaginario y finalmente se habla de un planeta imaginario; el artículo de la enciclopedia, el tomo de la enciclopedia de Tlön y la enciclopedia completa. Incluso la medida en la que afectan los acontecimientos extraordinarios en la realidad aumenta en todo momento hasta consumirla.

No me parece arriesgado proponer que además de ser una narración marco y una

²³³ Según el propio Borges, en la versión que se publicó omitió las burlas pero es posible que haya conservado algunas como la referida y el sofisma de las monedas, entre otras.

enmarcada de distintas categorías literarias, de ensayar la recepción de lo extraño en el nivel de la realidad y de lanzar una postulación teórica de los géneros literarios relacionados con lo imaginario, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» sea un relato experimental que busque transitar por todas las categorías de lo fantástico y por todos los niveles de la realidad e irrealidad.

Cuando la disrupción ocurre al inicio de la narración, como se ha visto, es imposible que permanezca en lo fantástico puro. La disrupción no puede ser estática, por lo que irá *in crescendo*. Esto implica que sea difícil sostener el extrañamiento; sin embargo, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» representa un magnífico ejemplo de la disposición de los recursos para desconcertar al lector, quien en todo momento tendrá dudas (aunque unas sean despejadas, aparecerán otras), gracias a rupturas constantes que hacen que el relato fluctúe en diversas categorías que parecen ser microestructuras de una estructura mayor.

Considero que una narración que no esté pensada en función de la hibridez genérica,²³⁴ del dinamismo y que pretenda ubicar la disrupción al inicio del relato, tiene pocas posibilidades de desestabilizar al lector en un punto más avanzado de la narración. Así, el gran mérito de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» radica en los giros estructurales que permiten la múltiple desestabilización.

²³⁴ Borges identifica esta característica en gran parte de su obra y afirma: «Lo he hecho a propósito. El primero en señalármelo fue Casares, me dijo que yo había escrito cuentos que estaban a medio camino entre el ensayo y el cuento» (The Paris Review, *op. cit.*, p. 124).

3.2 DISRUPCIÓN INTERMEDIA

Dada la dificultad de situar la disrupción en el punto inicial de la historia, en la mayoría de los relatos fantásticos el acontecimiento extraordinario se presenta en un punto cercano a la mitad de la narración, después de que la ilusión de realidad ha sido planteada y el lector ha determinado que se trata de una situación cotidiana. Ubicar así la ruptura conlleva una clara distinción de los niveles ficcionales: el mundo real, el mundo extraordinario (sobrenatural o extraño) y el mundo fantástico (la intrusión del segundo en el primero). Parece el artificio más tradicional del género, pues la mayoría de los relatos del siglo XIX comparten una estructura parecida, la cual también puede observarse en las leyendas, historias de aparecidos y otras formas narrativas emparentadas con lo fantástico.

Ejemplo de este tipo de disrupción es «Un pacto con el diablo» del mexicano Juan José Arreola. El relato se publicó por primera vez en 1944 en la revista *Letras de México*, en 1949 se incluyó en *Varia invención* y posteriormente formó parte de *Confabulario*. «Un pacto...» tiene esa construcción tradicional del género, pero logra rasgos de modernidad al apoyarse en nuevos giros que revitalizan la estructura tan gastada. Aunque son evidentes las diferencias de este relato con el resto de la obra cuentística de Arreola, cuyas líneas más importantes son la erudición y la ironía, me parece una excelente muestra de disrupción intermedia por su manera de articulación y por la conjunción de elementos tradicionales y modernos para lograr el efecto. Esto demuestra además un estado de transición del cuento fantástico y un código cultural compartido en Hispanoamérica.

Cuentos como «El guardagujas» y «Baby H. P.» han logrado que la crítica reconozca el estilo de Arreola como “inclasificable” por alejarse de las convenciones del

cuento, lograr una obra abierta y alegorías modernas; sin embargo, sus primeras producciones literarias parecen más cercanas a los temas y las estructuras tradicionales. Aun así en sus relatos iniciales es posible apreciar las intenciones de originalidad artística, el afán de autenticidad y la antiolemnidad, características que se mantienen en el resto de su producción literaria.

Acerca de la creación de «Un pacto...» el autor explica:

Después [de «Hizo el bien mientras vivió»] escribí otra narración que también está llena de esa aura idealista, de ese aire puro que se pierde con los años. La originó una nota apresurada que redacté, en México, tras de ver una película que, por más señas era de Simone Simon, James Craig y Water Houston. Su título *Un pacto con el diablo*, y estaba basada en la obra de Stephen Vincent Benet, *The Devil and Daniel Webster*. Desarrollé los apuntes en Zapotlán. Así surgió «Un pacto con el diablo» que, entre paréntesis, ha sido uno de mis cuentos que mayor difusión ha alcanzado en México e Hispanoamérica. Es un texto levemente acaramelado y bien construido. Tal vez sea, entre los míos, el que se aparta en menor medida del patrón tradicional.²³⁵

Como se verá más adelante, la apreciación acerca de su incursión en el terreno del cuento es irrefutable.

Especialmente «Un pacto...» dista de las características que distinguen a Arreola, en él no se observa, por ejemplo, el planteamiento de una utopía negativa, la visión escéptica y pesimista del mundo, la participación de un antihéroe incapaz de controlar sus circunstancias, la falta de intenciones didácticas, el rechazo al amor y la configuración negativa de los personajes femeninos. En contraste, algunos aspectos como la presencia misteriosa y la mirada jocosa que relativiza las supuestas verdades únicas,²³⁶ son elementos que se presentan en su obra posterior y que en este relato ayudan a estructurar la disrupción.

El tema desarrollado en «Un pacto...» permite ubicarlo en la tercera categoría en

²³⁵ Efrén Rodríguez, *op. cit.*, p. 26.

²³⁶ Martha Elena Munguía Zatarain, «La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana», en *Acta Poética*, XXVII, núm. 1, 2006, p. 202.

que la crítica ha dividido la obra de Arreola: la preocupación por cuestiones teológicas y morales, en la que también se encuentran textos como «El universo», «El silencio de Dios» y «Pablo».²³⁷ Esta clasificación más que limitar, clarifica el panorama de su obra literaria y hace evidente que el autor pocas veces buscó la intención moralizante y el fondo cristiano.

Tal vez uno de los recursos mejor empleados en «Un pacto con el diablo» es el desarrollo de las historias que intervienen en la construcción de lo fantástico. La historia 1 narra en primera persona la visita del protagonista al cine en el que exhiben una película. El tipo de narrador, como se explicó en el análisis de «Tlön...», que cuenta a manera de anécdota su historia, contribuye a la construcción de lo fantástico al reforzar la verosimilitud. La historia 2 cuenta la película en que el campesino Daniel Brown hace un pacto con el diablo para ser rico. Por haber llegado tarde a la función, el narrador entabla una conversación con su vecino de butaca quien lo pone al tanto de lo ocurrido en la pantalla. La plática entre ambos personajes incomoda a los demás espectadores, por tanto, deciden salir de la sala y continuar su conversación en la cual se revela la identidad y el propósito real del vecino. El personaje misterioso que amablemente resumió la película para el narrador, era el diablo y pretendía darle riquezas a cambio de su alma; sin embargo, antes de firmar el contrato, el narrador exige conocer el final de la película. Al saber la suerte de Daniel Brown, el narrador no cierra el trato y huye a su casa.

Por un lado, las dos historias se desarrollan de manera simultánea y dependiente, y son similares entre sí: el mismo motivo (pacto con el diablo), los mismos personajes (protagonista, esposa y diablo) y un final positivo para el protagonista quien conserva su

²³⁷ Las cuatro categorías son: 1) el cuestionamiento a las convenciones sociales y el progreso, 2) el enfoque de las relaciones con la mujer, 3) la preocupación por las cuestiones teológicas y morales; y 4) la reflexión sobre el arte (Brescia, *op. cit.*, pp. 217-218).

alma, es feliz y amado por su esposa. Se podría afirmar que se narra la misma historia en dos realizaciones diferentes y con una distancia temporal, pues la primera historia comienza después que la segunda, por lo que sirve de guía al protagonista y de índice al lector quien logra adelantar los sucesos que desarrollará la primera.

Por otro lado, puede notarse que las historias 1 y 2 plantean mundos cotidianos en los que irrumpe la historia 3, es decir, el mundo sobrenatural. Quiero decir que a diferencia de «Tlön...», en «Un pacto...» no es la historia 2 (la ficción) la que desestabiliza a la 1 (la ilusión de realidad), sino que se requiere la previa presencia de la historia 3 (el mundo sobrenatural) –en este caso el mundo maravilloso cristiano– que afecte las primeras dos historias y que, de alguna manera, las una.

Acerca del efecto logrado por la intrusión de lo sobrenatural en el marco de la realidad, este tiene mayor impacto en el narrador que en el lector, pues antes de conocer la trama de la película, el título del relato adelanta su argumento –aunque anuncia sólo un pacto y no los dos que narra–. Este resumen inicial, de hecho, es característico de las producciones fantásticas más tradicionales.²³⁸ Otro aspecto que suele prevenir el efecto es que Arreola es catalogado un maestro de narraciones fantásticas, lo cual ofrece un protocolo de lectura para sus textos.²³⁹

La construcción de las historias es idéntica y por momentos hace dudar al lector si el título realmente corresponde a la trama principal o si sólo alude a la secundaria, con ello puede despistarle y mantenerlo a la expectativa. Sin embargo, se observa que, en contraste

²³⁸ Parece que Arreola tenía agrado por los títulos clásicos, en sus libros utiliza, de hecho, aquellos que usaron los primeros cuentistas (Bertie Acker, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Playor, Madrid, 1984).

²³⁹ Brescia, *op. cit.*, p. 236.

con «Tlön...», advierte el desarrollo, y si el receptor asume que el pacto es el motivo principal, estará predispuesto a esperar la aparición del diablo o los indicios de lo extraordinario. En otras palabras, el título, junto con el manejo del pretérito, es determinante para disminuir la intensidad al momento de la disrupción.

Es posible afirmar que una historia con este título supone cierta estructura clásica – hay que recordar que *el pacto con el diablo* es un motivo antiquísimo en la literatura de tradición oral–, y la modificación del tratamiento del tema y la triple historia son entonces las características que determinan lo fantástico del relato y suponen una ruptura de la tradición literaria.

Considero que «Un pacto...» guarda relación con «Enoch Soames» de Max Beerbohm, relato inaugural de la *Antología...* escrito hace casi un siglo y que Arreola, lector de Borges, seguramente conocía. El cuento de Beerbohm trata el tema del pacto con el diablo de manera sobresaliente, pero en el personaje Enoch Soames no logra evadir al diablo como ocurre en el cuento de Arreola. Este cambio aparentemente insignificante modifica por completo la estructura de «Un pacto...», permite cierta apertura en cuanto a su final y resignifica la figura del diablo. Si en cuentos como «Enoch Soames» el diablo es omnipresente y todopoderoso, resulta interesante que el narrador protagonista del relato de Arreola escape de él sin mayores contratiempos, lo cual no sólo parece humanizar al diablo sino que sobrepone al hombre pues el narrador es más astuto que él.²⁴⁰ Además de los evidentes guiños con el relato de Beerbohm, creo que podemos encontrar similitudes entre

²⁴⁰ Aunque Brescia afirma que la forma en que el protagonista resuelve el conflicto es una forma de manifestación de lo religioso pues se trata de un sacrificio en el que se pierde la oportunidad de riqueza por respetar la dignidad humana (*op. cit.*, p. 265), parece que se trata, en realidad, de algo mucho menos solemne: la astucia del narrador para elegir lo más conveniente a partir de la experiencia de Daniel Brown.

«Un pacto...» y «El número 111» de Eduardo Blanco; ambos cuentos se desarrollan en espacios similares: el teatro y el cine, y ahí el diablo, que parecía un espectador más, se presenta ante el protagonista.

El manejo innovador de este tema puede suponer, según Koch, que el texto es una parodia «pues distorsiona formas metafóricas conocidas o textos para poner en evidencia lo absurdo de algunas actitudes o ideas comunes». Lo cual no permite hablar de un texto con rasgos humorísticos fuertes –comunes en la producción del autor– pero sí de atisbos de humor por la manera en que el narrador burla al diablo. Se trata, en palabras de Menton, de uno de los textos menos cínicos de Arreola.

La construcción de lo ordinario se desarrolla mediante la relación dialógica entre el narrador y el diablo, en la que se plantea una situación común: una visita al cine y los problemas económicos del narrador. Se observa que los diálogos conforman buena parte del texto y que los párrafos sirven para que el narrador exprese sus pensamientos. En la última parte del cuento, luego de la interrupción, hay más reflexiones del narrador y menos diálogos. Por tanto, parece ser que el planteamiento de lo familiar en este relato está apoyado en la plática de los personajes o específicamente en el manejo de los diálogos.

En la plática, el lector conoce al mismo tiempo que el narrador el argumento de la historia 2 y, como dije, puede creer que el título sólo se refiere a la historia de Daniel Brown. Parte de la cotidianidad resulta porque es común que ante un tema como el pacto con el diablo los presentes realicen planteamientos hipotéticos en los que aventuren qué harían si tuvieran la oportunidad de vender su alma. Es justamente esa situación la que el lector observa y, al sentirse cómodo en ella, podría no percibir la naturaleza del acontecimiento disruptor.

La disrupción ocurre después de muchos indicios –además del título–, los cuales pueden reunirse en uno: la paulatina identificación del narrador con Daniel Brown. El lector se hace consciente de las coincidencias entre los personajes de los dos niveles de ficción por lo que puede intuir que el personaje que acompaña al narrador es el diablo. De no hacerlo, la intrusión es señalada por el narrador en un párrafo introspectivo: «Noté, de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego», y después confirmada por el propio diablo: «–A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes».

Hasta este momento de la narración, los agentes que perciben la disrupción asumen como real la presencia de lo sobrenatural en el nivel de la realidad ficcional; sin embargo, el desenlace del cuento podría plantear ciertas dudas porque sugiere la posibilidad de que se trate de un sueño: «–¿Es posible que te hayas dormido? Estas palabras me tranquilizaron. Me señalaron un rumbo».

Como se observa, si existe un desconcierto es en Paulina, la mujer del narrador, quien no determina si se trató de un evento real o fue producto de lo onírico:

Cuando acabé mi relato, Paulina me dijo que era la mejor película que yo podía haberle contado. Parecía contenta y se rió [*sic*] mucho.
Sin embargo, cuando yo me acostaba, pude ver cómo ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral de nuestra casa.

Este cierre parece sugerir la posibilidad de que el acontecimiento no haya sucedido en verdad. Al respecto, Menton señala que «el lector nunca llega a saber con certeza si el protagonista duerme durante la exhibición de la película y sueña que el diablo, sentado en una luneta al lado suyo, le ofrece un contrato, o si por el contrario todo aquello sucede

realmente»;²⁴¹ sin embargo, considero exagerada esa afirmación ya que la construcción se inclina hacia lo fantástico maravilloso y sólo un lector incrédulo se atrevería a rechazar totalmente tal explicación. La presencia del diablo, en especial, permite situar al cuento dentro de lo fantástico maravilloso, pues su existencia es más o menos aceptada en la sociedad por pertenecer a la categoría que Roas nombra maravilloso cristiano. En otras palabras, el *pacto con el diablo* es una posibilidad real en nuestra sociedad.

La participación de la mujer, entonces, contribuye a lograr cierto desconcierto final al sugerir una explicación racional posible. En contraste con narraciones posteriores del mismo autor como «Pueblerina», la mujer en este relato no es mala, es amante, cuida a su marido y se sacrifica por él, tanto en la historia 1 como en la historia 2; y no constituye una alegoría ni se limita a ser un satélite del hombre sino un complemento de él.

Otro aspecto relevante en la construcción de lo fantástico es el espacio en que se presenta el acontecimiento extraordinario. Como he referido, el momento de la disrupción de lo sobrenatural en el nivel de lo ordinario debe ocurrir en un lugar privado. En «Un pacto...» hay varios espacios narrativos (el cine, la casa, el dormitorio) de los cuales el cine es el más importante pues en él ocurre la disrupción.

El cine es un espacio público que simula privacidad por el ambiente nocturno y silencioso al interior de las salas. El narrador, desde el primer párrafo plantea estas características del escenario: «En el salón oscuro traté de encontrar un sitio». Cuando ambos personajes salen para platicar, el escenario no varía demasiado, de hecho, parece hacerse todavía más privado: «Habíamos atravesado el salón y entrábamos a un angosto pasillo, oscuro y con un leve olor de humedad». Como se observa, el espacio se reduce, los

²⁴¹ Menton, *op. cit.*, p.17.

ocupantes se limitan al narrador y al diablo. Enunciar que era oscuro parece enfatizar que era más oscuro comparado con la sala que habían dejado y el olor a humedad sugiere abandono.

Cuando el narrador sale del cine huyendo del diablo, se encuentra en un nuevo escenario que es transitorio y breve: la calle. Aunque sólo se trata del traslado a su casa y sus sentimientos después de haberse librado del pacto, sí configura el ambiente cuando enuncia: «Era de noche». Ese escenario abierto va acotándose, pues el narrador llega a su casa, se traslada al dormitorio y la última imagen es él en su cama. Es en estos últimos escenarios donde se plantea la duda de Paulina acerca de la naturaleza de los acontecimientos, duda que no comparte el narrador.

La complejidad de este cuento en realidad no es mucha, en principio el planteamiento se realiza dentro de los parámetros de la literatura realista y la construcción de lo sobrenatural, es decir, la historia 3, aunque oculta, está sugerida por el argumento de la historia 2, por la similitud entre la historia 1 y la 2, y por el resto de los indicios textuales. No llega a navegar entre distintas categorías y el sentimiento fantástico es bastante anunciado y breve al momento de la disrupción. Además del giro estructural por el manejo de tres historias para la construcción de lo fantástico, quizá la innovación más evidente es el final que, como señalé, modifica la estructura tradicional de los relatos que tienen carga moralizante.

Como pudo observarse, los relatos que articulan la disrupción a la mitad de la narración se alejan de lo fantástico puro, están más emparentados con lo fantástico maravilloso y lo fantástico extraño, y con los artificios y elementos tradicionales del género fantástico.

3.3 DISRUPCIÓN FINAL

He insistido en que quizá la mejor forma de lograr el efecto fantástico es situar la disrupción en el final de la historia. La construcción de este tipo de relatos plantea en mayor espacio narrativo el mundo cotidiano y la disrupción se presenta poco antes de terminar, al finalizar o poco después de concluir el cuento, por lo que el desconcierto propio de lo fantástico no puede resolverse con ayuda de los géneros literarios vecinos, lo cual lo coloca dentro de lo fantástico puro.

A pesar de hacerse visible hasta ese momento de la narración, toda la construcción del relato está pensada en función de la disrupción final, por lo que es común encontrar indicios que adelantan el acontecimiento extraordinario o lo justifican, los cuales, de ser percibidos por el lector, adquieren sentido después de la disrupción.

Para el análisis de esta última disrupción elegí «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar, publicado en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1961 e incluido en *Final del juego* a partir de su segunda edición, en Sudamericana en 1964.²⁴² Según Ricardo Piglia, esta época de creación es la mejor de Cortázar.

«Continuidad...» muestra a un hombre que, luego de un viaje de negocios, regresa a su finca en el bosque para descansar. Se sienta en un sillón verde de terciopelo en su estudio y retoma la lectura de una novela que había dejado pendiente. La novela cuenta la historia de dos amantes que deciden asesinar al esposo de la mujer. El hombre cruza el bosque, llega a una finca, entra a ella. El relato concluye cuando el amante llega al estudio

²⁴² Páginas atrás hablé brevemente de la primera edición de *Final del juego* en 1956 en Los Presentes, para la edición de Sudamericana en 1964, el corpus de relatos varió y «Continuidad...» inauguró el libro.

dispuesto a matar al esposo que se encuentra en el sillón verde de terciopelo leyendo una novela.

La brevedad de «Continuidad de los parques» es determinante para la construcción de lo fantástico y es uno de los aspectos más importantes a analizar en este relato. Sus dos únicos párrafos marcan de manera tajante una división entre el planteamiento de lo cotidiano y la disrupción fantástica.

El primero de ellos, que abarca tres cuartas partes del texto, tiene como finalidad lograr cierto acostumbramiento en el lector. Por un lado, describe un mundo familiar: un hombre que retoma la lectura de una novela. Se narra también, en una especie de recepción lectora o, en palabras de Greimas, experiencia estética; la manera en que este lector-personaje se involucra con la trama de la novela. Por otro lado, se mantiene un ritmo de narración que, aunque rápido, es moderado en contraste con el segundo párrafo. Esto último se observa claramente en la construcción de las oraciones que se componen de varias frases y utilizan la mayoría de las categorías gramaticales. Asimismo, contribuyen al ritmo de lectura las constantes descripciones del narrador acerca de las acciones y los escenarios en que se desenvuelve el lector-personaje. En conjunto, estos aspectos pueden sintetizarse en una sola estrategia que es vital para la disrupción: el planteamiento del mundo ordinario.

Para el segundo párrafo, de extensión mucho menor, se propone la disrupción consistente en la ruptura de los límites entre la trama del lector-personaje (la cual identificaremos como historia 1) y la trama de la novela (historia 2). En este desbordamiento de los límites, el protagonista de la novela intenta asesinar al lector-personaje. El lector real debe vacilar entre las posibles soluciones, de las cuales las más comunes suelen ser: o el lector-personaje entró en la novela o los amantes tomaron forma

en el mundo supuestamente real.

Esta disrupción se apoya a su vez en diversas rupturas: a) de la estructura clásica del cuento, b) de sintaxis, c) de fronteras entre las dos historias; las dos primeras en el nivel formal y la última en el nivel narrativo.

La estructura clásica del cuento, como se ha visto, sugiere que la historia debe transitar por tres estadios comúnmente identificados como desarrollo, clímax y desenlace. Sin embargo, «Continuidad...» rompe con esta triada en el segundo párrafo al englobar clímax y desenlace en un mismo momento. Si bien, habrá quienes sostengan que el relato carece de final, me atrevo a asegurar que el final está presente, pero como se trata del acontecimiento extraordinario propiamente, se logra gran apertura de significado, lo que da efecto de ausencia (desenlace *in absentia*). El final, por tanto, es la aceptación –que no explicación– del desbordamiento de los límites entre las historias 1 y 2.

Además, hay que subrayar que el relato está construido por una diégesis y una metadiégesis; por lo tanto, la historia 2 tiene también desarrollo, clímax y desenlace. El primero de ellos está representado en el primer párrafo, y los dos últimos en el segundo. Es interesante que también en esta trama –entendida como una construcción narrativa independiente– el clímax y desenlace aparezcan en un sólo momento. De tal manera, historias 1 y 2 se desarrollan a la par y para el segundo párrafo podemos encontrar dos clímax y dos desenlaces simultáneos.

Acerca de la ruptura de carácter sintáctico se debe señalar que es determinante para el resto de las rupturas en que se apoya la disrupción. De hecho, podría afirmar que las tres rupturas son dependientes entre sí. Como dije, el primer párrafo marca en el lector real cierto ritmo e intensidad en la lectura a partir de la forma en que se construyen sus

oraciones y de su extensión, el punto y aparte desestabiliza en ese sentido; rompe la secuencia y requiere plantear de nuevo la intensidad y el ritmo. Así, las oraciones del primer párrafo como:

Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos.

echan mano de la mayoría de las categorías gramaticales, en contraste, en las oraciones del segundo párrafo, el aumento de ritmo e intensidad no permite estructuras sintácticas complejas ni descripciones elaboradas: «Los perros no debían ladrar y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró». Para el final del párrafo y del cuento, los enunciados se reducen a una enumeración de objetos y circunstancias que no llegan a ser descripciones ni acciones propiamente, pero que de alguna manera construyen la imagen del espacio, dan cuenta de los hechos y simulan movimiento:

primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Es hasta la última frase («la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela») en donde encontramos un verbo. En las palabras de la mujer, que funcionan como recuerdo, acción y descripción al mismo tiempo; el narrador omite su uso. Sin embargo, el dominio del autor es tal que aún con esta limitante logra reflejar movimiento en el relato. El verbo, al estar en gerundio, parece tener la intención de crear en el lector real la sensación de que los eventos están ocurriendo en el momento de su lectura, con lo que el efecto fantástico es mayor. Al

respecto, Cajero explica que

La ausencia de verbos conjugados personalmente no elimina la sensación de movimiento, el asesino avanza hacia la habitación del personaje-lector. Las únicas alusiones al tiempo de los acontecimientos son dos adverbios: *después* y *entonces*; asimismo, anotamos la presencia de un verboide: *leyendo*. La elisión verbal produce una especie de vértigo durante la lectura. Pareciera que el texto se mueve a la velocidad del asesino: hay prisa por llegar al final. Esta suspensión del tiempo narrativo sirve de conexión entre los mundos de CDLP. Pareciera que así como los límites o fronteras entre una dimensión y otra se fracturan, el tiempo también debe ser eliminado: el presente es al mismo tiempo que está *dejando de ser*. Asistimos al universo de los amantes y atrás ha quedado la «tranquilidad del estudio» del personaje-lector.²⁴³

Las fronteras entre ambas historias que durante el primer párrafo parecían sólidas e infranqueables, desaparecen por el aumento de tensión e intensidad de lo narrado –el vértigo–, la configuración de la voz narrativa y algunos aspectos más que pretendo desarrollar a continuación.

En principio se observa que en el primer encuentro entre las dos historias –o el reencuentro si se toma en cuenta que había una lectura previa de la novela y que el relato tiene un inicio *in media res*–, distingue la independencia de las historias y marca un ritmo más o menos lento de narración:

Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte.

El ritmo se modifica al avanzar la narración hasta no distinguir a cuál de las historias se está refiriendo el narrador: «Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre». Lo cual da la sensación de que las historias se han convertido en una sola.

²⁴³ Antonio Cajero, *El lector en «Continuidad de los parques»* (tesis), Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1992, p. 37-38.

La frase «todo estaba decidido desde siempre» además de permitir la unificación de las historias, contribuye en buena medida a lograr el sentimiento de desconcierto pues, aunque pudiera parecer contradictorio, saber que algo (que además es desconocido) pasará inminentemente, produce inseguridad y angustia. Cortázar señalaba que una de las formas en que se manifiesta lo fantástico es mediante la noción de fatalidad –relacionada con el destino–, idea o preocupación recurrente en todas las cosmogonías y religiones, y que parece inherente al hombre. En la frase mencionada, se observa que el sentimiento fantástico se encuentra apoyado en esa fatalidad: en la certeza de que nada cambiará el destino de los personajes.²⁴⁴

Para la destrucción de las fronteras trabajan además dos fenómenos simultáneos: el acercamiento del lector personaje que lo sumerge en la historia: «la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida», y la vitalidad de los amantes: «las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento»; sin embargo, estas marcas textuales no significan necesariamente que una historia entre en la otra, aunque suele ser la interpretación más común.

Respecto al acercamiento del lector-personaje, éste es posible porque la estructura de la novela ofrece la oportunidad de sumergirse en la lectura y dar la espalda a la propia realidad. Para Roger Carosino, la doble ficción planteada en «Continuidad...» yuxtapone las características del cuento y las de la novela, al provocar en el lector real la experiencia contraria a la del lector-personaje. De tal manera «si la lectura de una novela permite dar la espalda a la puerta de la realidad, el cuento debe utilizar esa puerta misma para irrumpir

²⁴⁴ Cortázar, *Clases...*, pp. 71-82.

violentamente en el espacio real»,²⁴⁵ como ocurre en «Continuidad...», pues el lector personaje se encuentra de espaldas a la puerta por la que entra el amante.

Cajero señala que la participación del lector-personaje como constructor del texto que lee es mínima; se trata de un lector-hembra que no entra por su voluntad al universo de la novela, sino que es devorado por ella, «sólo busca su propia comodidad, por su mente transita un pensamiento: la literatura es ficción y como tal debe paladearse; su error: no comprometerse con un drama que también debería ser el suyo».²⁴⁶ Aunque valdría cuestionarse si no es el desbordamiento de los límites entre la diégesis y la metadiégesis producto de la función pasiva del lector-personaje, y si, de hecho, no cumple cabalmente lo que se espera una novela de su lector modelo. Es decir, es posible que sí haya un compromiso del lector-personaje con el drama de la novela, uno tan fuerte que se convierte en el suyo.

Me parece relevante la interpretación de Hahn acerca de la participación del lector-personaje; si su muerte es producto de su lectura, al detenerla, continuaría vivo y asesinaría, por decirlo así, a los amantes, pues ellos sólo adquieren vida al ser leídos. Si, en el caso contrario, el amante asesinara al lector-personaje, destruiría al mismo tiempo su propia existencia.²⁴⁷ Por tanto, el lector-personaje puede convertirse, según el final que otorgue el lector, en asesino o suicida involuntario, porque no percibe la trascendencia de su acto de lectura. Al final, sea cual sea el desenlace imaginado, el mundo fantástico será disuelto.

El acercamiento del lector-personaje, la vitalidad de los amantes y, por tanto, la

²⁴⁵ Roger Carmosino, *Constantes temáticas y formales en la narrativa de Julio Cortázar: función en cuento y novela* (tesis), University of Connecticut, Estados Unidos de América, 1985, pp. 27-29.

²⁴⁶ Cajero, *op. cit.*, p. 46.

²⁴⁷ Oscar Hahn, «Julio Cortázar en los mundos comunicantes», en Samuel Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, UNAM, México, 1989, pp. 108-109.

ruptura de los límites, están determinados en gran medida por la configuración de la voz narrativa, que, al usurpar el papel del narrador de la novela,²⁴⁸ funciona como narrador de las dos historias y como nexo, por lo cual es probable que se confunda y fusione las dos tramas. Para Cajero, al ser el mismo narrador en dos niveles de ficción, el cambio de un mundo a otro es poco perceptible para el lector (el narrador no lo enuncia) y, por tanto, los planos del cuento se vuelven ambiguos. Además, la forma en que el narrador organiza simultáneamente las historias permite un deslizamiento del punto de focalización que comienza en el lector personaje y que termina en los personajes novelescos.

Si en relatos como «Un pacto...» y «Tlön...» la narración en primera persona funciona para dotar de verosimilitud al texto, en «Continuidad...» la presencia de un narrador en tercera persona puede no contribuir directamente a la verosimilitud, pero es fundamental para que la disrupción se articule.

Así, en la interpretación que aquí ofrezco, ni el lector-personaje se vuelve parte de la novela ni los amantes han entrado en el mundo supuestamente real, sino que la destrucción de las fronteras o fusión de los horizontes entre el texto y el lector, configura la historia 3. Esta historia, de hecho, es identificada como el mundo extraordinario: un nuevo escenario de corte fantástico (que podría ser considerado el *tercer parque* que continúa a los dos de estética realista) mediante un nuevo pacto de verosimilitud de muy rápido planteamiento que resulta imperceptible al lector. Entonces, la posibilidad de que lo real y lo irreal coexistan sin distinciones en un lugar desconocido, es el acontecimiento extraordinario como tal.

La configuración del tercer parque está basada también en aspectos temporales, para

²⁴⁸ Cajero, *op. cit.*, p. 34.

lo cual me parece relevante retomar la explicación de Samuel Gordon:

Ya los formalistas rusos veían en la deformación temporal un rasgo distintivo entre historia y discurso y situaban este problema en el centro de muchas de sus indagaciones sobre narrativa. Proponían, que al combinar dos acontecimientos o acciones, éstos ofrecen una nueva correlación dinámica enteramente definida por el nuevo orden y la renovada disposición de los mismos.²⁴⁹

La nueva correlación dinámica no responde, por tanto, a ninguno de los órdenes de los que fue producto. Así, los dos primeros parques encuentran su continuidad.

Un aspecto que debe ser señalado es que, a diferencia de los relatos que hemos revisado, la disrupción no afecta a otro agente más que al lector real, «quien con base en los datos tejidos hábilmente por el narrador, percibe que los planos de realidad y ficción se han superpuesto».²⁵⁰ Ni el narrador ni el lector-personaje ni los amantes parecen percatarse de la ruptura de las fronteras, lo cual corresponde a lo propuesto por Todorov cuando afirma que los personajes y el narrador pueden percibir el acontecimiento sobrenatural, pero que el único que está obligado a hacerlo es el lector porque, como se recordará, lo fantástico es un género basado en la recepción del texto.

Si es que hay una resolución al desconcierto provocado por la disrupción, ésta se realiza después de haber concluido el texto. A pesar de la dificultad de lanzar aseveraciones respecto a la recepción de un lector, ya que el efecto de este género depende directamente de horizontes culturales, sociales, etcétera; es posible decir que la disrupción no puede ser explicada como parte de lo extraño, es decir, con un razonamiento apoyado en las leyes de nuestra realidad, o se trataría de una explicación sumamente forzada de un lector incrédulo. De esta manera, considero que las opciones del lector se reducen a dos: el acontecimiento

²⁴⁹ Samuel Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, UNAM, México, 1989, p. 13.

²⁵⁰ Olea Franco, *En el reino fantástico...*, p. 69.

es producto de un mundo sobrenatural, por lo que ubica el relato en lo fantástico maravilloso; o, mejor todavía, no logra explicarse qué ocurrió, con lo que lo sitúa en lo fantástico puro.

Por otro lado, creo prudente afirmar que pocas veces el lector común observa las pistas el narrador ha sembrado para indicar que el acontecimiento extraordinario ocurrirá, por lo que no hay una predisposición del receptor y el efecto fantástico en la primera lectura provoca mayor impacto. En las primeras líneas del relato leemos: «volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones», este fragmento adelanta la escena final en que ocurre la intrusión del amante: «La puerta del salón y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela». Como se observa, en ambos momentos se mencionan la puerta, la novela y el sillón, si el lector real fijara su atención en la «irritante posibilidad de intrusiones», que resalta no sólo por la fuerza del adjetivo sino porque hace énfasis en lo que es posible dentro de la realidad del lector-personaje, podría percatarse de que las frases previas señalan el rumbo que tomará la historia. Cortázar afirmó que «el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida», por tanto, en «Continuidad...» ese coágulo es evidente desde las primeras oraciones.

Contribuyen a la construcción de lo fantástico los espacios en que se desarrollan las historias; se trata de lugares solitarios: la finca, la cabaña, el bosque y el salón de lectura, que al ser privados resultan propicios para que se presente la disrupción. Podríamos, además, señalar el sillón verde como el punto de focalización de relato o como el umbral de

los parques.

A mi juicio, «Continuidad de los parques» no sólo es el mejor relato de Julio Cortázar, sino uno de los mejores cuentos de las letras hispanoamericanas del siglo pasado; en él se observa un manejo supremo de las características propias del género para la búsqueda de cierto efecto por medio de la disrupción final. Este efecto es el de desconcierto. Su estructura además de distinguirse como cuento, se inscribe en los márgenes de lo fantástico puro al cumplir cabalmente con la descripción que se ofreció en el capítulo previo. Con esto quiero hacer hincapié en que lo fantástico, y en especial lo fantástico puro («lo fantástico que ha dado los mejores cuentos»),²⁵¹ permite que un cuento explote sus características hasta acercarse a la perfección.

²⁵¹ Cortázar *apud* Alazraki, *Hacia Cortázar...*, p. 61.

CONCLUSIONES

En este trabajo he hablado de los artificios disruptores que considero más importantes. La categorización propuesta no intenta limitar lo fantástico en cuanto a los elementos viables para su estructura. Como he intentado exponer, rechazo la idea de un catálogo de temas, motivos, personajes, escenarios o seres fantásticos; pero creo que estudiar el conjunto de elementos narrativos como un mecanismo de engranes que da vida a lo fantástico y distinguir algunos mecanismos únicamente por el momento de la narración en que el lector percibe la disrupción, puede ser un camino más provechoso para el análisis del cuento fantástico. En otras palabras, ningún elemento puede soportar por sí solo una narración fantástica: se debe entender como parte de un todo. De igual manera, no hay elementos fantásticos (aunque algunos lo parezcan), los elementos sólo *son*: su dinámica con el resto de los elementos crea el efecto fantástico.

Reitero que la categorización no pretende ser cerrada; en todo caso, sí, una sugerencia de análisis que puede ampliarse. Pienso en otros artificios que no he mencionado aún, por ejemplo, en una disrupción que atravesase las tres que he señalado: una disrupción gradual, que sitúe diversas rupturas de inicio a fin del relato o de la mitad de la narración en adelante. Las múltiples rupturas podrían tener un hilo conductor que les diera coherencia o, mejor, podrían no tener relación entre sí. Para no caer en el acostumbramiento y no entrar en lo maravilloso, la disrupción podría evolucionar de dos maneras: *in crescendo* o *in descenso*, según el efecto buscado. Cuentos del estilo de «El que

inventó la pólvora» de Fuentes realizan construcciones de este tipo.

Además sería posible analizar, a partir de las disrupciones inicial, intermedia y final, otros procesos que alteran su composición y efecto, como la explicación del acontecimiento extraordinario al final del relato. Es obvio que ese elemento modifica el efecto; pero valdría estudiar si la explicación tiene repercusiones o funciones diferentes según el tipo de disrupción que le precede. Por ejemplo, si en «La noche boca arriba», de Cortázar, provoca un sentimiento diferente respecto de «El almohadón de plumas», de Quiroga.

Aunque no encuentro todavía algún ejemplo, se podrían buscar cuentos fantásticos cuyas disrupciones no tuvieran consecuencias en el plano del discurso, es decir, que no sólo no fueran percibidas por los narradores y los personajes, sino que no repercutieran ni en el más mínimo detalle en la estética realista, que parecieran no tener ninguna finalidad y que, sin embargo, estuvieran ahí inquietando al lector. En ellos podríamos encontrar, quizá, un mayor desconcierto por la falta de opciones para otorgar sentido al acontecimiento extraordinario.

Páginas atrás, al hablar de los aspectos temporales, afirmé que algunos relatos que antes fueron considerados fantásticos, en tiempos recientes o futuros podrían no serlo o, por lo menos, perderían gran parte de su impacto en el lector. Me parece prudente revisar este cambio histórico de recepción. Piénsese en aquellas narraciones de lo fantástico extraño que apoyan su disrupción en teorías científicas; si la ciencia hace posible lo que antes fue fantástico, el relato no provoca el desconcierto original. Un proceso inverso llevaría a contemplar la posibilidad de que narraciones cuya finalidad no fuera desconcertar, en nuestro tiempo o en el futuro, lo hicieran.

En un sentido similar, habría que estudiar cómo el contexto social o cultural

determinan que un relato sea considerado fantástico, pues cada cual configura lo que cree posible y con esa base trabaja este género. Además, podría descubrirse si puede haber variabilidad de lo que provoca desconcierto, es decir, si al estar frente a un mismo cuento fantástico, receptores de distintos contextos socioculturales señalaran qué les provoca desconcierto y cada uno ubicara momentos diferentes.

En fin, no se han atendido todavía todas las posibilidades que ofrece el cuento fantástico para su análisis y su estudio. Durante este trabajo, mostré cómo operan algunos artificios disruptores de acuerdo con el momento de la narración en que es visible el acontecimiento extraordinario, postura que puede ofrecer mayor alcance y que no limita lo fantástico (porque no debe ser limitado).

Finalmente, me parece prudente señalar la necesidad de historias de la literatura dedicadas a este género literario en Hispanoamérica, las cuales podrían delimitarse por épocas y regiones, o agruparse en una sola que relate el recorrido de lo fantástico hispanoamericano. Hasta ahora, parece que los trabajos más próximos son las antologías que suelen incluir esbozos de la historia de lo fantástico del periodo, país o autor que reúnen; algunas, aunque limitadamente, hacen también exposiciones teóricas. Ambas características le permiten al lector mayor comprensión de los textos antologados y aportan datos útiles para su estudio; sin embargo, la falta de un trabajo completamente dedicado a la historia de la literatura fantástica en Hispanoamérica representa un vacío en el conocimiento que, a mi juicio, debe ser atendido.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Crítica y teoría

- ACKER, Bertie, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Playor, Madrid, 1984.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983.
- _____, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- _____, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1986.
- _____, «Jorge Luis Borges», en Joaquín Roy (ed.), *Narrativa crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 34-76.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, «El género cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 349-362.
- _____, «El punto de vista en Borges», *Hispanic Review*, Vol. 44, núm. 3, 1976, pp. 213-221.
- _____, *Historia de la literatura hispanoamericana I. La colonia. Cien años de República*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- _____, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- _____, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992.
- ARÁN, Pampa Olga, *El fantástico literario*, Tauro, Madrid, 1999.
- BALZA, José, «El cuento: lince y topo», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 61-65.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es el cuento*, Columba, Buenos Aires, 1967.
- BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957.
- _____, y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957.

- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina 1923/1960*, Hispamerica, Buenos Aires, 1974.
- BATES, Herbert Ernest, «El cuento moderno», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 133-151.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- BESSIÈRE, Irene, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 83-105.
- BIOY CASARES, Adolfo, «El jardín de senderos que se bifurcan», en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 56-60.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- _____, «El cuento y yo», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 437-446.
- BORGES, Jorge Luis, «Adolfo Bioy Casares, *La estatua casera*», en *Borges en Sur*, Emecé, 1999, pp. 130-131.
- _____, *La literatura fantástica*, Olivetti, Buenos Aires, 1967.
- _____, «Leopoldo Lugones», en *Borges en Sur*, Emecé, 1999, pp. 151-152.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983.
- BRESCIA, Pablo, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano Arreola, Borges, Cortázar*, Iberoamericana, Madrid, 2011.
- BUENO PÉREZ, María Lourdes, «La palabra como fuerza generadora de la realidad en Borges», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, pp. 9-25.
- CAJERO, Antonio, *El lector en «Continuidad de los parques»*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1992.
- _____, «Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana», *La Colmena*, núm. 71, julio-septiembre, 2011, pp. 40-49.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1965.
- CARMOSINO, Roger, *Constantes temáticas y formales en la narrativa de Julio Cortázar: función en cuento y novela* (tesis), University of Connecticut, Estados Unidos de América, 1985.
- CHÉJOV, Anton, «La técnica del cuento», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 18-26.
- CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento», en Julio Cortázar, *Obra crítica 2*, Jaime Alazraki (ed.), Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 367-385.
- _____, *Clases de literatura*, Alfaguara, Buenos Aires, 2013.

- DÁVILA GUTIÉRREZ, Joel, «Tres cuentos mexicanos, tres», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 149-157.
- DESNEULES, Georges, «Literatura fantástica y espectro del humor», en Anton Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López Casanova (eds.), *El relato fantástico*, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 43-66.
- DÍEZ DE URDANIVIA, Fernando, *Cuento modernista hispanoamericano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.
- FUENTE DEL PILAR, José Javier (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin, «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», en Anton Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López Casanova (eds.), *El relato fantástico*, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 85-114.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 9-30.
- GÓMEZ BENOIT, Abelardo, *Antología contemporánea del cuento hispanoamericano*, Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, México, 1964.
- GONZÁLEZ, José Luis, *Novela y cuento en el siglo XX*, Complejo Editorial Latinoamericano, México, 1973.
- GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, UNAM, México, 1989.
- GULLÓN, Ricardo, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993.
- HAHN, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Coyoacán, México, 1997.
- _____, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.
- _____, «Julio Cortázar en los mundos comunicantes», en Samuel Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, UNAM, México, 1989, pp. 101-109.
- HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla, 2000.
- HEUSINKVELD, Paula R., «La nueva alegoría de Juan José Arreola», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII, núm. 23, 1986, pp. 45-52.
- HUERTA, David, «Transfiguraciones del cuento mexicano», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 1-15.

- JITRIK, Noé, *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975.
- JORDAN, Mery Erdal, *La narrativa fantástica*, Iberoamericana, Madrid, 1998.
- KOCH, Dolores M., *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso* (tesis), The City University of New York, Nueva York, 1986.
- KOVACCI, Ofelia, *Adolfo Bioy Casares*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963.
- LEAL, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1966.
- LORD, Michel, «La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)», en Anton Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López Casanova (eds.), *El relato fantástico*, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 11-42.
- MARTÍNEZ, José Luis, «Recuento de Juan José Arreola», *Literatura Mexicana*, XIII, núm. 2, 2002, pp.169-184.
- MATA, Óscar, «Los presentes, del maestro editor Juan José Arreola», *Literatura Mexicana*, XIII, núm. 2, 2002, pp.189-214.
- MAUGHAM, William Somerset, «Estudio sobre el cuento», en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 73-124.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- _____, *Juan José Arreola*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963.
- MONTERROSO, Augusto, «Unas palabras sobre el cuento», en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, p. 52.
- MORA, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana, Lima, 1966.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de, «Aproximación a la poética de Cortázar a partir de sus cuentos», en Carmen de Mora Valcárcel, *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 125-134.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *Hacia una poética del cuento hispanoamericano* (tesis doctoral), El Colegio de México, México, 1998.
- _____, «La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana», *Acta poética*, XVII, núm. 1, 2006, pp. 187-212.
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México/ Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004.
- _____, «Horacio Quiroga y el cuento fantástico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, núm. 2, pp. 467-487.
- _____, «Introducción», en José María Roa Bárcena, *De la leyenda al relato fantástico*, Rafael Olea Franco (ed.), UNAM, México, 2007, pp. VII-XXXII.

- _____, «Jorge Luis Borges en la construcción del canon fantástico», en Alfonso de Toro (ed.), Georg Olms Verlag, Nueva York, 2007, pp. 119-144.
- _____, «Un diálogo posible: Borges y Arreola», en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 245-272.
- OVIEDO, José Miguel, «Borges/Lugones/Pierre Menard», en Rafael Olea franco, (ed.), *Borges desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 197-206.
- PACHECO, Carlos; BARRERA, Luis, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992.
- PAREDES, Alberto, «Género Borges», en Luis Quintana Tejera (comp.), *Apuntes críticos en torno a la obra de Jorge Luis Borges*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2003, pp. 39-68.
- PARIS REVIEW, The, *Conversaciones con los escritores*, Kairós, Barcelona, 1980.
- PAULS, Alan, *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- PAVÓN, Alfredo (dir.), *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2001.
- _____, (ed.), *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores, «Introducción», en Dolores Phillipps-López (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 9-48.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- _____, «Tesis sobre el cuento», en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 55-59.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI/UNAM, México, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 2002.
- POE, Edgar Allan, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 293-310.
- _____, «Sobre la trama, el desenlace y el efecto», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 311-314.
- _____, «La unidad de impresión», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 13-18.
- PODLUBNE, Judith, «La imaginación razonada», en S. Cueto, A. Giordano *et al.*, *Borges*,

- ocho ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995, pp. 83-98.
- POOT HERRERA, Sara, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, México, 1992.
- PUPO-WALKER, Enrique, «Prólogo: Notas sobre la trayectoria y la significación del cuento hispanoamericano», en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 9-21.
- _____, «Originalidad y composición de un texto romántico: “El matadero” de Esteban Echeverría», en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 37-49.
- QUARTUCCI, Guillermo, «Lo fantástico como reacción a la modernidad en Japón y México», en *Estudios de Asia y África*, El Colegio de México, vol. XIII, número 2, 1996, pp. 357-365.
- QUIROGA, Horacio, «Decálogo del perfecto cuentista», en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (coords.), Archivos, Madrid, 1996, p. 1194.
- RAMOS, Gabriel, «Razón y sueño en las *Ficciones* de Borges», en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico por Borges*, El Colegio de México, México, 2006, pp. 161-184.
- REID, Ian, «¿Cualidades esenciales del cuento?», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 255-268.
- RELA, Walter, *Felisberto Hernández persona-obra: cronología documentada. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2002.
- _____, *Horacio Quiroga: repertorio bibliográfico anotado 1897-1971*, Casa Pardo, Buenos Aires, 1972.
- RISCO, Anton, «En las ruinas circulares (A propósito de un cuento de Borges)», en Anton Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López Casanova (eds.), *El relato fantástico*, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 115-142.
- ROAS, David, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 7-46.
- _____, *Tras el límite de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011.
- RODRÍGUEZ, Efrén, *Arreola en voz alta*, CONACULTA, México, 2002.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges: una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- _____, «Objetividad de Horacio Quiroga», *Número*, II, núm. 6, 7 y 8, 1950, pp. 209-226.
- ROMANO HURTADO, Berenice, «Tlön: el asombro», en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico por Borges*, El Colegio de México, México, 2006, pp. 93-110.

- SARDIÑAS, José Miguel; Morales, Ana María, «Prólogo», en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (comp.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos: antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003, pp. 7-31.
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, «Hacia una cronología de Horacio Quiroga», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX, núm. 4, 1955, pp. 367-382.
- TODOROV, Tzvetan, «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 47-64.
- _____, «El origen de los géneros», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 31-48.
- _____, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, 1987.
- TREJO FUENTES, Ignacio, «El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 181-189.
- VALDIVIESO, Jaime, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Joaquín Mortiz, México, 1975.
- VALADÉS, Edmundo, «Ronda por el cuento brevísimo», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 191-197.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Preguntas a Julio Cortázar», en *Cinco miradas sobre Cortázar*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1966.
- ZAVALA, Daniel, *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2012.
- ZAVALA, Lauro, «Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 159-180.
- _____, «La canonización de la minificción en México», en Alfredo Pavón (dir.), *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2001, pp. 195-207.
- _____, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995.

Obras

- ARREOLA, Juan José, «Un pacto con el diablo», *Letras de México*, IV, enero 1943-diciembre 1944, p. 88.
- BLANCO, Eduardo, «El número 111», en Oscar Hahn, *El cuento fantástico*

- hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Coyoacán, México, 1997, pp. 133-143.
- BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
- _____, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La trama celeste*, Alianza, Madrid, 2000.
- _____, *Una muñeca rusa*, Tusquets, México, 1991.
- _____, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, pp. 71-88.
- _____, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Sur, Buenos Aires, 1942.
- _____, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *El jardín de senderos que se bifurcan*, en *Ficciones, Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1956, pp. 13-34.
- _____, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Sur*, no. 68, año X, Buenos Aires, 1940, pp. 30-46.
- CANÉ, Miguel, «El canto de la sirena», en Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Coyoacán, México, 1997, pp. 127-131.
- CORTÁZAR, Julio, «Continuidad de los parques», *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-diciembre, 1961, pp. 12-13.
- _____, *Cuentos completos I*, Punto de Lectura, México, 2011.
- _____, *Final del juego*, Los Presentes, México, 1956.
- _____, *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- DARÍO, Rubén, «El caso de la señorita Amelia», en Dolores Phillipps-López (ed.) *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 81-88.
- ECHVERRÍA, Esteban, «El matadero», en Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 13-33.
- FUENTES, Carlos, *Los días enmascarados*, Los Presentes, México, 1954.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, «La pasión de pasionaria», en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003, pp. 193-199.
- _____, «Rip Rip el aparecido», en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003, pp. 201-208.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Nadie encendía las lámparas*, en *Obras completas vol. 2, Siglo XXI*, México, 2005, pp. 51-172.
- LUGONES, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano Editores, Buenos Aires, 1906.

- _____, «¿Una mariposa?», en Dolores Phillipps-López (ed.) *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 97-101.
- MONTALVO, Juan, «Gaspar Blondín», en Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Coyoacán, México, 1997, pp. 105-107.
- NERVO, Amado, «La serpiente que se muerde la cola», en Dolores Phillipps-López (ed.) *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 169-172.
- OCAMPO, Silvina, *La furia y otros cuentos*, Alianza Tres, Madrid, 1997.
- PACHECO, José Emilio, *El principio del placer*, Planeta, México, 1989.
- QUIROGA, Horacio, «El almohadón de plumas», *Caras y Caretas*, X, núm. 458, 1907.
- _____, «El vampiro», *Caras y Caretas*, XIV, núm. 680, 1911.
- _____, «La gallina degollada», *Caras y Caretas*, XII, núm. 562, 1909.
- _____, «La insolación», *Caras y Caretas*, XI, núm. 492, 1908.
- _____, «La miel silvestre», *Caras y Caretas*, XIV, núm. 642, 1911.
- _____, «Los buques suicidantes», *Caras y Caretas*, IX, núm. 421, 1906.
- RIVA PALACIO, Vicente, «Las madre selvas», en *Cuentos del general*, Madrid, 1986, pp. 221-229.
- ROA BÁRCENA, José María, «Lanchitas», José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003, pp. 43-58.
- TARIO, Francisco, *Cuentos completos*, Lectorum, México, 2003.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Crítica y teoría

- ALMEIDA, Ivan; PARODI, Cristina, «La fascinación de la enciclopedia», *Variaciones Borges*, núm. 15, 2003, pp. 7-9.
- ARCE ARENALES, Manuel, «Estructura del cuento fantástico en Jorge Luis Borges», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, X, núm. 2, 1984, pp. 97-99.
- ARELLANO GONZÁLEZ, Sonia, *3 eslabones en la narrativa de Cortázar*, Pacífico, Santiago de Chile, 1972.
- BARRENECHEA, Ana María, «El infinito en la obra de Jorge Luis Borges», *Nueva Revista de*

Filología Hispánica, x, núm. 1, 1956, pp. 13-35.

- BARRERA LINARES, Luis «Apuntes para una teoría del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 29-42.
- BENEDETTI, Mario, «Tres géneros narrativos», en Mario Benedetti, *La realidad y la palabra*, Destino, Barcelona, 1991, pp. 114-129.
- BIOY CASARES, Adolfo, «El cuento fantástico», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 45-47.
- BORGES, Jorge Luis, «Prólogo a un libro de cuentos», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 39-40.
- BROOKE ROSE, Christine, «Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo Fantástico en Todorov», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 49-72.
- BURGOS, Fernando, *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991.
- CAMPOS, Edgar, «El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en *La feria* de Juan José Arreola», *Literatura Mexicana*, XXI, núm. 2, 2010, pp. 235-261.
- CANTO, Estela, *Borges a contraluz*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- CARAVACA, Ana Belén, *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*, Universidad de Valencia, Valencia, 1997.
- CARBALLO, Emmanuel, «Del romanticismo al naturalismo», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 17-51.
- CORRY, Leo, «Calculating the limits of poetic license: fictional narrative and the history of mathematics», en *Configurations*, Vol. 15, No. 3, 2007, pp. 195-226.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE AMÉRICA LATINA, *Cuadernos de Investigación del Mundo Latino*, Universidad de Nanzan, Nagoya, 2002.
- CHIAPPINI, Julio, *Borges y Cortázar*, Rosario, Buenos Aires, 2000.
- ESCALANTE, Evodio, «Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 85-92.
- ESTAÑOL, Bruno, «Cada cuento tiene sus propias reglas», en Alfredo Pavón (dir.), *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2001, pp. 225-231.
- FAJARDO VALENZUELA, Diógenes, «Borges y la literatura china», en *Allí donde el aire cambia el color de las cosas*, Escala, Bogotá, 1999, pp. 20-45.

- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, «Borges y la tradición metafórica», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, núm. 20, 2002, pp. 121-134.
- GARZA MARTÍNEZ, Abel, *Vistazo al infinito*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2003.
- GIL GUERRERO, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Iberoamericana, Madrid, 2008.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto, «Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”», en Rafael Olea franco, (ed.), *Borges desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 61-76.
- GONZÁLEZ MATEOS, Adriana, «Borges y Toledo: zoología fantástica», en *Poligrafías*, núm. 1, 1996, pp. 151-162.
- JITRIK, Noé, «Sentimientos complejos sobre Borges», en Lauro Zavala y Pablo Brescia (comps.), *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, UNAM, México, 1999, pp. 355-358.
- KASON, Nancy, *Borges y la posmodernidad*, UNAM, México, 1994.
- LEM, Stanislaw, «Unidad de los opuestos», en Lauro Zavala y Pablo Brescia (comps.), *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, UNAM, México, 1999, pp. 187-197.
- LOUIS, Annick, «Definiendo un género», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX, núm. 2, 2001, pp. 409-437.
- MOLLOY, Sylvia, «La composición del personaje en la ficción de Borges», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, núm. 1, 1971, pp. 130-140.
- MONSREAL, Agustín, «Navegantes somos y en la mar del cuento andamos», en Alfredo Pavón (dir.), *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2001, pp. 233-243.
- MONTERROSO, Augusto, «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges», en Lauro Zavala y Pablo Brescia (comps.), *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, UNAM, México, 1999, pp. 343-347.
- MORA, Gabriela, «Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11, no. 3, 1987, pp. 559-572.
- MORELLO-FROSCH, Martha, «La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar», en Enrique Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 165-178.
- OGANDA, Beatriz, «“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: utopía borgeana», *Boletín Universitario de Letras*, III, 1996, pp. 73-86.
- OLEA FRANCO, Rafael, *Doscientos años de la narrativa mexicana siglo XIX*, El Colegio de México, México, 2010.

- _____, *Doscientos años de la narrativa mexicana siglo XX*, El Colegio de México, México, 2010.
- _____, «Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxviii, núm. 1, 1990, pp. 307-331.
- _____ (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, Madrid, 2008.
- OMIL, Alba; PIÉROLA, Raúl, «El cuento y sus vecinos», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 147-165.
- ORTEGA, Julio (comp.), *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI*, Siglo XXI, México, 1997.
- PAREDES, Alberto, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, UNAM, México, 1988.
- PASTORMERLO, Sergio, «Sobre el concepto de verdad en Borges», en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, *Estudios sobre Borges*, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 1991, pp. 53-72.
- PAVÓN, Alfredo, «De la violencia en los modernistas», en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, México, 1990, pp. 53-84.
- PELLICER, Rosa, «La eternidad melancólica de los mundos posibles», *Variaciones Borges*, núm. 15, 2003, pp. 93-110.
- PÉREZ, Alberto Julián, *Poética en la prosa de J. L. Borges*, Gredos, Madrid, 1986.
- PÉREZ MARÍN, Norma, «“Continuidad de los parques”: lenguaje y creación», en *Cortázar, 1994. Estudios críticos*, Academia del Sur, Buenos Aires, 1994, pp. 211-216.
- PORRAS COLLANTES, Ernesto, «Texto y subtexto de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges» (Primera Parte), *Thesaurus*, xxxvi, núm. 3, 1981, pp. 464-526.
- _____, «Texto y subtexto de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges» (Segunda Parte), *Thesaurus*, xxxviii, núm. 1, 1983, pp. 83-117.
- PODLUBNE, Judith, *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2011.
- PRATS SARIOL, José, «Borges, la octava noche», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxix, núm. 2, 1991, pp. 1071-1082.
- RAMÍREZ MATTEI, Aida Elba, *La narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1983.
- TEITELBOIM, Volodia, *Los dos Borges*, Sudamericana, Santiago de Chile, 1996.
- TORO, Alfonso de, «Borges y la simulación rizomática dirigida: percepción y objetivación de los signos», *Iberoamericana*, liii, núm. 1, 1994, pp. 5-32.
- TORRI, Julio, «Tradición universal del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares,

Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento, Latinoamericana, Caracas, 1992, pp. 423-435.

UGARTE, Manuel, *Escritores Iberoamericanos de 1900*, Vértice, México, 1947.

ULLA, Noemí, *Aventuras de la imaginación -de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares- Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*, Corregidor, Buenos Aires, 1990.

VÁZQUEZ, Felipe, *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*, CONACULTA, México, 2003.

VÉLEZ, Juan Ramón, «Cuentos lívidos y crueles: *La noche*, de Francisco Tario», *Anuario de Letras Hispánicas*, vol. 1, 2008, pp. 59-70.

VILLAURRUTIA, Xavier, «Tres notas sobre Jorge Luis Borges», en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 64-68.

WHARTON, Edith, «Todo tema tiene su propia extensión», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 129-131.

WILLIAMS, William Carlos, «Notas sobre el cuento», en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pp. 153-157.

Obras

ANDERSON IMBERT, Enrique, «El grimorio», en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (comp.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos: antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003, pp. 331-357.

ARREOLA, Juan José, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

BORGES, Jorge Luis, «El inmortal», en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (comp.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos: antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003, pp. 209-228.

_____, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, en Emir Rodríguez Monegal y Enrique Sacerio-Garí (eds.), Tusquets, Barcelona, 1990.

CAMPOS, Rubén M., «El dictado del muerto», en Dolores Phillipps-López (ed.) *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 127-133.

CASAL, Julián del, «El amante de las torturas», en Dolores Phillipps-López (ed.) *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 75-80.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, «La ondina del lago azul. Recuerdo de mi última excursión en los Pirineos», en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (comp.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos: antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003, pp. 33-69.

OCAMPO, Silvina, *Cuentos difíciles*, Colihue, Buenos Aires, 2005.

OTHÓN, Manuel José, «Encuentro pavoroso», José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003, pp. 175-186.