

Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar

Mery Erdal Jordan

Dentro de la variada producción fantástica de Cortázar se encuentran textos como "Lejana", "Axolotl" y "Cartas a mamá", que se inscriben en la tendencia moderna de lo fantástico del lenguaje, pero no se sujetan o contradicen las condiciones básicas de dicha categoría. Una explicación de ello pareciera ser el marcado efecto del "horizonte de expectativa" en la captación de lo fantástico. Esta noción, estrechamente relacionada con la pertenencia genérica, es inducida en los citados textos por la presencia de una instancia narrativa abiertamente heterodiegética ("Lejana"), por la yuxtaposición de voces homodiegéticas que actúan como una instancia heterodiegética ("Axolotl") o por la fusión de los fantasmas subjetivos con los del más allá ("Cartas a mamá"), en una actitud lúdica e irónica que impone la hegemonía del lenguaje en la captación de mundo.

Es indiscutible que lo fantástico como temática, si no como género, ha existido siempre en la creación y posee un atractivo inmensurable, que deriva esencialmente del hecho de propiciar otras opciones que las ancladas en la realidad, las denominadas configuraciones no miméticas. Esta constante presencia de lo fantástico en todas las épocas ha inducido a determinados críticos a con-

siderar obsoleta la noción de un género fantástico y a aislar el debate a los términos de literatura mimética y literatura no mimética (ver especialmente Hume 1984).

No obstante, después del estudio de Todorov (1970), pareciera evidente que la mera presencia de lo fantástico no implica la noción de género.¹ En lo que respecta a la misma, tan debatida en la crítica actual, es también Todorov quien se pronuncia a su favor:

Dentro de una sociedad se institucionaliza el constante recurrir de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituye esta codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas. [...]

Gracias a que los géneros existen como una institución es que ellos funcionan como "horizontes de expectativas" para los lectores, y como "modelos de escritura" para los autores (1996, pp. 52-3).

¿Cuáles serían los constituyentes de ese código que se establece entre el texto y el lector, y posibilitan definir una obra como perteneciente al género fantástico? En mi opinión, ellos serían dos: 1) el fenómeno fantástico debe constituir el núcleo de relato, debe ser una función cardinal que es *thelos* del mismo; y 2) el fenómeno fantástico debe configurarse como una inquietante irrupción del orden sobrenatural en el natural.²

1 Aunque esta polémica ya es manida, ella surge inevitablemente toda vez que un crítico se enfrenta con textos de este siglo calificados de "fantásticos", y es sintomática de la amplia variedad, tanto del tema como de los trabajos que éste ha inspirado. Entre los aportes más relevantes para una definición de lo fantástico contemporáneo, originados esencialmente por el carácter restrictivo al siglo XIX de la definición de Todorov 1970, destaco los trabajos de Barrenechea 1972, Campra 1981, y Alazraki 1983.

2 En lo que respecta a la definición de Todorov, este enfoque es laxo, puesto que excluye el requisito de la vacilación respecto del orden al que pertenecen los acontecimientos; en tanto que, en comparación a aproximaciones a lo fantástico contemporáneo, como las otorgadas por Serra (1978) y Rodríguez Luis (1991), es restrictivo: Si bien Serra parte de la oposición "ordinario/extraordinario", ella considera el elemento contrastivo como opcional, e incluye en su categorización a textos que corresponderían a lo real maravilloso. En cuanto a Rodríguez-Luis, aunque, similarmente a mi tendencia, también él pareciera abogar por una necesidad de especificación genérica de lo fantástico al incluir en esa categoría sólo aquellos relatos en los que tiene lugar un acontecimiento sobrenatural, no coinci-

A esta definición se acomodan sin tropiezos los textos fantásticos del siglo XIX y algunos del gran grupo de textos del siglo XX que, por su configuración no mimetizante de la realidad convencional, la crítica ha tendido a calificar de fantásticos. Sería ésta, entonces, una primera división necesaria: textos del siglo XIX, que denomino *narrativa fantástica tradicional*, y textos del siglo XX, entre los cuales, determinados relatos corresponderían a la clasificación de *narrativa fantástica moderna*.

La denominación *narrativa fantástica moderna* debe ser entendida en contraposición a la de *narrativa fantástica tradicional*.³ Si esta última se caracteriza por constituirse mediante un fantástico de la percepción (Campra 1981) y, esencialmente, porque la vacilación respecto de la naturaleza del fenómeno (Todorov 1970) es un elemento inserto en el texto, el rasgo más distintivo de la narrativa fantástica moderna es la *ausencia de una vacilación inscripta en el texto*.

De esta aserción derivan diversas distinciones: La primera concierne al criterio cronológico y es que, si bien toda la narrativa fantástica del siglo XIX se inscribe en la categoría de *tradicional*, pueden existir textos contemporáneos que, al constituirse como un fantástico de la percepción e inscribir la vacilación, pertenezcan a esa misma categoría. Ejemplo de ello es *Aura* de Carlos Fuentes, texto que configura un fantástico de percepción, indicial de "otros mundos", y en el que la vacilación juega un papel predominante en la configuración de lo sobrenatural. De ahí que el criterio cronológico no sea determinante en esta clasificación.

do totalmente con la lista de textos que él denomina fantásticos. Ello porque este autor parte de una noción de fenómeno sobrenatural que no delinea necesariamente los órdenes natural/sobrenatural. Así por ejemplo, él considera fantástico un texto como "Pierre Menard, autor del Quijote", dada la capacidad del protagonista de "to reproduce, word by word, some chapters of Don Quixote by an act of will" (p. 34), mientras que, en mi opinión, esta capacidad pertenecería a la categoría de lo extraordinario, o, inclusive lo maravilloso, porque lo sobrenatural no está configurado como una ruptura del orden normal que atenta contra nuestra convención de realidad.

3 He optado por el término "moderno" pese a que "neofantástico" (Alazraki, 1983) cubre la misma categoría, debido a mi deseo de enfatizar su carácter antitético al término "tradicional".

La segunda distinción se sitúa en el interior de lo fantástico moderno, y corresponde al modo de configuración del fenómeno, el cual puede ser, como en lo fantástico tradicional, de percepción, o, en una modalidad exclusiva de lo fantástico contemporáneo, del lenguaje.⁴

Lo fantástico surge del lenguaje, señala Todorov (1970). ¿Cómo, entonces, crear una categoría de lo fantástico que se funda sólo en el lenguaje y otra sólo en la percepción? Sin duda, la respuesta reside en la configuración de lo fantástico y no en su captación, puesto que todo fenómeno fantástico, a fin de ser captado como tal, se basa en la percepción.

Por otra parte, aunque también la percepción debe necesariamente ser expresada por el lenguaje, ella implica la dicotomía sujeto perceptor/objeto percibido.⁵ Es así que, en lo que respecta a la percepción, es posible distinguir en lo fantástico dos modalidades:

La primera modalidad es aquella en que lo fantástico es un fenómeno disociado del sujeto, caso canónico de lo fantástico tradicional y clave de su inherente ambigüedad, especialmente en lo que respecta a los textos producidos en la vertiente realista.⁶ En este caso, si no es otorgada una explicación racional, es posible: *a)* interpretar lo fantástico como una alucinación del sujeto, un reflejo de sus fantasmas personales —lo que implica la anulación de lo fantástico; *b)* otorgar preeminencia a la explicación sobrena-

4 Para un análisis detallado de lo fantástico del lenguaje, ver Erdal Jordan 1998, Cap. IV.

5 Esta dicotomía es fácilmente discernible en la narrativa fantástica tradicional, la cual configura lo fantástico como indicio de otros mundos, en tanto éstos son remanentes de una creencia animista primitiva en la que esos entes fantasmagóricos —el doble, el diablo, el fantasma, etc.— estaban integrados al plano de la realidad (Freud, 1953), o como arquetipos de una psique colectiva (Jung, 1971).

6 Dentro de la narrativa fantástica del siglo XIX, es necesario distinguir dos variantes: lo fantástico romántico, época de surgimiento del género, y lo fantástico de vertiente realista, época de consolidación del mismo. En lo fantástico romántico existe una aceptación de lo sobrenatural, acorde con el ansia mística del romanticismo de develar mundos desconocidos. Debido a ello, la vacilación se configura como un mero proceso de desautomatización al servicio de la ironía romántica y no cumple el papel configurador que tiene en los textos fantásticos producidos durante el auge de la escuela realista (Erdal Jordan 1998, Cap. 3).

tural; o, c) en contados textos, como en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, en los que ambas interpretaciones son plausibles, obtener la ambigüedad propia de “lo fantástico puro” (Todorov, 1970).

No obstante, es evidente que cuando en un relato coexisten la interpretación natural y la sobrenatural, desde un punto de vista que trasciende la configuración de la trama, la interpretación sobrenatural se impondrá. Lo fantástico funda su efectividad en el rasgo factual del lenguaje ficticio, y se postula, subrepticamente, como mundo alternativo al de la realidad convencional, puesto que su imposición se basa en la mera opción de su existencia, sin que para ello tenga que definirse explícitamente.

Aun así, cuando el texto desea imponer la interpretación sobrenatural, se preocupará de que haya otros testimonios que confirmen su ocurrencia, además del aportado por el personaje que percibe, o creará una instancia narrativa que inspire confianza.⁷ Ello es así porque la narrativa fantástica atenta contra nuestra captación convencional de la realidad —no es paralela a ella, como la ciencia ficción— y para que la opción de mundo alternativo sea aceptada, debe presentar otros testimonios de la misma o parapetarse en un narrador confiable; *i.e.*, un narrador omnisciente o una yuxtaposición de narradores que actúa como un narrador omnisciente.

La segunda modalidad de percepción de lo fantástico es característica de la vertiente moderna y en ella el protagonista es el origen y el receptor del fenómeno sobrenatural, produciéndose una fusión entre el sujeto que percibe lo fantástico y el objeto que es fantástico. Esta inmanencia de lo fantástico en el sujeto, o, en términos de Sartre (1947), el hecho de que “el héroe es fantástico”, es un rasgo sobresaliente de lo fantástico del lenguaje confi-

7 “Though it is most evident when a narrator tells the story of his own adventures, we react to all narrators as persons. We find their accounts credible or incredible, their opinions wise or foolish, their judgments just or unjust. The gradations and axes of approval or condemnation are almost as rich as those presented by life itself, but we can distinguish two radically different types of reaction, depending whether a narrator is reliable or unreliable. At one extreme we find narrators whose every judgment is suspect (the barber in “Haircut”; Jason in *The Sound and the Fury*). At the other are narrators scarcely distinguishable from the omniscient author (Conrad’s Marlow)” (Booth 1983, pp. 273-274).

gurado por la impertinencia semántica (Cohen 1974);⁸ *i.e.*, la predicación incongruente, que no concuerda con el campo semántico atribuible al sujeto, pero que, no obstante, se constituye por semas enraizados en la realidad cotidiana, que no apelan a otros mundos. Es precisamente este carácter de transmutación “casual” del orden natural el que otorga a este tipo de fantástico gran parte de su efecto inquietante. Ejemplos de esta configuración son “La metamorfosis”, de Kafka (1977): “Al despertar Gregor Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto” (p. 15); “El acomodador”, de Hernández (1982): “No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo” (p. 91), y “Carta a una señorita en París”, de Cortázar: “Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito” (p. 113).⁹

El énfasis en el carácter lingüístico de lo fantástico surge en lo fantástico moderno de impertinencia semántica por la ausencia de vacilación por parte del origen/víctima de lo fantástico respecto del orden de mundo a que pertenece el fenómeno, omisión que introduce efizcamente la opción de otra realidad que la convencional, propia de la interpretación sobrenatural.

No obstante, dado que una de las funciones principales que cumple “la vacilación” es demarcar los límites entre mundo natural/mundo sobrenatural, los ejemplos mencionados producen ese efecto configurando lo fantástico como una irrupción esporádica en el mundo cotidiano: la cualidad sobrenatural (“El acomoda-

8 “Así, las frases como ‘los elefantes son hipomóviles’, o bien ‘verdes ideas incoloras duermen furiosamente’, no son simplemente falsas, sino que además son absurdas. Correctas en cuanto a la sintáxis, son, como dice F. Bresson, incorrectas ‘en cuanto al sentido’. Ciertamente que la diferencia entre proposición falsa y proposición absurda es una diferencia semántica, pero, no obstante, continúa siendo una diferencia formal. La relación de los significados entre sí no es la misma en ambos casos. La proposición falsa puede ser verdadera, ya que el predicado es uno de los predicados posibles del sujeto. La proposición absurda no puede ser verdadera por la razón inversa. En el primer caso hablaremos de pertinencia del predicado; en el segundo de impertinencia” (Cohen 1974, pp. 107-8).

9 Todas las citas de los textos de Cortázar son extraídas de *Julio Cortázar, Cuentos completos/1* y serán señaladas por el número de página.

dor”) o el agente de la misma (“La metamorfosis”, “Carta a una señorita en París”) son eliminados. La posibilidad de eliminar lo fantástico eliminando al agente del mismo subraya el hecho de que este tipo de fantástico se configura como una de las posibles transmutaciones del orden natural y no como “índice de otros mundos”: lo fantástico queda confinado a este mundo y su existencia depende de la del protagonista. A diferencia de lo fantástico que se configura como fenómeno externo al protagonista, este tipo de fantástico no tiene existencia fuera de él.

De este modo, el carácter esporádico del fenómeno sobrenatural en el ámbito natural posibilita restablecer el orden normal y diferenciarlo de uno maravilloso o de ciencia ficción, géneros que se distinguen por la imposición ilimitada de otro orden de mundo. Cabe destacar que estas consideraciones —fenómeno esporádico vs. fenómeno permanente— son relevantes sólo para lo fantástico del lenguaje configurado por una impertinencia semántica, dada la similitud que este tipo de fantástico presenta con lo maravilloso (una total y natural asunción de lo sobrenatural por parte de los personajes). En otros tipos de fantástico, esencialmente en los pertenecientes a la categoría ‘tradicional’, la aparición del fenómeno sobrenatural ocurre generalmente al final de la diégesis, constituyendo el desenlace de la misma, por lo que la impresión es la de una permanencia de lo fantástico (Cf. “La Venus de Ille” de Merimée y “La cruz del diablo” de Bécquer como ejemplos de dicha permanencia en la narrativa fantástica tradicional, y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, en la moderna).

Pero, ¿qué sucede con ciertos relatos, como algunos de Cortázar, que no responden a este esquema —i.e., no configuran un fenómeno fantástico de impertinencia semántica esporádico— o que propician abiertamente una interpretación psicológica del fenómeno que, en caso de ser asumida, refutaría en principio su carácter fantástico? ¿Implica ello que su calificación de relatos fantásticos es inadecuada o que existen otros criterios que constituyen el género, en desmedro o además de los arriba mencionados —esto es, que el acontecimiento fantástico constituya el núcleo del relato y se configure como una inquietante irrupción del orden sobrenatural en el natural?

La obra cortazariana ofrece un variado muestrario de las modalidades de configuración de lo fantástico moderno. Sus cuentos fantásticos abarcan tanto la categoría del lenguaje como la de la percepción y, en numerosos de ellos, las transgresiones se centran alrededor de categorías sumamente subjetivas, como la transición temporal y la identidad. Los relatos que se inscriben en esta última categoría son de especial interés para este estudio, debido a que, pese a que no aportan una evidencia externa al protagonista de que el fenómeno fantástico ha verdaderamente acontecido, son interpretados como fantásticos.

En mi opinión, dos elementos coadyuvan a que esos relatos sean calificados de fantásticos: Uno pertenece al plano del tácito contrato instituido entre texto y lector o género y recepción, y está determinado por el “horizonte de expectativa”:

A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, over or covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, brings the reader to a specific emotional attitude, and with its beginning arouses expectations for the “middle and end”, which can then be maintained intact or altered, reoriented, or even fulfilled ironically in the course of the reading according to specific rules of the genre or type of text. The psychic process in the reception of a text is, in the primary horizon of aesthetic experience, by no means only an arbitrary series of merely subjective impressions, but rather the carrying out of specific instructions in a process of directed perception, which can be comprehended according to its constitutive motivations and triggering signals, an which also can be described by a textual linguistics (Jauss 1982, p. 23).

El segundo elemento, comprendido en el concepto de “horizonte de expectativa” y básico para su concreción, corresponde a lo que Jauss denomina “specific instructions in a process of directed perception”; o sea, elementos textuales o paratextuales –título, subtítulo, epígrafe– que conminan al lector a asumir una interpretación determinada.

Considero que la recepción de ciertos relatos como pertenecientes al género fantástico, pese a que no responden totalmente a la definición del género que presenté, encuentran su explicación en el concepto de "horizonte de expectativa". Ello debido a que en el relato fantástico basta con que la posibilidad de la interpretación sobrenatural se insinúe, sin definirse totalmente, para imponerse a otras interpretaciones coexistentes. Desde esta perspectiva, en el análisis de textos que realizaré, mi interés se centrará en señalar los elementos que "orientan" al lector a una determinada expectativa.

Un ejemplo sobresaliente de la aquiescencia del lector al "horizonte de expectativa" es "Casa tomada", texto que, por su carencia de vacilación inscripta en el texto y por configurar una clara disociación entre el sujeto que percibe y el fenómeno percibido —ruidos—, corresponde a la categoría de fantástico moderno de percepción. A esta última característica, reminiscente de lo fantástico tradicional, se suma la ambigüedad del título, el cual puede indicar tanto un suceso de carácter sobrenatural como natural, dada la ambigüedad del origen de los ruidos que finalizan por desalojar al protagonista y a su hermana. Todos esos rasgos hacen que el texto pueda ser interpretado como una parodia de lo fantástico tradicional y, además, el título ha posibilitado interpretaciones alegórico-políticas. Pareciera que un fenómeno de percepción que omita todo tipo de indicaciones sobre su carácter y no inscribe la vacilación en el texto, posibilita otras interpretaciones que, en ocasiones, riñen con la interpretación fantástica, como es el caso de la alegórica (Todorov 1970).

No obstante, la captación de los ruidos, el elemento que posibilita una interpretación sobrenatural, sea ésta paródica o no, es confirmada por la percepción de la hermana, lo cual constituye una afirmación de la ocurrencia del fenómeno y descarta el interpretarlo como mera alucinación del protagonista. En realidad, lo único que nos lleva a interpretar esos ruidos como pertenecientes al ámbito sobrenatural es la reacción de pánico que ellos provocan y la irracional actitud de los personajes, que consiste simplemente en huir, sin atreverse a enfrentarlos.

Se produce en este caso, un claro proceso de “*acquiescencia del lector*” a las expectativas genéricas, posibilitadas por el título e inducidas por el inquietante efecto del fenómeno percibido, cuya constatación por otro personaje, además del narrador, le concede credibilidad.

En el tipo de fantástico moderno que se centra en el sujeto, ya no como mero receptor del fenómeno, sino como origen y destinatario del mismo, la ausencia de vacilación por parte del protagonista hace que ésta quede confinada al plano exclusivo del narratario o lector, quien encara dos posibilidades:

Dudar si lo relatado corresponde o no a un fenómeno puramente subjetivo. Esta tendencia interpretativa, que constituía para la narrativa fantástica tradicional de vertiente realista un poderoso medio de verosimilización y era esencial para la manifestación de la vacilación como parte integral de la captación del fenómeno sobrenatural, en lo fantástico moderno implicaría su anulación, pues constituiría simplemente una explicación racional del fenómeno: lo fantástico no ha tenido lugar como tal sino como mera elucubración mental del protagonista.

O, retomando el concepto de “*horizonte de expectativa*”, en tanto éste es entendido como un implícito convenio instituido entre texto y lector, aceptar incondicionalmente lo sobrenatural, convirtiéndose así el lector en tácito testimonio de su existencia.

“*Lejana*” y “*Axolotl*” son dos ejemplos de textos de Cortázar que configuran un fantástico del lenguaje circunscripto al personaje y que afecta sólo a su identidad anímica; esto es, en la medida en que existe un fenómeno fantástico, éste es un proceso interno al protagonista, del cual no existen evidencias externas. Este rasgo enfatiza el carácter de circuito cerrado de lo fantástico en el que el héroe es a la vez origen y destinatario del fenómeno, y el papel crucial que cumplen ciertos elementos narrativos en su captación genérica. A diferencia de los casos anteriores (“*La metamorfosis*”, “*Carta a una señorita en París*”) en los que el fenómeno fantástico desaparece mediante la aniquilación del protagonista, aquí pareceríamos asistir a una permanencia de lo fantástico.

En “Lejana”, la posibilidad de existencia de un doble de la protagonista surge del hecho de que su nombre es un anagrama: Alina Reyes/es la reina y.¹⁰ La protagonista, a quien empezamos a conocer a través de su diario, se revela como un ser atareado en ese tipo de juegos lingüísticos y, esencialmente, como totalmente alienada de su entorno, lo cual suscita interpretaciones que enfatizan el origen psicológico de lo fantástico (Alazraki 1983, Filer 1972):

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palindromas. Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale , demoníaco Caín, o e delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dali, Avida Dollars; Alina Reyes es la reina y... Tan hermoso éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (p. 119).

De hecho, una “y” al final de la frase, que abre alternativas –“abre un camino”– es la que inicia toda la trama. Cabe pensar que si esa “y” no existiera, tampoco existiría el relato de la duplicidad de Alina Reyes. Asimismo, la antítesis que fundamenta a la trama fantástica –reina/mendiga– es un procedimiento esencial para configurar la transgresión de mundos propia de lo fantástico.

Es evidente que si todo lo relatado hubiera sido narrado sólo por la protagonista, la posibilidad de explicar el relato como la manifestación de un desorden psíquico del tipo de la esquizofrenia –acorde, además, con la captación de identidad antitética–, sería

10 Campra (1981) menciona este texto como uno de los ejemplos de “lo fantástico de la escritura”, concepto que es casi equivalente a “lo fantástico del lenguaje” que yo utilizo. Mi preferencia por el término “lenguaje” se funda en la estrecha relación que discierno entre la concepción del lenguaje y la literatura (Para una explicación más fundamentada de esta relación, ver Erdal Jordan 1998, Cap. 1).

plausible (Ver al respecto el extenso análisis de Alazraki 1983, pp.181-200). Sólo que el último párrafo, y el decisivo en lo que respecta a la ocurrencia de lo sobrenatural, es relatado por un narrador heterodiegético.¹¹ Este cambio de registro narrativo es crucial para la configuración de lo fantástico, puesto que la presencia de un narrador externo a la diégesis funciona como testimonio de que lo relatado ha tenido lugar. Y ello es intensificado por el hecho de que el narrador focaliza internamente a la protagonista. El lector, habituado a otorgar credibilidad al narrador en tercera persona, tiende a aceptar la versión sobrenatural, y la verdadera Alina Reyes quedaría encarnada en la mendiga de Budapest.

No obstante, cabe destacar el hecho de que este narrador omnisciente no focaliza internamente a la mendiga, la doble del personaje. Esta omisión, aunque no constituye una refutación de lo fantástico, contribuye a la ambigüedad del desenlace al circunscribir el proceso de duplicidad de identidad sólo en Alina Reyes y enfatizar el carácter funcional del personaje “mendiga”, el cual se revela como mero receptor de dicho proceso.

“Aoxolotl” ejemplifica un fantástico configurado por una impertinencia semántica. El narrador homodiegético dice sencillamente: “Ahora soy un axolotl”. El axolotl no constituye parte del paradigma de predicados pertinentes al ser humano, y si la frase no pertenece a un texto poético o absurdo, o no es índice de un estado demencial del protagonista, debemos aceptar que nos enfrentamos con un fenómeno sobrenatural.

Por otra parte, el “ahora” implica un proceso que se revelará como de pura identidad, un cambio del antes al ahora. El narrador hombre-axolotl describe minuciosamente este proceso, marcando

11 Alazraki denomina este procedimiento “otorgar literalidad”: “Para otorgar literalidad a las “fantasías” de Alina, el relato cede la palabra a un narrador en tercera persona” (1983, p. 197). Esta interpretación, acorde con el énfasis que este autor pone en el fundamento psicológico, socava la captación de lo fantástico, puesto que una fantasía, aunque sea literalizada, no deja de ser más que una fantasía, un producto interno del sujeto, y no un fenómeno fantástico. Si consideramos que Alina Reyes se ha verdaderamente transmutado en la mendiga de Budapest, que ha habido una especie de metempsicosis entre seres vivos, la función que cumple el narrador heterodiegético es dar testimonio de ese proceso.

generalmente sus dos identidades —la humana previa y la animal presente— por medio de la alternación del pasado y el presente, en ocasiones, incluso por el paso de voz singular a plural, y por el cambio de focalización del narrador, todos los cuales señalan la variación voz narrativa humana/animal:

Es que no nos gusta movernos mucho y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatigas. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.

Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el tiempo y el espacio con una inmovilidad indiferente. Después supe mejor [...] Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar (p. 382).

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. [...] Eso miraba, eso reclamaba. No eran animales. [...] Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora? (p. 383).

La duplicación de la instancia narrativa en voz humana y voz animal, en la que, en oposición a la focalización externa de la primera, la voz animal focaliza internamente al hombre, provoca una yuxtaposición de voces que es similar a una instancia narrativa omnisciente en lo que respecta a la certitud de que el fenómeno ha tenido lugar.

En cuanto al procedimiento retórico por el que se constituye lo fantástico, éste es simplemente la literarización —en este caso invertida— de una expresión trillada, procedimiento que, por otra parte, es común a otras configuraciones fantásticas:¹²

12 “El acomodador”, de Hernández, ejemplifica con claridad ese procedimiento: la cualidad sobrenatural del protagonista de emitir luz por sus ojos se configura por una doble relación de contigüidad que es metafórica: por una parte existe una relación metonímica entre el acomodador y la linterna (emisora de luz, como sus ojos) por ser ésta su instrumento de trabajo; por otra parte, una relación sinecdócica entre los ojos y el acomodador como sujeto. Se produce una metaforización de la sinecdoque, badada esencialmente en la relación metonímica del protagonista con la linterna, pero también en expresiones lexicalizadas del tipo “la luz de sus ojos”, “ojos penetrantes”, “ojos que desnudan”. (Para un análisis detallado de este texto, ver Erdal Jordan 1998, pp. 117-120.)

“Usted se los come con los ojos”, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro (1 p. 383).

Aunque el relato finaliza reafirmando el cambio de identidad del narrador, lo que en realidad ha sucedido es una duplicación de identidades, pues pese a que el axolotl ha absorbido la personalidad del protagonista, éste sigue existiendo, por lo menos en su apariencia física y en su carácter de creador del relato:

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 rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl (1 p. 385).

La inserción de esa irónica marca de ficcionalidad al final del relato subraya, curiosamente, su carácter fantástico, de acontecimiento sobrenatural, ya que es el protagonista hombre quien es representado como un ente que cumple los designios del narrador axolotl, creyendo ilusoriamente que posee una voluntad creativa. No obstante, esta mención auto-referencial no es un elemento de la diégesis fantástica —*i.e.*, su omisión no afectaría al desarrollo o desenlace del relato—, por lo que se inscribe en lo que Hutcheon denomina “narcisismo encubierto”, en oposición a un “narcisismo descubierto”:

Overtly narcissist texts reveal their self-awareness in explicit thematization or allegorization of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self conscious (1980, p. 7).

El papel secundario de la autorreflexión, en lo que respecta a la diégesis, caracteriza a textos fantásticos configurados por la impertinencia semántica. Cabe deducir que, dado que el procedimiento de configuración de lo fantástico está limitado al nivel textual

mínimo del sintagma —en oposición a textos en los que lo fantástico se configura por la *metalepsis*, la cual comprende los niveles narrativos (Ver como ejemplo “Las babas del diablo”, en Erdal Jordan, 1998, pp. 122-7)— un narcisismo descubierto —esto es, una tematización explícita del carácter lingüístico/ficticio del texto—, minaría la condición de acontecimiento de la figura, pues éste depende sumamente del carácter verosímil del relato.

“Lejana” y “Axolotl” ejemplifican el papel crucial que cumple la instancia narrativa en la orientación del lector hacia una interpretación determinada. En lo fantástico romántico es posible constatar un empleo similar —un narrador omnisciente o una duplicación yuxtapuesta de narradores que cumple las funciones de la narración omnisciente (*Ibid.*, pp. 78-91)— y, asimismo, un efecto similar de imposición inequívoca y permanente de lo fantástico. Pero, pese a que la adición de este último rasgo a la aceptación incuestionada de lo sobrenatural asemeja a estos textos a la definición de lo maravilloso que aporta Todorov (1970), ellos pertenecen al género fantástico; y esto debido al innegable efecto inquietante que provocan, el cual surge, como en toda la narrativa fantástica, del cuestionamiento de nuestra percepción convencional de la realidad por medio de la imposición de la noción de “otras realidades”.¹³

“Cartas de mamá” ejemplifica un fenómeno fantástico que, constituyéndose como un producto inherente del lenguaje, fundamenta de modo inequívoco su surgimiento en antecedentes de naturaleza psicológica, sin que, como cabría esperar, ambas interpretaciones sean excluyentes.

El texto implanta numerosos y significativos elementos que conminan a la interpretación psicológica: una relación de dos hermanos con una madre en la que la figura paternal es totalmente omitida; una relación de rivalidad entre los hermanos respecto al

13 También en este plano hay diferencias entre lo fantástico romántico y lo fantástico de vertiente realista: en el primero, el sentimiento inquietante surge de la certera inminencia de lo sobrenatural y en el segundo, de la mera posibilidad de su existencia, la cual subvierte la noción de una sola realidad, la convencional o percibida. Más adelante me referiré al modo en que lo fantástico moderno socava nuestra concepción de la realidad.

objeto del deseo, desplazado éste de la madre—objeto tabú— a Laura, y la consecuente muerte del rival. El sentimiento de culpa de Laura y Luis, característico del esquema edipal, es un rasgo predominante en las relaciones de estos personajes.

El relato traza un evidente paralelismo entre la madre y Laura por medio de la consciente omisión que éstas hacen de Nico, el rival de Luis:

Nunca en los dos años que llevaba ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas. Era como Laura, que tampoco lo nombraba. Ninguna de las dos lo nombraba y hacía dos años que Nico había muerto (p. 181).

Nico es el fantasma que une y separa a Laura y Luis. Es el pasado inmencionado pero omnipresente. Luis, aunque es consciente de que la única manera de combatir lo indecible es nombrándolo, no se atreve a romper el círculo de silencio en que se encierra Laura y colabora, contra su voluntad, a intensificar la presencia que los distancia.

Desde esta perspectiva, las cartas de la madre con la explícita mención de Nico, constituyen la transgresión del código del silencio femenino—del cual, como señalé, no es menos cómplice Luis—, la violación del tabú, el desequilibrio que generará al relato e impondrá al fantasma como tema del mismo, primeramente en su sentido psicológico y, finalmente, en el literal.

La relación que mantiene el nivel de significación psicológica con la interpretación netamente fantástica—*i.e.*, la interpretación que se ciñe al discurso del texto y asume, con los protagonistas, la encarnación del fantasma o la llegada a París del hermano muerto— no es una relación de exclusión, sino de complementación, equivalente en la estructura del texto a los numerosos paréntesis que éste despliega, los cuales aclaran, tergiversan, justifican y completan las aseveraciones del narrador, y también marcan sus repeticiones:

Cada carta nueva insinuaba por un rato (porque después él las borraba en el acto mismo de contestarlas cariñosamente) que su libertad duramente conquistada, esa nueva vida recortada con feroces golpes de tijera en la madeja de lana que los demás habían llamado

su vida, cesaba de justificarse, perdía pie, se borraba por el fondo de las calles mientras el autobús corría por la rue de Richelieu. No quedaba más que una parva libertad condicional, la irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que casi siempre es sostén y explicación. Y desazón, una necesidad de contestar enseguida, como quien vuelve a cerrar una puerta (p. 179).

Igualmente, el fenómeno fantástico, netamente originado como un producto de la omnipotencia del lenguaje o la escritura de “las cartas de mamá” –“pero los nombres, los verdaderos fantasmas que son los nombres” (p. 179)–, es inquietante para Luis en su sentido freudiano más canónico: “something familiar and old-established in the mind that has been estranged only by the process of repression” (Freud 1953, p. 394). Nada más contrario al sentimiento de cariño y cercanía propio de hermanos que el despiadado desdén con que Luis describe a Nico: “Pobre Nico, mamá, con esa tos seca en que nadie creía todavía, con ese traje cruzado a rayas, esa peinada a la brillantina, esas corbatas de rayón tan cajetillas” (p. 186).

El hecho de que también Luis sufra de esa tos –“Subió despacio (en realidad, siempre subía despacio para no fatigarse y no toser)” (p. 192)– es otro rasgo de la duplicidad existente entre Nico y Luis, fundada esencialmente en su carácter de hermanos y de sujetos de la tríada edipal. De este modo, el texto revela “metódicas” coordenadas de dobles en base al eje masculino/femenino.

Más aún, Laura es doblemente elegida por Luis como objeto del deseo: 1) por ocupar el puesto materno en la prohibida tríada edipal; 2) por parecerse a Nico:

Ahora la conocía bien, a la hora de las confrontaciones definitivas tenía que admitir que Laura era como había sido Nico, de las que se quedan atrás y sólo obran por inercia, aunque empleara a veces una voluntad casi terrible en no hacer nada, en no vivir de veras para nada. Se hubiera entendido mucho mejor con Nico que con él y los dos lo venían sabiendo desde el día de su casamiento, desde las primeras tomas de posición que siguen a la blanda aquiescencia de la luna de miel y del deseo (1, pp. 187-8).

Laura fusiona en sí los dos objetos del deseo prohibidos del narrador y, como éste, vive acosada por el sentimiento de culpa:

Una noche, después de acordarse de Nico y cuando ya se insinuaba el tácito silencio que se instalaría luego entre ellos, Laura había tenido la pesadilla. Se repetía de tiempo en tiempo y era siempre lo mismo (1, p.188).

El carácter de innombrable que ha adquirido Nico en la relación madre/Luis/Laura incrementa su presencia fantasmagórica y es la condición para que la transgresión del tácito tabú de nombrarlo se manifieste en la transgresión del orden natural por lo sobrenatural. Nada más lógico que Nico sea recuperado por la madre, quien asistió impotente a la traición de Luis y Laura hacia el hermano y al abandono en que la dejaban sumida:

Lo que él había entendido como dolor se le mostraba ahora como otra cosa, algo donde había una rencorosa desconfianza, una expresión de animal que siente que van a abandonarlo en un terreno baldío, lejos de la casa, para deshacerse de él. Ahora empezaba a ver de veras la cara de mamá (p. 190).

De este modo, aunque la temida aparición –término que debe entenderse tanto en el sentido de “fantasma” como en el de “presencia”– del hermano, es desmentida al principio (“Puestos a buscar semejanzas, naturalmente el hombre era un desconocido” p. 192), el desenlace del relato es precisamente la total aceptación de ésa aparición, y hasta es posible intuir un alivio en los personajes por el hecho de que esa presencia tácita que ensombrecía sus relaciones se haya vuelto explícita.

Este relato se constituye así en paradigma de la fusión de los fantasmas subjetivos con los del más allá y, esencialmente, del papel que juega el lenguaje en esta fusión, el cual pareciera adquirir rasgos “realistas”, encantatorios, que posibilitan la reencarnación de fantasmas por su mera mención.

Sin embargo, es necesario destacar que no es este el caso de la fe mística que cultivara el romanticismo en la capacidad del lenguaje artístico de acceder a mundos ocultos. La aceptación de lo sobrenatural en lo fantástico del lenguaje implica una actitud

esencialmente lúdica e irónica, puesto que, al mismo tiempo que se sustenta en la disociación existente entre el lenguaje y el mundo para crear configuraciones que no responden al canon mimético, reconoce la primacía del lenguaje en la captación del mundo y la supedita a él. Lo fantástico del lenguaje equipara entre lo real y lo imaginario, en tanto ambos son concebidos como productos del lenguaje. Este fantástico no borra totalmente las fronteras de la realidad convencional —para lo cual se produce generalmente como texto legible en lo que respecta al nivel de la historia y se sitúa en un marco verosímil—, debido a que la noción de lo fantástico como fenómeno sobrenatural se fundamenta en la de lo normal o natural; pero su existencia es producto de un delicado equilibrio entre el inherente rasgo referencial del lenguaje y la acusada autonomía que se le adjudica.

Es así que el sentimiento siniestro en este tipo de fantástico no surge, como en lo fantástico tradicional, del temor a lo desconocido, sino que es síntoma de desconfianza hacia el sistema cognoscitivo, cuya hegemonía en la construcción de la realidad es rebatida por la noción del lenguaje como sistema semiótico que lo incluye. En este sentido, más que de una relativización de la noción de realidad —efecto dominante de la narrativa fantástica— en el caso de lo fantástico del lenguaje habría que hablar de una supeditación de ésta al poder representacional del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Ed. Gredos.
- Barrenechea, Ana María (1972) “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38, pp. 391-403.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1973) “La cruz del diablo”, en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, pp. 95-114.
- Booth, Wayne C. (1983) *The Rethoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Campra, Rosalba (1981) “Il fantastico: una isotopia della trasgressione”. *Strumenti Critici*, Anno XV, giugno, fascicolo II, pp. 199-231.

- Cohen, Jean (1974) *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Alvarez. Madrid: Ed. Gredos. (Título del original: *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966).
- Cortázar, Julio (1999) "Casa tomada", en *Cuentos Completos/1*. Madrid: Alfaguara, pp. 107-111.
- . "Carta a una señorita en París", *ibid.*, pp. 112-119.
- . "Lejana", *ibid.*, pp. 119-125.
- . "Cartas de mamá", *ibid.*, pp. 179-193.
- . "Las babas del diablo", *ibid.*, pp. 214-224.
- . "Axolotl", *ibid.*, pp. 381-385.
- Erdal Jordan, Mery (1998) *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Mein, Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- Filer, Malva E. (1972) "Las transformaciones del yo", en *Homenaje a Julio Cortázar*, Helmy F. Giacomani Editor. Madrid: Las Américas, pp. 261-276.
- Freud, Sigmund (1953) "The Uncanny", en *Collected Papers*, Vol. iv. Authorized Translation under the Supervision of Joan Riviere. London: The Hogarth Press, pp. 368-407. (Título del original: "Das Unheimliche").
- Hernández, Felisberto (1982) *Obras Completas*. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz. Montevideo: Arca/Alicanto.
- Hume, Kathryn (1984) *Fantasy and Mimesis*. New York and London: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1980) *Narcissist Narrative*. New York and London: Methuen.
- Jauss, Hans Robert (1982) *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jung, Carl (1971) *The Spirit in Man, Art and Literature*. Trad. R.F.C. Hull. Princeton University Press.
- Kafka, Franz (1977) *La metamorfosis*. Prólogo y trad. de Jorge Luis Borges. Bs. Aires: Ed. Losada.
- Mérimée, Prosper (1985) *Lokis & La Venus de Ille*. Trad. Augusto Herranz Parsonage. Barcelona: Editorial Fontamara. (Títulos originales: *Lokis, La Vénus d'Ille*).

- Rodríguez-Luis, José (1991) *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*. New York: Garland.
- Sartre, Jean Paul (1947) “ ‘Aminadab’ ou du fantastique considéré comme un langage”, en *Situations I*. Paris: Gallimard, pp. 113-132.
- Serra, Edelweis (1978) *Tipología del cuento literario*. Madrid: Ed. Cupsa.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- . (1991) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.