

# Mimesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano

Si se tuviera que trazar una poética del cuento fantástico, se pensaría probablemente, que a las leyes propias del cuento<sup>1</sup>, el fantástico añade: la búsqueda de lo imposible verosímil, en tanto que el relato persigue el asentimiento del lector<sup>2</sup>, su complicidad, para finalmente sorprenderlo. Pensaríamos, sin duda, que el cuento fantástico es una suerte de ruptura de las leyes<sup>3</sup> que ordenan lógicamente el cosmos; y muy especialmente de la que cabe enunciar como ley *causa-efecto*, en el sentido de que el cosmos deja de ser sucesión de tiempos o de acciones que arrastran al

---

<sup>1</sup> Gabriela Mora en su libro *En torno al cuento*, señala como características de éste:

1. Partiendo de la inseparabilidad de la «historia» y del «discurso» la importancia de la primera.

2. Atención especial al final del relato: Final Inesperado.

3. Intensidad de la narración: repetición y velocidad; postergación o distorsión de los elementos esperados por el lector.

4. Unidad de lo narrado.

5. La extensión del cuento aparece como crucial en relación a todos sus componentes:

«nos inclinamos a pensar que es la extensión la característica que incide con mayor peso en esos atributos adscritos al cuento».

(*En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid. Porrúa, 1985, pág. 139).

Esta estudiosa llega a las conclusiones citadas tras repasar en su estudio las diversas teorías que han interpretado el cuento a través de su historia. De modo que este censo es el resultado de buscar las características comunes en diversos teóricos, tanto creadores como críticos.

<sup>2</sup> Irène Bessière en uno de los más sugerentes estudios sobre el cuento fantástico afirma que la causalidad y la antinomia definen el campo de la libertad del lector. *Le récit fantastique*. Paris. Larousse, 1974, pág. 26.

<sup>3</sup> La práctica totalidad de los teóricos del cuento fantástico (Todorov, Bessière, Belevan, Callois, L. Vax) han puesto de relevancia este fenómeno.

personaje a cierta situación para ser simultaneidad, regresión o repetición. Desde otra perspectiva, el cuento fantástico trata de ahondar en la significación del mundo mediante el símbolo o la metáfora, por un camino que conduce a lo fantástico permanente, a la literatura maravillosa<sup>4</sup>.

La expresión verbal estará caracterizada, como es lógico, por una tensión idiomática que se manifiesta como intención de contar aquello que es inefable. Es decir, que para expresar lo fantástico se tiende lingüísticamente a la paradoja, al oxímoron<sup>5</sup>.

Todo lo cual deriva en una autonomía de lo relatado que obedecería así a leyes propias y no sería, por tanto, un pálido reflejo de la experiencia empírica. Se tiende a la autonomía de la literatura.

No obstante, estos principios deberían entenderse más como un proceso, que como poética inmutable que haya estado presente en todos los cuentistas que desde el Romanticismo han prestado su inventiva al género.

La autonomía del texto literario, que en la poesía tuvo una proclamación relativamente temprana con el movimiento del «l'art pour l'art», sigue en el relato un camino tortuoso que es aún más difícil en el cuento si pensamos que en éste la trama es indispensable, y en tanto que trama, es acción o peripecia que dota de unidad al relato, el lazo de mayor dependencia entre literatura y realidad. Tampoco quiere decir esto que carezca de autonomía literaria aquel relato cuyo referente se adecúe a nuestro entorno, pero sí demuestra mayor independencia el texto que se distancia voluntariamente de la realidad.

Planteado así el problema, no es difícil que se piense en el cuento fantástico como próximo a ese polo que carece de referente y, por tanto, abocado a caer en lo inverosímil o inverosímil sin más. Tenemos pues, una característica, concepto sin referente, que daría lugar a una consecuente inverosimilitud. Y también una cierta resistencia por parte del lector que desea que todo lo que lee afecte en alguna medida a su propia realidad vital. El autor de cuentos fantásticos, en ese acto de comunicación que es la literatura, ha tenido que luchar contra esa resistencia tradicional del lector a lo fantástico<sup>6</sup>.

Buena parte de esta resistencia tiene su origen en no reconocer la autonomía del texto literario y cómo éste es el resultado de reglas propias,

<sup>4</sup> Tal es la opinión de T. Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. París. Seuil, 1970.

<sup>5</sup> Además de los estudios particulares sobre algunos cuentistas hispanoamericanos, desde un punto de vista general Irène Bessièrre ha dicho sobre este rasgo lingüístico:

...«parece qu'il met en ouvre des donueés contradictoires assemblés suivant une coherence el une complémentarité». Op. cit., pág. 10. Esa asimilación de contrarios es la que proporciona al relato fantástico un carácter paradójico.

<sup>6</sup> Eduardo Tijeras. *El relato breve en Argentina*. Madrid. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid, 1973, pág. 63.

diferentes de las que rigen nuestra experiencia vital. Como ejemplo de esa perspectiva que proclama la autonomía de la literatura podría citarse la crítica formalista rusa y su continuación en la francesa, pues si antes se mencionó la absoluta necesidad de la trama en el cuento, las escuelas formalistas han afirmado que a la trama le da unidad la peripecia del personaje (Tomachevski) y que éste no puede ser definido social o psicológicamente, «no puede ser descripto ni clasificado en términos de “persona” (Roland Barthes)<sup>7</sup>.

En cuanto a cómo el autor crea sus propias leyes en el texto, baste citar el ejemplo aducido por J. L. Borges en «La postulación de la realidad», cuando a propósito de la tercera postulación («El tercer mes todo, el más difícil y eficiente de todos,/ el que/ ejerce la invención circunstancial<sup>8</sup>») afirma a pie de página:

«Así *El hombre invisible*. Ese personaje —un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres— acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no afiebrén la ciudad. Un revólver, en su transparente mano, es de ocultación imposible. Antes de asimilados, también lo son los alimentos deglutidos por él. Desde el amanecer sus párpados nominales no detienen la luz y debe acostumbrarse a dormir como con los ojos abiertos. Inútil asimismo echar el brazo afantasmado sobre los ojos. En la calle los accidentes de tránsito lo prefieren y siempre está con el temor de morir aplastado. Tiene que huir de Londres. Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, para que no vean que es invisible<sup>9</sup>.

La sarta de anécdotas a que da lugar la alteración de una sola de las leyes de nuestra experiencia (la visibilidad) es una muestra de cómo el autor fantástico crea sus propias reglas en el relato. Pero también nos hace deducir el ejemplo, que el mundo de la ficción rara vez puede prescindir del referente, aunque sea para distanciarse de él<sup>10</sup>.

Se plantean así dos problemas muy sugerentes en el caso de la literatura fantástica: ¿cómo se desarrolla el fenómeno artístico de la mimesis? ¿en qué medida el cuento fantástico atiende a la verosimilitud?

Ambas cuestiones fueron tratadas por Aristóteles en su *Poética*<sup>11</sup>, y tienen gran actualidad en la crítica literaria de nuestro tiempo.

<sup>7</sup> Citado por Noé Jitrik en *El no existente caballero*. Buenos Aires, Asociación Editorial La Aurora, 1975, pág. 21.

<sup>8</sup> J. L. Borges, «La postulación de la realidad», *Discusión*. Prosa completa. Barcelona. Bruguera, 1980, pág. 63.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Irène Bessièrre en la op. cit. afirma que el relato fantástico será la «convergence de la narration esthétique (roman des realia) et de la narration non esthétique (mervilleux, conte de fées)», pág. 37.

<sup>11</sup> La interpretación del concepto «mimesis» ha suscitado diversas interpretaciones en torno a qué significaba tal concepto para Aristóteles. En el fundamental libro de E. Auerbach, *Mimesis*, (México, FCE, 1950) no se explica qué se entienda por tal nombre.

El tema de la *mímesis* o la *imitación*, entendida aquí como imitación de la realidad (no en el sentido renacentista de imitación de los clásicos), no parece pertinente plantearlo bajo presupuestos cientifistas, mecanicistas o materialistas, como pudieron haberlo hecho en el siglo XIX Zola y toda la pléyade de escritores realistas que pretendían ser vieles a la realidad mediante la observación directa, al modo en que podría hacerlo un biólogo o un médico.

Lo interesante respecto al cuento fantástico es advertir en qué medida depende éste de la realidad, o bien, preguntarse si puede prescindir por completo de ella. De otra parte, tampoco creo que el concepto aristotélico de *mímesis* haya que interpretarlo como fiel imitación de la realidad. El Estagirita afirma:

«Acerca de la imitación narrativa y en verso, es evidente que hay que componer las fábulas, como en las tragedias, de una forma dramática y en torno a una acción entera y completa y que tenga principio, parte media y fin, para que como un único ser viviente entero produzca el placer que le es propio».

Siendo así que la imitación consiste en realizar una obra acabada, con unidad, se salva tal vez el primer problema para el cuento fantástico. Demuestra éste, sin duda, su unidad y perfección desde su desarrollo como género autónomo durante el Romanticismo. Para corroborarlo, basta repasar apenas algunos nombres destacados en Hispanoamérica (ámbito al que nos limitamos). Desde Miguel Cané y Juana Manuela Gorriti hasta Julio Cortázar, el cuento fantástico hispanoamericano ha recorrido un largo trayecto (de aproximadamente un siglo) en el que se han ido afirmando la unidad y perfección de los relatos. Y esto, a pesar de que apreciemos cierta torpeza en los narradores del siglo XIX (comparemos sus relatos con los de Poe, por ejemplo) o arriesgadas innovaciones en Borges o Cortázar (la tendencia en el primero del cuento-ensayo, en el segundo, la conducción del relato a través de dos tramas narrativas<sup>13</sup>). Pero hay que entender que son evoluciones propias del género.

Por lo que se refiere a la *mímesis* como representación de la realidad, conviene empezar recordando las palabras de Oscar Hann a propósito del cuento fantástico en el siglo XIX:

«Los materiales narrativos del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX provienen de las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filo-

---

En su *Teoría y práctica del cuento*, Anderson-Imbert, afirma que su significado es «plurívoco»:

«Por momentos parecería que Aristóteles cree que el arte es una copia servil de la realidad objetiva. Otras veces se modera y dice que el artista imita el acontecer de la naturaleza pero imprimiendo una forma espiritual en la materia representada». Buenos Aires, Marymar, 1979, pág. 127.

<sup>12</sup> *Poética*, edición de Anibal González Pérez. Ed. Nacional, Madrid, 1982, pág. 107.

<sup>13</sup> Edelweis Serra ha destacado este aspecto en su *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, pág. 86.

sóficas y debates intelectuales de cada momento histórico literario. Esto prueba que ni siquiera la literatura fantástica, considerada por muchos teóricos como el prototipo de la ficción autónoma, puede desligarse de la realidad en que fue creada; porque si bien es cierto que estos cuentos se rigen por la tendencia literaria imperante y por su sistema de preferencias, tanto la tendencia como el sistema son expresiones superestructurales de una realidad concreta: la sociedad latinoamericana del siglo XIX»<sup>14</sup>.

El cuento fantástico nace bajo presupuestos románticos. La desmedida presencia del YO, el subjetivismo a ultranza, es característica que conviene a la literatura romántica, pero es un valor que pervive en el cuento fantástico hasta nuestros días. Lo fantástico nace del subjetivismo, ya del autor del relato, ya del narrador. La proclamación de parte del «*sturm und drang*» en Alemania del genio creador interior como fuente de toda inspiración, ajeno a la razón, es germen que da origen a tantos y tantos protagonistas en busca del ideal inaprehensible. Cuentos como «El ruiseñor y el artista» (E. L. Holmberg) o «El canto de la sirena» (Miguel Cané), justifican el interés del romántico por el genio creador que duerme en el alma humana. Pero aseverar este poder de creación implica la identificación del hombre con la deidad creadora y, en consecuencia, una cierta actitud de orgullo, de lujuria de la inteligencia, producto de la afirmación que hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX empieza a escucharse: «ha muerto Dios»<sup>15</sup>.

Surge por esta vía toda una serie de motivos demoníacos que arrancan del *Fausto* de Goethe y de los cuentos de E. T. A. Hoffmann, impregnando también el cuento fantástico hispanoamericano. Tal es el carácter demoníaco de Gaspar Blondin y la mujer que lo domina en el cuento homónimo de Juan Montalvo; o la representación que hace del Maligno Juana Manuela Gorriti en «Una visita infernal». Pero en ambos casos el ser fantástico, demoníaco, se presenta con forma humana. Este hecho podría resumir cuál es la actitud del cuentista romántico, que profundiza en el conocimiento del individuo más allá del límite de lo «razonable». Ve en el hombre potencias aún no desarrolladas por éste (el poder creativo de fundar una realidad distinta), al tiempo que considera el peligro a que puede dar lugar la exacerbación de tal desarrollo potencial (lo demoníaco, el magnetismo, la magia negra).

No nos extraña entonces el fondo moralizante que subyace en muchas de las narraciones románticas (tal es el caso de las de J. M. Gorriti).

Este camino místico, religioso, infernal, prosigue hasta bien avanzado el siglo XX en forma de narración terrorífica (valga recordar la opi-

<sup>14</sup> *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México, Premiá Editora, 1978, pág. 86.

<sup>15</sup> Rafael Gutiérrez Girardot. *El Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pág. 74.

nión de Octavio Paz de que el Modernismo fue el Romanticismo que América no tuvo, expresada en *Los hijos del limo*), de modo que en autores como L. Lugones u Horacio Quiroga encontramos aún narraciones que desarrollan estos mismos temas. La vena mística del poder creativo del hombre, del alma como generadora de un poder incontrolable por la razón, está presente en el relato de Quiroga «La llama»; donde un músico (el protagonista es un creador muy semejante a los que aparecen en «el ruiseñor y el artista» de Holmberg, «El canto de la sirena» de M. Cané) compone una obra que afecta en forma tal a Berenice, personaje hipersensible al efecto del relato, que opera en unos minutos la transformación física de toda una vida.

En «La estatua de sal» de Lugones, el monje Sosítrato, penitente a la sazón, recibe en el desierto la visita del diablo disfrazado de peregrino, quien le incita a liberar a la esposa de Lot, convertida en estatua de sal según el conocido pasaje bíblico. El monje cometerá la misma culpa que tantos héroes románticos desde Fausto: el deseo de conocer. Preguntará a la estatua recién liberada de su castigo qué vio al volver el rostro el día de la destrucción de Sodoma y Gomorra; pregunta que supone un castigo tal que Sosítrato retrocederá en el tiempo hasta convertirse en «actor de la catástrofe».

Ambos ejemplos contienen, no obstante su arraigo en temas románticos, elementos que nos hacen considerar la evolución del relato fantástico. En el caso de Quiroga, los protagonistas son personajes históricos (Ch. Baudelaire y R. Wagner), la obra musical: *Tristán o Isolda*. Hay, por tanto, un deseo explícito en el narrador de cuentos fantásticos de confundir en el relato realidad y ficción, mediante un artificio que si queremos podemos calificarlo de ingenuo historicismo, pero símbolo del cambio que se está operando en la sensibilidad del escritor fantástico para aprehender, presentar, reflejar la realidad fantástica (hay que recurrir a la paradoja).

Leopoldo Lugones procede de otro modo. Ha tomado un suceso que en el seno de nuestra cultura tiene aceptada credibilidad (indudablemente que el cuento fantástico cuenta en muchas ocasiones con la aquiescencia de la colectividad: religión, supersticiones, creencias populares, leyendas, etc.<sup>16</sup>). Ha roto la sucesión temporal al final del relato. El tiempo es ahora circular, pues Sosítrato vivirá indefinidamente el infierno de la destrucción bíblica y el acto culpable de la pregunta. Pero además, el relato es, en cierto modo, una continuación del titulado «La lluvia de fuego» (en el que se nos muestra la destrucción de Gomorra) y, por tan-

---

<sup>16</sup> En su libro *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1980, afirma Louis Vax: «...el cuento fantástico clásico procede menos del *cuento* que de la *leyenda popular*» (pág. 41); «El papel de las leyendas no es tanto divertir al auditorio como recordar y reavivar las creencias en que el grupo comulga y que contribuyen a consolidar su unidad» (pág. 43).

to, la autocondena del propio Lugones, y la del lector también, pues ambos como Lot han mirado, sacrílegos, hacia atrás.

Este artificio, de gran modernidad, será perfeccionado por Borges y Cortázar. Se trata de procurar que el relato fantástico tenga tal realidad que el lector forme parte del relato. Los autores del siglo XIX ya se proponían esto al encuadrar la narración en una conversación oral; de suerte que el lector se convertía en un oyente más. Pero conforme avanza el siglo el procedimiento pierde su artificio, al par que el lector va formando parte de la narración de un modo más profundo, no ya como simple oyente, sino como personaje pleno.

Con ello se consigue que el lector considere el texto como parte de la realidad (lo contrario sería negarse a sí mismo) y, en consecuencia, la proclamación del arte como ente autónomo, independiente de la realidad, pero real en sí mismo. Es esta una idea que preside todos los relatos en que ambos autores dan cuenta de un proceso que se repetirá hasta el infinito. La práctica totalidad de los cuentos de Borges nos hace perder la noción de la realidad. Afirmaciones como la de que un hombre es todos los hombres, que el traidor y el héroe son la misma persona, que Pierre Menard puede ser autor del *Quijote* en el siglo XIX, que somos un sueño de un dios que tal vez sea soñado, la inexistencia del tiempo y del espacio; nos llevan a la pérdida de la noción de la realidad.

Borges (y también Cortázar) «se vale de ficciones no para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar. Es precisamente por su valor de metáfora de la realidad, que la literatura fantástica expresa una visión más compleja de lo real»<sup>17</sup>.

Parece firme la línea de la literatura fantástica hacia la proclamación de ésta como ente autónomo, pero a la vez como arte más real que aquel que comenzaron a desarrollar los románticos. Los temas del doble, del eterno retorno, el nuevo orden espacial y temporal, se constituyen cada vez más en los relatos fantásticos como fundamentos de un arte que tiene sus propias leyes, que éstas se reconocen por su afinidad o distanciamiento de aquellas que consideramos reales, pero forman en conjunto el efecto que podríamos denominar de incidencia sobre el mundo real. Hasta Borges y Cortázar, el lector de relatos fantásticos se estremecía o admiraba ante su lectura. Desde estos dos cuentistas el lector debe reconstruir una realidad abolida en su lectura, no puede volver a enfrentarse de igual modo con su entorno; se ha cuestionado la realidad no en un caso excepcional, sino en todos los casos (procedimiento de Borges) o en los casos menos excepcionales, más habituales (procedimiento de Cortázar); y una vez acabada la lectura, lo fantástico permanece en tanto que permanece la duda sobre qué sea lo real. Responde así la literatura fantástica a partir de estos dos escritores, al ideal artístico aristotélico tal

<sup>17</sup> Emir Rodríguez Monegal. *Borges por sí mismo*. Barcelona, Laia, 1984, pág. 71.

y como lo interpretó Max Schasler y lo registró Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*:

«El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una *representación ideal*»<sup>18</sup>.

#### EL ARTE DE LO VEROSÍMIL

«Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.

(*Quijote*, I, 47).

Sobre qué sea lo verosímil no parece concluirse una idea muy exacta tras la lectura de la *Poética* aristotélica. A la luz de exégetas posteriores, que inmediatamente voy a citar, pueden concluirse las siguientes proposiciones:

- lo verosímil alude en cierto significado a que lo representado tiene alguna relación con lo real, en el sentido de que es verosímil aquello que es posible;
- lo verosímil ha de delimitarse en su significado por su relación a lo que es creíble para una cierta opinión pública.

Sentidos, éstos, en los que ha incidido habitualmente la crítica, y que están presentes en las siguientes palabras del preceptista español del siglo XVI, Francisco Cascales:

«Para engendrar, pues, maravilla suelen los poetas hacer ficciones de cosas probables y verosímiles: porque si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no apruebe?»<sup>19</sup>

El tercer sentido en que debe interpretarse lo verosímil es que la verosimilitud depende de cada género. Aristóteles considera en esta línea que lo maravilloso es más propio de la epopeya que de la tragedia:

«Sin duda es preciso tratar en las tragedias lo maravilloso, pero que se acoja preferentemente en la epopeya lo irracional, que es por lo que ocurre casi siempre lo maravilloso, porque no se ve al que actúa»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Madrid, CSI, 1984, pág. 73.

<sup>19</sup> Citado por Edward O. Riley en *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1966, pág. 279.

<sup>20</sup> *Poética*, ed. cit., pág. 110.

Todorov<sup>21</sup> ha atribuido este tercer significado a los clásicos franceses, sin embargo, la cita de Aristóteles lo justifica plenamente, aunque se haya desarrollado posteriormente hasta admitir que cada género posee su propio verosímil. Especialmente si consideramos que históricamente asistimos a la aparición de nuevos géneros y que, en el caso del cuento, este adquiere carta de naturaleza hacia comienzos del siglo XIX con el Romanticismo.

Todavía considera el crítico citado que existe un grado más de verosimilitud:

«se hablará de verosimilitud en una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad»<sup>22</sup>.

Nos acercáramos, así, a un texto que tratara de tildarse de «histórico», es decir, que pretendiese comunicar una verdad y no una ficción, pues sería un texto de ficción que se negara a aceptar ser tal ficción.

En síntesis, lo verosímil afectaría al cuento fantástico en la medida en que éste necesita ser creído por el lector, simula ofrecernos una ficción como realidad o es verosímil en sí mismo porque se ajusta a leyes que son propias de su género, sin fisuras que afecten a su unidad.

Por paradójico que parezca, el cuento fantástico es, atendiendo a estas tres cuestiones, más verosímil que cualquier otro género, y por tanto, menos fantástico en el sentido peyorativo del término<sup>23</sup>. Si lo fantástico es tomado en el sentido de máxima libertad o arbitrariedad para enlazar causalmente los hechos del texto, convendría cambiar el término, pues no hay género que esté más reglamentado que éste.

Es indubitable, atendiendo al primer problema, que el Romanticismo acogió entre sus temas predilectos aquellos que emanaban de la cultura popular: supersticiones y creencias. Así se explica la repetida aparición del personaje demoníaco en autores como J. Montalvo, J. M. Gorriti, Eduardo Blanco (en los relatos: «Gaspar Blondin», «Una visita infernal»,

---

<sup>21</sup> T. Todorov en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

<sup>22</sup> *Id.*, pág. 13.

<sup>23</sup> Emir Rodríguez Monegal en un artículo titulado «La narrativa hispanoamericana, hacia una nueva poética», distingue, siguiendo a Borges, tres tipos de narración por la causalidad que se establece entre los sucesos de lo narrado:

«Una narración mimética, realista, psicológica, que imita la causalidad natural, y que es, por tanto, caótica como el mundo real. En segundo lugar, habría una narración mágica, o fantástica, que tiene por el contrario como fundamento la causalidad mágica y que es extremadamente rigurosa. En tercer lugar, habría una narración maravillosa, o milagrosa, en que la causalidad sería sobrenatural, es decir: totalmente arbitraria.»

*Teoría de la novela*, Edición de Sanz Villanueva y J. Barbachano. Madrid, Sgel, 1976, pág. 220.

Es la segunda causalidad la que interesa.

«El número 111», respectivamente). El relato busca su norte en hacer creer al lector, en atemorizarlo, y para ello recoge los temas fantásticos que surgen de las leyendas y tradiciones ya que pueden ser creídos por una cierta opinión pública. Son hechos extraordinarios que suceden a personajes extraordinarios. Son temas que han estado viviendo perennemente en el espíritu de los pueblos y gentes. He ahí su propósito de verosimilitud. Muy distinta será la actitud del escritor según vayamos revisando los cuentos más modernos. El narrador de nuestro tiempo no buscará lo fantástico en la circunstancia extraordinaria, sino en lo trivial y cotidiano. Es un deslinde de lo extraordinario que se va dando sucesivamente y como fenómeno que erosiona aquello que nos es ajeno. Hay ejemplos de esto en todos los autores contemporáneos: Borges, Cortázar, Bioy Casares, M. Peyrou, etcétera.

Es así como el escritor de nuestro tiempo mantiene la verosimilitud en lo escrito, o trata de hacerlo creíble al lector. Actitud que puede llegar incluso a la parodia, como en «El calamar opta por su tinta» de Bioy Casares, cuando asistimos a la irrupción de un extraterrestre en un pueblecito provinciano, de esos en que la vida es anodina por la imposibilidad de que suceda nada nuevo, donde la llegada de cualquier forastero es la noticia del día discutida en el casino.

Esta actitud, que demuestra la confianza que ha ido adquiriendo el escritor en el tratamiento de lo fantástico, ha tenido un largo camino de autoafirmación de la literatura fantástica, una proclamación de autonomía. Ha ido cobrando visos de realidad, como si lo fantástico surgiera de una doble visión: la de muy larga distancia o, por contra, muy próxima. El infinito puede mirarse a través de un telescopio o un microscopio. Pero para que tal movimiento se produzca es necesario que el escritor adquiera confianza en sí mismo y en lo que escribe, y no demuestre el complejo de inferioridad de un Eduardo Blanco que remata así su cuento «El número 111»:

«Carísimo lector, cree de esta historia, que, como me la contaron te la cuento, lo que más pueda servir a tu provecho; y como quiera que sea, acepta este consejo: cuando vayas al teatro, si quieres conservar todas tus ilusiones, no ocupes jamás el número 111; pues según una antigua tradición de no recuerdo qué país, el diablo está abonado a dicho asiento»<sup>24</sup>

Se infiere que el escritor trata de presentar como verdad aquello que cuenta. Esta intromisión directa del narrador, será sustituida por otros artificios. Estamos aún en los primeros pasos del esfuerzo por presentar la ficción como realidad. Pero este ejemplo ilustra una actitud en el cuentista de la fantasía: presentar el realto como suceso real.

Uno de los artificios que ha permanecido hasta la actualidad ha sido la narración en segunda persona. El cuento fantástico responde así, en

<sup>24</sup> Oscar Hahn, op. cit., pág. 137.

sus orígenes, a un sencillo esquema de comunicación: dar cuenta de un extraordinario suceso del que el Yo es algo más que mero subjetivismo romántico. Es la confusión de autor y narrador, suponiendo, por tanto, que el primero participa realmente en la peripecia. El siglo XX verá convertido a Leopoldo Lugones en personaje testigo casi siempre de sus propios *Cuentos fatales*. Borges no se cita sólo a sí mismo, sino al propio Bioy Casares («Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius»).

Muy frecuentemente, desde su surgimiento, el cuento ha reflejado su marcado carácter oral. Gran parte de los relatos del siglo XIX comienzan con una conversación de varias personas entre las que se encuentra quien será el narrador protagonista. El procedimiento ha sido estudiado por Oscar Hahn como un tipo de narración enmarcada, con el propósito de dar verosimilitud o apariencia de realidad al texto:

«Atravesaba yo los Alpes en una noche tempestuosa, y me acogí a un tambo o posada del camino: silbaba el viento, lurtres inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad; y en medio de esta naturaleza amenazadora, reunidos los pasajeros, el dueño de casa refirió lo que sigue»<sup>25</sup>.

Se trata de dotar al texto de apariencia de realidad, de autobiografismo a medias, pues siempre hay una parte del relato que es narrada y otra que es representada, lo que dará lugar a diversas fisuras en la unidad del cuento según se integren estas dos partes. Nuevamente esta actitud de hacer aparentar la autobiografía es reflejo de una cierta desconfianza en el texto ficticio como tal.

Será esta una batalla que habrá de librar el escritor poco a poco hasta alcanzar la reproducción del «stream of conscioussess» en un relato como «El río» de J. Cortázar (*Final de juego*). Parece que la narración hubiera avanzado hacia una contención informativa, que a diferencia del autor del siglo XIX, capaz de afirmar cuál era el fenómeno extraño y maravilloso, el autor de nuestro tiempo no puede decirlo<sup>26</sup>. Ese es el artificio del citado cuento de Cortázar, manejar los avances técnicos de la narración para lograr la máxima verosimilitud en el relato. Tradicionalmente el cuento nos es referido por un intermediario, un narrador que da su punto de vista y puede deformar de algún modo los hechos o que, cuando menos, nos obliga a percibir una impresión indirecta. Pero en el relato de Cortázar no estamos ante algo narrado, sino ante algo vivido; el lector vive el suceso en el personaje; el relato se ha dotado de autonomía hasta convertirse en algo real en sí mismo. El escritor se ha ido preocupando de lo escrito al tiempo que negaba la significación única al relato;

<sup>25</sup> *Id.*, pág. 101.

<sup>26</sup> Es el repetidísimo tema de la ambigüedad. Louis Vax dice sobre esta tendencia a lo inexacto: «lo fantástico moderno no siempre es ambiguo, lo fantástico tradicional sólo a veces lo es» *op. cit.*, pág. 21.

para ello ha sido imprescindible la técnica narrativa. Nos vemos inmersos así en el problema de las leyes del género, y si Aristóteles afirma que lo que es verosímil en la epopeya no lo es en la tragedia, también podemos opinar con Todorov:

«los discursos no están regidos por una correspondencia con su referente, sino por sus propias leyes»;<sup>27</sup> o don Cristien Metz:

«es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido»<sup>28</sup>.

En la misma recopilación de trabajos sobre lo verosímil<sup>29</sup> C. Genette participa de esta opinión cuando define lo verosímil como una alienación de un texto a un género y a una poética. Llega incluso a apuntar diversos mecanismos textuales por los que se produce esta alienación: la señalización o delimitación de la obra en el tiempo y en el espacio (las unidades aristotélicas), la restricción (relación causal de los acontecimientos), la inclusión-exclusión (selección de motivos y soluciones de la trama), la comparación (que trata de hacer admisible o racional lo inadmisibile).

Algunos de tales resortes son bien importantes en el relato fantástico. El último, por ejemplo, se propondría hacer de lo fantástico algo verosímil o creíble, aspecto que ya hemos tratado. Tal vez el problema surja ahora de la imposibilidad de deslindar aquellas características que son propias del género.

Apenas señalaremos, que desde Poe el relato tiene una forma bastante precisa; que si atendemos a la corriente fantástica en Hispanoamérica, comprobaremos en seguida cómo Quiroga, Cortázar o Anderson-Imbert han sido cuentistas y teóricos del cuento a un tiempo. Y es así porque han servido a un género que parece reglamentarse a sí mismo. Son muy pocas las reglas concretas que se han formulado como características que deba tener un cuento y, sin embargo, el cuento es el género narrativo en el que el caso de personajes, acciones, espacios es más imposible. Prácticamente todos los teóricos del cuento reconocen que éste es un género de gran unidad, habitualmente de efecto único que debe perseguirse desde las primeras líneas, que no puede prescindir de la trama, que debe, claro está, ser breve.

En este sentido la alienación del cuento ha sido progresiva, porque un repaso de su historia demuestra su mayor formalización con el fluir de los años, hasta convertirse en una especie de maquinaria perfecta construida para producir su efecto. La consecuencia más inmediata de esta evolución es que paradójicamente, el género fantástico es el más sometido a unas reglas, al que menor libertad se concede, que todo en él conduce a un fin y, por tanto, todo en él ha de ser necesario, para utilizar

<sup>27</sup> Todorov, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>28</sup> *Id.*, pág. 20.

<sup>29</sup> Vid nota 21.

la terminología del Estagirita. Es el cuento fantástico el más aristotélico de los géneros, pues si el griego prefería lo verosímil posible, no tiene reparos en aceptar lo imposible:

«Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble»;

«Con relación a lo que se dice deben explicarse las cosas irracionales; también así se demuestra que alguna vez no es irracional, pues es verosímil que las cosas ocurran en contra de lo que es verosímil»;

«Con relación a la poesía es preferible lo imposible convincente que lo posible que no convence...».

Las citas podrían prolongarse, no obstante, son suficientes para mostrar cómo lo verosímil se alcanza no por la mención de un hecho en lugar de otro (uno realista en lugar de uno fantástico), sino por el modo en que el hecho es presentado, por la necesidad interna del relato.

Como en los anteriores procesos, también en esta ocasión el relato evoluciona hacia la unidad perfecta que supone la necesidad de todo lo que forma parte de él. El proceso ha de resistir todos los embates de las diversas corrientes estéticas (el Modernismo, las Vanguardias).

El escritor de relatos fantásticos ha visto cómo menguaba la importancia de la trama en beneficio de la descripción del discurso narrativo modernista. O cómo con Macedonio Fernández el cuento fantástico derivaba en pura metáfora metafísica. El escritor de este género ha tenido que acostumbrarse a prescindir de las divagaciones, tan presentes en un autor como Poe (aunque bien integradas generalmente en la trama) cuya benéfica influencia es patente en nuestros autores hispanoamericanos. Quiroga, uno de los que más debe al narrador norteamericano, gusta de aclaraciones y digresiones en muchos de sus cuentos. En «Un peón», al dar entrada en el relato a una criada llamada Cirila narra lo que sigue:

«Pero la Cirila no estaba ya a gusto en casa. No hay, por lo demás, ejemplo allá de una sirvienta de la cual se haya estado jamás seguro. Por a, o por b, sin motivo alguno, un buen día quieren irse. Es un deseo fulminante e irresistible. Como decía una vieja señora: "les viene como la necesidad de hacer pichí; no hay espera posible"»<sup>30</sup>.

El mismo autor en su relato «En la noche» mantiene la estructura tradicional del relato narrado dentro de otra narración. Es la narración oral que acontece a un protagonista en primera persona. Pero el relato dentro del relato no está integrado; Quiroga podría haber prescindido de la introducción «autobiográfica» cuya única relación con el resto del cuento es la desmesurada crecida del Paraná. La unidad y la necesidad de lo que contiene el relato quedan así dañadas.

---

<sup>30</sup> Edición preparada por Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Ayacucho, pág. 136.

Horacio Quiroga es ya un escritor del siglo XX, pero él mismo reflejará el proceso de economía dentro del texto, que estamos señalando, y que tiene su culminación en *Borges* (donde las necesidades internas del relato se ajustan a una ley de causalidad matemática) o en un Cortázar (que sabe economizar hasta hacer del cuento algo inconcluso porque la necesidad de los acontecimientos lleva implícito su fin).

ARTURO GARCÍA RAMOS  
Universidad Complutense de Madrid  
(España)