

Universitat Pompeu Fabra

Facultat d'Humanitats

**El concepto de *lo fantástico* en los cuentos
de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar**

Lluís Bastida Vergés

NIA: 146165

Dirigido por

Begoña Capllonch Bujosa

Curso 2014-2015

Índice

I PARTE

Hacia una definición de 'lo fantástico'

Introducción.....	5
1. La confrontación con la 'realidad'	8
2. Buscando unos 'límites'. Lo <i>neofantástico</i> como precisión	12
3. 'Lo maravilloso', indecisión de <i>lo fantástico</i>	14
4. 'Lo real maravilloso' y el 'realismo mágico'	15
5. Dos planteamientos distintos: Borges y Cortázar	18

II PARTE

Formas de 'lo fantástico' en Jorge Luis Borges y Julio Cortázar

6. Una realidad que necesita ser creada.....	25
7. Interpretación de la realidad: engaño e incomprensión.....	30
8. Entre tiempo y sujetos: de "Pierre Menard" a "Axolotl"	32
9. La prisión y la soledad en "La casa de Asterión" y "Casa tomada"	37
Conclusiones: dos orilleros.....	42
Bibliografía.....	46

I PARTE

Hacia una definición de 'lo fantástico'

Introducción

Parece evidente el obstáculo con el que nos encontramos cuando intentamos definir *lo fantástico*: no existen unos límites formales que puedan ayudarnos a conseguir un enunciado claro y preciso. Toda definición que examinemos, aunque pueda ayudarnos a acotar el marco en el que se encuentra, tanteará los conceptos de ‘lo real’ y ‘realidad’, con lo que el acercamiento a *lo fantástico* no vendrá exento de problemas. Parece una duda razonable preguntarnos acerca de la formación de este término y, si bien intentamos ver el problema que supone su definición, puede resultar oportuno consultar la entrada de *fantástico* en el diccionario. Así, tomando el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) como punto de partida, se nos dice que es algo “quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación”¹. El desorden en esta definición es manifiesto: considera *lo fantástico* como un antónimo de ‘realidad’ y que, por lo tanto, ‘no existe’. Sin embargo, *lo fantástico* sí existe. En el mismo momento que lo podemos considerar, estamos aceptando que tiene una realidad ciertamente compleja, con lo que este ‘simulacro de realidad’ que parece dibujarnos el DRAE no resulta lo suficientemente preciso. Podemos repetir este ejercicio y consultar entradas de fuentes más específicas que el diccionario de la lengua, donde tal vez podremos encontrar definiciones más escrupulosas.

En primer lugar, hallamos en varias fuentes la lógica asociación entre *fantástico* y ‘fantasía’, a menudo situando el primero dentro del otro o, como en el caso de *A handbook to literature*, planteando ambos conceptos como sinónimos: “sometimes ‘the *fantastic*’ is a synonym for FANTASY. Sometimes, however, the *fantastic* is distinguished from FANTASY (which can be whimsical and thin)”². Por lo tanto, se hace inevitable consultar la entrada de ‘fantasy’: “usually designates a conscious breaking free from reality”. Se plantea el concepto de ‘fantasía’ como un elemento para escapar de la ‘realidad’ y liberarse de la misma. Algo parecido podemos encontrar en el *Diccionario de los términos literarios*³ de Ayuso. No existe la entrada de *fantástico*, pero si recurrimos a “fantasía”, se nos da a entender que *lo fantástico* es la forma en la que se alcanza la ‘fantasía’ por parte del lector: “el contenido o materia de la fantasía procede de fenómenos totalmente

¹ *Diccionario de la lengua española* (2001). Real Academia Española, 22.ª edición. 19 de abril de 2015. [<http://www.rae.es/>].

² HARMON, William y HOLMAN, C. Hugh (1992): *A handbook to literature. Sixth Edition*. Macmillan Publishing Company, Nueva York, p. 191.

³ AYUSO de Vicente, María Victoria, et al. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Ediciones Akal, Madrid, pp. 151-152.

imaginarios que son captados por el lector como fantásticos”⁴. Por lo tanto, no se da ningún grado de realidad ni de verosimilitud a *lo fantástico* y, todavía menos, a la ‘fantasía’. Esta última es definida como “la facultad o capacidad de la mente para reproducir cosas inexistentes”⁵ y, al igual que el DRAE con *fantástico*, concibe ‘fantasía’ como una reacción subjetiva que recrea una realidad que no existe. En todo momento, la ‘fantasía’ (y, por extensión, también *lo fantástico*) es entendida como un elemento que altera la ‘realidad’. Se nos da a entender que solamente existe una única concepción de lo ‘real’, y aunque “por la fantasía puede aparecer como posible o probable lo irreal”⁶, seguiría siendo una construcción de la mente que no acepta otras realidades. En ningún momento se acepta que el ámbito de la ‘fantasía’ pueda extrañar cierta realidad. Eso sí, “los límites entre la realidad e irrealidad se difuminan y la posibilidad de que aparezcan elementos extraños, mágicos, sobrenaturales es muy frecuente”⁷. Pese a que se considera una única realidad, esta definición nos da a entender que, a menudo, no es tan fácil encontrar sus límites, y *lo fantástico* navegará por esta frontera.

Como se advierte, ninguna de estas definiciones incide lo suficiente en *lo fantástico*. En algunos casos, hemos visto que lo sitúan como el elemento que permite llegar a ese estadio de ‘fantasía’ (o sea, un lugar en el que las normas de la realidad no tienen ningún sentido), pero difícilmente se profundiza en el término. No es un elemento fácil de recrear: transita dentro de la realidad y fuera de ella. Si consultamos *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, veremos cómo se nos ofrece una respuesta totalmente distinta de “fantastic”: “A mode of fiction in which the possible and the impossible are confounded so as to leave the reader (and often the narrator and/or central character) with no consistent explanation for the story's strange events”⁸. Esta definición introduce muchos más elementos que las anteriores, pues *lo fantástico* ya no es presentado como un antónimo de ‘real’. Es una mezcla entre ‘lo posible’ y ‘lo imposible’, lo que implica que existen unas normas por las que somos capaces de guiar nuestra realidad (de lo contrario, no podríamos agrupar los elementos en función de si son posibles o no). Este enunciado habla de un momento de dificultad para distinguir lo posible y lo imposible (“are confounded”), con lo que no resulta tan clara la distinción entre *lo fantástico* y la

⁴ Ibíd.

⁵ Ibíd.

⁶ Ibíd.

⁷ Ibíd.

⁸ *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008). Oxford University Press Print, 3.ª edición. 15 de abril de 2015. [www.oxfordreference.com].

‘realidad’. Además, se añade que *lo fantástico* no propone al lector una ‘explicación clara’ de los sucesos que acontecen, por lo que solo es posible dudar. Sin embargo, si tuviéramos esta respuesta, ¿desaparecería *lo fantástico*? Este elemento no tendría por qué desvanecerse aunque *a posteriori* fuese explicado. Finalmente, tampoco es necesario reducir la reacción del lector a la falta de una ‘explicación’: ¿qué ocurre si el lector no duda sobre lo sucedido pero sí lo hace el personaje? Según esta definición, *lo fantástico* sería consecuencia de unos ‘eventos extraños’, pero no siempre podremos situarlo en este marco.

Todas estas definiciones de *fantástico* siguen dejándonos con la misma duda: ¿qué es *lo fantástico*? ¿Bajo qué parámetros podemos reconocer su intervención? En esta línea, el presente trabajo abordará los mecanismos mediante los que Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son capaces de ‘transmitir’ *lo fantástico* a través de sus cuentos. Considerando que *lo fantástico* es un concepto altamente subjetivo y responde a baremos prácticamente individuales, se hace necesaria una introducción más precisa a esta idea de *lo fantástico* y, sin lugar a dudas, también abordar la concepción de la misma en los autores objeto de estudio. Analizando la temática desde distintas perspectivas, su divergencia nos revelará la dificultad de mostrar una única concepción del término y, de hecho, no se pretenderá conseguir una definición del mismo. Este acercamiento nos permitirá reconocer unos rasgos comunes y servirá como marco para identificar este ‘género’ en los cuentos de Borges y Cortázar.

1. La confrontación con la ‘realidad’

Tras comprobar la disparidad y dificultad presentes en estas definiciones de *lo fantástico*, podemos ver que incluso su teorización no está exenta de problemas. Tzvetan Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, realizó una interesante aproximación al ‘género fantástico’ y propuso una definición. Según él, *lo fantástico* resulta una ‘vacilación’, un instante de duda por un misterioso fenómeno sobrenatural que parece contradecir las normas de nuestra realidad. Perplejos, en este momento de desconcierto podremos adoptar dos posiciones: creer que lo que está ocurriendo es una ilusión (nos adentraremos en ‘lo extraño’, donde “las leyes del mundo siguen siendo lo que son”⁹), o considerar que el evento ha sucedido ‘realmente’ (en ese caso, hablaremos de ‘lo maravilloso’, donde la realidad “está regida por leyes que desconocemos”¹⁰). Una vez optamos por una de estas posiciones se disipa *lo fantástico*, ya que resulta un espacio fronterizo entre *lo extraño* y *lo maravilloso*. Por consiguiente, y siempre según Todorov, si la duda o vacilación se prolongara y no fuera resuelta, seguiríamos encontrándonos dentro de *lo fantástico*.

Cuando abandonamos esta ‘duda’ para adentrarnos en ‘lo extraño’ o ‘lo maravilloso’, encontramos cierta gradación de acuerdo a la explicación de ese misterioso evento. Así, es posible encontrarse en un extremo, lindando con *lo fantástico puro*, a lo ‘fantástico-extraño’. En este grupo vemos cómo lo insólito de los eventos hace creer, tanto al personaje como al lector, la posibilidad de que estemos frente a algo sobrenatural. El episodio terminará por ser explicado (sueño, drogas, imaginación; casualidades, ilusiones, azar...), pero antes experimentaremos esta ‘vacilación’ que para Todorov supone *lo fantástico*. En lo que refiere a lo ‘extraño puro’, todo puede ser explicado perfectamente por las leyes de la razón, pese a que existe un elemento de extrañeza por la singularidad de los episodios. Aunque se puedan racionalizar, para personaje y lector hay algo ‘raro’ en ellos. En lo que concierne a ‘lo maravilloso’, situado al otro extremo fronterizo de *lo fantástico puro*, nos encontramos con lo ‘fantástico-maravilloso’. Está compuesto por unos relatos que se inician con un elemento fantástico y, frente a este titubeo, se opta por una explicación sobrenatural. El episodio queda ‘no racionalizado’, con lo que se nos sugiere la existencia de ese elemento misterioso. Finalmente, también

⁹ TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires, Buenos Aires, 1982, p. 34.

¹⁰ *Ibíd.*

nos encontramos con lo ‘maravilloso puro’, donde no hay ninguna reacción frente a los elementos sobrenaturales que, a su vez, tampoco son explicados. Lo sobrenatural es lo común, con lo que no hay necesidad de reacción.

La delimitación de ‘lo extraño’ y ‘lo maravilloso’ ayudan a Todorov para hablar de la efervescencia de *lo fantástico*: es el “«llegué a pensarlo»”¹¹. Resulta un elemento mayormente transitorio que podría parecer que desaparece en el momento que ya no se articula esta ‘vacilación’, en tanto que nuestra duda quedará resuelta en el instante en que adoptemos los parámetros de ‘lo extraño’ o de ‘lo maravilloso’. Es una frontera: en su diagrama, Todorov sitúa *lo fantástico puro* entre estos dos territorios, dándonos a entender que su verdadera naturaleza es meramente formal y transitoria. Ciertamente, resulta difícil de creer que la percepción de *lo fantástico* sea capaz de desaparecer pese a que, como ya hemos visto, se cruce una frontera u otra. Aunque la duda quede supeditada a este nuevo territorio, el sentimiento original de ‘vacilación’ no desaparece tan fácilmente. Así, este estado de *lo fantástico* permanecería ya que, en un momento u otro, la única respuesta posible era titubear. En consecuencia, para admitir ese estado posterior de ‘lo extraño’ o ‘lo maravilloso’ –sea cual sea su gradación–, hay que significar un momento primigenio de ubicación en *lo fantástico*. Por lo tanto, si reconocemos este sentimiento como una ‘duda’, podemos incluso extenderla al momento que creemos haber tomado una decisión, en virtud de que nuestros nuevos postulados serán consecuencia de una vacilación anterior. Con eso, pues, lo que se intenta destacar es la vigencia de *lo fantástico* cuando su sentimiento parece haberse desdibujado: ¿cómo mantener una nueva ‘realidad’, distinta a la anterior de la vacilación, sin recordar ese momento de duda? Aunque se destaque la transitoriedad de *lo fantástico* en el planteamiento de Todorov, es indudable que *lo fantástico* persiste en ‘lo extraño’ y ‘lo maravilloso’. Aunque la ‘duda’ quede resuelta una vez se opte por uno de sus vecinos, podemos considerar estos territorios como una herencia de *lo fantástico*.

Sin embargo, tal y como criticó Ana María Barrenechea, la ‘duda’ que nos plantea Todorov resulta un elemento plenamente arbitrario y que no nos servirá para delimitar *lo fantástico*, pues no la considera un elemento explícito para que podamos hablar de este concepto: “un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las

¹¹ *Ibíd.*, p. 41.

clasifique como maravillosas”¹². *Lo fantástico*, dice Barrenechea, no se encuentra en la naturaleza de lo sobrenatural, sino que aparece en su construcción. Para Barrenechea, *lo fantástico* aparece cuando en la contraposición de ‘lo normal’ y ‘lo anormal’ (‘lo natural’ y lo ‘anatural’, ‘lo real’ y ‘lo irreal’) aparece un problema. Con este acercamiento, se prescinde de la fugacidad de *lo fantástico* y se nos presenta un concepto más estable que permite abarcar muchas más obras. La ‘duda’ es una muestra de cómo pueden colisionar ‘lo normal’ y ‘lo anormal’, pero no es requisito único para dar cuenta del ‘problema’ originado en este escenario. Así, si en esta confrontación de ‘lo normal’ y ‘lo anormal’ no hubiera problema alguno, estaríamos hablando de ‘lo maravilloso’, ya que no se pondría en tela de juicio el aspecto que adopta este elemento sobrenatural. De esta manera, con Barrenechea podemos concluir directamente en el estadio de *lo fantástico* sin que tenga que conducirnos a otra parte. Si para Todorov *lo fantástico* resultaba una ‘duda’ de nuestra realidad, Barrenechea construye este concepto como el espacio en el que se enfrentan estos hechos ‘normales’ y ‘anormales’.

Por otra parte, Todorov también consideró que *lo fantástico*, más allá de un fenómeno raro y el posterior titubeo, es “también una manera de leer”¹³ que, en ningún caso debe ser ‘poética’ o ‘alegórica’. Refiriéndonos a la primera, el autor es contundente: “la imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales”¹⁴. Llevar a cabo una misma lectura azarosa de un texto evitaría la presencia de *lo fantástico* que “sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (...). En una palabra, lo fantástico implica la ficción”¹⁵. La poesía, según dice Todorov, no ofrece una representatividad sí presente en la ficción, con lo que su fuerza queda en entredicho y no nos permitiría acceder a la ‘vacilación’ de *lo fantástico*. Para Barrenechea, esta idea vuelve a resultar una concepción que excluye parte de la literatura contemporánea, ya que es capaz de construir “géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes”¹⁶. Tras destacar la necesidad que la literatura fantástica de muestra de esta representatividad y subrayar que la poesía no es enteramente ‘no representativa’, propone una nueva oposición: ‘literatura representativa y no representativa’; ‘literatura de significado solo literal y de significado también trópico’.

¹² BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80 (julio-septiembre), p. 395.

¹³ TODOROV, Tzvetan (1970), *op. cit.*, p. 43.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁶ BARRENECHEA, Ana María (1972), *op. cit.*, p. 393.

Por lo tanto, el problema de la representatividad no vendría dado por el género al que pertenezca el elemento, sino por su caracterización y oposición de ‘lo normal’ y ‘lo anormal’. En lo que refiere a la lectura alegórica, Todorov, tras realizar un acercamiento al término, destaca dos ideas del concepto: los sentidos que adopta y su inclusión explícita en el texto. Una lectura alegórica nos alejaría del elemento *fantástico*, en tanto que un encuentro con lo sobrenatural implicaría una precisión en la que nos ubicamos fuera de este contexto (lo sobrenatural, paradójicamente, dejaría de significar lo sobrenatural). Aunque es posible cierto grado de cooperación entre el elemento alegórico y el fantástico, Todorov es contundente al considerar que la alegoría atenta contra *lo fantástico*. De nuevo, Barrenechea destaca el papel que puede jugar la lectura alegórica, y más que hacer peligrar al género, termina por ser un claro complemento¹⁷.

Estos acercamientos pueden ayudarnos a comprender un primer elemento en la noción de *lo fantástico*: la confrontación con la realidad. Tanto Todorov como Barrenechea entienden que *lo fantástico* aparece cuando un fenómeno sobrenatural trastoca las normas por las que regíamos nuestra realidad, con lo que se necesita esta ‘fuerza conflictiva’ para poder llegar a este punto. Hay que entender ‘lo sobrenatural’ como el elemento que nos permite pasar de nuestra percepción de la realidad a *lo fantástico* y, de este modo, establecer unas nuevas leyes por las que regirnos. Parece evidente la necesidad representativa de *lo fantástico*, ya que pretende acercarnos a esa parte de la realidad que desconocemos y, por lo tanto, se hace necesario que intente ilustrarla. En consecuencia, ‘lo sobrenatural’ no es aquello que queremos representar, sino que es el medio a través del cual podemos llegar a simbolizar ese nuevo perfil que adopta la realidad. Entonces, si para Todorov encontrábamos una ‘vacilación’ frente a este elemento sobrenatural, podría resultar oportuno un cambio de perspectiva: entender el término como la proyección de una nueva ‘realidad’ que no puede explicarse con nuestras propias leyes.

¹⁷ “Así se explica también que –contra la opinión de Todorov– se vea el caso de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (BARRENECHEA, Ana María [1972], *op. cit.*, p.395).

2. Buscando unos 'límites'. Lo *neofantástico* como precisión

Barrenechea, al discrepar de Todorov, señalaba una cuestión muy importante: la imposibilidad de incluir las obras contemporáneas en su planteamiento. Este punto, que le sirve a Barrenechea para ampliar la definición de *lo fantástico*, pone de manifiesto que podemos encontrar cierta diferencia en las formas clásicas de *lo fantástico* y los nuevos rasgos que puede adoptar. Jaime Alazraki, tras advertirnos de la diversidad del género fantástico y de la dificultad de considerar obras tan dispares en tiempo y carácter, plantea una nueva fórmula: lo *neofantástico*. Resulta una manera de distanciarse de la visión tradicional de *lo fantástico* y poder agrupar aquellas obras que, según él, comprenden el elemento fantástico de un modo distinto. Así, *lo fantástico* 'clásico' es el que "asume la solidez del mundo real"¹⁸ y, tras eso, intenta discrepar de esta estabilidad con su 'vacilación'. Por el contrario, el relato *neofantástico*, como dice Alazraki, toma esa realidad como si se tratara de una máscara que esconde "una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica"¹⁹. Este tipo de relato comprende el elemento *fantástico* como algo caótico y falaz, y entiende que el mundo que lo envuelve no puede considerarse como la única realidad. Mientras que el relato *fantástico* es el que atenta contra la solidez de una realidad que ha dibujado, el *neofantástico*, desde un buen inicio, manifiesta su inestabilidad. En lo que refiere a intención, el relato *fantástico* destaca por su tentativa de provocar miedo. Según Alazraki, no encontramos este sentimiento en los relatos *neofantásticos*, aunque sí es posible experimentar esa 'vacilación' de acuerdo a la singularidad del episodio narrado. *Lo fantástico* no resulta un elemento arbitrario en la construcción del relato, sino que adopta un fondo metafórico e intenta referir a esa realidad que veíamos enmascarada. Se trata de un escenario desconocido, en el que se propone el uso de "metáforas epistemológicas"²⁰ con el fin de designar la realidad de *lo fantástico* al no hallar una correspondencia empírica. Finalmente, Alazraki también habla de la mecánica del relato *neofantástico* como otra forma de distanciarse del puramente *fantástico*. Este último "reproduce la realidad cotidiana (...) y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava"²¹,

¹⁸ ALAZRAKI, Jaime (1990): "¿Qué es lo neofantástico?". En *Mester*, vol. XIX, núm. 2 (otoño), p. 29.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ "Imágenes de relato neofantástico que no son *complementos* al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla" (*Ibíd.*, p. 30).

²¹ *Ibíd.*

mientras que el relato *neofantástico* prescinde de este ‘marco’ y nos presenta el elemento *fantástico*.

Pero, ¿debemos considerar el relato *neofantástico* como distinto al únicamente *fantástico*? Es indudable que el primero deriva de esta concepción tradicional, con lo que el componente de herencia nos hace ver que comparten un mismo fondo. Ambos hacen uso de un elemento sobrenatural para trascender la realidad, y aunque diverjan en cómo la entienden, nos demuestran su arbitrariedad y la dificultad de trazar unos límites precisos. *Lo fantástico* entiende que hay una realidad que no puede ser explicada con exactitud, y más allá de agujerearla o enmascararla, hace tambalear nuestros postulados. Por eso, aunque un relato *neofantástico* utilice mecanismos distintos al *fantástico* ‘clásico’, concluye en que ni existe una realidad inamovible ni podemos marcar unos límites precisos. El relato *neofantástico* puede ser enmarcado dentro del propiamente *fantástico*, pues es difícil considerarlo como algo ajeno que solo comparte algunos rasgos con su faceta ‘tradicional’. *Lo fantástico* no depende de su interacción con ‘lo real’, sino de la presencia de un elemento que sea capaz de trascender la subjetividad del lector. El significado que eso reporte será plenamente distinto y, ya nos haga replantearnos o no las normas de nuestra realidad, entenderá que es posible hablar del mismo elemento: *lo fantástico*. La propuesta de Alazraki es muy oportuna para dar cuenta de la existencia de unos relatos que no pueden ser comprendidos únicamente como *fantásticos*, pero quizás sería exagerado considerarlos como una proyección ‘distinta’. Comparten un mismo recorrido y, aunque se diferencien en algún aspecto, terminan por ofrecer el mismo resultado: un sentimiento capaz de despertar el interés por la realidad que nos rodea.

Tomemos o no como válida la propuesta de Alazraki, su discurso nos demuestra que *lo fantástico* puede adoptar nuevos perfiles que trascienden la visión tradicional del término. Parece claro que lo que él llama *neofantástico* refiere a una serie de obras y autores que no podemos ubicar en el esquema de Todorov y, entre otros, Borges y Cortázar son un buen ejemplo de autores capaces de trascender esta visión ‘clásica’ de *lo fantástico*. Ambos plantean un discurso en el que muchos de sus cuentos pueden incluirse en lo *neofantástico*, ya que no pueden ser únicamente comprendidos con la concepción tradicional del término. Es por eso por lo que Alazraki considera necesaria la exactitud y precisión para realizar un acercamiento a este tipo de relatos, con lo que planteando lo *neofantástico* pretende poder acercarse con mayor escurpulosidad a estas formas. Por lo tanto, Alazraki propone una denominación que sea capaz de tener en cuenta la

singularidad de algunos relatos que integran *lo fantástico* de acuerdo a su percepción y moldeamiento de la realidad.

3. 'Lo maravilloso', indecisión de *lo fantástico*

Hasta ahora hemos visto cómo *lo fantástico* tiene lugar cuando un elemento sobrenatural se interroga sobre nuestra percepción de la realidad. 'Lo maravilloso' ocurre cuando no nos sorprendemos por ese evento, con lo que la diferencia entre ambos territorios podría parecer evidente. Todorov consideraba este terreno como el que exploramos cuando no conseguimos una explicación sobre el incidente y, entonces, descubrimos una 'realidad' gobernada por leyes que desconocemos. En este mundo, lo sobrenatural no tendrá implicación alguna, pues se convertirá en parte de la realidad en la que se encuentra: "cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso"²². Así, cuando no alcanzamos a reconocer el elemento sobrenatural impreso en la realidad, podemos decir que estamos hablando de 'lo maravilloso'. Esta literatura construye un cuerpo que contradice las normas de nuestra realidad, pero que en su integración acepta estas leyes como las propias del escenario que ha creado. Por lo tanto, un cuento de hadas no hará que nos interroguemos sobre el funcionamiento de hechizos ni pociones, aunque resulten unos elementos que contradicen las leyes por las que regimos nuestra 'realidad'. Ciertamente, el mundo maravilloso funciona por sus propias normas, y como que lo sobrenatural no afecta a la realidad, no encontramos ninguna ruptura de sus esquemas²³. El elemento sobrenatural que en nuestra 'realidad' podría recordarnos a *lo fantástico*, aquí se nos presenta como un elemento autóctono. Aunque leamos acerca de brujas o unicornios, aceptamos su presencia en este mundo maravilloso y no nos preguntamos por estas leyes. Por lo tanto, al no existir esa interrogación, adecuamos una percepción más pasiva sobre la interacción con la 'realidad'.

Sin embargo, no siempre es posible distinguir 'lo maravilloso', *lo fantástico* y 'lo real' con tanta precisión, logrando encontrar fórmulas que podrían considerarse como 'híbridas'. Si lo que destacamos de 'lo maravilloso' es que no es posible reconocer nuestra

²² ROAS, David (2001): "La amenaza de lo fantástico". En *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Arco Libros, Madrid, p. 10.

²³ *Ibíd.*

‘realidad’ en una en la que no se cuestiona este evento sobrenatural, ¿qué ocurre cuando no nos planteamos esta duda en un entorno que podemos reconocer como el nuestro? O lo que es lo mismo: ¿qué ocurre cuando un elemento sobrenatural tiene lugar en un contexto muy parecido al nuestro pero su presencia es parte de la realidad? La división entre *fantástico* y ‘maravilloso’ es un terreno complicado en el que es difícil actuar con precisión y, por ejemplo, vemos cómo “en la literatura hispanoamericana del siglo XX ha surgido un tipo de narraciones que se sitúa a medio camino entre ambos géneros”²⁴: ‘lo real maravilloso’ y ‘el realismo mágico’. Ambas etiquetas son una clara muestra de que la interacción con ‘lo real’ no es siempre tan evidente y, de hecho, en el panorama hispanoamericano, adopta una tónica particular. La ‘realidad americana’ es suficientemente significativa para trazar estos paisajes donde *lo fantástico* y ‘lo maravilloso’ se funden con ‘lo real’. Por lo tanto, es inevitable entender que, más allá del significado que pueda adoptar uno u otro término, es oportuno destacar el contexto en el que se desarrollan. De esta manera, antes de proceder a analizar el elemento de *lo fantástico* en Borges y Cortázar, resulta importante entender cómo se desarrolla la interacción con la realidad en el espacio hispanoamericano. Aunque ‘lo real maravilloso’ y ‘realismo mágico’ supongan unas etiquetas, son una muestra de la interactividad de una literatura con una cultura y su particular lectura de la realidad.

4. ‘Lo real maravilloso’ y el ‘realismo mágico’

Si bien no debemos confundir la *literatura fantástica* con ‘lo real maravilloso’ o ‘el realismo mágico’, tampoco debemos barajar estos conceptos como si se trataran de uno solo. Es cierto que ambas ideas describen un elemento ‘sobrenatural’ capaz de adoptar nuevas formas de interacción con la ‘realidad’, así como también requieren de un contexto territorial determinado. Alejo Carpentier, en su prólogo de *El reino de este mundo*, daba cuenta del poco éxito europeo en conseguir representar ‘lo maravilloso’²⁵, “obtenido con trucos de prestidigitación”²⁶. Tras un viaje a Haití, se percató de la

²⁴ *Ibíd.*, p. 12.

²⁵ “Lo maravilloso suscitado artificialmente en los laboratorios surrealistas no tiene ningún valor, que lo meritorio está en descubrir y revelar lo maravilloso en la realidad misma, y que la realidad americana ofrece para ello un espacio privilegiado, donde tales revelaciones son un hecho cotidiano” (CAMAYD-FREIXAS, Erik [1998]: *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. University Press of America, pp. 34-35).

²⁶ CARPENTIER, Alejo: *El reino de este mundo*. Seix Barral, Barcelona, 2012, p. 6.

existencia de lo ‘real maravilloso’, donde los elementos que dan nombre al término se fundían el uno con el otro. El autor cubano planteó en su novela un relato “establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa”²⁷ que, sin embargo, incluía “una sucesión de hechos extraordinarios (...) dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles”²⁸. Por lo tanto, entendía que la ‘realidad’ de la historia era construida por unos elementos ‘maravillosos’. Si las fórmulas europeas intentaban alcanzar dicha meta, Llarena destaca cómo el entorno hispanoamericano ofrecía una visión ‘autóctona’ de esta realidad: “los contextos (los espacios) desde los cuales se observan o analizan los acontecimientos sucedidos en Haití marcan, de un modo radical, su recepción en los lectores, y por demás en cualquiera de los personajes”²⁹. Llarena resalta la importancia de que ‘lo maravilloso’ esté contextualizado en un territorio determinado –no se puede entender en un espacio como el europeo–, en el que sea posible construir una visión sobre lo sucedido: “sujetos a una visión determinada, a un espacio (ya sea geográfico o cultural), lo maravilloso puede ser normal; fuera de allí, *la extrañeza es sólo la forma artística del exilio*, una escisión entre el punto de vista narrativo y su lugar de enunciación”³⁰. Añade, sin embargo, que la ambigüedad de presentar esta idea de ‘Europa contra América’ puede resultar dañina en la formación de estos contextos:

Definir el realismo mágico y lo real maravilloso americano desde la única base de una confrontación histórica, cultural, entre América y Europa, nos lleva irremediamente a olvidar esta coetánea comunión en que se funden tales escrituras, participando de un lenguaje que es, ante todo y en esencia, un lenguaje universal.³¹

Es indudable la herencia europea, como también lo es que estas ideas resultan propias de un territorio y su manera de relacionarse con el espacio: “¿pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”³². Así, más que el entorno, también deberemos referir a una ‘visión determinada’: “la realidad de América es en sí misma maravillosa y que, para narrar, leer o aceptar portentos, es necesaria una

²⁷ *Ibíd.* p. 11.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ LLARENA, Alicia (1997): *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud (espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg, p. 26.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*, p. 58.

³² CARPENTIER, Alejo (1949), *op. cit.*, p. 12.

incuestionable *fe*³³. Lo ‘real maravilloso’, por lo tanto, no ha de ser entendido como un elemento sobrenatural que altera la ‘realidad’, sino como parte de la misma en un entorno singular. Tras el agotamiento europeo, el entorno americano es rico en estas representaciones: “no hay que inventar prodigios: están ante nuestros ojos, si logramos contemplar la realidad desde un ángulo insólito que revele su esencia y originalidad”³⁴. Por lo tanto, lo ‘real maravilloso’ es una forma de entender la realidad y de estructurarla en el terreno literario.

En lo concerniente al ‘realismo mágico’, se presenta el elemento ‘sobrenatural’ como parte de la realidad. No nos sorprende la presencia o existencia de ese elemento ‘mágico’, ya que es parte del contexto que lo acoge, así que no resulta sencillo hablar de los límites de lo que sería ‘lo maravilloso’. No nos asombra que Macondo sea azotado por un diluvio durante casi cinco años o que Melquíades sea capaz de curar la ‘enfermedad del insomnio’: ‘lo maravilloso’ es parte de lo real. Sin embargo, no debemos entenderlo únicamente como la presentación de un elemento sobrenatural pues, de hecho, incluso puede producirnos la misma reacción un elemento que no calificaríamos de ese modo: “muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”³⁵. En el caso de *Cien años de soledad* es evidente, donde año tras año los gitanos traen nuevos artilugios con los que José Arcadio Buendía se entretiene. El ‘realismo mágico’ no pretende considerar elementos ‘sobrenaturales’ como parte de la realidad, sino entender que no existe una clara línea que defina aquello que es ‘real’: “visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la sensación de irrealidad”³⁶. En la novela, resulta más sorprendente la llegada del catalejo que el ‘vuelo’ de Remedios la bella: de este modo, ¿dónde podemos encontrar esa distinción? El entorno lo reconocemos como el nuestro, pero lo sucedido discrepa en su totalidad.

Así, sea cual sea la distinción entre ‘realismo mágico’ y ‘real maravilloso’ y presencia en otros lugares, podemos ver como suponen un producto derivado de una manera de ‘leer la realidad’. Resultan uno de los más claros ejemplos de que ‘lo real’ no

³³ LLARENA, Alicia (1997), *op. cit.*, p. 25.

³⁴ OVIEDO, José Miguel (2001): “Las arquitecturas barrocas de Carpentier”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Alianza editorial, Madrid, 2005, p. 510.

³⁵ GARCÍA Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*. Mondadori, Barcelona, 2013, p. 9.

³⁶ IMBERT, Enrique Anderson (1976): *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, p. 18.

es tan fácil de delimitar, y aún menos hacerlo con ‘lo maravilloso’ o *lo fantástico*. Por eso, consideramos necesario entender que el caso hispanoamericano da muestras de entender *lo fantástico* o ‘lo maravilloso’ como una lectura perturbadora sobre la realidad que nos comprende. A menudo, los terrenos fronterizos resultan los más conflictivos y, en consecuencia, abundan las referencias que encontramos en uno y otro lado de la barrera. Pese a eso, en todos ellos encontramos un mismo elemento que, para el lector, rompe con sus propios esquemas: *lo fantástico*, que diverge de su ‘realidad’. Todorov proponía que, sin ser un requerimiento explícito, el lector tomara la ‘vacilación’ de un personaje: “del tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra”³⁷. Todorov destacaba la importancia de la caracterización del lector con un personaje en particular y la necesidad de que la ‘vacilación’ se encontrara en el interior de la obra. No obstante, consideramos que el elemento *fantástico* no tiene por qué nacer únicamente de un personaje y su extrañeza, sino que es la resultante del lector de acuerdo a su ‘realidad’. Para los Buendía el hielo puede resultar un elemento ‘mágico’, pero muy posiblemente no se produce una identificación por parte del lector que sí tendrá lugar cuando leemos sobre las predicciones de Melquíades. En consecuencia, ni la ‘vacilación’ de la realidad es suficiente para hablar de *lo fantástico*, ni lo sobrenatural resulta un elemento preciso.

5. Dos planteamientos distintos: Borges y Cortázar

Después de esta breve aproximación a *lo fantástico*, veremos el rol que puede desempeñar este término en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Dice Jaime Alazraki que las narraciones de estos dos autores, “a pesar de algunas semejanzas de superficie (...), son marcadamente diferentes en cosmovisión, en estilo, en tratamiento narrativo, hasta cuando escriben sobre un mismo tema”³⁸. Ciertamente, no nos interesa tanto ver sus similitudes o diferencias sino el tratamiento que hacen de *lo fantástico*. Para ello, proponemos una comparación entre estos dos autores, con la finalidad de ver los elementos que permiten aproximarnos al objeto de estudio. Así, siguiendo con lo expuesto

³⁷ TODOROV, Tzvetan (1970), *op. cit.*, p. 44.

³⁸ ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona, p. 59.

por Alazraki, parece evidente que los procedimientos empleados por Borges y Cortázar en su análisis de la realidad son distintos:

Si las fantasías de Borges son oblicuas alusiones a la situación del hombre inmerso en un mundo impenetrable, en un orden creado por él como sustituto al orden de los dioses, los relatos de Cortázar intentan trascender las construcciones de la cultura y buscan, precisamente, tocar ese fondo que Borges considera demasiado abstruso para ser comprendido por el hombre.³⁹

Borges, junto con Bioy Casares y Silvina Ocampo, firmó el volumen de *Antología de la literatura fantástica*. En su prólogo, Bioy Casares afirmaba 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”⁴⁰. Se le hacía difícil encontrar un argumento que nos situara directamente en el ‘cuento fantástico’, con lo que presentó un pequeño decálogo de elementos y temáticas que nos podría ayudar a clasificarlos. Borges, sin embargo, no podría encerrarse en estas líneas: con demasiada sencillez, trasciende todo género y forma para adoptar el resultado que más le convenga. Inclasificable, es un claro ejemplo de transversalidad entre géneros: en él, *lo fantástico* adopta matices particulares. Siguiendo la línea planteada por Alazraki, en Borges la realidad es algo caótico, a menudo presentada como una biblioteca con infinitas galerías que contienen un sinfín de libros (“La biblioteca de Babel”). En todas sus páginas, la constante búsqueda de un único carácter: “Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola”⁴¹. No hay orden alguno en la realidad, y el mismo Borges nos advierte de la arbitrariedad que supone intentar dar un orden a aquello que no conocemos. Así, más que una clasificación, tanto la biblioteca como cada uno de los libros que contiene, terminan por promover este caos: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”⁴². No podemos conocer el Universo, no podemos alcanzar el Aleph... No podemos conocer ni entender la realidad

³⁹ *Ibíd.*, p. 65.

⁴⁰ CASARES, Adolfo Bioy (1965): “Prólogo” a Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares/Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. Pocket Edhasa, Barcelona, 2011, p. 12.

⁴¹ “El milagro secreto” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas (1923-1972)*. Emecé editores, Buenos Aires, p. 511. El bibliotecario ciego es una clara referencia al propio Borges.

⁴² “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 708.

y, cuando lo hacemos, deja de tener sentido. Por eso, cualquier intento de orden será un ejercicio inútil: ante la incapacidad de conocer la realidad, solo nos queda sucumbir a ella. La búsqueda metafísica de Borges no es un intento de racionalización del misterio que lo rodea, sino un claro ejemplo de la imposibilidad de entender o comprender un escenario perturbador. Si nuestra realidad es azarosa, también lo son las normas por las que se rige: la biblioteca existe independientemente de que nosotros busquemos libros por sus estanterías. Las múltiples e infinitas sendas del jardín existen aunque nosotros desconozcamos dónde nos llevan (lo que también nos permite relacionarlo con la noción del tiempo): “creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades”⁴³. Así, si la realidad es tan errática, no podremos delimitarla. Para Borges, *lo fantástico* no deja de ser un recurso con el que poder explicar la realidad y no un simple ejercicio de ficción: rodeados por lo inestable, nuestra única opción es saber que no podemos racionalizar la realidad. Al final, cuando entramos en contacto con el Aleph, no podemos seguir viviendo, ya que una vez hemos conocido todos los detalles del Infinito (el ‘todo), la realidad deja de tener sentido. Del mismo modo, el cronométrico Funes es incapaz de racionalizar la realidad: para recordar un día entero, empleó todo un día. Su concepción es de la de un mapa escala 1:1⁴⁴, donde es incapaz de dar contenido a aquello que lo rodea.

Sin embargo, la realidad no es tampoco una azarosa búsqueda de una única letra en la biblioteca. El laberinto no es un espacio físico, sino que es una marca temporal donde estos planos se superponen: “lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres”⁴⁵. Para Borges, un hombre es todos los hombres, y “todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será”^{46, 47}. Desdibuja espacio y tiempo, ilustrando esta idea con la paradoja de la carrera entre Aquiles y la tortuga⁴⁸ y,

⁴³ “El jardín de los senderos que se bifurcan” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 479.

⁴⁴ “Los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (“Museo. Del rigor en la ciencia”, *El hacedor*. En BORGES, Jorge Luis [1974], *op. cit.*, p. 847).

⁴⁵ “La forma de la espada” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 493.

⁴⁶ “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 450.

⁴⁷ Del mismo modo, cuando se toca el Aleph no existe sucesión: “lo que vieron mis ojos fue simultáneo” (“El Aleph”, *El Aleph*. En BORGES, Jorge Luis [1974], *op. cit.*, p. 625). Todas las ideas y realidades son un único punto.

⁴⁸ “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 9 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de

finalmente, “todas estas formas (todas estas metáforas) reflejan una convicción final: la irrealidad del mundo de las apariencias”⁴⁹:

El idealismo de Borges está apoyado en una visión solipsista del mundo que va más lejos que Berkeley (al fin y al cabo éste creía en la existencia de Dios y Borges es agnóstico) y que Schopenhauer (que por lo menos creía en la voluntad). Apoyado en los textos de estos filósofos (siempre los mismos, siempre recortados de la misma manera), y en algunos otros textos complementarios de Hume, Borges habrá de sostener que fuera del presente, el tiempo no existe, y que este mismo presente que percibimos es de naturaleza ilusoria⁵⁰.

Así, si para Borges la realidad parece caótica, y bajo ese orden de caos no imagina comprensión posible, ¿qué ocurre con Cortázar? Para él la realidad tampoco es algo fácil de definir y, de hecho, no cree posible separarla de *lo fantástico*: “mi realidad es una realidad donde lo fantástico y lo real se entrecruza cotidianamente”⁵¹. Existe cierta familiaridad entre *lo fantástico* y ‘lo real’, en tanto que son capaces de dibujarse mutuamente pero, pese a eso, no podemos formarnos una idea concreta. *Lo fantástico* es una pequeña parte de algo inabarcable: “no hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico”⁵². La virtud de *lo fantástico* es, precisamente, no poder entenderlo y nuestra imposibilidad de racionalizar su existencia. Dotar a este elemento de unas reglas implicaría su pérdida, pues “los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos”⁵³. La creencia en el fantasma implicaría aceptarlo dentro de la ‘realidad’.

En sus cuentos, Cortázar construye un aparato literario donde *lo fantástico* se inserta en una realidad frecuentada y, por lo tanto, está presente en un espacio que no dudaríamos en definir como nuestra realidad: una casa invadida por unas extrañas presencias, una mano ennegrecida y con autonomía propia, un artista capaz de vomitar conejos... El punto de partida es casi casual, algo cotidiano que se verá afectado por algo

A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy” (“La muerte y la brújula”, *Ficciones*. En BORGES, Jorge Luis [1974], *op. cit.*, p. 507).

⁴⁹ RODRÍGUEZ Monegal, Emir (1981): *Borges por él mismo*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 49.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ SOLER Serrano, Joaquín: *Entrevista a Julio Cortázar en el programa “A fondo”*. 20 de marzo de 1977, Radiotelevisión española. [<http://www.rtve.es>].

⁵² “Del sentimiento de lo fantástico”. En CORTÁZAR, Julio (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Siglo XXI, Madrid, 1970, p. 73.

⁵³ *Ibíd.*, p. 5.

sorprendente: “justo entre el primer y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito”⁵⁴. Precisamente, en esta casi rutina, es donde hay más posibilidades de que nuestra realidad quede en entredicho: “siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden”⁵⁵. La realidad se rompe, se desdibuja: se hace evidente que no puede ser precisada como un elemento inmóvil y que requiere de la ayuda de *lo fantástico*. Es algo perturbador, una sorpresa capaz de atentar contra nuestro orden y, según dice Yurkievich, Cortázar “se sirve del registro psicológico”⁵⁶. Usará todos sus mecanismos para perturbar al lector y su conciencia, construyendo un relato que concluirá en un punto dramático e inquietante⁵⁷. Así, si para Borges “lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como confabulación”⁵⁸, Cortázar “representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales (...) que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección”⁵⁹. “No se culpa a nadie” (*Final del juego*) es un buen ejemplo de esta dimensión psicológica, donde la misma escritura acompaña al lector hacia ese sentimiento amargo de perturbación. Intento tras intento, el protagonista trata de ponerse un pulóver azul pero, incapaz, su mano adopta una extraña forma monstruosa. El relato es un continuo de ponerse y quitarse el pulóver, de equivocarse de manga o sacar el cuello por donde no toca y, finalmente, caer desde una altura de doce pisos. *Lo fantástico* no relucirá como la transformación de esa mano, sino en la elaboración textual de Cortázar. Si el cuento parece perturbador, no lo es tanto por su contenido sino por la manera de presentar este elemento *fantástico*.

Así, para Cortázar *lo fantástico* es parte de la realidad: es un “amplificador de la capacidad perceptiva (...), nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido”⁶⁰.

⁵⁴ “Cartas a una señorita en París”. En CORTÁZAR, Julio (1951): *Bestiario*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990, p. 21.

⁵⁵ “Del sentimiento de lo fantástico” (*La vuelta al día en ochenta mundos*). En CORTÁZAR, Julio (1967), *op. cit.*, pp. 74-75.

⁵⁶ YURKIEVICH, Saúl (1980): “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”. En *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núm. 110, p.158.

⁵⁷ Dice Yurkievich: “El relato actúa de psicodrama, obra como psicoterapia; se quiere exorcismo que desposee de fantasmas invasores, catarsis que objetiva obsesiones para librarse de ellas. Cortázar acentúa la psicologización del mensaje que colinda lo psicótico; estrecha el trato con las zonas oscuras, desvela lo velado, registra los aflujos del fondo imperioso (...). El cuento se desorbita y exorbita, es manotazo, exaltación, coágulo; lo contrario de la mesurada, de la pausada, de la pulcra, de la parca instrumentación borgeana” (Ibíd.).

⁵⁸ Ibíd., p. 154.

⁵⁹ Ibíd., p. 165.

⁶⁰ Ibíd., p. 160.

Ciertamente, mientras en los relatos de Borges se articula cierta explicación (se trata de un sueño, hay un engaño, un elemento mítico...), en los de Cortázar vemos cómo *lo fantástico* es parte intrínseca e indivisible de la realidad: no hay ninguna explicación al hecho de poder vomitar conejos o al de convertirse en el axolotl que uno contemplaba en el acuario. Quizás sea importante no tratar de entender la realidad y, simplemente, no separarla de *lo fantástico*. Cortázar dice que de niño se “movía con naturalidad en el territorio de lo fantástico sin distinguirlo demasiado del real”⁶¹ y, al escribir cuentos, intentó ofrecer esa mirada libre e inocente. Por consiguiente, la racionalización de la realidad implica crear un espacio cerrado donde *lo fantástico* es algo impreciso. De esta manera, será necesario intentar convertirlo en una mezcla homogénea, en la que no sea posible distinguir lo real de *lo fantástico*.

⁶¹ SOLER Serrano, Joaquín, *op. cit.* Es una afirmación recurrente: “creo que en la infancia nunca vi o sentí directamente lo fantástico: palabras, frases, relatos, bibliotecas, lo fueron destilando en la vida exterior por un acto de voluntad, una elección. Me escandalizó que mi amigo rechazara el caso de Wilhelm Storitz; si alguien había escrito sobre un hombre invisible, ¿no bastaba para que su existencia fuera irrefutablemente posible?” (“Del sentimiento de lo fantástico”, *La vuelta al día en ochenta mundos*. En CORTÁZAR, Julio [1967], *op. cit.*, pp. 70-71).

II PARTE

*Formas de 'lo fantástico' en Jorge Luis Borges y Julio
Cortázar*

6. Una realidad que necesita ser creada

A continuación, para poder entender el planteamiento de *lo fantástico* en estos dos autores, veremos ejemplos concretos de uno y otro autor. Se han elegido los relatos más significativos y aquellos que permiten una comparación directa, tanto por su contenido como por el modo que tienen de tratar *lo fantástico*. Todos ellos revelan una inquietante correlación con la realidad y demuestran una profunda afinidad con *lo fantástico*. Sin embargo, estas relaciones que se proponen no son las únicas que podrían trazarse entre los relatos de Borges y Cortázar, aunque sí creemos que son buen ejemplo para profundizar en este discurso.

La realidad, según hemos visto, no es un pequeño aparato que comprende aquello que podemos ver y tocar. Decíamos que en el momento en el que somos capaces de considerar *lo fantástico*, este es capaz de existir y, así, cuando exploramos una idea, también la estamos dotando de existencia. Este aspecto se advierte en “Las ruinas circulares” de Borges y en “Continuidad de los parques” de Cortázar. En el primer ejemplo, conocemos a un personaje capaz de soñar a otros y, con el paso de los días, una de las figuras imaginadas termina siendo parte de su realidad. Al final, este mago se dará cuenta de que, si bien fue capaz de soñar y crear, “él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”⁶². Más que referirnos a una múltiple e infinita construcción escalonada de sueño y soñador⁶³, nos interesa destacar el rol que juega el proceso de imaginación dentro de la creación. Así, al igual que Borges sueña y crea al protagonista mientras escribe el cuento, el mago construirá un sujeto capaz de integrarse como parte de la realidad. De esta manera, la realidad no será únicamente aquello que tengamos al alcance de nuestra mano, sino que comprenderá todo aquello que imaginemos o podamos imaginar (idealismo). El hombre gris y el ser al que sueña formarán parte de una misma realidad que, de hecho, terminará por habitar: “gradualmente, lo fue acostumbrando a la realidad”⁶⁴. Integra su idea, su sueño, como algo que lo acompaña y, por lo tanto, hace imposible desligar esta idea de su realidad.

Algo parecido ocurre en “Continuidad de los parques”, donde se nos presenta a un lector que observa su propia muerte. Los eventos de la novela que lee desde su sillón

⁶² “Las ruinas circulares” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 455.

⁶³ “Elevando a su Dios manos filiales, / las devociones de su Dios copiaba / o, estúpido y sonriente, se ahuecaba / en cóncavas zalemas orientales.” (vv. 57-60). “En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?” (vv. 69-72). “El Golem” (*El otro, el mismo*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, pp. 885-887.

⁶⁴ “Las ruinas circulares” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 454.

terminan por convertirse en reales y, el asesinato que preparaban los protagonistas, termina siendo el suyo. El lector es capaz de construir una realidad con su imaginación y, si cerrara la novela, se desvanecería. Al igual que el mago gris de Borges, capaz de soñar una realidad, el lector de Cortázar podrá construirla a partir de la imaginación. Borges y Cortázar coincidirán en considerar este punto como un elemento esencial en el proceso de creación literaria pero, profundizando más, veremos de qué manera la realidad imaginada es capaz de solaparse con la realidad. Tzvetan Todorov, cuando hablaba de las razones que podían conducir a considerar que un relato formara parte de lo ‘fantástico-extraño’, destacaba elementos tales como el sueño. Según su planteamiento, aquello que soñamos es una ilusión que se desvanece en el momento en el que nos despertamos y somos capaces de racionalizar lo ocurrido. Sin embargo, la perturbadora realidad que el sueño ilustra tiene la capacidad de trascender sus límites: ¿hasta qué punto lo ocurrido en el mundo onírico tiene presencia en ‘nuestra realidad’? De nuevo, volvemos a encontrarnos con dos territorios vecinos cuya frontera sigue sin tener límites precisos: ‘lo real’ y *lo fantástico*. No es una cuestión de estar despierto o tumbado en una cama: ¿qué ocurre si el sueño empieza a invadir aquello que consideramos ‘realidad’? ¿Qué ocurre si la realidad queda atrapada en el sueño?⁶⁵ O quizás: ¿qué valor tienen el sueño y la imaginación dentro de *lo fantástico*? Según hemos visto, Borges y Cortázar diseñan unos personajes capaces de crear una realidad y permitir que, al igual que la brújula y el extraño cono reluciente de Tlön, invadan nuestro mundo (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). No existe una frontera precisa entre realidades y ambos autores son conscientes: en cuanto uno sueña también puede ser soñado.

Tanto Borges como Cortázar emplearán el sueño para proceder a *lo fantástico* y, por ejemplo, podemos destacar dos cuentos con un argumento muy parecido: “El Sur” y “La noche boca arriba”. En ambos casos el protagonista tiene un accidente, es llevado a un hospital y, gradualmente, se irá destruyendo la realidad que lo rodea. Se confrontarán dos mundos: la realidad desde la que sueña y la realidad que es soñada. El sueño permite ocultar un malestar al crear un espacio menos conflictivo que, pese a conducir también a la muerte, no somete al personaje a una constante tortura de su desdicha. Así, aunque ambos relatos jueguen con la dualidad de estos dos espacios, hacen uso de mecanismos

⁶⁵ “Nunca regresará. Encerrado en mi pesadilla, seguirá descubriendo con horror, bajo la luna que no vi, la ciudad de relojes en blanco, de árboles falsos que no pueden crecer y nadie sabe qué otras cosas”. “Las hojas del ciprés” (*Los Conjurados*). En BORGES, Jorge Luis (1996): *Obras completas III (1975-1985)*. Emecé editores, Buenos Aires, 1997, p. 482.

distintos. En “La noche boca arriba” de Cortázar, la realidad que se dice soñar debería ser totalmente desconocida por su protagonista: en el contexto histórico azteca, sorprende que sea capaz de imaginar un espacio donde pudiera tener un accidente de moto. Asimismo, en el momento que es capaz de evocar un espacio del que teóricamente no debería saber nada, queda claro que la realidad no es un fenómeno lineal y, por lo tanto, también el tiempo queda sujeto a las órdenes de *lo fantástico*. A lo largo del relato, el protagonista irá viajando entre ambos planos y, al final, aquello que parecía ser un sueño o una alucinación terminará por reivindicarse hasta convertirse en la única explicación posible: “alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños”⁶⁶. Aceptando que el episodio del hospital es una proyección desde el marco azteca, vemos cómo los hechos que se producen en una u otra realidad son sustancialmente los mismos⁶⁷. Pese a eso, el protagonista no dudará en ningún momento de su realidad: aunque es consciente de que sus ‘sueños’ son algo más⁶⁸, creerá que la huida por la selva o el asesinato que comete son alucinaciones por la fiebre. Así, se produce una inversión de elementos: lo que creíamos que era el sueño pasa a ser ‘lo real’, por lo que nos damos cuenta de la imposibilidad de reconocer unos elementos u otros en estos lugares. El elemento clave para Cortázar es no reconocer esta línea que separa ‘lo real’ y de *lo fantástico*, permitiendo que tanto su protagonista como el lector se pierdan por este espacio. El sueño no tiene otra causa que formar parte de la realidad que, por ella misma, es *fantástica*. Sin embargo, no debemos entender estos entornos únicamente como un ‘sueño’, ya que el mismo sujeto parece transportarse. Si bien en el hospital tiene claro qué es una moto o un semáforo, no es así momentos antes de su muerte: “había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin

⁶⁶ “La noche boca arriba”. En CORTÁZAR, Julio (1964): *Final del juego*. Edición de Jaime Alazraki. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995, p. 155.

⁶⁷ “En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras” (Ibíd.). Si se tratara de un cuento de Borges podría decirse que, en el fondo, todas las historias son una: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (“Historia del guerrero y la cautiva”, *El Aleph*. En BORGES, Jorge Luis [1974], *op. cit.*, p. 560).

⁶⁸ Al principio nos sorprendemos por el realismo del supuesto sueño en el contexto azteca. Se destaca, por ejemplo, la posibilidad de oler: “como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores (...). Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño o algo se revelara contra eso que no era habitual” (“La noche boca arriba”, *Final del juego*. En CORTÁZAR, Julio [1964], *op. cit.*, p. 149). Entendiendo que la guerra florida es el espacio desde el que se sueña, no debería sorprendernos, aunque sí que eso ocurra en el hospital: “vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil” (Ibíd., p. 150). Ambos espacios destacan por su realismo y en todo momento hacen que dudemos de su imagen como sueño.

llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas”⁶⁹. La realidad que proyectaba y conocía es olvidada, por lo que es incapaz de entender lo sucedido. En este sueño, deja de ser quien es para adoptar un nuevo perfil que, a su vez, tampoco es consciente de la realidad azteca: así, cuando ‘sueña’ por primera vez, no reconoce ese entorno como el propio. Consecuentemente, cuando el personaje se encuentra en una realidad, la otra le es totalmente desconocida. Por ende, este ‘sueño’ sería capaz de idear una realidad totalmente ajena a lo que el sujeto conoce pero que, sin embargo, existe.

Si Cortázar parece apostar por una única explicación, en “El Sur” de Borges la realidad presenta más de una faceta: “de ‘El Sur’, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”⁷⁰. Cuando Johannes Dahlmann sale del sanatorio de la calle Ecuador (nombre más que adecuado para simbolizar lo que ocurrirá a partir de ahora), no está muy seguro de su realidad: “pensó, mientras alisaba el negro pelaje [del gato], que aquel contacto era ilusorio”⁷¹. Viaja hacia el Sur, una manera de escapar y de justificar su sanación, aunque es consciente de la perturbadora realidad: “*mañana me despertaré en la estancia*, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres”⁷². La ‘lectura novelesca’ que nos avanzaba Borges es una simple sucesión de hechos, donde Dahlmann habría salido del hospital e iniciaría su viaje. Sus constantes titubeos serían una muestra de una realidad tumultuosa y, entre “elegir o soñar su muerte”⁷³, tomaría la primera. Sin embargo, la otra lectura que nos permite el cuento es la del sueño. En ella, el protagonista sería capaz de idear una fantasía para evadir su terrible accidente y, sin salir nunca del sanatorio⁷⁴, recrear un viaje que se le antoja real. Pese a eso, parece ser consciente de su estado, con lo que los ‘agujeros de la realidad’ con que se encuentra le recordarían que ha decidido soñar su muerte. Es, de hecho, la muerte que él ha elegido y, desde el inicio, es consciente de que se dirige hacia ella: indistintamente de la lectura que se haga, Dahlmann quiere morir en esa pelea. De esta

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 155

⁷⁰ “Prólogo” a *Artificios*. En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 483.

⁷¹ “El sur” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 527.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*, p. 530.

⁷⁴ Es curioso observar que en “La noche boca arriba” el hospital es el espacio soñado, mientras que en “El Sur” es el lugar desde donde se sueña. Dahlmann no sale nunca del sanatorio, pero el protagonista de “La noche boca arriba” lo abandona para regresar a la realidad en la que será sacrificado.

manera, el propio sujeto es capaz de establecer *lo fantástico* de acuerdo a sus actos y construir un imaginario capaz de trascender la realidad que le rodea. Por el contrario, Cortázar entiende que es la realidad la que construye *lo fantástico*, siendo imposible separar ambos elementos. Si Dahlmann decide soñar, el protagonista de “La noche boca arriba” se limita a soñar. Así, aunque el argumento se antoje parecido, vemos cómo el hecho de que el protagonista sea consciente o no de su estado de sueño permite a los autores abordar el problema de modo distinto. Cortázar se pierde en la frontera de *lo fantástico* y la realidad, incapaz de distinguir cuándo se encuentra en uno u otro lugar y, en el fondo, termina por entenderlas como parte del mismo elemento cuando ambos espacios se funden. En Borges deberemos hablar del idealismo, esa fuerza que nos permite entender que todo aquello que imaginemos o podemos imaginar es real: el sueño existe del mismo modo que lo hace el sanatorio. En consecuencia, más que ser una unión de planos, Borges presenta una calcada simetría donde ambas realidades se reflejan mutuamente.

Así, en ambos casos el sueño es empleado para adentrarse en *lo fantástico*. Borges hará uso de este recurso porque es capaz de construir una realidad, mientras que Cortázar lo manipulará para demostrar que es un elemento capaz de desvanecer la realidad. Pueden parecer métodos parecidos, pero son significativamente distintos: Dahlmann es capaz de idear un sueño y de crear una realidad. El protagonista de Cortázar viaja entre planos y, sin comprender ni entender el porqué, ve cómo la realidad adopta unos rasgos singulares. El sueño no tiene causa alguna que necesite ser explicada, ya que es parte de la realidad. Borges, por el contrario, dibujará un sueño consecuencia de ilustrar esta misma realidad y, por lo tanto, como una evocación. En sus relatos existe una conciencia de la contradicción de la realidad: Dahlmann sabe que imagina su muerte (o que la elige), y el hombre gris de “Las ruinas circulares” descubre que es un sueño. De esta manera, Borges construirá unos relatos donde, más que ofrecernos una respuesta y despertar nuestra inquietud, concluirá en un espacio donde las distintas realidades confluirán. Cortázar, más críptico, planteará un contexto donde la verdadera inquietud es el desconocimiento de la realidad: no saber cuándo uno está soñando, o no ser consciente de que uno está leyendo su propia muerte. Perturbar al lector al no saber dónde se encuentra.

7. Interpretación de la realidad: engaño e incomprensión

La realidad, si no es posible delimitarla, estará sujeta a interpretaciones subjetivas. No se trata de un elemento estático e inamovible, y tanto Borges como Cortázar demostrarán la facilidad con la que se puede descomponer. De este modo, nos encontraremos con *lo fantástico* cuando nos percatemos de que la realidad que nos rodea es inestable y no aquello que por convención se nos dice que es. Ya no se trata de crear un mundo como Tlön dentro del tomo de una enciclopedia o construir cierta ordenación social a partir de un atasco en la autopista como ocurre en “La autopista del sur”: ‘lo real’ no puede sostenerse eternamente. En “Tema del traidor y del héroe” y “Los pasos en las huellas”, Borges y Cortázar comparten un hilo temático: la interpretación de la realidad. La investigación del protagonista acaba por evidenciar que el supuesto héroe al que se quería reivindicar es un farsante. Ryan ocultará la verdad para mantener el honor de su bisabuelo; Jorge Fraga terminará por revelar la historia de Claudio Romero, pero será demasiado tarde. La realidad es un engaño, una pieza teatral cuyo escenario es el mundo y de la que no podemos fiarnos. En el cuento de Borges *lo fantástico* aparece cuando literatura e historia se confunden mutuamente para, al final, descubrir la treta. Se nos confiesa que Kilpatrick siempre fue un traidor y Ryan considera oportuno seguir manteniendo la imagen de héroe frente a los demás. Jorge Fraga, por el contrario, realiza todo un trabajo para concluir en una exitosa obra del poeta Claudio Romero que “sobrepasó todo lo que habían podido imaginar el autor y los editores”⁷⁵. Sin embargo, lo relatado por Fraga no es lo que sucedió realmente: “lo único que no entiendo (...) es por qué he tardado tanto en saber que todo eso lo había sabido siempre”⁷⁶. Claudio Romero no se sacrificó por Susana Márquez. Fraga pierde la carta que tenía como prueba y nadie lo cree:

Gran parte del público hacía abandono de la sala entre exclamaciones de reprobación, y señalaban con pesadumbre que a la intimación del doctor Jovellanos en el sentido de que presentara pruebas convincentes de las temerarias afirmaciones, que calumniaban la sagrada memoria de Claudio Romero.⁷⁷

⁷⁵ “Los pasos en las huellas”. En CORTÁZAR, Julio (1974): *Octaedro*. Alianza editorial, Madrid, 1981, p. 34.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 43.

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 42-43.

En ambos relatos, a pesar de que los protagonistas hayan tomado decisiones distintas, el resultado es muy parecido: no es posible alcanzar el conocimiento absoluto de la realidad. A partir de estas ‘mentiras’, ‘engaños’ e ‘interpretaciones’, se construye una conciencia que dificulta ver la complejidad de ‘lo real’. Ryan miente voluntariamente en su obra, y Fraga, a pesar de que podría ser más o menos consciente de la verdad, desconoce parte de la historia de Romero. Como consecuencia, muchos pasan a creer que esa mentira es ‘la verdad’, ‘lo real’.

Precisamente, Cortázar demostrará la facilidad con la que ‘lo real’ puede desvanecerse dada su imposibilidad de delimitar la realidad. En “La salud de los enfermos”, aunque sea momentáneamente, Rosa acaba creyendo que su hermano está vivo: “se dio cuenta que mientras la leía [la carta] había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá”⁷⁸. La mentira que la familia había contado a su madre se convierte en un hábito que, pese a durar solo un instante, se convierte en la realidad que ella conoce. El engaño que la familia había imaginado se plasma en su realidad y, momentáneamente, ella también es víctima de esa treta. También podemos encontrar esta capacidad creadora e imaginativa en otros relatos como “Liliana llorando”, donde un enfermo terminal imaginará con todo lujo de detalles cómo será la realidad posterior a su muerte. Esta realidad se desvanecerá cuando sepa que su enfermedad puede curarse y, en ese momento, veremos *lo fantástico*: comprenderemos que hay otra realidad, innombrable y capaz de adentrarse en la convencional. Borges, quizás más anclado en lo grandilocuente de la literatura y en el mito, ideará el mundo de Tlön en una enciclopedia, permitirá a Dahlmann imaginar su propia muerte y al desdichado Otálora caer muerto víctima de un engaño: “Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y le triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto”⁷⁹. De este modo, Cortázar planteará una realidad como la cotidiana para demostrar su ambigüedad y el ‘engaño’ que provoca. Borges proyectará una realidad mayor, secreta, casi un plan premeditado de engaño. Tlön es un ejercicio literario que termina por confundir al lector del artículo, Red Scharlach y Bandeira engañan a Lönrot y a Otálora, Ryan decide hacer creer a los demás que Kilpatrick fue un héroe... Incluso la realidad que está soñando Dahlmann es una mentira premeditada. A

⁷⁸ “La salud de los enfermos”. En CORTÁZAR, Julio (1966): *Todos los fuegos el fuego*. Punto de lectura, Madrid, 2009, p. 61.

⁷⁹ “El muerto” (*El Aleph*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 549.

menudo, el lector ha de actuar en los relatos de Borges como un detective y descubrir ese engaño. Sin embargo, con los relatos de Cortázar –a pesar de que el lector tenga un rol esencial– no nos encontramos tanto con el misterio sino con el hecho de que la realidad nos perturba. Para Borges la realidad es un engaño, algo incompleto; para Cortázar, aquello que nos rodea y que no entendemos. Esto lo demuestran muy bien Ryan y Fraga, ya que el primero engaña premeditadamente y el segundo, cuando intenta explicar la realidad, es rechazado. Así, aunque en los dos cuentos la realidad se nos escape, será por razones distintas. Ante la imposibilidad de alcanzar la totalidad y tocar el Aleph, es imposible conocer la realidad. Por otro lado, Cortázar demostrará que la realidad no tiene ningún significado más allá de entender que es inconexa. Por lo tanto, en ambos casos, el hecho de no entender ni comprender la realidad nos aproximan indudablemente a una posición titubeante. Cuando somos capaces de asumir la falibilidad de nuestras ideas, es el momento en el que conseguimos encontrarnos con *lo fantástico*

8. Entre tiempo y sujetos: de “Pierre Menard” a “Axolotl”

Uno de los elementos más característicos de las narraciones de Borges y Cortázar es la relación que se establece entre los personajes. A menudo vemos cómo *lo fantástico* se manifiesta en la relación entre estos sujetos, aunque ambos autores tomarán posiciones distintas. Borges, por ejemplo, subrayará la idea de que un hombre es todos los hombres y, por lo tanto, un individuo es capaz de hacer lo que haría cualquier otro. Pierre Menard, por consiguiente, puede volver a escribir –que no reescribir– el *Quijote* de Cervantes:

No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes.⁸⁰

Aunque el mismo Menard descarta *ser* el propio Cervantes (irónico, Borges dice que le resultaría demasiado sencillo) y decida escribir el *Quijote* como Pierre Menard, ambos autores comparten un propósito que los convierte en el mismo hombre. A pesar de los siglos de historia, y de la propia escritura del *Quijote*, Menard es capaz de volver a

⁸⁰ “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 446.

escribir algunos capítulos, y pese a coincidir palabra por palabra, serán ‘distintos’ a los de Cervantes. De este modo, una de las enseñanzas más importantes que derivan de Menard es el sentido de propiedad del texto. Dice Beatriz Sarlo: “Borges destruye, por un lado, la idea de identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente, la de escritura original. Con el método de Menard no existen las escrituras originales y queda afectado el principio de propiedad sobre una obra”⁸¹. Por lo tanto, la literatura se construye a partir de literatura, lo que también se expresa, por ejemplo, en el cuento de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde en el mundo de Tlön los autores son concebidos como uno solo:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.⁸²

Asimismo, si la literatura se compone de versiones (un buen ejemplo de ello serían los temas recurrentes de “Los cuatro ciclos”⁸³) y tenemos que descartar la originalidad de la literatura, cualquier texto es una reescritura de otro: “no hay modo de que un texto sea idéntico a su doble, no hay ningún espejo que ofrezca una transcripción exacta. Todos los textos son absolutamente originales, lo cual equivale a afirmar que ninguno puede aspirar a esta cualidad distintiva”⁸⁴. Cada texto será distinto de acuerdo a que la lectura que se haga será distinta. Así, aunque estemos hablando de la misma historia y del mismo hombre, la lectura que se haga no será la misma. Algo parecido ocurre en “Historia del guerrero y la cautiva”: “acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de la moneda son, para Dios, iguales”⁸⁵. Aunque con siglos de distancia, la historia de Droctfult y la inglesa es la misma, pudiendo los dos abrazar un nuevo destino. Pese a que parezcan relatos antagónicos (Droctfult pasa de la ‘barbarie’ a la ‘civilización’ y la inglesa de la ‘civilización’ a la ‘barbarie’), el contenido y la decisión que toman los protagonistas hace que sea posible considerar ambos episodios como la

⁸¹ SARLO, Beatriz (1993): *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2007, p. 71.

⁸² “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 439.

⁸³ “Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes (...). Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso (...). La tercera historia es la de una búsqueda (...). La última historia es la del sacrificio de un dios (...). Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformándolas” (“Los cuatro ciclos”, *El oro de los tigres*. En BORGES, Jorge Luis [1974], *op. cit.*, p. 1128).

⁸⁴ SARLO, Beatriz (1993), *op. cit.*, p. 73.

⁸⁵ “Historia del guerrero y la cautiva” (*El Aleph*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 560.

misma historia. Además, aunque exista una distancia temporal y espacial, los dos personajes se dibujan como el mismo. Pierre Menard, separado cronológicamente de Cervantes, emprende la misma tarea que el autor español, al igual que la inglesa recorre los mismos pasos de Droctfult. Sin embargo, aunque el contenido sea idéntico, la lectura que se haga de la historia no será la misma. ¿Por qué el texto de Menard es “casi infinitamente más rico”⁸⁶? El contexto en el que se desarrolla la historia permite una lectura distinta: no es lo mismo leer el *Quijote* de Cervantes que el de Menard, como tampoco considerar la historia de Droctfult con los mismos parámetros que la de la inglesa. Así, aunque la historia sea la misma, la interpretación que se haga ajustará un nuevo significado a la concepción de los personajes. Con todo, hay que entender que Borges plantea una visión del tiempo no uniforme (cuando se toca el Aleph, todo es simultáneo) e incluso llegará a negarlo. Duda de la idea de un tiempo lineal y, al mismo tiempo, de la individualidad (“llega a abolir incluso la personalidad individual”⁸⁷): a pesar de que la lectura de la historia haga creer que son dos episodios distintos, Droctfult y la inglesa comparten la misma historia.

El planteamiento de Borges revela una clara relación entre los sujetos de sus relatos. Cortázar, aunque no llegará a plantear la idea de que un hombre es todos los hombres, también establecerá un vínculo entre ellos. En “Axolotl”, por ejemplo, una persona observa diariamente en el acuario la criatura que da nombre al relato y se convierte en ese animal. Sin embargo, en este proceso de transmigración no pierde su identidad y mantiene la conciencia que tenía cuando era un humano (y es que “ahora soy un axolotl”⁸⁸):

Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él –ah, sólo en cierto modo– y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa⁸⁹.

⁸⁶ “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 449.

⁸⁷ RODRÍGUEZ Monegal, Emir (1981), *op. cit.*, p. 88. El autor desarrolla esta idea poniendo como ejemplo el relato “El inmortal” (*El Aleph*). Dice: “el personaje vive a través de los siglos. Tarda casi tanto tiempo como el mismo lector en descubrir que en un tiempo fue Homero, un tribuno romano, el judío errante, y hasta uno de los suscriptores de una traducción inglesa del siglo XVIII de la *Odisea*, antes de terminar en anticuario y bibliófilo” (Ibid., p. 88).

⁸⁸ “Axolotl” (*Final del juego*). En CORTÁZAR, Julio (1964), *op. cit.*, p. 141.

⁸⁹ Ibid., p. 146.

A diferencia de Droctfult y la inglesa, el protagonista de “Axolotl” *se convierte* en el ajolote. A pesar de no estar en su cuerpo humano, el individuo de este cuento sigue siendo él mismo y es capaz de mantener una línea de pensamiento. Siendo consciente de que antes era humano y de que ahora se ha convertido en el animal que hay dentro de la pecera, reivindica su propio sujeto y el del ajolote. El protagonista se siente conectado a esa criatura acuática⁹⁰ y es consciente de la relación que existe entre ambos. Sin embargo, incluso él se sorprende de seguir siendo el mismo individuo una vez se ha convertido en el axolotl: “sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber”⁹¹. Con esta sentencia se hace evidente la relación entre ambos, ya que poder mantener la conciencia humana y ser a la vez un axolotl implica compartir un espacio.

Una vez que el protagonista se ha convertido en el animal, ha empezado a comprenderlo: cuando se está dentro de la pecera es posible entender la realidad del axolotl, provocando que la conexión que los unía se haga más evidente. A pesar de este vínculo los dos sujetos son distintos y, hasta que no se convierten el uno en el otro, no son capaces de comprenderse. Dice Oviedo que es una forma de exponer la inversión de lo real en lo irreal: “el fascinado contemplador del axólotl se convierte en el animal que contempla (...). El esquema tiene que ver con otro aspecto esencial y muy visible en su obra: el motivo del doble”⁹². Esta última sentencia de Oviedo es muy ilustrativa y nos permite abordar esta concepción dual que abarca tanto el contenido como la voz narrativa. En “Todos los fuegos, el fuego”, el incendio de Roma es el mismo que hace despertar a Roland y Sonia (todos los fuegos son un único fuego), pudiendo ver una conexión entre estos dos episodios a través de su contenido. La voz narrativa también nos permite conectar a los sujetos, siendo un claro ejemplo el relato de “La señorita Cora”. En este cuento, el yo narrativo va saltando entre los personajes a partir de la conexión de sus pensamientos:

Ah, entonces estuve soñando, me parecía que ya era de mañana y que estaban las palomas. Perdóneme, le confundí con mamá. Otra vez desviaba la mirada,

⁹⁰ ¿Cómo puede ser posible esta conexión con el animal? Quizás tenga que ver con que los ajolotes “no eran *animales*” (Ibíd., p. 144) o, como dice más adelante, “no eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo” (Ibíd., p. 144). Es evidente el vínculo con esta criatura que, sin ser humana, supone para el protagonista una extraña familiaridad.

⁹¹ Ibíd. 145.

⁹² OVIEDO, José Miguel (2001): “La aventura triangular de Cortázar”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Alianza editorial, Madrid, 2005, p. 166. En esta idea del doble, Oviedo indica que también podemos encontrar relatos como “Continuidad de los parques” y “La noche boca arriba”. Son claros ejemplo de “la circularidad de los planos” (Ibíd., p. 165) y de la fuerza y verosimilitud que pueden adoptar tanto ‘lo real’ como *lo fantástico*.

se volvía a su encono, otra vez me echaba a mí toda la culpa. Lo atendí como si no me diera cuenta de que seguía enojado, me senté junto a él y le mojé los labios con hielo⁹³.

Si es imposible desvincular el fuego de Roma con el de Roland y Sonia, tampoco podemos prescindir de la voz narrativa como un elemento de unión. En “Axolotl” existe una clara identificación entre el sujeto humano y el animal y, como dice Alazraki, “la visión de narrador del axolotl se entrelaza con la visión del axolotl del narrador”⁹⁴. Es algo parecido a lo que podemos encontrar en “Las babas del diablo”, donde las dos voces narrativas⁹⁵ “se entrelazan y apuntan a un objetivo común: relatar lo que ninguna de las dos voces hubiera podido contar separadamente”⁹⁶. Vemos cómo Cortázar modula la voz narrativa, capaz de dotar al texto de un significado totalmente distinto:

Lo peculiar en la narrativa breve de Cortázar es no solamente la pluralidad y variedad de voces narrativas, sino además el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y combinadas: el personaje está caracterizado desde su voz, pero además también la temperatura del relato se define mediante la voz articulada desde el texto. Encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino desde el cual se construye el cuento⁹⁷.

De este modo, las narraciones de Cortázar usarán la voz narrativa y el motivo del doble como un argumento para destacar la pluralidad del sujeto. Cuando en “La señorita Cora” el narrador se va alternando entre los personajes, descubrimos un espacio que puede ser leído desde múltiples perspectivas. Esta idea es llevada al extremo en “Axolotl”, donde el protagonista y el animal se confunden hasta el punto de cambiarse el uno por el otro. Este relato también es un buen ejemplo de la idea del doble, aunque también podríamos destacar otro como “Las armas secretas”. El difunto soldado alemán que había violado a Michèle cuando era una niña reaparece en Pierre, quien actuará de una forma dual y acabará reproduciendo el mismo acto al final del relato. Por consiguiente, si las

⁹³ “La señorita Cora” (*Todos los fuegos el fuego*). En CORTÁZAR, Julio (1966), *op. cit.*, p. 107. La primera parte del fragmento tiene como centro a Pablo y, la segunda, a la enfermera Cora.

⁹⁴ ALAZRAKI, Jaime (1994), *op. cit.*, p. 149.

⁹⁵ Según la distinción de Alazraki (Ibíd., p. 133), podemos hablar de una voz en primera persona (narrador-personaje): “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un Chico con su madre”. (“Las babas del diablo”. En CORTÁZAR, Julio [1959]: *Las armas secretas*. Cátedra, Madrid, 2014, p. 119) y de otra voz en tercera persona (narrador-autor): “Yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris)” (Ibíd., p. 116).

⁹⁶ ALAZRAKI, Jaime (1994), *op. cit.*, p. 133.

⁹⁷ Ibíd.

voces narrativas pueden mezclarse entre ellas, también puede ocurrir con los personajes. De igual forma, Borges hará uso de la imagen del doble⁹⁸, aunque preferirá la fórmula según la cual un hombre es todos los hombres.

Es interesante observar cómo ambos autores son capaces de considerar a un sujeto de forma plural: Pierre Menard y Cervantes son el mismo hombre, al igual que el soldado alemán y Pierre o el protagonista de “Una flor amarilla” y Luc⁹⁹. Como ya hemos visto, en “La noche boca arriba” Cortázar también desdibuja la idea del tiempo, con lo que deberíamos entender esta concepción dual como una reproducción de la realidad. Incapaces de entender el sujeto de sus relatos de forma aislada, ambos autores trascenderán la concepción unívoca del sujeto e intentarán mostrar un modelo plural del mismo. Por lo tanto, no se trata de que Cervantes y Menard sean capaces de escribir el *Quijote* o creer encontrarse con la difunta Celina (“Las puertas del cielo”): la conexión entre los sujetos demuestra con facilidad que la realidad es una construcción arbitraria. El espejo, para Borges, reproduce imágenes monstruosas: “reflejan el aspecto aparente del mundo ya que reproducen una realidad que no está en ellos sino fuera”¹⁰⁰. Por lo tanto, no deberemos entender el encuentro entre los dos Borges de “El otro” como una reproducción, sino en la insistencia de que los dos personajes son el mismo. Existe, en consecuencia, una evidente comunicación entre los personajes; entre ‘lo real’ y *lo fantástico*. La conexión entre sujetos nos demuestra la dificultad de limitar ‘lo real’, y a pesar de que empleen herramientas distintas, Borges y Cortázar demuestran que esta comunicación permite estructurar *lo fantástico*.

9. La prisión y la soledad en “La casa de Asterión” y “Casa tomada”

En los relatos de “La casa de Asterión” de Borges y “Casa tomada” de Cortázar, ambos autores presentan un pequeño espacio en el que, ya sea por voluntad propia o no, los protagonistas están encerrados. En el cuento de Borges, además de recrear el mito del minotauro, la casa de Asterión es un laberinto que la criatura considera como su morada. Pese a estar encerrado, no cree que el laberinto sea una cárcel: “otra especie ridícula es

⁹⁸ “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución” (“El Sur”, *Ficciones*. En BORGES, Jorge Luis [1974], *op. cit.*, p. 526).

⁹⁹ “Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se lo imagine como un calco. Más bien una figura análoga” (“Una flor amarilla”, *Final del juego*. En CORTÁZAR, Julio [1964], *op. cit.*, p. 85).

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ Monegal, Emir (1981), *op. cit.*, p. 110.

que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?”¹⁰¹. Rodeado de muros, y consciente de su aislamiento, prefiere quedarse en el interior del laberinto que acceder al exterior. Anteriormente había llegado a salir, pero decidió volver “por el temor que me infundieron las caras de la plebe”¹⁰². Asterión prefiere refugiarse en su hogar (“es verdad que no salgo de mi casa”¹⁰³) del mismo modo que Irene y su hermano son incapaces de abandonar la casa en la que viven: “a veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos (...). Nos moriríamos allí algún día”¹⁰⁴. Más allá de la extraña relación entre los dos hermanos, podemos ver cómo tampoco ellos son capaces de abandonar su hogar. En ambos casos, el lugar en el que viven es la única realidad que conocen. La casa de Asterión “es del tamaño del mundo: mejor dicho, es el mundo”¹⁰⁵. En gran medida, ni los hermanos ni Asterión tienen conocimiento de aquello que hay en el exterior y están demasiado vinculados con el hogar que habitan.

Los tres personajes están envueltos por un manto de soledad. Asterión, tras saber que un día llegará un redentor (su verdugo), dice que “desde entonces no me duele la soledad”¹⁰⁶. Llena las horas con extraños juegos que le distraen y demuestran el universo de incomunicación al que está condenado: jugar a estar dormido, saltar y hacerse sangre, imaginarse otro Asterión... Actividades eminentemente solitarias y en las que se imagina compañía. Irene y su hermano, aunque acompañados el uno del otro, también se encuentran solos. Sus dos actividades, tejer y leer, son también solitarias. Así, aunque acompañados, los dos hermanos también están recluidos en una prisión que evita cualquier comunicación con el exterior. Pese a eso, en ambos casos los protagonistas ven como su espacio intenta ser invadido desde el exterior. En el cuento de Asterión “cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo les libere de todo mal”¹⁰⁷ y, entre ellos, el mismo Teseo. En este caso el minotauro es capaz de dar muerte a los intrusos hasta que, finalmente, el héroe griego lo mata a él y, en cierta manera, lo expulsa de su hogar a la vez que lo redime de su soledad. En “Casa tomada” nos encontramos con unas extrañas voces que, poco a poco, van tomando el control del lugar y, con el paso de los días, los dos hermanos verán limitado su acceso a la casa. Finalmente, también ellos

¹⁰¹ “La casa de Asterión” (*El Aleph*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 569.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ “Casa tomada” (*Bestiario*). En CORTÁZAR, Julio (1951), *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵ “La casa de Asterión” (*El Aleph*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 570.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ *Ibíd.*

tendrán que abandonar el hogar: “antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”¹⁰⁸. Vemos, por lo tanto, cómo la casa y el laberinto son dos espacios cerrados que, de una forma u otra, serán invadidos. Ni los hermanos intentarán echar a estas voces ni Asterión detendrá a Teseo: “¿Lo creerás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió”¹⁰⁹.

El hecho de que los personajes estén aislados en su hogar implica que toda su realidad se ve reducida a aquello que les rodea. Cuando las extrañas voces han tomado la casa sus tareas se ven afectadas: “yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo”¹¹⁰. Los hermanos y el minotauro realizan actividades para ‘matar el tiempo’, esperando a que ocurra algo que los libere de esta prisión. En el caso de Asterión, encerrado contra su voluntad, espera a un redentor que lo saque del laberinto. Los hermanos, encerrados en la casa familiar por decisión propia, esperan que las voces que invaden el hogar se desvanezcan para poder seguir compartiendo su celda. El minotauro quiere salir, los hermanos desean quedarse. A pesar de esta diferencia, Borges y Cortázar coinciden en dibujar este espacio cerrado como una prisión, una celda en la que los personajes están condenados a la soledad. Sin embargo, aunque hablemos de ‘prisión’, también hemos visto que los personajes tienen cierta autonomía. El narrador de “Casa tomada” puede salir del hogar para ir a comprar lana y hojear libros, pero una vez la casa empieza a ser invadida, tiene que quedarse. El mismo Asterión ha llegado a salir de su casa, aunque decidió volver por el miedo que le infundían los demás. El minotauro abandona su hogar y aterroriza a aquellos con los que se encuentra, pero ante esta reacción, él también se siente amenazado y decide volver al lugar donde se siente seguro. De este modo, Asterión vive en un espacio que no considera como una cárcel, y aunque haya decidido no volver a salir, aquello que realmente espera es un redentor que le permita abandonar el lugar. En cierto modo, Irene y su hermano viven encerrados en una casa de la que, poco a poco, irán perdiendo el control. No es hasta el final del cuento cuando, obligados por la situación, deciden salir a la calle y abandonar su realidad. Por lo tanto, es significativo que ambos cuentos coincidan en mostrar a unos personajes encerrados en

¹⁰⁸ “Casa tomada” (*Bestiario*). En CORTÁZAR, Julio (1951), *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁹ “La casa de Asterión” (*El Aleph*). En BORGES, Jorge Luis (1974), *op. cit.*, p. 570.

¹¹⁰ “Casa tomada” (*Bestiario*). En CORTÁZAR, Julio (1951), *op. cit.*, p. 15.

un espacio del que, finalmente, son expulsados¹¹¹ y no abandonan por acción propia. De este modo, ambos relatos presentan un contexto similar: un espacio limitado que impide conocer la realidad exterior. Metafóricamente es una imagen que puede acercarnos mucho a la idea de ‘realidad’ y de cómo, aunque lo intentemos, somos incapaces de conocerla en toda su totalidad. Aquello que nos es familiar es solamente una pequeña parte, un espacio nimio comparado con aquello que hay en el exterior y, por lo tanto, la soledad es la verdadera compañera de Asterión y de los dos hermanos.

Tanto Borges como Cortázar proyectarán *lo fantástico* a partir del aislamiento de los protagonistas, aunque lo harán de forma distinta. En “Casa tomada” *lo fantástico* irrumpe en la realidad, mientras que en “La casa de Asterión” es ‘lo real’ aquello que se adentra en *lo fantástico*. A pesar de que hayamos visto cómo lo sobrenatural no es un elemento lo suficientemente exacto para definir *lo fantástico*, en estos relatos aparece de manera muy clara: las extrañas voces que Cortázar no define y el mítico minotauro Asterión. De este modo, en el caso de Borges lo sobrenatural está en el interior del laberinto, y en “Casa tomada” lo sobrenatural es aquello que se adentra en la casa. No es casual. En los relatos de Borges es común encontrar este elemento sobrenatural encerrado: Funes está lisiado y no puede salir de su casa, el laberinto de “El jardín de los senderos que se bifurcan” se encuentra en un libro de Ts’ui Pên, el Aleph es una esfera que encontramos en un sótano... Asterión está preso en un laberinto. *Lo fantástico* se encuentra en ‘lo real’ y, por lo tanto, no podemos racionalizar ninguno de los dos elementos. Cortázar verá cómo *lo fantástico* irrumpe en una realidad que nunca acabamos de conocer del todo: “la realidad cede y una fisura abierta en su materia nos deja entrever *lo otro*”¹¹². No conocemos las voces y no sabemos de dónde vienen y vemos cómo irrumpe en nuestra cotidianidad un elemento que nos perturba: desconocemos el funcionamiento de un mundo que permite al protagonista de “Una flor amarilla” verse a sí mismo en el pequeño Luc o creer encontramos de nuevo con Celina en “Las puertas del cielo”. Por consiguiente, “Casa tomada” y “La casa de Asterión”, además de coincidir en mostrar la idea de ‘casa’ como imagen de aislamiento, son buenos ejemplos de cómo Borges y Cortázar entienden la relación entre ‘lo real’ y *lo fantástico*. En ninguno de los

¹¹¹ En “Casa tomada” es evidente que los hermanos abandonan su morada al salir por la puerta. Sin embargo, en el cuento de Borges hay que entender que la ‘liberación’ de Asterión –su muerte– es el modo que tiene de abandonar su prisión.

¹¹² ALAZRAKI, Jaime (1994), *op. cit.*, p. 63.

dos autores son elementos que podemos separar y, tal como nos lo plantean, *lo fantástico* siempre tiene un lugar en 'lo real'.

Conclusiones: dos orilleros

Borges y Cortázar, a pesar de compartir notables diferencias en estilo y forma, dirigen una mirada crítica y escéptica hacia la realidad. A partir de planteamientos distintos, buscan e intentan trascenderla para encontrar *lo fantástico*; acaso la pieza que demuestra que no somos capaces de comprender todo aquello que nos rodea. Decía Saúl Yurkievich que “dentro del amplio ámbito de la narrativa fantástica, ambos se sitúan en posiciones opuestas, marcan los polos entre los cuales fluctúa el registro de la ficción fantástica”¹¹³. Quizás sea cierto. Es evidente que tanto Borges como Cortázar muestran una lectura particular de ‘lo real’ y de *lo fantástico*, y por mucho que coincidan en ver la inconsistencia e imperfección de la realidad, ninguno de los dos concebirá *lo fantástico* del mismo modo que el otro:

Pasar de Borges a Cortázar es trasladarse de lo teológico a lo teratológico.

Cortázar parte siempre de una instalación plena en lo real inmediato (...).

Borges no persigue ningún empeño en naturalizar el relato: evita toda pretensión de realismo, toda confusión entre literatura y realidad.¹¹⁴

Cortázar busca *lo fantástico* dentro de lo cotidiano; Borges trasciende aquello que lo rodea para dar a entender que no podemos conocer (ni comprender) la realidad en su totalidad. Sin embargo, a pesar de esbozar ideas distintas, hemos querido mostrar cómo entre estos dos autores hay cierta conexión que va más allá de los recursos temáticos o estilísticos. El elemento del sueño es uno de los exponentes del aparato de la imaginación y, tratando esta desde otra perspectiva, dará lugar a relatos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Cefalea”. En estos cuentos los dos autores crean una realidad distinta a la nuestra: Tlön es un lugar ajeno a nuestro mundo, pero las manuscipias se integran en nuestra cotidianidad. Por lo tanto, a pesar de que ambos presenten unos territorios de *lo fantástico* parecidos, el modo que tienen de adentrarse ocasiona situaciones distintas. Que Tlön exista en un volumen de la Enciclopedia Británica es trasladarlo a una realidad que no es la cotidiana. A pesar de que los *hrönir* empiecen a invadir nuestro mundo, no estaremos hablando de las extrañas manuscipias de “Cefalea”, de las que en ningún momento dudaremos de su realidad. Por lo tanto, *lo fantástico* para Borges responderá a aquello que podemos imaginar y de cómo es capaz de adentrarse en la ‘realidad’; de cómo

¹¹³ YURKIEVICH, Saúl (1980), *op. cit.*, p. 154

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 155-156.

Dahlmann decide soñar su muerte y la transgresión que eso supone. Existe una premeditación del propio autor en señalar las fases de la realidad e indicar cómo es posible encontrarse con *lo fantástico*. Cortázar, más opaco, describirá una realidad tan próxima que a menudo no será sencillo distinguirla de *lo fantástico*: ¿por qué un personaje es capaz de vomitar conejos? ¿De dónde proviene el tigre de “Bestiario” que campa a sus anchas por la casa de la familia Funes? Para Borges, la búsqueda del Aleph es razón suficiente para entender que tan solo conocemos una parte de la realidad; un único camino de las infinitas sendas que se bifurcan en el laberinto. No existe una linealidad temporal (relatos como “La noche boca arriba” o “El jardín de los senderos que se bifurcan” son prueba de ello), pero tampoco un sujeto individual capaz de enfrentarse a todos estos problemas. El motivo del doble es precisamente eso: la múltiple lectura de la realidad. Cuando Borges dice que un hombre es todos los hombres indica que todas las realidades son posibles. El hecho de que Cortázar recurra al doble nos permite entender que la realidad no es lineal, y que tan pronto Marini (“La isla a mediodía”) es capaz de observar el accidente desde la isla es también uno de los accidentados. Para Borges, este destello idealista indicaría que ambos episodios gozan de una realidad, y a pesar de que Marini esté observando la isla desde una ventana del avión, el destino que ha elegido es el que considera real. Así, en Borges y en Cortázar no podemos separar estos espacios: *lo fantástico* y ‘lo real’, como se ha expuesto, comparten un mismo destino.

Asimismo, también se ha puesto en relieve la visión de estos dos autores conectándola con el estudio crítico de *lo fantástico*. El enfoque de lo *neofantástico* de Jaime Alazraki resulta muy oportuno cuando decimos que Borges y Cortázar tienen una obra que trasciende la visión tradicional de *lo fantástico*. Ni lo sobrenatural ni la vacilación son elementos necesarios para construir un relato de estas características, como tampoco debemos considerar la transitoriedad de la que hablaba Todorov como paso previo a ‘lo extraño’ o ‘lo maravilloso’¹¹⁵. De este modo, *lo fantástico* debe ser capaz de persistir en el relato más allá de un corto período de tiempo y trascender el hecho de tener una memoria prodigiosa o ser capaz de vomitar conejos. *Lo fantástico* no es convertirse en un ajolote, sino que es un modo de percibir la realidad y darse cuenta de su imperfección. Como un espejo frente a otro, es capaz de reproducir infinitamente la misma tara y, en todos estos planos, darse cuenta de que no logramos comprenderla. El

¹¹⁵ Según esta clasificación de Todorov, podríamos considerar a Borges más próximo a ‘lo extraño’ (articula una razón del elemento *fantástico*) y a Cortázar más cercano a ‘lo maravilloso’ (no hay nada en *lo fantástico* que perturbe nuestra realidad), aunque no consideramos que esta organización sea la más oportuna.

Aleph, a pesar de que nos permita entender la realidad y todos sus recovecos, nos impide seguir viviendo esa realidad. Por consiguiente, *lo fantástico* existe en tanto que es una parte de la realidad y, tan pronto no la podemos comprender, nos demuestra el largo trecho que hay entre nuestro espacio y aquello que desconocemos. En los relatos de Borges y de Cortázar estaremos hablando de cómo imaginamos ‘lo real’, de cómo imaginamos *lo fantástico*: ¿ha abandonado Marini el avión? ¿Pedro Damián, personaje de “La otra muerte”, es un hombre valiente o un cobarde? Las ideas construyen la realidad, y aquello que creemos es aquello que existe.

Beatriz Sarlo dice que Borges es un escritor entre dos orillas, la cosmopolita y la nacional¹¹⁶. En el fondo, además de poder encontrar en ello rastros de su formación literaria, nos podría ayudar a proyectar la disposición de Borges y Cortázar: en una orilla cada uno, sin ser necesariamente las expuestas por Sarlo, observan ambos el largo trecho de *lo fantástico*, a pesar de que lo harán desde lugares distintos. Solo compartirán una misma mirada, ya que comprenderán y plasmarán *lo fantástico* de un modo distinto. No obstante, hay varios elementos comunicantes en su anatomía de la realidad: una mirada crítica y recelosa hacia esta como algo incompleto, la idea como parte de la creación de la realidad o la imposibilidad de comprenderla enteramente *per se*. Tiempo, sujeto y espacio se deslizan en esta dualidad, y al compartir un marco, presentarán un formato parecido. Sin embargo, estos nexos no deben hacernos olvidar la disparidad de ideas entre estos dos autores como, por ejemplo, el modo en que se nos presenta la realidad. El hecho de que Borges argumente lo sucedido en sus cuentos y de que Cortázar se limite a relatar cómo un tigre se pasea en plena libertad por una casa demuestra que *lo fantástico* se canalizará en perspectivas distintas. A pesar de eso, en ambos autores *lo fantástico* se encuentra en la realidad y la ataca directamente.

Para finalizar, creemos haber mostrado elementos suficientes para resaltar la relación que existe entre estos dos autores y señalar algunos de los modos en los que ambos comparten la mirada hacia *lo fantástico*. El uso de temas parecidos, por ejemplo, es clara muestra de que se comparte una misma incertidumbre. No obstante, en los relatos que se han comparado, siempre nos hemos encontrado con una conclusión distinta, lo que vuelve a ser una un ejemplo para demostrar las diferencias entre estos dos autores. A pesar de eso, Borges y Cortázar comparten el mismo terreno de *lo fantástico*: la

¹¹⁶ “Borges dibujó uno de los paradigmas de la literatura argentina: una literatura construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de un país marginal” (SARLO, Beatriz [1993], *op. cit.*, p. 47).

imperfección y volatilidad de nuestra realidad y, precisamente, desarrollarán esta idea en sus relatos.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (1990): “¿Qué es lo neofantástico?”. En *Mester*, vol. XIX, núm. 2 (otoño), pp. 21-33.
- _____ (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona.
- AYUSO de Vicente, María Victoria, *et al.* (1990): *Diccionario de términos literarios*. Ediciones Akal, Madrid.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80 (julio-septiembre), pp. 391-403.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas (1923-1972)*. Emecé editores, Buenos Aires.
- _____ (1996): *Obras completas III (1975-1985)*. Emecé editores, Buenos Aires, 1997.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik (1998): *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. University Press of America, Lanham.
- CARPENTIER, Alejo (1949): “Introducción” a *El reino de este mundo*. Seix Barral, Barcelona, 2012, pp. 5-12.
- CASARES, Adolfo Bioy (1965): “Prólogo” a Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares/Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. Pocket Edhasa, Barcelona, 2011.
- CORTÁZAR, Julio (1951): *Bestiario*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990.
- _____ (1959): *Las armas secretas*. Cátedra, Madrid, 2014.
- _____ (1964): *Final del juego*. Edición de Jaime Alazraki. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995.
- _____ (1966): *Todos los fuegos el fuego*. Punto de lectura, Madrid, 2009.
- _____ (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I*. Siglo XXI, Madrid, 1970.
- _____ (1974): *Octaedro*. Alianza editorial, Madrid, 1981.

- Diccionario de la lengua española* (2001). Real Academia Española, 22.^a edición. 19 de abril de 2015. [<http://www.rae.es/>].
- GARCÍA Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*. Mondadori, Barcelona, 2013.
- HARMON, William y HOLMAN, C. Hugh (1992): *A handbook to literature. Sixth Edition*. Macmillan Publishing Company, Nueva York.
- IMBERT, Enrique Anderson (1976): *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- LLARENA, Alicia (1997): *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud (espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg.
- OVIEDO, José Miguel (2001): “Las arquitecturas barrocas de Carpentier”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Alianza editorial, Madrid, 2004, pp. 507-527.
- _____ (2001): “La aventura triangular de Cortázar”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Alianza editorial, Madrid, 2005, pp. 161-175.
- ROAS, David (2001): “La amenaza de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Arco Libros, Madrid, pp. 7-44.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir (1981): *Borges por él mismo*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.
- SARLO, Beatriz (1993): *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2007.
- SOLER Serrano, Joaquín: *Entrevista a Julio Cortázar en el programa “A fondo”*. 20 de marzo de 1977, Radiotelevisión española. [<http://www.rtve.es/>].
- The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008). Oxford University Press Print, 3.^a edición. 15 de abril de 2015. [www.oxfordreference.com/].

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires, Buenos Aires, 1982.

YURKIEVICH, Saúl (1980): “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”.
En *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núm. 110, pp. 153-160.

