

Arnaldo Toledo
Chuchundegui

*Teoría de lo fantástico
en Hispanoamérica: la
Antología de la literatura fantástica (1940)
de Jorge Luis Borges,
Silvina Ocampo
y Adolfo Bioy Casares*

A más de sesenta años de su publicación, la renombrada *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, sigue siendo una obra plena de interés.¹ Ha sido reconocida su indiscutible condición de hito de la crítica y la teoría en la literatura hispanoamericana contemporánea y se la ha colocado entre las obras pioneras que inician la sistematización teórica de lo fantástico (König: 5), cuya conceptualización mucho se ha enriquecido y matizado desde entonces, con los numerosos estudios y antologías publicados. A pesar de sus lógicas lagunas, omisiones y desbalances —que sus autores son los primeros en reconocer y explicar— el libro se nos descubre, desde las nada meritorias ventajas que nos otorga el tiempo transcurrido, cargado de una futuridad todavía inexhausta. En esta singular colección descubrimos cifradas y en germen, ahora que podemos ver el fenómeno de la literatura fantástica hispanoamericana en su pleno desarrollo, claves críticas y teóricas esenciales de lo fantástico, y aun síntomas del cambio que comenzaría a operarse en la literatura hispanoamericana por los alrededores de esa fecha. Basta poner la atención no sólo en lo que está escrito directamente en sus páginas, sino sobre todo en los fundamentos en que se asienta esta empresa y en algunas de sus relaciones

¹ Siempre nos referimos a la primera edición. La segunda, de 1965, con más de 20 nuevos textos de otros tantos autores, además de varios cambios y hasta supresiones, tiene indudablemente otro significado histórico-literario.

pragmáticas, para comenzar a comprender mejor su trascendencia.

En consecuencia, hay dos aspectos en los que nos proponemos hacer hincapié: el de sus aportes a la teoría de lo fantástico; y el de la obra como manifestación sintomática de la consolidación de una nueva narrativa fantástica. En no poca medida quedaría implicada la cuestión extremadamente significativa de que se trata de una reflexión y de una praxis producidas *en* Hispanoamérica y por aquellos mismos creadores de literatura fantástica que se cuentan entre sus figuras más descollantes.

Sobre géneros literarios. El nuevo fantástico en Hispanoamérica

En lo primero que reparamos es en que la antología lo es de *literatura fantástica* y no exclusivamente de *narraciones*. Aparecen representados géneros diversos: teatro, anécdota, ensayo, novela, cuento (por supuesto), memorias, y otros. Este disponer libérrimo de los textos, discrepa de lo acostumbrado. T. Todorov ha observado que a lo fantástico le es indispensable la expresión literaria de tipo representativa. Por tanto, lo fantástico no puede tener lugar en la imagen poética, sino tan sólo en la *ficción*, que aquí implica la existencia de personajes, escenario, acontecimientos, atmósfera, etcétera. (Todorov: 59-60) Yendo aun más lejos, asegura que todo texto en el que ocurre un suceso sobrenatural es por fuerza un relato, ya que tal suceso vendrá a modificar el equilibrio previo, lo cual da lugar de inmediato a la narración. (Todorov: 166) Es conveniente no olvidar que lo *fantástico* en el estudio de T. Todorov es un género narrativo bien delimitado históricamente que obedece a un determinado número de reglas, entre las cuales es obligada la interpretación literal (ni «poética» ni alegórica), la incertidumbre ante acontecimientos extraños, así como, ya en lo sintáctico, la sobrenaturalización de lo natural. Pero es obvio que ello puede tener lugar en todos aquellos textos representativos que se basen en una cadena de acontecimientos, como es el caso, obviamente, de la narración literaria, pero también del drama, las anécdotas, las memorias, e incluso de ciertos ensayos que se valen de narraciones o anécdotas, sin descontar otras manifestaciones artísticas pictóricas y audiovisuales. En fin, que como sabemos, la *narratividad* abarca mucho más que la mera narración literaria

de novela, noveleta y cuento y puede ofrecerse aun como relato verídico, según las convenciones de lo pragmático. No es necesario acudir, para sostener esta convicción, a la más radical posición que asegura la condición ficcional de todo texto.

No debe pasarse por alto, además, que lo sobrenatural desempeña diversas e importantes funciones en la realidad misma, y que no es de ninguna manera el fruto exclusivo de la invención literaria; y que, incluso, casi no hay invención fantástica en las letras que no tenga deudas contraídas, sea en mayor o en menor medida, con toda la rica fantasía popular forjada en el proceso mismo de la vida.

Pero lo que ha de subrayarse especialmente es que esta conjunción de la diversidad de discursos y lo fantástico, anuncia la voracidad ecuménica del nuevo fantástico del siglo XX, dispuesto a manifestarse de las más disímiles maneras. Con ello lo fantástico deja de significarse sólo como una historia ficticia, un relato de acontecimientos caprichosos, un «romance», en el lenguaje anglosajón,² para mostrarse como algo emergido de la propia realidad del hombre, profundamente enraizado en la vida y por tanto, en ese sentido, extraordinariamente significativo, revelador y «real». En este mismo orden es muy notoria la recurrencia que en la obra de Borges alcanzan las enciclopedias, las bibliotecas, las cosmogonías, los textos filosóficos, etc., como contentivos de «ficciones fantásticas» o «invenciones extraordinarias». (Vázquez: 138)

Una suerte de consecuencia expresiva, es que con Borges, Juan José Arreola, Eliseo Diego, y otros hasta hoy, los textos manifestarán una notoria hipertextualidad (según la definición de Genette) consistente con frecuencia en la manipulación lúdica de otros códigos genéricos. Se trata de una intertextualidad autorreferenciada y potenciada. Bioy Casares, en su prólogo asegura, y muchos después lo han repetido, que «Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción...» (Bioy:13).³ La observación es justa siempre que no se

² ...romance: a term which is commonly used to mean, after Cervantes, an improbable, absurdly hyperbolic kind of writing either in, or deriving from, the Romance languages.» (p. 9) VICTOR SAGE, ed.: *The Gothick Novel*, MacMillan Press, 1992

³ En nota añadida a la ya referida 2da edición, de 1965, Bioy declara su arrepentimiento respecto a esta caracterización de la narrativa de Borges.

entienda que lo ensayístico se juxtapone a la ficción, ya que realmente lo que se produce es una ficcionalización del discurso ensayístico, lo cual además, no es nuevo. Tal vez lo novedoso consista en que la ficcionalización abarca la totalidad de la obra, es decir, la obra como ensayo fingido. En cuanto a Arreola, su narrativa se expresa con frecuencia en lo paródico de muy diversos géneros del discurso y Diego incorpora, en escritura muy estilizada, rasgos genéricos de las narraciones de horror y del cuento de hadas, tomando respecto a ellos una sutil e irónica distancia.

Sobre la extensión del término

Otro aspecto muy significativo de la *Antología* es el empleo del término *fantástico* como noción muy abarcadora, práctica ésta rechazada por algunos de los más notables teóricos, como es el caso de Todorov, para quien no es concebible, con razón, un género que reúna todas las obras que contengan elementos sobrenaturales: Homero, Shakespeare, Cervantes, Goethe. (Todorov: 34). Ya lo ha hecho notar Jaime Alazraki, que Borges y Bioy [sic], en la *Antología*, «mezclaron relatos de géneros y períodos varios bajo la denominación de ‘fantástica’, cosa que también continuó haciendo Cortázar con expresa inconformidad, pues el término «define un género muy particular». (Alazraki: 27) Sobre este asunto y refiriéndose a otros estudios, el crítico argentino ha advertido: «Un criterio tan voluble del género abre sus puertas a cualquier texto que contenga un elemento de maravilla. Literatura fantástica serían, así, Homero y Shakespeare, Cervantes y Goethe. Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente...» (Alazraki: 22) En ambos casos, se trata de la conceptualización de la literatura fantástica como un género específico. Para Alazraki, desde el estudio «pionero» de P. G. Castex, de 1951 —*El cuento fantástico en Francia*— para la mayor parte de los críticos lo que distingue y separa a este género de otros «vecinos o afines» es «la capacidad [...] de generar algún miedo u horror.» En esto coinciden Vax, Caillois, Chiampi, y otros, ciertamente. Y mucho antes, desde 1909, esto había sido explicado desde el punto de vista del psicoanálisis por Sigmund Freud, en su conocido ensayo «Das Unheimlich» [Traducido al español como ‘Lo siniestro’.]

La primera línea del prólogo de Bioy Casares reza: «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas.» En consecuencia, lo fantástico se anuncia como categoría de épocas y culturas diversas; algo que está presente en la literatura de todos los tiempos. Un poco más adelante añade: «como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en idioma inglés». (Bioy: [7]) Es decir, reconoce una dimensión general, muy extensa, y una expresión particular, un *género*, en el siglo XIX, que se sobreentiende llega hasta los momentos en que se compone la colección. Esta, como veremos, se destina sobre todo a reunir las manifestaciones más recientes. De dicho género («literatura fantástica»), asegura Bioy, son precursores el infante Don Juan Manuel, Rabelais, Quevedo, De Foe, Horace Walpole y E.T.A. Hoffmann. La disimilitud de todos estos autores poco ayuda a fijar los rasgos de un género como el aludido. Pero aun más: al contrastar estas ideas con la muestra antológica (antología hecha con criterio «hedónico», según se declara, sólo atendiendo a los textos que les «parecieron mejores») (Bioy: 14-15), la noción de «literatura fantástica» se amplía aun más, a la vez que se complejiza. Claramente se comprueba, por ejemplo, que el elemento del terror no ha intervenido aquí como criterio definitorio. Por otra parte, lo que propone la *Antología*, en ciertos casos, es reparar en fragmentos, considerar la presencia de lo fantástico en ciertas obras no fantásticas. En este caso no se trata de un género, sino de ocurrencias particulares.

Esa noción extensa no se vale en esta obra de otro término. Por ejemplo, Irleamar Chiampi, para significar esa noción de máxima extensión, se inclina en favor de la categoría *maravilloso* ya que esta comprende tanto lo extraordinario, como diferencia «no cualitativa sino cuantitativa de lo humano»—es decir, lo hiperbólico— como también lo *sobrenatural*, por lo cual tiene la capacidad de designar la forma primordial de lo imaginario de obras de todas las épocas y latitudes culturales, como pudieran ser el *Ramayana*, *Las mil y una noches*, *La iliada*, *La odisea*, los *Edda* escandinavos, los *Nibelungen*, el *Romancero* español, etcétera, hasta manifestaciones del Renacimiento, el romanticismo, y llegar a la contemporaneidad. (I. Chiampi : 53-55) Lo esencial ahora —lo que nos interesa subrayar— es el reconoci-

miento de elementos comunes entre diversos géneros de lo imaginario, de modo que es posible hablar, previa aclaración, de distintos géneros de lo *fantástico* (entendido así) o con otros términos, de lo *maravilloso* o de lo *sobrenatural*, y aun de lo *insólito*, como impondrá una literatura más reciente, también representada en la antología con textos como los de Kafka y Macedonio Fernández.

No sería extraño que aparecieran fisuras y contradicciones en la teorización y ejercicio crítico que da lugar a la *Antología*, dada su notable anticipación y soledad. Pero esta visión de ruptura de todo constreñimiento a un modelo genérico estrecho —por ejemplo, el cuento de lo sobrenatural de miedo— viene impulsada en no poca medida por la propia praxis creadora personal de los autores de la antología. Baste recordar que allí se incluye «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, y que en el mismo año aparece publicado el relato *La invención de Morel*, de Bioy Casares, los cuales, como ha sido aceptado generalmente, introducen profundas transformaciones y contribuyen a fundar un *nuevo fantástico*, que rompe con el modelo clásico decimonónico (descrito por Caillois, Todorov, Chiampi y otros) en aspectos esenciales y que tendrá en sus obras subsiguientes y en las de otros notables escritores, un extraordinario esplendor. Y todo ello dentro de una más vasta praxis cultural, que como ha sido reconocido por una larga lista de estudiosos de nuestra cultura, se ha caracterizado por su condición inclusiva, sintética, «mestiza», «protoplasmática», «real-maravillosa».⁴ En este sentido, la *Antología* es esencialmente hispanoamericana, pues su juicio se apoya en una perspectiva muy propia de lo fantástico engendrado en el tiempo y la cultura de este lado del mundo, y eso es así aun dado el supuesto caso de que no hubiera incluido un solo autor hispanoamericano, aunque como sabemos lo hace con un total de seis.

⁴ Quizá pueda haber quien discrepe o rechace tal visión de lo hispanoamericano y aun proponga otra, pero no podrá dejar de reconocer la *realidad* de la *existencia* cultural y el influjo de estas concepciones en la actividad intelectual, ideológica y cultural de los hombres del subcontinente. (Véase CHIAMPI: ob. cit., «El discurso ideológico sobre América», donde el autor analiza este hecho mediante la noción de ideograma en el discurso maravilloso.)

Épocas y geografías

Es de advertir que Bioy reconoce además que la antología ofrece, desde la óptica histórica y geográfica, una imagen un tanto irregular. (Bioy: 14-15) Se abarcan todos los tiempos pero con disímil representación cuantitativa. Se incluyen textos *antiguos, tradicionales, medievales y modernos*. De la antigüedad apenas un par de textos, un fragmento del *Satiricón*, de Cayo Petronio Árbitro y el tan conocido de la mariposa de Chuang Tzu. En cuanto a los textos provenientes de la cultura oral tradicional, no es posible precisar su antigüedad, pues algunos se podrían remontar a los mitos más ancestrales. Aquí se citan historias extraídas de estudios científicos y un cuento de *Las mil y una noches árabes*, obra esta que, como es bien conocido, fue recopilada en el siglo XVIII. La mayor porción pertenece a las primeras décadas del siglo XX, debida a autores nacidos en el último tercio del siglo XIX. Esto es tanto resultado de la selección ajustada al tipo de invención maravillosa como de las fuentes que están más al alcance del conocimiento. Es notorio que del período de auge del género del fantástico romántico-moderno (fines del XVIII a fines del XIX),⁵ apenas haya textos. Deliberadamente, afirma Bioy, se han omitido E.T.A. Hoffmann, Sheridan Le Fanu, Ambrose Bierce, Walter de la Mare... Se sugiere la posibilidad de que ese material pueda formar otra antología. Se omite toda la literatura gótica: «Vampiros y Castillos: su paso por la literatura no ha sido feliz... No figuran en esta antología.» (Bioy: 14); los cuentos fantásticos de horror quedan representados principalmente por Poe, Villier de l'Isle Adam y Jacobs, en textos de extrema calidad, aunque el terror esté presente en muchos otros. No debe pasarse por alto el rechazo explícito que se hace de este tipo de literatura, incluyendo de manera directa a Bram Stoker y su *Drácula* (1898). Más que una mera cuestión de gusto o antipatía individual, se trata de la renuencia a la sobrenaturalidad entendida como esfera asociada a lo regresivo y demoníaco y la preferencia por una fantasía más intelectual y especulativa. De ahí que del siglo XIX no excluyan a Carroll y a Wells, con un fantástico más cercano a estas preferencias. El texto de

⁵ Nos referimos al género ya mencionado, y que tiene especial vigencia a partir de fines del siglo XVIII, con Cazotte y termina, al decir de Todorov, con Maupassant, a fines del XIX.

Maupassant «¿Quién sabe?» es, por el contrario, sencillamente caprichoso y demencial.

En cuanto a las culturas representadas, estas son muy diversas: en principio, todas las culturas, oriente y occidente. Hay poca información sobre literaturas orientales. Bioy lo lamenta en su *Prólogo*. Se reconoce su importancia pero las muestras son escasas. Salvo dos autores chinos —uno de ellos un filósofo— los otros pocos fragmentos son debidos a estudiosos orientalistas. Añádase el aludido cuento de *Las mil y una noches árabes*, por supuesto. La mayor parte de los textos son de autores ingleses: ello se relaciona directamente con las fuentes disponibles, el dominio del idioma y la empatía con el modelo de narración fantástica dominante. Le siguen en orden de número los autores franceses (apenas 7) y los hispanoamericanos (6 autores para cinco textos). Tiene una extraordinaria importancia la presencia de Kafka, pues más de un crítico lo ha reconocido como un momento clave que indica la aparición de una *nueva* literatura fantástica: «el nuevo fantástico del siglo XX», lo llama Todorov; «neofantástico», Alazraki.

El estatuto de lo sobrenatural como base de una tipología

Según el estatuto de lo sobrenatural, y siguiendo a T. Todorov en su tipología (extraño/fantástico/maravilloso) (Todorov:44) el concepto de literatura fantástica que preside la obra lo incluye todo y más. Esta observación tiene su causa lógica en la amplitud del concepto ya señalada. Narraciones de lo *maravilloso* (p.e. el relato tomado de *Las mil y una noches árabes*, el texto de Carroll, «Los caballos de Abdera», de Lugones, y otros muchos que toman partido abiertamente por lo sobrenatural, incluyendo narraciones recientes), de lo *fantástico* (textos de un diseño muy puro como «La pata del mono», de Jacobs y «¿Quién sabe?», de Maupassant), de lo *extraño* (apenas representado por «La noche incompleta», débil relato de M. Peyrou, y «La esperanza», de Villiers de L'Isle Adam) y de lo *insólito* («Josefina la Cantora o el pueblo de los ratones», de Kafka); esta última noción, para significar aquellos acontecimientos que representan una transgresión de la normalidad pero sin constituirse como sucesos sobrenaturales. Sencillamente, rupturas de lo que una determinada cultura considera normal. (Véase Barrenechea; Ana

González Salvador, Irleamar Chiampi.) En nuestro lenguaje crítico-literario se ha arraigado la noción de *absurdo*, cuentos del absurdo, por ejemplo, para referirnos a narraciones como las de Kafka, Virgilio Piñera, algunos textos de Arreola, Cortázar, etc. En fin, diversas manifestaciones de la literatura de lo maravilloso (o *literatura fantástica* en su máxima extensión). Es interesante comprobar que si nos atenemos a la definición del género fantástico según los críticos citados, la muestra ofrecida es muy reducida, y dispondríamos de un mayor número de textos de lo que se ha denominado «géneros vecinos»:⁶ *extraño* (susceptible de una explicación racional pero que son increíbles, extraordinarios, perturbadores...); *fantástico-extraño* (sucesos que se mantienen en la incertidumbre característica pero que finalmente son explicados); *fantástico-maravilloso* (que acaba resolviéndose en la plena sobrenaturalidad) y lo *maravilloso puro* (donde lo sobrenatural es «natural», es la ley). Los autores, sin embargo, no han vacilado en considerarlos dentro de la literatura fantástica. En sus notas iniciales Bioy ya adelanta todas estas modalidades proponiendo una tipología según la explicación (explicación sobrenatural/ explicación «fantástica» pero no sobrenatural/ y ambiguas, dudosas). Sólo la «explicación natural» puede arriesgar (no abolir forzosamente) la fantasmaticidad: «Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.» (:14) De aquí se pueden derivar, de momento, dos evidencias: que *desde* la atalaya (es decir, desde los ojos) de 1940, el panorama de la literatura fantástica aparece diversificado e híbrido en extremo —cosa que ha ido acrecentándose hacia nuestros días— y que generalmente dicha literatura sigue considerándose «fantástica», bien que con frecuencia de otra manera en atención —expresa o no— a la presencia en ella de lo sobrenatural, lo extraño o lo insólito.

Reivindicación del fragmento

Una particularidad ya referida requiere de algunas consideraciones: la incorporación de fragmentos, breves pasajes, y no sólo de obras íntegras (del *Satiricón*, de Petronio; de *El sueño del aposen-*

⁶ Véase TODOROV: capítulo 3: «L'étrange et le merveilleux».

to rojo, de Tsao-Hsue-Kin; de *Ensayo*, de Leon Bloy; de *The man who knew too much*, de G. K. Chesterton; de *Malay Magic*, de W. W. Skeat; de *Ulysses*, de Joyce; de *Pantagruel*, de François Rabelais; de *Star Maker*, de Olaf Stapleton; de *Through the looking-glass*, de Carroll; de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla y otros). Es interesante constatar la posibilidad de obras que siendo fantásticas en su totalidad no tengan ningún fragmento *citabile* que muestre un hecho indudablemente sobrenatural. Borges ha manifestado su admiración por la novela *Otra vuelta de tuerca*, de James. De ella no hay ninguna cita. En cambio, sí hay pasajes «sobrenaturales» pertenecientes a novelas no fantásticas en su totalidad. Todo parece depender de la capacidad desencadenante, precipitadora de lo imaginario, de los pasajes en cuestión, en sintonía con sus preferencias temáticas. Entre tantos acontecimientos que se amontonan en cualquiera de los dos libros de Carroll, aquí se ha elegido el pequeño trozo en que un personaje (Alicia) descubre que es el sueño de otro. Obviamente, tiene una directa relación con «Las ruinas circulares», como el breve pasaje de *Star Maker*, de Olaf Stapleton, lo guarda con «El jardín de los senderos que se bifurcan».

Interesante esta manipulación de los textos. Ello da lugar a numerosas consecuencias que, aunque en el libro no se consideran explícitamente, va dándolas a pensar. Supone un reconocimiento de la emergencia posible de *lo fantástico* en obras que no lo son, por ejemplo, *Ulysses* (lo fantástico en una obra realista).⁷ Es decir, se trata de la presencia de lo *sobrenatural* aun en textos que pueden estar reduciéndolo, explicándolo y por tanto incorporándolo a una economía racionalizadora. Ciertamente, allí está lo «fantástico», aunque se inserte en un sistema que lo explica: sueño, alucinación, demencia, superstición, metáfora, juego imaginativo, creencia, lenguaje... En la contemporaneidad también es muy interesante la ocurrencia de lo sobrenatural/insólito en pasajes muy localizados, sin que ello decida sobre el carácter general de la obra.

Esta es la más amplia visión de lo fantástico, aunque no pueda constituir un género. Lo genérico habría que definirlo, entre otras maneras, mediante la especificación de la función que desempeña allí lo sobrenatural/insólito. Muchos años después, en

⁷ Lo fantástico en una concepción amplia como esta se define en oposición a lo no fantástico y no respecto a lo realista.

su famoso y ya clásico libro, Todorov defiende la legitimidad de valerse de fragmentos para reconocer lo fantástico. (: 42-43) Es posible, nos advierte, que lo fantástico tenga ocurrencia tan sólo en una parte de la obra y no en la totalidad;⁸ que en la totalidad aquel fantástico se disuelva en una explicación racional, tal como parece haber intentado Potocki en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, o en lo maravilloso, es decir, lo sobrenatural aceptado.

El otro costado interesante de esta presentación de lo fantástico tiene que ver con la forma de lectura que supone aceptar el fragmento, el pasaje, la porción separada de la totalidad del discurso. Le otorga una jerarquía a la partícula, que es una forma práctica de reconocer el rol activo de la lectura —del lector— y tácitamente, la construcción de los textos a partir de materiales preconstruidos. Las partes ganan en autonomía y poder generador propio. Es ampliamente conocida la relevancia que estas ideas alcanzarían en la creación literaria y el pensamiento teórico de la llamada *Postmodernidad*.

Una antología hecha por escritores de cuentos fantásticos

Esto se relaciona también con una particularidad de la antología que no debemos dejar de señalar: se trata de una obra compuesta por tres escritores de narraciones fantásticas, resultado, si nos atenemos al prólogo, de largas charlas sobre lecturas personales. Indudablemente que aquí intervienen en la selección, sobre todo los puntos de vista de los intereses creadores. La selección es resultado de operaciones practicadas desde la perspectiva de la creación literaria. De ahí que alcancen importancia incluso breves pasajes, aquellos que pueden coincidir con intereses temáticos, que pueden generar ideas literarias, etc. No es difícil ver esas coincidencias, por ejemplo, entre varios textos y temas muy «borgeanos»: el del universo en que las posibilidades no se excluyen, sino que tienen lugar simultáneamente (el fragmento de *Star Maker*); el individuo que es sueño de otro (el

⁸ Para que lo «fantástico» comprometa la totalidad del relato debe tener repercusiones en la perspectiva narrativa o en el curso definitivo de la fábula. Por ejemplo en *Doña Bárbara*, de Gallegos, las prácticas nigrománticas de Doña Bárbara están vistas desde la perspectiva dominante de la racionalidad como supersticiones, como «barbarie», y no pasa de allí a contaminar la totalidad de la visión y de los sucesos.

fragmento de *Through the looking-glass*; el relato «La última visita del caballero enfermo»), la inmortalidad («El caso del difunto mister Elvesham») y muy probablemente muchos más. Una exploración más detenida podría ser interesante en relación con la propia obra de Borges y la de Bioy o Silvina Ocampo.

El prólogo de Bioy Casares. Consideraciones finales

Finalmente, apuntamos algunos aspectos interesantes de las páginas iniciales que en los comentarios anteriores no emergieron suficientemente.

El prólogo de Bioy Casares es un texto muy lúcido y preciso en su análisis de la literatura fantástica. Sus objetivos se orientan hacia el presunto lector que desea informarse sobre esta clase de obras y también penetra en resortes discursivos que parecen interesar más propiamente al escritor o al analista literario. El texto está dividido en tres secciones. La primera ofrece consideraciones sobre su «Historia» —que ya hubimos de comentar—; la segunda, sobre la «Técnica» del cuento fantástico y por último, la tercera, algunas breves consideraciones sobre la propia Antología. La sección más pormenorizada corresponde a la que allí se denomina «Técnica». Es también la más valiosa.

Al abordar la «técnica» se refiere propiamente al *cuento* y no a la literatura en general, como sí lo hace la Antología. Tal vez porque todo fantástico siempre es un relato. No obstante, está claro que Bioy piensa ahora tan sólo en el cuento como género literario. «Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. [...] El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar.» (:8) Como ya indicamos antes, es manifiesto su interés en aspectos claves del *oficio* que, naturalmente, pueden ser útiles también a la ciencia literaria. A esto corresponden sus breves comentarios sobre la creación de atmósferas adecuadas a la aparición de lo sobrenatural, los efectos de sorpresa, la exigencia de síntesis y sugerencia, que garantizan en gran medida el éxito de un buen cuento fantástico. Una observación sobre modelos compositivos

es una temprana conceptualización que luego veríamos desarrollada en críticos más recientes. Se trata de la fórmula de hacer que en un «mundo creíble» ocurra un «suceso increíble», esto es, «que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma...» (: 9) Los términos de Roger Caillois —en su ya clásico estudio de 1958— no son muy diferentes: «Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.» (Caillois: 11) «El marco de lo fantástico no es el bosque encantado de La Bella Durmiente, sino el opaco universo administrativo de la sociedad contemporánea.» (: 16)

Igualmente anticipadoras son sus breves consideraciones sobre lo que denomina *clasificación por la explicación*. (Véase *supra*). Allí están las nociones iniciales para distinguir lo que después Caillois, Todorov y otros muchos, llamarían «lo maravilloso» y «lo fantástico»: las narraciones que se resuelven con aceptación de lo sobrenatural (en cierta variante del esquema todoroviano, lo «fantástico-maravilloso»), y las que se mantienen en la incertidumbre (entre una «explicación» sobrenatural y una natural). (Bioy: 14) También considera la «explicativa alucinación», en ciertos casos un «acierto», dice; pero en general, las explicaciones naturales son una «debilidad»: lo que en términos de Caillois denominaríamos «pseudofantástico». Es interesante la variante añadida por el prologuista: «Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural («científica» no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis) (Idem). Este es justamente el caso de la excelente narración «La invención de Morel» (1940), del propio Bioy Casares.

Otro aspecto de interés es la relación de «argumentos fantásticos» que compendia. Para cualquier estudio histórico de la literatura fantástica estas listas poseen un indudable valor, aunque, como ha señalado Tzvetan Todorov, no pasan de ser listas en las que se relacionan «imágenes concretas» sin indagar en su organización, es decir, sin poner de manifiesto su obediencia a leyes rigurosas. (Todorov: 101-102).⁹ Por el momento, esta li-

⁹ Enumeración de argumentos fantásticos (temas): Fantasmas, viajes por el tiempo, los tres deseos, argumentos con acción que sigue en el infierno, con personaje soñado, con metamorfosis, acciones paralelas que obran por analogía, tema de la inmortalidad, fantasías metafísicas, cuentos y novelas de Kafka (sic), vampiros y castillos.

mitación obedece al carácter preliminar y primigenio del esfuerzo y es perfectamente comprensible. Sin embargo, ofrece un valiosísimo testimonio indirecto, pues tiene que ver tanto con los textos en sí mismos —su elección— como con la lectura practicada en ellos. Es decir, nos permiten ver no ya lo que han seleccionado dentro un universo muy vasto, sino también qué privilegian como significados relevantes de cada uno de los relatos.

El libro, como advertíamos al comienzo, es no sólo una obra admirable respecto a la conceptualización de la literatura fantástica, sino que por su contextura misma es un objeto que puede iluminarnos sobre algunos procesos literarios hispanoamericanos si lo exploramos en sus diversas posibles relaciones. Cabría indagar, no ya sólo en los nexos que este conjunto de textos guarda con la obra literaria de cada uno de los antólogos, sino en la influencia que ejercería en la obra de otros escritores de Hispanoamérica, ya que en las notas precedentes creemos haber podido mostrar en cuánto se adelantó a lo que a partir de los cincuenta se convertirían en las fundamentales nociones que han llegado hasta hoy sobre la literatura fantástica.

Bibliografía

- ALAZRAKI, JAIME (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester. Literary Journal of the Graduate Students of the Department of Spanish and Portuguese*, (2): 21-33; Los Angeles, University of California.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)», en : *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 80: 391-402.
- BORGES, JORGE LUIS; SILVINA OCAMPO, ADOLFO BIOY CASARES (1940): *Antología de la literatura fantástica*, prólogo de Adolfo Bioy Casares, 328 pp., Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- _____ (1940): *Antología de la literatura fantástica*, 436 pp., 2da. ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- CAILLOIS, ROGER (1970): «Del cuento de hadas a la ciencia-ficción», en *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función de los poderes de la imaginación*, tr. de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, pp. 7-47, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- CHIAMPÌ, IRLEMAR (1983): *El realismo maravilloso*, 224 pp., Monte Avila Editores, Caracas.

- GENETTE, GERALD (1997): «La literatura a la segunda potencia» (Palimpsestes, La littérature au seconde degré, 1982), *Intertextualité*, La Habana, pp. 52-62.
- GONZÁLEZ SALVADOR, ANA (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. VII: 207-226, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- HAHN, OSCAR (1978): *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 183 pp., Premia Editora, México.
- _____ (1990): «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», *Mester*, XIX (2): 35-45; University of California, Los Angeles. Fall.
- KÖNIG, IRMTRUD (1984): *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, 327 pp., Frankfurt am Main, Bern, New York, Verlag Peter Lang.
- OLALLA REAL, ANGELA (1989): *La magia de la razón. (Investigaciones sobre los cuentos de hadas)*, 334 pp., Universidad de Granada, Granada.
- PROPP, VLADIMIR J. (1972): *Morfología del cuento*, 226 pp., Goyanarte Editor, Buenos Aires.
- SAGE, VICTOR, ed. (1992): *The Gothick Novel*, 190 pp., MacMillan Press.
- THOMPSON, STITH (1972): *El cuento folklórico*, 673 pp., Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Caracas.
- TODOROV, TZVETAN (1980): *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, 175 pp., Cornell Paperbacks, New York.
- VAZQUEZ, MARÍA ESTER (1980): *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, segunda edición corregida y aumentada, Monte Avila Editores, Caracas