

## *Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata*

Nos proponemos prestar atención a las variaciones de un género que ya cuenta con más de un siglo de existencia. Esta finalidad estricta no nos permitirá explayarnos sobre las aproximaciones a la fantástica que han intentado varios investigadores, entre los cuales algunos argentinos. Para justificar esta omisión nos limitaremos a repetir con Maurice Lévy (*Du fantastique à la science-fiction*, 1973) que «cualquier definición de lo fantástico (como también creo yo, de la ciencia ficción) hoy es todavía imposible». El mismo número de las aproximaciones que se han propuesto demuestra hasta la evidencia la elasticidad del concepto, la perplejidad de los críticos que se han empeñado en bosquejarlo.

Además, el género ha evolucionado en sus formas, en su temática. Y se da el mismo nombre a los cuentos con apariciones de diablos, fantasmas o vampiros, que a las ficciones de Borges o los relatos de Cortázar.

Sin embargo, creo encontrar en todas esas manifestaciones del género algo en común; y este «algo» es lo que Freud, en sus *Ensayos de psicoanálisis aplicado*, llama «Das Unheimliche», término que ha sido traducido al francés por «inquietante étrangeté» y al castellano «inquietante extrañeza». En esta fórmula se cifraría desde lo inquietante diabólico hasta lo inquietante de una ficción de Borges. Desde el miedo que sentimos en nuestros terrores nocturnos, o al escuchar la relación de un crimen monstruoso o las fechorías de habitantes de otro mundo, hasta el abismo intelectual en el que nos sumergen las especulaciones lúdicas o metafísicas.

En un artículo de 1967 (*Cuadernos Americanos*, marzo-abril), el crítico Manuel Pedro González reconocía la abundancia de la veta

fantástica en la literatura argentina. Varios testimonios confirman esta declaración. En *Sobre héroes y tumbas*, Bruno, uno de los personajes de Sábato, se asombra: «Es curioso la calidad e importancia que en este país tiene la literatura fantástica.» En su libro *La literatura fantástica argentina*, A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero afirman: «La literatura fantástica argentina es una de las más ricas de las de habla española.» Julio Cortázar se sorprende también: «Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores de literatura fantástica.»

Algunos se preguntaron el motivo de esta afición. Ernesto Sábato, en la novela mencionada, atribuye este florecimiento a cierta «propensión a lo metafísico», que le parece propia de los argentinos. Joaquín Roy encuentra ya un rastro de esta propensión en una frase del *Facundo*, de Sarmiento: «El hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto.» El crítico Carlos Olivera documenta en su artículo «Fantasma» la predisposición de los porteños a creer en las más terroríficas presencias. (Citado por A. Pagés Larraya, in «Estudio preliminar»; E. L. Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Hachette, 1975, p. 40.)

En cambio, Julio Cortázar se muestra escéptico acerca de los motivos que inclinan a los argentinos a la literatura fantástica: «Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes migratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un lugar cortado del mundo, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de los cuentos de Lugones, de Quiroga, Borges, Bioy Casares, etc.»

Por mi cuenta, ampliando un poco lo que sugiere Cortázar, pienso que conviene precisar la influencia de las culturas inglesa, francesa, alemana, sin olvidar la judía, reivindicada con razón por Borges, y cuyas filigranas ha evidenciado Saúl Sosnowski en un libro lleno de sugerencias: *Borges y la cábala, la búsqueda del verbo*.

También conviene traer a colación los efectos de algunos factores. Uno de ellos es el desarrollo, en el siglo XIX, del positivismo, que trajo consigo la tentativa y la tentación de buscar explicaciones científicas a ciertos comportamientos humanos. Por ejemplo, cabe señalar la influencia de la frenología, inventada por el médico alemán Franz Gall. Sarmiento lo menciona en 1846, en su libro de *Viajes*, y, más tarde, en los años 80, escribe: «La veneración, según el sistema de Gall, ha modificado la forma del cráneo yankee predisponiéndolo al espiritismo, al mormonismo, adamismo y otras degeneraciones del

sistema religioso» (*Conflictos y armonías de las razas en América*, cap. VIII, in *Obras Completas*, t. XXXVII, p. 251).

Esta frase proporciona dos frases interesantes directamente relacionadas con lo fantástico. Por una parte, la referencia a Gall nos recuerda que la frenología fue tan difundida en la Argentina que inspiró a Holmberg el cuento titulado «La bolsa de huesos», en el que el estudio de los cráneos de dos esqueletos permite descubrir a la culpable de un doble asesinato. Por otra parte, esta frase alude al espiritismo, creencia que se desarrolló ampliamente en la Argentina, por lo menos desde que hacia 1870 un español constituyó en Buenos Aires una sociedad espiritista. Varios relatos de la época se alimentan con historias de médiums o de personajes que corresponden con el más allá.

Los trabajos de Césare Lombroso y de Jean Martin Charcot sobre la psicología de los criminales y las enfermedades mentales provocaron en la Argentina una serie de libros cuyos autores estudiaron la patología de los porteños o de los hombres célebres. En la literatura fantástica, con «La bolsa de huesos», de Holmberg, que ya hemos mencionado, tenemos el caso de una joven llevada al crimen por una obsesión neurótica. El magnetismo y el hipnotismo, muy de moda entonces, también inspiran la literatura fantástica, como en un cuento de Manuela Gorriti, en que un médico hipnotiza a una joven para sacarle los secretos que le permitirán conocer el origen de un mal que aqueja al novio de la muchacha.

Abunda en los últimos treinta años del siglo XIX la literatura inspirada en las desviaciones mentales; novelas y cuentos narran las extravagancias de personajes locos. Después de 1890, esta primera ola de psicopatología corre muy caudalosa, y campea en obras como *Las fuerzas extrañas*, de Lugones.

Apasionan por la misma época las obras de Flammarion, que fueron traducidas al castellano poco después de su publicación en francés; fueron muy conocidas obras como *La pluralidad de los mundos habitados* (traducción española de 1873) o *Los mundos imaginarios y los mundos reales* (Madrid, 1873), libro reimpresso en numerosa tirada por la famosa editorial parisina de origen hispanoamericano Bouret e Hijos.

Es notable también la influencia de Jules Verne. «¿Quién no conoce a Julio Verne?», se pregunta Holmberg en 1878. En 1901 aparece *Le village aérien*, de este escritor, una de las últimas novelas que describe una aldea aérea gobernada por un sabio alemán y poblada por semi-hombres que poseen un idioma rudimentario.

Con Jules Verne se comparten las influencias en el siglo XIX: el célebre Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, cuyos *Cuentos fantásticos* fueron imitados por Holmberg; Edgar Poe, cuyo impacto en la

literatura argentina es notable, así como en todo el modernismo. No podía faltar el conocimiento de Stevenson, con sus libros *La isla del tesoro* y *El caso extraño de Mr. Jekyll y Mr. Hyde*; o de Quincey o Chesterton, citados a menudo, más adelante, por Borges. A estos nombres habrá que sumar el de Wells.

Sumamente rica es la corriente fantástica en la Argentina, decíamos al principio. En una encuesta personal he podido fichar unos cincuenta autores de obras fantásticas, y esto teniendo solamente en cuenta las publicadas en forma de libros, sin hablar de una infinidad de cuentos del mismo estilo aparecidos en la prensa.

Hay un fenómeno aleccionador que recalca la importancia del género, y es que un número apreciable de autores conocidos sobre todo por escritos que no tienen nada que ver con la fantástica, en algún momento de su producción, le han dedicado un cuento o hasta una novela. A título de muestra recordaré al autor de las *Bases*, cimiento de la Constitución argentina, Juan Bautista Alberdi, quien publicó en 1871 un libro titulado *Peregrinación de Luz del Día o Viaje de Aventuras de la Verdad en el nuevo mundo*, del que dice: «Esta novela es casi una historia por lo verosímil, es casi un libro de filosofía moral por lo conceptuoso, es casi un libro de política y de mundo por sus máximas y observaciones. Pero seguramente no es más que un cuento fantástico, aunque menos fantástico que los de Hoffmann.»

Cinco años después de este libro, una mujer, Juana Manuela Gorriti (1818-1892), agrupa, en su libro *Panoramas de la vida*, con el título de «Coincidencias», cuatro cuentos que inauguran la tradición de la literatura fantástica argentina. Se ve patentes en ellos los reflejos de las preocupaciones de la época a través de Poe y Hoffmann. La divulgación de las teorías acerca de los seudodescubrimientos sicológicos le inspiran el tema del sueño revelador, en que un personaje desconocido le descubre al soñador una verdad que puede éste comprobar cuando se despierta («El emparedado»). En «El fantasma de un rencor», gracias a la telepatía, una muchacha se entera del accidente que está sufriendo su hermano en otra parte. No falta, en otro cuento, «Una visita infernal», la presencia de un personaje misterioso, que resulta ser el diablo. El último de la serie se inspira en la creencia en esta clase particular de embrujamiento que consiste en clavar alfileres en un muñeco que tiene la apariencia de una persona a la que se quiere perjudicar o matar («Yerbas y alfileres»). En todos estos cuentos, que pertenecen a la primera ola fantástica, se advierte ya la utilización de un narrador que habla en primera persona, subterfugio empleado para dar crédito a lo más inverosímil, como testigo presencial. Es sabido que éste será uno de los rasgos característicos de este tipo de relato.

Hemos dicho que, bajo la influencia del positivismo, para dar más verosimilitud a los hechos aparentemente extraordinarios se ha apelado a interpretaciones científicas. Ocurre que algunos hombres de ciencia se sienten atraídos por los fenómenos inexplicables y dedican sus momentos de ocio a la literatura fantástica.

Así, por ejemplo, el médico y naturalista Eduardo L. Holmberg (1852-1937). En «La pipa de Hoffmann» (cuento escrito en homenaje al escritor alemán), este médico imagina un caso especialmente interesante, porque es tal vez antes de las publicaciones de Borges el único en el que aparece, como creado espontáneamente, un objeto que tiene propiedades extraordinarias. Un amigo le regala al narrador una pipa y se muere poco tiempo después. Fumando algún día en esta pipa, el narrador se ve rodeado poco a poco por un humo que va tomando la forma de un cilindro compacto, duro y hermético. Cuando despierta de una especie de sueño, encuentra dentro del cilindro un legajo de manuscritos de cuentos.

Tal vez sea Holmberg uno de los primeros en especular sobre la extrañeza provocada por la metamorfosis de lo inanimado en animado. Es notable al respecto el cuento «El ruiseñor y el artista», que se anticipa en unos quince años al famoso *Retrato de Dorian Grey* (1896), de Oscar Wilde. El pintor Carlos ha pintado un cuadro que representa un paisaje con un ruiseñor; y una mañana, cuando el narrador llega a casa de Carlos, constata que el cuadro se está cubriendo de ramas, las nubes se deslizan por el lienzo y se oye el canto del pájaro que sale del paisaje.

También asistimos en un cuento de Holmberg a una sesión de espiritismo que le permite a una joven descubrir el nombre de un criminal («La casa endiablada»). En el cuento titulado «Nelly» se complica la telepatía con una comunicación entre muertos y vivos: la novia del narrador se entera a la distancia de los amores de éste en diversos países del mundo en el mismo momento en que la está engañando, y éste oye en el mismo instante un gemido misterioso cuyo origen no puede imaginar. Al volverse a su país, el narrador se entera del fallecimiento de su novia, se dirige al cementerio para rezar sobre la tumba de su amada, la que, desde el fondo de la tierra, le cuenta que su pensamiento lo había acompañado siempre en sus andanzas.

Con Holmberg entra el doble en la literatura fantástica. Esta presencia extraña se relaciona con el conocido fenómeno del desdoblamiento de la personalidad. En el caso de Holmberg se puede ver también, tal vez, el recuerdo del experimento novelado por María Shelley en su *Frankenstein*, libro muy difundido desde su publicación, en 1818. Pero Holmberg no le da un aspecto tan espantoso, y en su cuento «Horacio Kalibang y los autómatas», se contenta con hacer de «sus muñecos animados unos simulacros que remedan tan perfec-

tamente a los vivos que no es posible distinguirlos. El mismo narrador se sorprende desagradablemente al enfrentarse de repente con un automata que tiene exactamente su aspecto.

Holmberg impone también en el cuento fantástico la técnica de la novela policial, que consiste en proponer un enigma que el narrador trata de resolver, manteniendo al lector en la expectativa hasta el final de la historia. También se afianza, con Holmberg, la técnica del narrador que habla en primera persona.

Más conocido en el extranjero que este argentino es el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), a quien varios ensayistas dedicaron estudios, entre los cuales descuelga el de su compatriota Emir Rodríguez Monegal. Otro compatriota suyo, Alberto Zum Felde, lo define: «Horacico o la Cuarta Dimensión», y dice que una peculiaridad fundamental caracteriza e identifica toda su producción: lo extraño, el amor a los temas extraordinarios, la atracción que sobre él ejercen los fenómenos misteriosos o anormales de la naturaleza y la psicología. «La tercera dimensión, comenta este crítico, es ya la de los psicólogos más agudos, la de los analistas subjetivos y buzos del subconsciente (...). Pero hay una cuarta dimensión (...). Aquella aura, este misterio que son como zonas de sensibilidad abiertas hacia leyes ocultas de la vida, donde actúan fuerzas oscuras y desconocidas» (Horacio Quiroga, *Más allá y otros cuentos*, Estudio preliminar, Montevideo, Claudio García Editores, t. XI, 1945).

«En él se conjugan las lecturas de Poe y las experiencias de drogas, realizadas alegremente», insinúa Noé Jitrik [Novelas cortas, I, (1908-1910), *obras inéditas y desconocidas*, Montevideo, Arca].

Con este autor se inaugura tal vez la aparición, en el cuento fantástico rioplatense, de los animales maléficos, como en «El almohadón de pluma», donde un insecto menudito se mete en el almohadón de una cama donde descansa una mujer, le chupa la sangre hasta agotarla casi completamente, y se vuelve tan enorme y pesado que el marido tiene dificultad para levantarla y sacarlo de debajo de la cabeza de su esposa.

La metempsicosis y la creencia en la encarnación del alma de un ser humano en un animal, o al revés, mezcladas con la teoría de Darwin, muy en boga en la época, inspiran a Quiroga «El mono que asesinó», historia espeluznante en la que un mono le cuenta a un hombre llamado Box que, en una vida anterior, había sido hombre, pero que un antepasado de Box lo había matado y se había transformado en mono. Ahora, para vengarse, la víctima apuñala a Box y éste se halla metamorfoseado en mono a su vez y encerrado en una jaula.

En otro cuento, cuyo título parece sacado de la utillería tradicional de la literatura terrorífica, «El vampiro», Quiroga utiliza el cinemató-

grafo, quizá por primera vez en este tipo de relato. Un hombre capta la imagen de una actriz de la que se había enamorado al verla actuar en una película; pero tiene que matar a la mujer de carne y hueso para infundir vida al simulacro. Proyecta los momentos más apasionados de la actriz, pero ésta, para vivir, le absorbe misteriosamente todas las fuerzas, hasta que un día el experimentador, ya sin una gota de sangre en las venas, se desmaya y muere. Esta relación humana entre los vivos y las imágenes proyectadas en una pantalla es frecuente en la obra de Quiroga. En «El espectro», por ejemplo, se presenta el caso de dos personajes que después de muerto el marido de ella asisten a una película en la que el muerto actúa, temerosos de sus celos, porque el que fue el amigo del difunto se ha casado con la viuda. Obsesionado por la imagen, el hombre hace fuego hacia la pantalla, pero recibe la bala en la sien y muere. La mujer fallece también. Desde entonces ambos espectros suelen acudir al cine con la esperanza siempre frustrada de volver al mundo de sus amores.

Se insinúa en estos cuentos un tema que también es muy frecuente en la literatura fantástica, que es el desencuentro, la imposibilidad de comunicar, el amor imposible. Además de los casos anteriores se puede recordar el relato de Quiroga titulado «El síncope blanco». En él cuenta el narrador que, durante una operación, en uno como sueño, se encuentra felizmente con una joven de la que se enamora perdidamente y que es la mujer de su vida. Vuelto en sí, se entera de que esta joven ha existido, efectivamente, pero que ha fallecido durante una operación en el mismo hospital.

Enfermo y cansado de vivir, se suicida Horacio Quiroga en 1937. También en un hospital.

En nuestro recorrido por la literatura fantástica encontramos a otro suicida: Leopoldo Lugones (1874-1938), contemporáneo de Quiroga, sobre todo conocido como poeta simbolista, autor de una novela y varios estudios inspirados en lo gauchesco, de una biografía de Sarmiento. Espíritu inquieto, ávido de conocimiento y atormentado por lo oculto, Lugones ha dejado también unas piezas de literatura fantásticas que corroboran una vez más la importancia de ciertas obsesiones entre el ambiente intelectual rioplatense. Los títulos simbolizan a las claras las preocupaciones: *Las fuerzas extrañas* (1906), *Cuentos fatales* (1926), *El Angel de la sombra* (1926). No son ajena a estas producciones la curiosidad de Lugones hacia el espiritismo y la teosofía a la que era muy adicto, hasta el punto de publicar una ficción en una revista de esta especialidad.

Sus conocimientos esotéricos le dictaron un *Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones*, donde exponía sus teorías —reflejo de las teorías vigentes entonces— sobre la transformación de la energía en materia y de la materia en energía, y la posible existencia de otro

universo que perteneciese al nuestro y, sin embargo, «imperceptible para nosotros». «Si conjeturamos —escribe— lo que es bien posible, otros conceptos geométricos y otras formas del universo, el problema se simplifica aún. Quizá el “mundo invisible” que nos rodea y se comunica a veces con nosotros bajo formas tan extrañas no sea sino esto; y con una existencia tan real, tan material como el nuestro, nos resulta del todo imperceptible.» Esta cita encierra gran parte del contenido del ambiente de las obras fantásticas de Lugones.

Una novedad hay en él, en cuanto al escenario y la cultura: la presencia del mundo bíblico («La lluvia de fuego», que alude al episodio de Gomorra) y lo maravilloso cristiano («El milagro de San Wilfrido»).

La ciencia ficción tiene en Lugones un adepto que ha sabido recoger de ella una visión bastante pesimista del hombre, según él, inclinado al mal y a las curiosidades malsanas, que lo arrastran a su perdición. Así, en «Viola Acherontia», un jardinero infunde sensibilidad en una flor, torturando seres humanos delante de ella. En otra ficción, donde reconocemos el reflejo de sus lecciones de cosmogonía, titulada «La fuerza omega», un personaje apasionado por las fuerzas ocultas piensa que la energía cerebral es capaz de captar la energía universal, y para lograrlo inventa una máquina; pero, finalmente, este invento le desintegra el cerebro.

Por otra parte, con Lugones, sigue la veta de los cuentos de animales maléficos, cuyos autores prestan a los animales las perversidades de los hombres, por una transferencia profundamente injusta. En «Los caballos de Abdera», por ejemplo, los equinos, debidamente aleccionados, se humanizan de tal manera que asaltan una ciudad, violando mujeres y haciendo estragos.

Esta correspondencia entre animales y hombres preocupaba especialmente a Lugones, muy interesado por la metempsicosis, quien publicó en una revista de teosofía una ficción titulada «La licantropía», o sea, manía en que una persona se figura estar convertida en lobo u otro animal. A esta ficción le dio más adelante el título de «Un fenómeno inexplicable», y pertenece a *Las fuerzas extrañas*. En este relato, cuenta Lugones el caso de un hombre cuya sombra es la de un mono. Para captar todo el sentido de esta ficción conviene recordar el vínculo zoológico entre el hombre y el mono antropoide, que tanto pregonaron después de Darwin varios hombres de ciencia en la segunda mitad del siglo XIX. Además hay que tener en cuenta la significación hermética de los simios en general, que, como recuerda Cirlot en su *Diccionario de símbolos tradicionales*, representan las potencias inmundas, la tiniebla, la actividad inconsciente. Si nos fijamos en este aspecto no resulta asombroso el que Lugones haya publicado primero su cuento en una revista teosófica. Es lícito deducir que Lugones nos

sugiere ahí un ejemplo de metempsicosis. Enrique Revol, a quien debemos esta información, comenta: «la transmigración de las almas y su reencarnación perduró en la imaginación de Lugones.» Y esto lo prueba otro cuento del mismo, «Yzur», del nombre de un mono que tiene todas las prendas de una inteligencia humana superior y al que solamente falta la palabra. Invirtiendo las teorías vigentes, Lugones imagina que «los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar». El mismo Revol, de quien sacamos todos estos comentarios, admite una relación entre este cuento de Lugones y «Un informe para una academia» («Ein Bericht für eine Akademie»), de Kafka. También lo relaciona con *Le village aérien*, de Julio Verne, quien había presentado a un sabio que quería estudiar el idioma de los monos, como lo hemos dicho anteriormente.

La transmigración de las almas, unida al tema del amor fuente de salvación, es también el centro de la extraña novela *El Angel de la sombra*. En ella el narrador, quien habla en primera persona, según la técnica a la que ya hemos aludido, se encuentra con personajes que vivieron en varios siglos, y que repiten las mismas escenas en distintas épocas. Fuerzas oscuras peligrosas acechan al narrador, que siempre se salva porque lo protege la presencia invisible de una novia que tuvo una vez en la tierra y que murió, pero con la que se podrá unir en la eternidad. Notamos de paso, una vez más, el *leit motiv* del amor imposible que se cierne en algunas muestras de la fantástica.

En su estudio sobre *La metáfora en la obra de Felisberto Hernández* (1902-1954), Claude Fell advierte que «la palabra misterio es una de las que aparecen más frecuentemente en los cuentos» de este escritor.

Es decir, que para Hernández, el mundo es misterioso, todo le parece insólito y extraño.

El factor común de toda la obra de este autor podría ser la introspección, el autoanálisis, confundidos lo onírico y subconsciente con los estados mórbidos de la vigilia. Dentro de ese universo psíquico se manifiesta una temática obsesional cuyos elementos se reparten en las distintas características del sueño o de la semi-vigilia: «anacronismo o acronismo», «juegos de la memoria», «erotismo», «vida autónoma de los objetos», «desdoblamiento de la personalidad».

El caso más típico de anacronismo se lee en el cuento «Lucrecia», en el que el narrador es al mismo tiempo un personaje del Renacimiento y del siglo xx. Pero no se trata sólo de una mera invención fantástica, sino de una penosa impresión de algo vivido, como lo demuestra la frase siguiente con la que empieza el cuento: «Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable. Y si alguien me interrumpía para enredarse en algún detalle histórico, la cólera me dejaba

mudo.» Encontramos un tema parecido en el cuento «Todos los fuegos el fuego», donde Cortázar junta en el texto dos episodios de una misma escena, una que ocurre en la era romana y otra en la época actual.

Esta disociación y confusión de los tiempos es de la misma naturaleza que lo que pasa en la memoria, donde se disuelven las categorías cronológicas para coexistir en el mismo presente del ser. Esos juegos de la memoria constituyen una obsesión en Hernández, ilustrada en los mismos títulos de algunos de sus libros: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* (símbolo de la niñez irrecuperable) y *Tierras de la memoria*.

El erotismo es otro de los temas vistos en la perspectiva fantástica. Es significativa al respecto la galería de niñas o mujeres vistas con la imaginación de un niño, que desfilan por los textos de Hernández. A título de muestra recordaremos el caso de su primera maestra a quien recuerda cuando tenía él seis años y debajo de cuya falda larga imagina que se acomoda con fruición.

Este aspecto erótico descuella sobre todo en *Las Hortensias*, esas muñecas de tamaño natural de las que está enamorado un coleccionista. Para tener más la ilusión de la vida, éste llena a una de ellas con agua tibia, hasta que esta pasión provoca los celos de la mujer del hombre, quien apuñala a la intrusa, después de haber aceptado durante algún tiempo que compartieran el mismo lecho.

En este caso el objeto inanimado reviste una forma humana. Pero muchas veces existe una connivencia entre las cosas y las personas. Dice en «La cara de Ana»: «En el movimiento entraban y se asociaban también las cosas quietas y eran un poco más humanas que objetos.» Se viene realizando así una humanización de las cosas y una cosificación de las personas. Un ejemplo de lo primero tenemos en «El balcón» (*Nadie encendía las lámparas*): una niña suele hacer confidencias a un balcón. Una vez pasa un joven por la calle. Celoso, el balcón se deja caer. En cambio, en *El caballo perdido*, unas personas tienen el aspecto de muebles impasibles.

En estos ejemplos, por lo tanto, lo extraño no proviene de objetos o situaciones raras, sino de la manera de mirar la realidad cotidiana. Se efectúa así una proyección de sí mismo en las cosas, que tiene su corolario en la impresión de fragmentación o desdoblamiento del ser.

Hernández llega a verse a sí mismo como a otra persona, con la angustia que esto trae consigo. Hay muchos casos de desdoblamiento en su obra. El más característico tal vez se da en *Diario del sinvergüenza*, en el que el «sinvergüenza» es el cuerpo del narrador. Una noche, el autor de este diario descubre que su cuerpo no le pertenece; que su cabeza, a la que llama «ella», lleva una vida aparte.

En las situaciones absurdas en las que se debate su yo se desliza el humorismo triste de Felisberto Hernández. Así sucede en el cuento «El cocodrilo», en el que el narrador, pianista, de repente, en pleno concierto, tiene que dejar de tocar porque es víctima de un ataque de llanto; y oye que le gritan «cocodrilo», como si sus lágrimas no fueran sinceras. Ahí tenemos una situación que responde a la definición que se diera del humorismo, comparado a un dios Jano de dos caras, de las que una se ríe de las lágrimas de la otra.

Con este escritor uruguayo cambia por completo el rumbo de la literatura fantástica. Fuera de Las Hortensias, esas muñecas hermanas de los autómatas del siglo XIX, toda la utilería del género ha desaparecido. Ya no se habla de fantasmas, demonios, apariciones del más allá, animales extraños, ni hay referencia al espiritismo, a la ciencia, a las creencias misteriosas. La angustia no necesita del ropaje ornamental tradicional para expresarse. Casi se suprimen los símbolos para llegar a la expresión directa, depurada, casi espontánea, de un malestar existencial.

Y entonces lo fantástico es verdaderamente esta inquietante extrañeza producida en el lector por la evocación del ambiente en el que el misterio no proviene de las cosas, sino de la visión personal del narrador, quien al describir esta visión sin explicarla nos sumerge en el misterio de su otredad, del mecanismo de su imaginación.

Con Macedonio Fernández (1874-1952) nos apartamos todavía más de lo fantástico tradicional. Una literatura como la suya que, por la escritura, va creando un mundo que, a pesar de utilizar personajes y cosas del mundo cotidiano, rompe con las lógicas acostumbradas, produce también una inquietante extrañeza, al dar forma a algo cuya existencia tenemos que aceptar, aunque no pertenece a lo posible fuera de la literatura.

Se puede ver en la obra de este escritor cuatro constantes entremezcladas que atañen al tiempo, la metafísica, la literatura y su mundo, el humor.

En cuanto a su concepción o invención del tiempo, creo que existen dos modalidades. Una es su noción de la eternidad sin principio ni fin, tal como la expresa en el «Prólogo de la eternidad» de su novela *Museo de la novela de la Eterna*, que reza así: «Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían, y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizás desde la vieja hendidura. Nada. Y comenzó.» Más directamente, dice más adelante: «Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.»

La otra invención es la de los tiempos inconexos o que se bifurcan. Así, en el cuento «Cirugía psíquica de extirpación» asistimos al caso del presente eterno complicado con la modificación del pasado.

En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio Fernández imagina una definición de la metafísica que linda con lo fantástico: «Sin querer incurrir en coqueterías literarias podemos verdaderamente decir que ella (la metafísica) es la busca no de las causas del ser, sino de las causas del asombro de existir y de que algo exista, del asombro ante cualquier existencia que constituye la perplejidad única de la metafísica.»

Lo cual lo lleva a la tesis de la no existencia de la existencia, que trata de demostrar con el silogismo siguiente: «Tesis única: la existencia no existe. Segunda tesis única: no identidad y no reconocibilidad del Mundo y del Individuo conciencial. Luego: todo reconocimiento, toda identificación, toda mismidad es tautología. Mis tesis, pues: ni la Conciencia ni el Mundo tienen existencia. Ni la Conciencia ni el Mundo tienen perfil, unidad. Por ello sus inmortalidades: somos individualmente inmortales porque no existimos.»

El mismo se define «autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica». Lo que pone de manifiesto el que en la obra de Macedonio Fernández metafísica y literatura van siempre unidas. Con esto llegamos al tercer punto: o sea, su concepción de la literatura, cuyo papel consiste, según él, en crear un mundo diferente del que existe, con su lógica que puede ser un absurdo en el nuestro. Es así cómo, en un sofisma que interpreta al revés el famoso disparate de Aquiles y la tortuga, dice, para ponderar la velocidad de un hombre, que corre: «Disparaba tan ligero y tanto, que de repente tuvo el susto de si no había dado la vuelta al mundo y estaba a un centímetro de embestir su espalda.»

De tonalidad más interesante por lo que hace a su concepción —tan actual— de la novela, es su requerimiento a la actividad del lector, invitándolo a participar en ella: «La novela (...) usa de los personajes (...) no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer *personajes* al Lector, atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como *personas* a *personajes*, para, por contragolpe, hacer personaje al Lector» (*Teorías*).

Había algo de eso en *Niebla* (1914), la *nívola* de Miguel de Unamuno, cuando el personaje principal reprochaba al autor el haberle impuesto una actuación que le desagrada. Más tarde, el mismo enfrentamiento entre autor y protagonistas, aunque menos trágico que en *Niebla*, se presenta en la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (1921).

Estas invenciones provienen de una misma inseguridad enfrente del ser, inseguridad que, según Macedonio Fernández, debe ser transmitida por el escritor de novelas. Declara: «Para mí es un mérito que un procedimiento artístico commueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes *principios de razón*, nuestra seguridad intelectual» (*Teorías*). Gran parte de la teoría novelística de Macedonio Fernández estriba en este axioma.

Con esta perspectiva, al querer apartarse de la estructura habitual en la novela, Macedonio Fernández preconiza una lectura «salteada», que no tenga en cuenta el orden propuesto por el libro. Cortázar, que debe mucho a este escritor, aconsejará este precepto en *Rayuela*.

A esta novedad en la estructura de la novela debe corresponder un lenguaje nuevo, una sintaxis propia. Por eso en su «Prólogo a lo nunca visto», del *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio Fernández propone una articulación de la frase completamente novedosa en castellano, aplicando a su idioma maternal la construcción alemana, resultando de esta ocurrencia fórmulas como: «Al-que-el-autor-sueña-que lee-sus-sueños-Lector», o, más enrevesada todavía, del tipo: «A-lo-menos-real-el-que-sueña-sueños-de-otro-y-más-fuerte-en realidad-pues-no-la-pierde-aunque-no-lo-dejan-soñar-sino-sólo-resoñar-Lector». No se trata de una mera broma; gracias a este procedimiento, M. Fernández pretende realizar lo que llama «la adjetivación total» del ser del lector, integrando en una palabra única todas sus cualidades. En esta ocurrencia se origina el lenguaje, también sacado del alemán, que J. L. Borges inventa para el mundo desconocido de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

Otro procedimiento, más adelante utilizado también por Borges, consiste en inventar escritos apócrifos y atribuirlos a un autor conocido; en otras partes cita un libro que no existe y empieza a criticarlo.

En estas inadecuaciones o confusiones voluntarias entre la realidad y la ficción estriba gran parte del humorismo de M. Fernández. Según A. M. Barrenechea, el absurdo humorístico de este autor «afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad». «Todas las burlas buscan liberar de las leyes de causalidad.» Hay que romper la hilación entre causa y efecto. Por esto en los textos de Macedonio Fernández siempre interviene el autor o un personaje que desvíe la trama o la modifica totalmente, sin tener en cuenta lo que se ha dicho anteriormente.

Ha parecido necesario insistir en la obra de Macedonio Fernández por abrirse ésta hacia una perspectiva novedosa en la literatura fantástica, perspectiva en la que se vislumbran algunas características de escritores como Cortázar o Borges.

Por supuesto habría que dedicar mucho más tiempo al estudio de las obras de uno y otro. Pero nuestra finalidad, como lo dijimos al

principio, ha sido poner de manifiesto, más bien, los rasgos principales del género. Por consiguiente, después de haber bosquejado la trayectoria de lo fantástico en la narrativa de los escritores muertos, trataremos de discernir ahora en tres autores vivos lo que deben a la tradición, y su aporte personal.

Para una visión global de la fantástica de Bioy Casares utilizaremos en parte un excelente trabajo inédito de Nilda Rosales, nuestra ayudante de cátedra: *Cinq romans de Adolfo Bioy Casares: un essai d'interprétation*.

Según Nilda Rosales, *La invención de Morel* y *Plan de evasión* pueden figurar en la categoría de la fantástica tradicional cuyos representantes más cercanos a nosotros son Wells y Henry James. El escenario, en ambas novelas, lo constituyen dos islas, y en las dos novelas encontramos los elementos de la ciencia-ficción: en la primera, un inventor trata de inmortalizar el amor gracias a una máquina; en la segunda, un sabio intenta una operación que consiste en transformar la percepción sensorial. En ambos casos se origina la trama en hechos verosímiles: un hombre es perseguido por motivos políticos, en una, y, en otra, un funcionario es enviado al confín del mundo para cumplir con su deber. En las dos historias, hay una explicación final que aclara el sentido de los sucesos narrados.

Sin embargo, la solución científica deja en las dos novelas una duda. A pesar de saber que se ha enamorado de la simple imagen de una mujer muerta hace tiempo, el protagonista de *La invención de Morel* tiene la esperanza de hacerse filmar en el mundo virtual de ella, y espera que más adelante alguien invente una máquina «capaz de reunir las presencias disgregadas». Es decir, que el lector, al terminar la novela, permanece con la impresión de algo proyectado hacia un futuro improbable y de una frustración. En *Plan de evasión*, las páginas finales tampoco lo resuelven todo, ya que no se sabe cuál ha sido la muerte de Enrique y cuál la historia de la familia.

En *El sueño de los héroes* también se parte de una situación verosímil, pero suceden cosas extrañas y no interviene ninguna explicación racional en el término de la novela. Además, por primera vez al parecer en la literatura fantástica, Bioy ubica el escenario en la ciudad de Buenos Aires, es decir, en un lugar conocido, y el suceso extraño se produce en un mundo cotidiano y banal. Este suceso es la repetición, con variaciones, de una escena vivida por un joven mecánico, enamorado de una desconocida en un baile, y la modificación de su destino cuando se repite la misma escena tres años después. Si bien esta novela debe algo a Borges a través del mito del eterno retorno, las otras dos, *Dormir al sol* y *Diario de la guerra del cerdo*, tienen otro contenido.

En la primera, Bioy recorre un camino inverso de las anteriores: el punto de partida es una situación inverosímil: una sucesión de crímenes que van creando un clima de terror. Y en este ambiente extraño se introduce un hecho natural: el envejecimiento de las personas y la guerra entre las generaciones. Al revés, en *Dormir al sol*, se evoca un contexto perfectamente realista, un barrio de Buenos Aires y una fiesta de cumpleaños. Y poco a poco, por medio de elementos que recuerdan la ciencia-ficción, Bioy introduce lo fantástico: un sabio psicoanalista pretende curar a los enfermos transmitiéndoles las almas de los perros. Visiblemente Bioy se mofa de la manía del psicoanálisis de sus compatriotas, y en esta burla se manifiesta el matiz humorístico que se mezcla con lo horrible. De modo que el texto de Bioy se sitúa en una zona en que lo espantoso, a pesar de ser mitigado por el humor, se mantiene en el ambiente de lo fantástico por la intrusión de lo insólito en la vida cotidiana.

La obra de Borges ha sido demasiado comentada para que pretendamos resumir su significación en algunos momentos. Pero sí, trataremos de reseñar sus elementos, colocándolos en el transcurso de lo fantástico, de modo que resalten mejor sus raíces y su originalidad.

En alguna oportunidad, Borges ha reconocido su deuda para con Lugones. La escritora Paulina Speck afirma que muchos temas típicamente borgianos ya se encuentran en las ficciones del poeta cordobés: «La anulación del tiempo y del espacio; las sociedades secretas, los espejos, los dobles, la luna, el inmortal, la repetición de un drama fatal en siglos diferentes.» Como Lugones, agrega, «Borges prefiere situar sus cuentos en el Cercano Oriente o en la India, es decir en las civilizaciones colonizadas por el Imperio Británico».

Todo esto es cierto. Destacaremos también que, lo mismo que Bioy o Cortázar, Borges ubica muchos de sus relatos en el ambiente argentino. Esta argentinitud de Borges trascurre también en sus numerosas referencias a la historia patria, en su manejo de un idioma porteño refinado, en su gusto por alusiones a tipos porteños o gauchescos. Por cierto, este escenario no es único. Muchas ficciones evocan el Cercano Oriente o la India. Otras se inspiran en la Biblia o el Nuevo Testamento; nos hemos referido ya al partido que Borges sabe sacar de la cábala.

Su erudición ha sido estudiada en un libro importante de Marcel Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges* (París, Didier, 1973). Esta erudición le sirve para abrumar al lector con citas y referencias que, por su rareza, por una interpretación original, desconciertan y sumen en la perplejidad.

En el inventario relacionado con lo fantástico de la obra borgiana está la fabulosa memoria de Funes. Otro tema, éste tradicional, es el del doble, que aparece completamente renovado en «El tema del traí-

dor y del héroe»; tema del doble también en la hermosa ficción del *Libro de arena*, «El otro», donde el Borges de más de setenta años conversa con el Borges de menos de veinte.

El tema del eterno retorno, de la repetición e identidad de todos los hombres en «Pierre Ménard, autor del Quijote», «Las ruinas circulares» (en este caso el hombre es el sueño de otro), se repite en una de sus obsesiones más tenaces: el tiempo. El tiempo: ya sea en su reducción a un instante que abarca toda la duración que le permite a un hombre escribir un drama («El milagro secreto»); o ya sea en sus posibles bifurcaciones, como en «La muerte y la brújula».

El tema de los mundos creados en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». La repetición ilusoria en espejos y laberintos que multiplican vanas simetrías. ¿Dónde está Dios en ese espejismo? Quizá en una de las letras de los millones de libros de una biblioteca infinita («La biblioteca de Babel»).

La búsqueda de una unidad posible desemboca en la concepción del Aleph, compendio de universo, «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos».

Lo esencial es jugar con los laberintos de la memoria, de la cultura, de la imaginación, con el fin de crear simulacros que viven solamente por la escritura. Es en este juego con simulacros y reflejos, en la manipulación de textos raros, en que consiste el humorismo de Borges. Humorismo que se inspira en la inmensa posibilidad de la inventiva enfrentada con la existencia precaria y limitada de cada uno de nosotros. Es evidente que el aspecto metafísico y lúdico de su obra y algunas ocurrencias lingüísticas lo emparentan con Macedonio Fernández. Logra infundir en el lector cierto vértigo intelectual desprovisto de sentimentalismo, cuya eficacia se debe también a un discurso narrativo de una sobriedad contundente.

Nos referiremos ahora al último de los monstruos fantásticos argentinos, Julio Cortázar.

En una conferencia pronunciada en 1962 y citada por Emilio Carrilla (*El cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968) Cortázar dijo: «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen al falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba sentado el optimismo filosófico del siglo XVIII.»

Dada la riqueza de su obra, es imposible abarcarla en su totalidad. Creo, sin embargo, que *Octaedro*, uno de sus últimos libros, contiene lo esencial de su aporte a la fantástica. Lo mismo que en Bioy o Borges, llama la atención el porteñismo de Cortázar, que salta a la vista en la ubicación en Buenos Aires de buena parte de sus relatos, y en el manejo de un lenguaje modelado a partir del hablado en la capital

argentina. Se caracteriza también su estilo, en contraste con lo concreto del habla familiar, por varios procedimientos que crean el ambiente fantástico en el mismo nivel del texto. Así es frecuente lo que podríamos llamar la frase enigmática, que no expresa el sujeto del verbo, o que lo nombra sin que se sepa a quién representa; o el caso, más corriente aún, de la reproducción de frases pronunciadas por personajes cuya identidad hay que adivinar, como en este ejemplo: «Y Alfredo ahí callado pero el Pocho, su mano palmeándolo al Pocho vos viejo sos el campeón.» Frase sin puntuación ni indicación de sujeto, en la que no se define que la mano es la de Alfredo y que quien habla es Alfredo. Cuántas veces también, Cortázar emplea la forma neutra «lo», o «lo otro», o «eso», «algo», cuyo sentido es enigmático.

Sin describir propiamente sueños, Cortázar alude muy a menudo a un ambiente onírico para rodear de misterio a una persona o una situación. «Todo tenía un aire onírico», escribe en «Los pasos en las huellas».

También se vale de la introducción de lo insólito en lo cotidiano, como la aparición del caballo en «Verano». Encontramos en este mismo relato o en «Cuello de gatito negro» un lejano recuerdo del terror gótico, con la impresión terrorífica que viven los personajes. La pelea de Dina y Lucho a oscuras es un ejemplo característico de una escena de espanto.

De una larga tradición le queda a Cortázar en la memoria el valor simbólico de los animales, muy numerosos y significativos en sus cuentos. Es notable esta obsesión desde *Bestiario*, con el cuento «Circe», en el que una niña le ofrece a un amigo un bombón amasado con el cuerpo destrozado de una cucaracha, hasta *Historias de cronopios y famas*, donde Cortázar se entrega a su fantaseo favorito, inventando bichos raros. En *Octaedro*, el caballo desempeña el papel simbólicamente tradicional de objeto erótico. Las mujeres son gatos u ositas, según las circunstancias. Arañas y cangrejos evocan sensaciones repugnantes. El ejemplo más característico de esta heráldica animal es el cuento «Axolotl», donde, por una metamorfosis digna de la de Kafka, el narrador es a la vez pez y ser humano.

Esa ambivalencia es otra forma del desdoblamiento, tema permanente de la fantástica, como lo hemos visto, y que toma en la obra de Cortázar distintos aspectos. En algunos casos, es la ambigüedad del ser, como se ve en «Los pasos en las huellas», donde las afinidades entre Romero y Fraga se hacen tan convincentes que, a fuerza de buscar documentos para hacer la biografía de Romero, Fraga casi se transforma en él, pero sin perder su personalidad. Hay al tiempo una pérdida de la identidad y aumento de la misma en el intento de realizar la otra posibilidad. Como escribe Malva E. Filer («Las trans-

formaciones del yo», in Helmy Giacoman, *Homenaje a Julio Cortázar*): «Por medio del doble se produce, pues, la expansión del yo, quien se libera de su individualidad para poder ser ambos, el yo y el otro, simultáneamente.»

Pero si gracias a la amistad con un hombre, tema tradicionalmente argentino, se puede realizar cierta unidad, como lo deja entender Cortázar en «Ahí, pero dónde, cómo», la relación con la mujer desemboca en el desencuentro, como lo hemos visto en varios cuentos fantásticos. Sólo el amor físico permite unos momentos de unión, como posible y efímera plenitud. En los demás casos, el fracaso es la regla. Por eso, sin duda, en «El manuscrito hallado en un bolsillo» el narrador se dedica a jugar con reflejos de mujeres, imponiendo él mismo la dirección del juego.

Es decir, que la narrativa de Cortázar simboliza la búsqueda de la unicidad problemática, imposible, dentro de la dispersión de la vida. Figura la dualidad, la separación de nuestro universo en lo que llama Cortázar en *Rayuela* «el lado de acá», o «el lado de allá», o, en «Manuscrito hallado en un bolsillo», el mundo de abajo y el mundo de arriba. Esta ruptura lo lleva a imaginar —o sentir— uno como lugar geométrico que no esté situado ni en el lado de acá ni en el lado de allá, sino en lo que designa con el nombre de ‘hueco’, ‘intersticio’, ‘agujero’, ‘territorio contiguo’, este espacio de nadie, o de todos, donde, por fin, podría realizarse algo que no se da en esta vida. Este es el sentido del hermoso relato «Ahí, pero dónde, cómo», en el que el narrador exclama, hablando del amigo muerto: «Tantas veces he sabido que Paco está vivo (...) que está vivo de otra manera que nuestra manera de estar vivos»; es decir, vivo en un tiempo y un espacio que escapan a nuestro sistema y que sólo pueden existir «ahí, pero dónde, cómo».

Esta cuarta dimensión, por supuesto, puede realizarse solamente gracias a la literatura. Y en el caso que acabamos de comentar asoma evidente la intención de esta literatura que, al fin y al cabo, es una transgresión de la realidad, casi una agresión a la realidad convencional, de una convención que nos ha sido impuesta. Una impugnación a la existencia que nos ha creado con un drama, sin darnos la posibilidad de superarlo. De ahí cierto humor jovial y triste a la vez que lleva al narrador de «Liliana está llorando» a escribir: «Me divierte imaginar por escrito cosas que solamente pensadas en una de esas se te atoran en la garganta, sin hablar de las lágrimas.»

Este humor no le resta solemnidad a la vida, al contrario; ésta es muy a menudo considerada una ceremonia, un pacto, un rito, un código, con sus signos indescifrables. Y como para contrarrestar o remediar este rito enigmático, Cortázar inventa el juego, también convencional como la vida, pero con sus concepciones aceptadas voluntaria-

riamente, de «Las fases de Severo». Al final, aclara, con sorna: «Por supuesto, no había que preguntar»; «las cosas eran así en su presente absoluto». Un diálogo sintetiza el sin sentido de todo: «¿No juegan más? —me preguntó el hijo de Severo (...). —Era un juego, ¿verdad?, Julio? —Sí viejo, era un juego.»

Juego subversivo, de rabia en «Manuscrito hallado en un bolsillo», cuando el narrador es quien pretende llevar la batuta, fraguar su propio destino; desafío declarado cuando afirma que prefiere «los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana».

Habíamos hablado del papel de la técnica policial en la literatura fantástica, con sus encuestas e inquisiciones, sus dudas antes de llegar a una solución. En cierta fantástica actual, como en algunas obras de Kafka, Borges, Cortázar, no hay búsqueda de una solución, el enigma sigue total al final como al principio, tal vez más que al principio, como si el narrador supiera que no hay nada que explicar, que la vida es así. Lo que puede interesar al lector no es la habilidad del narrador para llevarlo a una solución. Habíamos tratado de relacionar la literatura fantástica con las distintas épocas de su aparición; lo mismo podríamos decir que la fantástica actual está directamente vinculada en la impotencia del hombre de hoy, incapaz de aferrarse a una certidumbre. El hombre de hoy vive en una época de cuestionamientos, de subversión de valores reconocidos tradicionalmente, del sentido de la relatividad de las verdades heredadas, y al mismo tiempo de rebeldía contra los límites impuestos. Por eso mismo, el escritor ha querido crearse su mundo a través de la escritura, rompiendo con lo lineal y unidimensional para traducir la multiplicidad interior del ser, sus zonas irrationales, nocturnas, en pugna con las zonas claras. ¿No es esto mismo lo que revela la narrativa de los modernos fantásticos?

Esta vacilación tiene su modalidad en la escritura de la literatura fantástica argentina de ahora. Así, la frecuente utilización de paréntesis que, según Nilda Rosales, «disminuye considerablemente el alcance de lo que el narrador acaba de expresar». El paréntesis es una figura tipográfica muy utilizada por Borges, menos por Bioy; muy común en la obra de Cortázar en forma de comentarios. La dubitación es otra figura retórica usual en estos tres autores, o su corolario, la enumeración de hipótesis, de las que ninguna satisface definitivamente. El empleo de adverbios de duda como *quizá, tal vez, es posible*, abunda en este sentido. Las explicaciones, o los comentarios, en fin, responden a una intención racional, pero se ven reducidos a la confusión por la polisemia del texto.

Dice muy bien Nilda Rosales: «El gran problema consiste en dar cuenta de una realidad distinta, con el lenguaje y las figuras que se aplican a la realidad de siempre.» «Discurso de lo racional sobre lo

que es inaccesible, pero que se pretende alcanzar, explicar y comprender, la literatura fantástica presenta en filigrana la aventura del hombre, sus perplejidades, sus angustias, los límites de su inteligencia, la irreductible fuerza de su voluntad.»

Además de reflejar, sin duda, una problemática local, la literatura fantástica argentina, gracias al talento de sus representantes más modernos, propone, pues, graves cuestiones que commueven al hombre universal.

## BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

### I. AUTORES (orden de presentación)

- GORRITI, Juana Manuela (1818-1892): *Panoramas de la vida*, 1876, que contiene: Coincidencias: «El emparedado», «El fantasma de un rencor», «Una visita infernal», «Yerbas y alfileres».
- L. HOLMBERG, Eduardo (1852-1937): *Cuentos fantásticos*. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- QUIROGA, Horacio (1878-1937): «El almohadón de pluma», in *Cuentos de amor, de locura y muerte*, 1917; «El mono que asesinó» (1909), in *Novelas cortas*, t. I, Montevideo, Arca, 1968; «El vampiro» (1911), in *El más allá*, Buenos Aires, Losada, 1954; «El síncope blanco» (1920), in *El desierto*, 1924; «Más allá» (1925), in N. Cócaro, *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- LUGONES, Leopoldo (1874-1938): «La lluvia de fuego», «La estatua de sal», «El milagro de San Wilfrido», «Viola Acherontia», «La fuerza omega», «Los caballos de Abdera», «El fenómeno inexplicable» (in *Las fuerzas extrañas*, 1906). *El ángel de la sombra* (1926).
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1902-1954): *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942); *El caballo perdido* (1943); *Nadie encendía las lámparas* (1947) («El balcón», «Menos Julia», «Muebles El Canario»); *Las Hortensias* (1967) («Las Hortensias», «Lucrecia», «El cocodrilo»); *Tierras de la memoria* (1967); *Diario del sinvergüenza* (1974).
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1874-1952): *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928); *Papeles de Recienvenido* (1929); *Museo de la novela de la Eterna* (póstuma); *Teorías* (póstuma).
- BIOY CASARES, Adolfo (1914- ): *La invención de Morel* (1940); *Plan de evasión* (1945); *El sueño de los héroes* (1954); *Diario de la guerra del cerdo* (1969); *Dormir al sol* (1973).
- BORGES, Jorge Luis (1899- ): *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949); *La muerte y la brújula* (1951); *El libro de arena* (1975).
- CORTÁZAR, Julio (1914- ): *Bestiario* (1951); *Historias de cronopios y de famas* (1962); *Todos los fuegos el fuego* (1966); *Relatos* (1970); *Octaedro* (1974).

### II. ESTUDIOS

- BARRENECHEA, Ana María: «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», in *Revista Iberoamericana*, núm. 80, julio-sept., 1972, pp. 391-403.
- BARRENECHEA, Ana María; SPERATTI PIÑERO, Emma: *La literatura fantástica en la Argentina*. México. Imprenta Universitaria, 1957.

- BORGES, J. L.; OCAMPO, S.; BIOY CASARES, A.: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires. Sudamericana, 1940.
- CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*. Buenos Aires. Compendios Nova de Iniciación Cultural, núm. 54, cap. IV, 1968.
- COCARO, Nicolás: *Cuentos fantásticos argentinos*. Selección, y «La corriente literaria fantástica en la Argentina». Buenos Aires. Emecé, 1960.
- COCARO, Nicolás; SERRANO REDONNET, E. Antonio: *Cuentos fantásticos argentinos*, 2.<sup>a</sup> serie; selección; Introducción. Buenos Aires. Emecé, 1976.
- CORTÁZAR, Julio: «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (Caravelle) (Toulouse-Le Mirail), núm. 25, 1975, pp. 145-151.
- FLESCA, Haydée: *Antología de literatura fantástica argentina*. Estudio preliminar y notas. Buenos Aires. Kapelusz, 1970.
- LANCELOTTI, Pario: *El cuento argentino 1840-1940*. Buenos Aires. Eudeba, 1965.
- MANGUEL, Alberto: *Antología de literatura fantástica argentina*. Buenos Aires. Kapelusz, 1973.
- PAGES LARRAYA, Antonio: «Estudio preliminar», in Eduardo L. HOLMBERG: *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires. Hachette, 1957, pp. 1-98.
- REVOL, Enrique Luis: «La tradición fantástica en la literatura argentina», in *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), núm. 233, mayo 1969, pp. 423-39.
- ROY, Joaquín: «Fantasía y realidad: doble y amigo en cuatro hitos argentinos», in *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid), núms. 2-3, 1973-74, pp. 191-208.
- SPECK, Paula: «Las fuerzas extrañas», de Leopoldo Lugones, y «Las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata», in *Revista Iberoamericana*, números 96-97, julio-dic., 1976, pp. 411-426.
- TREVIA PAZ, Susana N.: *Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX*. Buenos Aires. Compilaciones especiales correspondientes a los núms. 29-30. Bibliografía Argentina de Artes y Letras, 1966.
- WALSH, Rodolfo: *Antología del cuento extraño*. Buenos Aires. Hachette, 1956.

### III. OBRAS TEÓRICAS

- BESSIÈRE, Irène: *Le récit fantastique*. París. Larousse, 1974.
- CAILLOIS, Roger: *Approches de l'imaginaire*. París. Gallimard, 1974.
- DEHENNIN, Elsa: «Pour une systématique du nouveau roman hispano-américain», in *Les langues néo-latines* (París), núm. 218, 1976, pp. 72-110.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. París. Seuil, 1970.
- VAX, Louis: *L'art et la littérature fantastiques*. París. P. U. F., 1970.

Paul VERDEVOYE  
Universidad de la Sorbona. París  
(Francia)