



**Facultad de Filología**

**LA TEORÍA DE LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE GUY DE  
MAUPASSANT Y DE JULIO CORTÁZAR.  
ESTUDIO COMPARADO DEL ESPACIO Y DE SUS FUNCIONES  
NARRATIVAS**

**JOSÉ ANTONIO CIENFUEGOS FERNÁNDEZ**

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR LA PROFESORA DOCTORA  
D<sup>a</sup> MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA**

**DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA Y  
TEORÍA DE LA LITERATURA**

**SEVILLA, 2015**

EL DIRECTOR DE LA TESIS

EL DOCTORANDO

I.	Introducción.....	5
II.	Bases teóricas del relato fantástico. ....	11
II.1	Verosimilitud, Ficción y Pragmática de lo fantástico. ....	11
II.2	Lo Fantástico entre el género y el modo. ....	36
II.3	Concepto de lo fantástico .....	47
II.3.1	Teoría de tzvetan todorov .....	47
II.3.2	Lo fantástico como modo .....	51
II.3.3	Tendencias actuales en Lo fantástico.....	55
II.3.4	El cuento como género narrativo breve.....	62
II.3.5	El cuento fantástico: señas de identidad.....	71
II.4	Lo fantástico: estrategias narrativas y retóricas .....	79
II.4.1	Sistemas temáticos de <i>lo fantástico</i> .....	83
II.4.2	Espacio y Tiempo en la Teoría de la ficción .....	89
II.4.2.1	Definición del espacio en la Obra literaria.....	89
II.4.2.2	El espacio estructurado en los mundos posibles. ....	94
II.4.2.3	Relación entre espacio y personaje.....	101
II.4.2.4	Relación entre el espacio y el narrador .....	104
II.4.2.5	Teoría del cronotopo .....	107
II.4.2.6	El tiempo narrativo.....	115
II.4.2.7	Estructura y tiempo reducido en los textos narrativos. ....	124
II.4.2.7.1	Modificaciones estructurales en el relato. ....	125
II.4.2.7.2	Modificaciones en la percepción del espacio y del tiempo. ....	128
II.5	Fundamentos y desarrollo de Lo fantástico en Guy de Maupassant y Julio Cortázar .....	135
II. 5.1	Introducción: Críticos autores - Autores críticos .....	135
II.5.2	Guy de Maupassant y Lo fantástico .....	144
II.5.3	Julio Cortázar y Lo fantástico .....	155
III.	Dos ejemplos de escritura fantástica. ....	172
III.1	Guy de Maupassant: corpus. ....	172
III.2	Julio Cortázar: corpus. ....	179

III.3	Espacios fantásticos en nuestro <i>corpus</i> .....	191
III.4	Guy de Maupassant: análisis corpus .....	201
III.4.1	Tipo de narrador .....	201
III.4.2	El tiempo del relato .....	205
III.4.3	Lo fantástico y el espacio en Guy de Maupassant .....	209
III.4.3.1	Espacios abiertos fantásticos.....	212
III.4.3.1.1	“Conte de Noël” .....	212
III.4.3.1.2	“L’auberge” .....	217
III.4.3.1.3	“La nuit. Cauchemar.” .....	224
III.4.3.1.4	“Sur l’eau” .....	232
III.4.3.1.5	“À vendre” .....	239
III.4.3.2	Espacios cerrados no habitados: “Apparition” .....	246
III.4.3.3	Espacios cerrados cotidianos escenario de lo fantástico.....	257
III.4.3.3.1	“La Main d’écorché” .....	257
III.4.3.3.2	“La Main”.....	267
III.4.3.3.3	“Qui sait?”. .....	275
III.4.3.4	Espacios cotidianos con apariciones traumáticas .....	284
III.4.3.4.1	“La Chevelure” .....	284
III.4.3.4.2	“Lui?”.....	295
III.4.3.4.3	“Le Horla” .....	302
III.4.3.4.4.	“Le Horla” v.2.....	309
III.5	Julio Cortázar: análisis Corpus .....	321
III.5.1	Lo fantástico y el espacio en Cortázar .....	321
III.5.1.1	Espacios abiertos.....	324
III.5.1.1.1	Lejana .....	324
III.5.1.1.2	La autopista del sur .....	335
III.5.1.2	Espacios cerrados opresores .....	340
III.5.1.2.1	“Casa Tomada” .....	340
III.5.1.2.2	“Ómnibus” .....	347
III.5.1.2.3	“Carta a una señorita de París” .....	360

III.5.1.2.4	“Las Ménades” .....	367
III.5.1.3	Espacios paralelos comunicados .....	374
III.5.1.3.1	“Continuidad de los parques” .....	374
III.5.1.3.2	“El río” .....	379
III.5.1.3.3	“La noche boca arriba” .....	385
III.5.1.3.4	“La puerta condenada” .....	394
III.5.1.3.5	“Axolotl” .....	401
III.5.1.3.6	“Las babas del diablo” .....	406
III.5.1.3.7	“Orientación de los gatos” .....	415
III.5.1.3.8	“Fin de etapa” .....	422
IV.	Conclusiones .....	430
V.	Bibliografía .....	439
V. 1	Obras de Guy de Maupassant .....	439
V.2	Obras de Julio Cortázar .....	440
V.3	Otras obras citadas .....	442
V.4	Estudios sobre Literatura Fantástica .....	443
V.5	Estudios de carácter general .....	455

## I. INTRODUCCIÓN

Dentro del Programa de Doctorado de Teoría de la Literatura, defendí, hace ya cuatro años, en esta misma universidad, el trabajo de investigación titulado *La teoría de lo fantástico en el relato breve. Historia, modelos y variaciones*, punto de partida de esta Tesis. En aquel entonces, los elementos centrales de la tesina estudiaban las principales definiciones del cuento fantástico y sus problemas teóricos nucleares, así como su aplicación a cuatro escritores: por una parte, Guy de Maupassant y Julio Cortázar, maestros del género del cuento y de lo fantástico en sus siglos respectivos, y, por otra parte, Myriam Bustos y Cristina Fernández Cubas, dos escritoras contemporáneas con un punto de vista feminista que en aquel entonces parecía interesante resaltar para demostrar el contraste de temas y tópicos del universo fantástico. Esta primera aproximación a los fundamentos teóricos de la literatura fantástica permitió establecer las bases generales de la presente investigación, al tiempo que puso de manifiesto la necesidad de acotar el amplísimo campo de investigación de lo fantástico y de sus autores.

Durante mi trayectoria académica en Bruselas tuve la suerte de estar constantemente en contacto con la obra de los grandes autores franceses clásicos, entre los que destacaba Guy de Maupassant como uno de los referentes del género cuento, aunque en aquella época no se insistiera demasiado, al menos en el instituto, en su vertiente fantástica. Fue en la Universidad Libre de Bruselas donde nació mi particular interés por el género del cuento y por un tipo de cuentos en especial, denominado fantástico, que me llevó a la lectura de las obras de clásicos tan diferentes como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft o Guy de Maupassant. Más adelante, en el marco de una especialización en literatura hispánica, aparecería la figura de un excelente

escritor de cuentos llamado Julio Cortázar. Tanto él como Guy de Maupassant constituyen hoy la base de este estudio de literatura comparada, que recoge, revisa y examina las diferentes teorías de lo fantástico con la intención de proponer una definición general y coherente de este tipo de narración, de manera que sirva tanto para definir lo fantástico del siglo XIX, como lo fantástico de los siglos XX y XXI. Completaremos este propósito con una aproximación a la teoría de lo fantástico a través de las modernas teorías de la ficción y de las estrategias narrativas, con especial atención a la utilización del espacio y del tiempo, que permiten el buen funcionamiento del cuento fantástico.

El objeto fundamental de esta Tesis doctoral es, por tanto, el estudio teórico del espacio narrativo y su relación con otros aspectos de la narración en el cuento fantástico de Guy de Maupassant y Julio Cortázar. Si bien se parte de un marco y un claro enfoque teórico, que se expone y desarrolla en la parte primera del trabajo, en la segunda parte se han intentado aplicar, en la medida de lo posible, las ideas teóricas al análisis particular de los cuentos, sobre todo partiendo de aquellos estudios que más se ajustan a la definición y concepto de lo fantástico que en esta tesis se propone. Así, a raíz de los problemas planteados, surgen una serie de preguntas sucesivas que se han ido ordenando y a las que se ha intentado responder de una forma crítica a través del comentario de los autores estudiados en la segunda parte de esta investigación.

A partir de la distinción de Tzvetan Todorov entre lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico, se trataba, en primer lugar, de determinar las características principales de lo fantástico y situar su nacimiento en el siglo XIX. A partir de ahí, y debido precisamente a las características de lo fantástico, no han tardado en surgir preguntas relacionadas con la verosimilitud del cuento fantástico. ¿Qué relación

mantiene lo fantástico con la tradicional *mimesis* aristotélica y su evolución dentro la Poética de la ficción? ¿Qué relación mantiene el cuento fantástico con la teoría pragmática? ¿Es realmente esencial el pacto de lectura? ¿Se aplica al cuento fantástico la teoría de la recepción elaborada en torno al concepto del *horizonte de preguntas* u *horizonte de expectativas* de Hans Georg Gadamer? ¿Qué relación mantiene el cuento fantástico con la teoría de los mundos reconstruidos? Como puede comprobarse en los apartados correspondientes al capítulo II.1, se ha visto conveniente relacionar la moderna teoría de la ficción con la teoría de lo fantástico para ofrecer una respuesta crítica y satisfactoria a estas preguntas. Para ello, ha sido necesaria la consulta de una extensa bibliografía teórica en la que ha sido obligatorio escoger los estudios teóricos más pertinentes.

El estudio de la narración fantástica en el marco de la teoría de los géneros literarios también constituye un punto de interés principal de este estudio, tanto en lo que concierne al problema de lo fantástico como cuento o narración breve como en lo que respecta al mismo concepto de género literario, según se expone en el capítulo II.2. Mientras Tzvetan Todorov considera como un género lo fantástico, otros críticos hablan más bien de modo o de categoría. Forma parte de nuestro objetivo disipar esta duda en los puntos II.3.1 y II.3.2 del capítulo II.3, para, seguidamente, en los puntos II.3.2 a II.3.5, abordar una reflexión sobre el cuento, su definición y sus señas de identidad y unir en un solo concepto las nociones de cuento y de fantástico, sin olvidarnos, claro está, de las tendencias actuales del cuento fantástico.

El capítulo II.4 se detiene en el examen de los procedimientos narrativos y retóricos particulares utilizados en los cuentos fantásticos para crear el extrañamiento. Nuevas preguntas aparecen: ¿Cómo se crea el espacio fantástico? ¿Cómo construye el autor del cuento un mundo

fantástico dentro de la teoría de los mundos reconstruidos? ¿Cómo se estructura el espacio en la teoría de los mundos posibles o reconstruidos y cuáles son sus relaciones con personaje y narrador? ¿Cuál es la función del lector en la reconstrucción del mundo fantástico particular? En las respuestas a estas preguntas esenciales se formalizan ya los elementos centrales de nuestro estudio, como son *el umbral*, *la frontera*, *los límites espaciales* y *los objetos mediadores*, por ejemplo; y, a partir de la teoría espacial de Gabriel Zoran, completada por las propuestas de varios críticos, se empezará a dibujar la noción de espacio y su elaboración en el relato fantástico, con nuevas preguntas esenciales: ¿Existe un cronotopo del relato fantástico? ¿Cómo actúa el tiempo en relación con el espacio? En definitiva: ¿constituyen el espacio y el tiempo, unidos en el cronotopo, un mecanismo esencial en lo fantástico?

Guy de Maupassant y Julio Cortázar están entre los autores más importantes y representativos de sus respectivas épocas, por lo que la bibliografía sobre su extensa obra es tan amplia que ha sido de obligado proceder la elección, la selección de la mejor bibliografía, según nuestras perspectivas y objetivos, para llevar a cabo esta investigación. En el apartado final de la primera parte teórica, y para enlazar con la segunda parte práctica, se han abordado los fundamentos y el desarrollo de lo fantástico en estos dos autores, representativos del auge de la literatura fantástica en Europa.

En un primer momento, dedicado al siglo XIX, se ha abordado lo fantástico a través de las propias definiciones de algunos de los grandes autores fantásticos precursores que, a la vez, fueron críticos: Charles Nodier, Guy de Maupassant y Edgar Allan Poe, por citar los tres autores más relevantes del siglo XIX. Luego, a través de Guy de Maupassant, se han examinado las características novedosas de lo fantástico, se han



delimitado sus grandes temas, sus cronotopos y el tipo de personaje característico de sus cuentos, siempre enfrentado a la locura, al miedo y a su doble.

En un segundo momento, la reflexión se ha centrado en el cuento fantástico del siglo XX, marcado por la figura de Julio Cortázar, y se ha procedido al análisis de la poética de Cortázar, con su propia definición del cuento fantástico y su teoría sobre el lector necesariamente cómplice en el centro de la problemática.

La segunda parte de esta tesis está dedicada al análisis y comentario de la obra fantástica de Guy de Maupassant y Julio Cortázar. De acuerdo con nuestra idea de lo fantástico, y teniendo siempre en cuenta los presupuestos teóricos de la parte primera, se llevó a cabo una selección de cuentos tras la lectura de la totalidad de la obra de cada autor. Se ha justificado tanto el *corpus* seleccionado como las narraciones excluidas según los criterios teóricos de partida.

Una vez realizada la elección, nos centramos en el análisis de los cuentos escogidos. En primer lugar, y para cada autor, se procede a la clasificación de los cuentos fantásticos de nuestro *corpus*, fijando como criterio principal el tipo de espacio en el que surge el elemento fantástico: espacio abierto, espacio cerrado no habitado, espacio cerrado cotidiano y espacio cotidiano traumático en los cuentos de Guy de Maupassant; espacio abierto, espacio cerrado opresor y espacios paralelos comunicados en los cuentos de Julio Cortázar. En cada apartado, se realiza entonces el comentario de cada cuento extrayendo de cada uno los elementos pertinentes para nuestro estudio, con particular insistencia en los conceptos espacio-temporales.

Este trabajo nunca hubiese sido posible sin el apoyo moral de mis padres y de mi hermana, el aliento de mis tres preciosos hijos Alba,

Adam y Ewan-David y la colaboración y complicidad de mi querida pareja Ana, que han tenido que aceptar mi ausencia durante horas, días y últimamente incluso semanas, desde el inicio de esta magnífica aventura. Sin oír jamás un solo reproche en ese aspecto por parte de ninguno de estos *fantásticos* seres queridos.

De la misma manera, pero en el ámbito académico, quiero agradecer a los profesores del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Programa de Doctorado de la Universidad de Sevilla, que me orientaron en aquel primer tribunal de tesina sobre el modo de mejorar y reconducir aquella primera investigación. No existen palabras para agradecer la inestimable ayuda y la infinita paciencia de otra *fantástica* persona y magnífica profesional, la profesora María Victoria Utrera Torremocha que, desde el año 2009, me acompaña en mi tardía formación de investigador. Su constante búsqueda de la perfección, sus innumerables y agudas preguntas, sus siempre acertadas correcciones, su profesionalidad en el proceso de investigación y su aliento en los momentos difíciles hacen de ella un referente personal y profesional único.

## II. BASES TEÓRICAS DEL RELATO FANTÁSTICO.

El fenómeno narrativo vanguardista que José María Pozuelo Yvancos califica de “pérdida de la referencialidad mimética”<sup>1</sup> vale como principio estético del arte literario durante la segunda mitad del siglo XX. La vanguardia toma conciencia de las fronteras narrativas y cambia la forma de narrar alejándose de la tradicional *mimesis* para cuestionar la tradicional forma de contar historias.

### II.1 VEROSIMILITUD, FICCIÓN Y PRAGMÁTICA DE LO FANTÁSTICO.

Literatura y realidad no son elementos independientes pero la literatura fantástica nos enseña de forma rotunda que la literatura no debe entenderse como versión de lo real o transposición de hechos reales. Como bien precisa José María Pozuelo Yvancos: “la literatura -y también la Poética desde Aristóteles- nos ha enseñado que los hechos más increíbles pueden resultar verosímiles, y los más ciertos, sin embargo, inverosímiles.”<sup>2</sup>

Por ello, Aristóteles va más allá de la simple contraposición entre ficción y realidad o la noción de falso o verdadero cuando propone la categoría de *lo verosímil*. El principio de verosimilitud como coherencia interna lógica es compartido por las distintas formas existentes en literatura, que van de la más realista a la más fantástica. Precisamente, este concepto de verosimilitud está en el centro de la “Poética de la ficción” y “se relaciona con el receptor en términos de pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004, p. 20.

<sup>2</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la Ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

Aristóteles, en su *Poética*, fija la imitación (*mimesis*) como principio de la poesía. Partiendo del concepto de imitación, establecerá las distintas variedades de poesía, o géneros, según los diversos medios con que se realiza la mimesis, según los diversos objetos de la mimesis (nobles o innobles) y según los diversos modos de la mimesis (narrativo o dramático). Además, la imitación, principio básico en la teoría de los géneros literarios, ha de ligarse al concepto de verosimilitud en la teoría aristotélica y clásica, de manera que la imitación se entiende no sólo como *mimesis* del objeto tal como es, sino muy especialmente de cómo “deberían ser” las cosas. Por ello, la *mimesis* es, para Aristóteles, fundamento de todas las artes. En este sentido, no es posible separar *imitación* de *creación*. Así, como precisa Miguel Ángel Garrido, “imitación y creación, lejos de ser en Literatura términos antagónicos, se complementan.”<sup>4</sup> Esta puntualización reviste un gran interés, ya que, si nos atenemos simplemente al concepto de imitación, dejando de lado el aspecto creativo, dejaremos de lado la parte esencial del arte como actividad creadora.

En los últimos años algunos teóricos, retomando los principios aristotélicos y teniendo en cuenta las aportaciones recientes de la pragmática, prefieren hablar de una *teoría o poética de la ficción* como fundamento de la comunicación y del funcionamiento de la literatura. La poética de la ficción puede tener especial interés por su aplicabilidad al género del cuento en su modalidad de *lo fantástico*. En este sentido, resultan relevantes las siguientes afirmaciones de José María Pozuelo, al destacar el papel del lector en el proceso de lectura, aspecto básico para comprender lo fantástico, como luego se comprobará:

La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo

---

<sup>4</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Introducción a la Teoría de la Literatura*, SGEL, Madrid, 1975, p. 25.

de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente.<sup>5</sup>

La verosimilitud de un relato dependería, pues, de un pacto tácito entre lector y narrador. Según se ha indicado ya, en la *Poética* de Aristóteles estos conceptos de verosimilitud y *mimesis* han servido a través de los siglos para interpretar, aceptar o desechar realizaciones artísticas:

Aristóteles no habría podido afirmar preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble si su teoría de la ficción no se ejecutara en la organicidad de su sistema en que tal afirmación no es escandalosa para las fronteras de lo literario y lo real, sino la consecuencia más coherente de una teoría en que tales fronteras sólo pueden trazarse en el interior de una contigüidad metonímica entre “mimesis”, “poiesis”, fábula, verosimilitud y necesidad.<sup>6</sup>

Un cambio importante en el estudio de los géneros se opera a finales de los años cincuenta: la *Poética* se empieza a estudiar como sistema en que los diferentes elementos se interrelacionan, apoyándose en una relectura de la obra de Aristóteles en su conjunto y no ya basándose en elementos separados. La *Poética* ya no está únicamente fundada sobre lo verosímil, sino que aparece como un sistema en el que, como precisa José María Pozuelo Yvancos, son claves los términos “similitud, necesidad, mimesis y fábula.”<sup>7</sup>

Leída así, la poiesis en la *Poética* se transforma en un proceso dinámico de creación que, como veremos al final del capítulo, hace prevalecer la creación de mundos ficcionales sobre la mera copia de mundos ya

---

<sup>5</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, p. 51.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>7</sup> La fábula es definida por Aristóteles tanto como imitación de una acción, composición de los hechos y estructuración de los hechos. Por ello, José María Pozuelo señala que, visto de este modo, fábula y mimesis resultan intercambiables (*Ibid.*, p. 57.)

existentes. La ficción literaria permite la creación de mundos ficticiales con sus propias condiciones de existencia, lo que posibilita romper con las contraposiciones “posible/imposible, verdadero/falso, creíble/increíble”. La obra de arte deja, así, de ser únicamente un reflejo y pasa a ser dinámica y creadora de mundos ficticiales verosímiles.

Llegados a este punto de reflexión sobre mundos ficticiales conviene destacar el hecho de que, a partir de estas ideas, tan irreal resultaría una obra realista como una obra fantástica, ya que tanto una como otra desarrollan mundos ficticiales que nadie ha podido realmente conocer. Esta teoría de la ficción que sirve de base a este estudio, tiene como origen la filosofía analítica en la que, tal y como precisa José María Pozuelo Yvancos, “el lenguaje que versa sobre lo puramente imaginado constituye un uso específico desviado no susceptible de ser comprometido por una ciencia con métodos lógicos.”<sup>8</sup>

Es la teoría de semántica general de Frege la que en un principio diferencia *Denotación, Bedeutung* o entidad designada por la expresión verbal, y *Sentido, Sinn* o modo de presentación de la entidad designada. Así, el lenguaje ficcional no se rige por la oposición “verdadero/falso”: no es ni verdadero ni falso.<sup>9</sup>

Lubomir Dolezel<sup>10</sup>, basándose en esta distinción distinguirá entre enunciados y aserciones aparentes sin valor lógico de realidad. Estas aserciones aparentes tienen un estatuto lógico especial en el marco de la ficción literaria y están ligadas a la pragmática.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>9</sup> FREGE, Gottlob, “Über Sinn und Bedeutung”, en *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, en P. Geach y M. Black (ed. y trad.) *On Sense and Reference. Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Blackwell, Oxford, 1980, pp. 25-50.

<sup>10</sup> DOLEZEL, Lubomir, “Mímesis y mundos posibles”, en Garrido Domínguez Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, M. Baselga (trad.), Arco, Madrid, 1997, pp. 95-122.

Por otra parte, la experiencia del lector remite irremediabilmente a personas, hechos, espacios y tiempos conocidos, que asocia con los encontrados en la ficción narrativa. La realidad sirve de modelo a la interpretación que el lector hará en su lectura y que depende, en gran medida, del lugar y del momento histórico en que se realiza la lectura con su correspondiente modelo de sociedad y peculiaridades culturales, como bien resalta Erich Auerbach.<sup>11</sup>

Por su parte Cesare Segre<sup>12</sup> habla de isomorfismo entre hechos y personas representadas y hechos y personas que forman parte del escenario existencial del lector llegando a la siguiente conclusión:

Si la literatura antigua no fue capaz de representar la vida ordinaria de forma severa, problemática y sobre un fondo histórico (...) no fue sólo por la limitación de su realismo, sino ante todo por una limitación de su conciencia histórica.<sup>13</sup>

Una conciencia histórica que va creciendo a medida que evoluciona la sociedad real y que permitirá asociar los hechos representados a hechos reales conocidos por el lector. El conocimiento o la falta de conocimiento por parte del lector resultan primordiales y explican que el lector del siglo XVI pueda dar crédito a los hechos narrados en los libros de caballerías, cosa harto improbable para un lector del siglo XIX, XX o XXI. Como bien puntualiza José María Pozuelo Yvancos:

La representación (mímesis) es la creación de un espacio donde lo que es real se ordena en el interior del curso de su ser, signo de

---

<sup>11</sup> AUERBACH, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*. I. VILLANUEVA y E. IMAZ (trad.), F.C.E., México, 1942-1950.

<sup>12</sup> SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 39.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39.

representación con los límites inherentes de la conciencia histórica y los añadidos de la tradición en que se inscribe.<sup>14</sup>

Esta conciencia histórica y cultural, que cambia con el tiempo y el tipo de sociedad es la que regula la relación entre el que lee y el que escribe, permitiendo, así, el denominado *pacto* con el lector. Por ello compartimos la insistencia de José María Pozuelo Yvancos en la importancia de la apariencia de realidad, que no ha de confundirse con la verdad de la realidad:

La ficción no tiene grados que referir a más o menos realidad, ni se sujeta a otro orden que el de la convención de un hablar imaginario.<sup>15</sup>

Darío Villanueva en un artículo publicado en 1991, se alegra de que las conclusiones de un equipo de trabajo sobre la literatura fantástica de la Universidad de Laval sean “conclusiones muy similares a las que me ha conducido mi interés teórico por el realismo.”<sup>16</sup> De hecho, comparte totalmente la siguiente propuesta de Antonio Risco:

La caracterización de la literatura fantástica, como la de la literatura realista, deriva ante todo de determinada manera de leer... Esto nos proyecta en la pragmática literaria, o sea en el estudio del proceso comunicativo mismo; con otras palabras, en el contrato o contratos de lectura vigentes en cada unidad cultural en un momento dado.<sup>17</sup>

El interés de Darío Villanueva por el Realismo hace que lleve a cabo una profunda reflexión sobre las diferencias observadas por la crítica de la época, entre la epopeya y la novela, entonces género incipiente:

---

<sup>14</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>16</sup> VILLANUEVA, Darío, “Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 15, nº 3, Toronto, 1991, p. 497.

<sup>17</sup> RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 12-13.



La competencia entre ambos géneros (epopeya e incipiente novela) ante unos mismos destinatarios favorecerá la depuración de los criterios de verdad aplicados por los historiadores, que buscan enseguida una identidad inconfundible renunciando ya a toda posible contaminación ficticia. Ello, no obstante, contiene un tanto de utopía, pues historiar la realidad pasada es reconstruirla, dotándola de una coherencia y un sentido que en sí misma no tenía y en términos que no le es dado.<sup>18</sup>

En su artículo, a la contraposición entre “choses vrayes”<sup>19</sup> y “histoires feintes”<sup>20</sup>, que marcaría la diferencia entre un texto de Historia y un texto literario, opone voces como las de François Langlois en *Le tombeau des romans*<sup>21</sup>, u obras como el *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra<sup>22</sup>, o el *Lazarillo de Tormes*<sup>23</sup> “en el que el autor lleva hasta sus últimas consecuencias la opción de hacer pasar la vida ficticia de Lázaro de

---

<sup>18</sup> Art. cit., p. 491.

<sup>19</sup> “L’Histoire est une narration continue de choses vrayes, grandes et publiques, ,écrites avec esprit, avec éloquence et avec jugement, pour l’instruction des particuliers et des Princes, et pour le bien de la Société Civile.” (LE MOYNE, Pierre, *De l’Histoire*, Chez Thomas Jolly, París, 1670, pp. 76-77.)

<sup>20</sup> “Histoires feintes d’aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l’instruction des lecteurs.” (HUET, Pierre-Daniel, *Lettre-traité surl’origine des romans (1669)*, Paperback, París, 1971, pp. 46-47.)

<sup>21</sup> “Il y a une infinité d’histoires qu’on pensé être fables et une infinité de fables qu’on pense être histoires.” (FANCAN (LANGLOIS, François), *Le tombeau des romans où il est discouru I: contre les Romans. II: pour les Romans*, C. Morlot, París, 1626, p. 91.)

<sup>22</sup> “Tanto la mentira es mejor cuanto mas parece verdadera y tanto mas agrada cuanto tiene de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que la leyeren escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan.” (CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (ed.), Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua española, Alfabuara, Madrid, 2004, Parte I, cap. XLVII.)

<sup>23</sup> “Entiendo que el autor del Lazarillo se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela (...) como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real.” (RICO, Francisco, *Problemas del “Lazarillo”*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 28.)

Tormes por verdadera en forma epistolar, normalmente reservada para la narración de hechos reales.”<sup>24</sup>

Se viene así abajo el argumento principal de los defensores de una diferencia formal entre los dos géneros ya que no hay una marca que permita diferenciar formalmente entre relatos de lo histórico y relatos literarios.

De Edmund Husserl<sup>25</sup>, Darío Villanueva tomará la idea de *epojé*<sup>26</sup> para afirmar que el *acto de leer* es:

una verdadera *epojé* que exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga. Cumplido tal requisito en nada se distingue el *acto de leer historia* del *acto de leer novela* (...) la *epojé* o *pacto ficcional* implica por una parte el comportamiento lúdico de suspender las reglas rigurosas del descreimiento y la verificabilidad, pero ese rigor al que voluntariamente se renuncia subsiste de forma inmanente en todo lo que se refiere al juego mismo (de la ficción en nuestro caso).<sup>27</sup>

A partir de ahí, una vez aceptado *el pacto*, en el proceso hermenéutico de la obra de ficción, compartimos la idea del profesor Villanueva de que en su interpretación intervienen los mismos *modos de conocer* que Hans-Georg Gadamer<sup>28</sup> ya menciona a propósito del saber

---

<sup>24</sup> Art. cit., p. 493.

<sup>25</sup> HUSSERL, Edmund, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, Jesús Adrián Escudero (trad.), Herder, Barcelona, 2012.

<sup>26</sup> En su origen, la palabra se refiere a la suspensión del juicio de los filósofos griegos de la nueva Academia y de los escépticos. Coleridge, traduce la idea, en inglés, como “the willing suspension of disbelief” que Alfonso Reyes traducirá a su vez, en castellano, como “suspensión voluntaria del descreimiento”.

<sup>27</sup> Art. cit., pp. 494-495.

<sup>28</sup> GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.), Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 52-53.

histórico, o sea, la fe en los testimonios ajenos y la conclusión autoconsciente. Y aunque la interpretación del lector dependerá en gran medida de su entorno social y cultural<sup>29</sup>, Darío Villanueva señala dos tipos de lector, el lector *suspica*z y el lector *normal*:

El lector suspica

z atento al artificio artístico hace una actualización deliberadamente antirrealista de la obra de arte literaria. Al aceptar la *epojé* se embarca en un contrato o convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída y a producir lo que yo me atrevería ya a denominar “realismo intencional.” (...) Para el lector normal el proceso de actualización realista intencional es espontáneo. El propio poder de la enunciación escrita y, adicionalmente, de la letra impresa sugiere cierta forma de veracidad que estimula la intencionalidad realista.<sup>30</sup>

Este “realismo intencional”, lo asimila el profesor Villanueva al principio de “recepción quasi pragmática”<sup>31</sup> de Karl Heinz Stierle, en la medida en que, por la *epojé* del pacto de ficción, el lector se siente atraído hacia el mundo re-construido y representado en la obra, mientras poco a poco deja que su mundo “real” se contamine por el mundo virtual.<sup>32</sup>

La ficción no contiene en sí más realidad en la novela realista que en un cuento fantástico.<sup>33</sup> Toda ficción necesita a un lector para

---

<sup>29</sup> Stanley Fish habla de “comunidades interpretativas” (FISH Stanley, “Facts and Fictions: A Reply to Ralph Rader.”, en *Critical Inquiry* 1, n° 4, 1975, pp. 883-891.)

<sup>30</sup> Art. cit., pp. 498-499.

<sup>31</sup> Karl Heinz Stierle lo sitúa a medio camino, pues, entre la recepción literaria y la recepción pragmática que acepta el contenido del texto como una instrucción aplicable al mundo exterior, y es la propia, por ejemplo, de los textos históricos. (STIERLE, Karl heinz, “Réception et fiction.”, *Poétique*, Seuil, París, n° 39, 1975, p. 301.)

<sup>32</sup> “La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo en el nuestro propio, externo, experiencial. Histórico, realista en una palabra.” (Art. cit., p. 500.)

<sup>33</sup> El profesor Juan Frau habla de “disimulo de los mecanismos formales” por parte del autor que provocan una impresión de realismo e incide, como el profesor Villanueva, en el hecho que “el realismo no deja de ser un efecto pretendido por el autor o provocado sobre

construir la imagen del mundo representado en ella. Y es el lector quien fijará los límites de lo verosímil en función del pacto ficcional. En cuanto al modo que nos interesa particularmente, lo fantástico, la verosimilitud y la credibilidad de los hechos dependerán, a la vez, de la calidad del mundo representado, que el lector será capaz de interpretar y de reconstruir según sus propias experiencias.

Todo el interés por la moderna poética de la ficción reside en la ruptura con la poética del mensaje-texto y el paso hacia un ámbito pragmático comunicativo en el que lo que realmente cuenta es la interpretación por parte del lector de los hechos ficcionales reconstruidos, con especial atención a los hechos que se sitúan en los límites de lo real, como es el caso en la literatura fantástica de los siglos XIX y XX.

Entre todas las diferentes teorías de la ficción destaca la teoría de la *triple mimesis* elaborada por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*<sup>34</sup>. Según este autor, la ficción se basa en un modelo triple que concierne a tres dominios:

1. Un dominio de prefiguración que abarca la creación y la estructuración de los hechos narrados y que debe de tener en cuenta la estructura lógico-causal que el lector espera encontrar en toda ficción;
2. Un dominio de la configuración donde surge la creatividad, los mecanismos de la *poiesis* por mediación de las diferentes instancias narrativas y que vuelven posible el paso de lo real a lo imaginario;

---

el lector, pero no implica una cualidad distinta en la esencia de los hechos con respecto a aquellos de los textos que tienen una índole igualmente ficticia pero fantástica.” (FRAU, Juan, *Realidad y ficciones del texto literario*, Cuadernos de Teoría de la Literatura 4, Padilla Libros, Sevilla, 2002, p. 21.

<sup>34</sup> RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración, I-II*, Cristiandad, Madrid, 1987.

3. Un dominio de la re-figuración en la que interviene la actividad receptora del lector.

Los tres dominios son tratados por tres enfoques en la investigación literaria:

- los aspectos semánticos, que incluyen la teoría de los mundos ficcionales,
- los aspectos estilísticos,
- los aspectos pragmáticos.

Los tres dominios operan con simultaneidad en la obra y configuran su ficcionalidad.

Fueron Umberto Eco<sup>35</sup> y Lubomir Dolezel<sup>36</sup> quienes postularon la conexión de la teoría de los mundos ficcionales o posibles con una semántica textual literaria más que con el marco de la lógica o de la metafísica como se venía haciendo hasta finales de los años 70. Se trataba de hacer ver que *poiesis* y creación de mundo son en realidad una misma actividad, dentro de una realidad en la que entran unas estructuras imaginarias, los mundos posibles o alternativos, ofreciendo de esa realidad una imagen diferente según la obra de ficción. Así, según Dolezel, de un modelo de estructura de mundos posibles se puede derivar una semántica ficcional con tres características:

1. Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas cuyas existencias se aceptan sin reserva. Asimismo, las entidades ficcionales son ontológicamente homogéneas. No es más verdadero el Londres de Dickens que cualquier país imaginario de cualquier obra de ficción.

---

<sup>35</sup> ECO, Umberto, *Lector in Fábula*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 172-176.

<sup>36</sup> DOLEZEL, Lubomir, Possible Worlds and Literary Fictions, en ALLEN S. (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Walter de Gruyter, Berlín, 1988, pp. 221-242.

2. La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible. Los mundos fantásticos forman parte de esta serie a mismo título que los mundos realistas.
3. Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real pero a través de canales semióticos ya que el acceso físico es imposible. La descodificación por parte del lector en el proceso de lectura vuelve posible el paso de frontera entre el mundo real y el mundo ficcional.

Además de estas tres características relativas a la semántica ficcional en la que se estructura la teoría de los mundos posibles, Lubomir Dolezel añade tres rasgos específicos de los mundos ficcionales:

1. Los mundos ficcionales son incompletos y los lugares vacíos encontrados los tendrá que llenar el lector cómplice o modelo con deducciones o saberes muy variados.
2. Muchos mundos ficcionales literarios son semánticamente no homogéneos.
3. Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual, idea que estaba también en Paul Ricoeur cuando hablaba de la *poiesis* narrativa.

Es conveniente destacar la importancia, dentro de esta teoría de los mundos posibles, de dos elementos esenciales: por una parte la actividad creadora del autor que maneja estrategias textuales para la construcción de un mundo verosímil para el lector y, por otra, el desciframiento de los mundos ficcionales por parte de un lector necesariamente cómplice cuando de literatura fantástica se trata. En este sentido, la profesora Isabel Morales Sánchez une los procesos de lectura y de creación para hablar de *convergencia* entre los procesos de creación y recepción ya que:

De la misma manera que el proceso de creación está determinado por las vivencias y experiencias del autor, el proceso de recepción también está determinado por las vivencias y las experiencias del lector (...) La lectura de un texto modifica nuestra actitud ante lo que nos rodea, esto es, al tiempo que utilizamos nuestra experiencia abrimos nuevos cauces que renuevan nuestra posición como individuos ante nosotros mismos, ante la sociedad, ante nuestra propia cultura”.<sup>37</sup>

Cabe señalar aquí, además, que el papel del lector se torna especialmente activo en la reconstrucción de los espacios en el género del cuento en el que apenas aparecen descripciones o, cuando aparecen, son breves y sintéticas. En la segunda parte de este trabajo veremos qué efectos permite la aparición de espacios que conllevan a la creación de un clima “fantástico”.

Tomás Albadalejo, en su *Teoría de los Mundos posibles*<sup>38</sup>, señala asimismo la existencia de tres tipos generales de modelos de mundo:

1. El tipo I corresponde al mundo posible de lo verdadero, cuyas reglas son las del mundo real.
2. El tipo II se identifica con el mundo posible de lo ficcional verosímil, cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas.
3. El tipo III sería el mundo de lo ficcional no verosímil, cuyas reglas ni son similares a las del mundo real ni son similares a éstas. El tipo

---

<sup>37</sup> MORALES SÁNCHEZ, Isabel, “De la crítica a la escritura”, en Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2008, pp. 258-259.

<sup>38</sup> ALBADALEJO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macro-estructura narrativa*, Universidad, Alicante, 1986, pp. 58-59.

III es precisamente el que nos interesa en este trabajo, ya que corresponde a los mundos de los textos de ficción fantástica.

Será el lector quien determine el enfoque que le dará a su lectura conforme a sus expectativas, en total acuerdo y complicidad con las intenciones del productor del texto que aunque oculto en cierta medida nos da acceso al mundo que quiso crear.

En el mismo sentido, la pragmática lingüística, a diferencia de la sintaxis lingüística o de la semántica lingüística que también forman parte de la semiótica lingüística, “estudia las relaciones que existen entre el signo lingüístico, el emisor o productor, el receptor y el contexto de la comunicación lingüística.”<sup>39</sup> El enfoque pragmático surge a partir del momento en que una parte de la crítica considera que un texto es literario porque “existe un acuerdo cultural entre un autor y sus lectores.”<sup>40</sup>

Según el profesor Antonio Garrido, la Pragmática contempla el discurso de ficción “como un acto de habla y las circunstancias que acompañan su realización”<sup>41</sup> y le concede al análisis de dichas circunstancias una importancia vital ya que es en virtud de ellas que el relato se vuelve creíble o no para el lector.

De igual manera, Mary Louise Pratt<sup>42</sup> en su teoría lingüística aborda la literatura como contexto lingüístico en el que se producen sobrentendidos, convenciones y conocimientos culturales de las reglas por parte de lector y productor, constituyendo el conocimiento del género literario una información contextual a la que acuden tanto lector como

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Narración y Ficción. Literatura e invención de mundos*, Iberoamericana, Vervuert, 2011, pp. 59-60.

<sup>42</sup> PRATT, Mary Louise, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.



autor. El lector está en una particular predisposición cuya finalidad será colmar sus expectativas en relación con la obra de ficción.

Umberto Eco aporta la categoría del *Lector Modelo* a la teoría de los mundos ficcionales, concediéndole un papel básico de conector entre los mundos ficcionales literarios y la experiencia de la lectura, completando así la semántica literaria con una pragmática que establece las conexiones entre el mundo ficcional y el lector, quien, en realidad, es quien reconstruye dicho mundo ficcional, siendo el acto de lectura el que concretiza la obra de arte en el pacto de la ficción. Del pacto entre narrador y lector, José maría Pozuelo Yvancos precisa lo siguiente, a propósito del género cuento:

El cuento tiene su esencia en no ser interrumpido. Pero hay algo más que esta utilidad práctica de su origen, hay un pacto establecido por el narrador con el oyente respecto a acertar a contarle, no ser interrumpido y llevar el oyente la cuenta; vulnerado tal pacto, el cuento mismo no tiene sentido. El efecto del cuento, su esencia, radica en ese pacto, pues todo cuento es feudatario de ese marco de emisión y recepción que pide no ser interrumpido y ser percibido de una vez y en su totalidad.<sup>43</sup>

Aparecen aquí dos rasgos característicos del género que ya se mencionaron al principio de este capítulo: la brevedad, que permite una lectura sin interrupción, y un componente pragmático ligado al pacto entre lector y narrador. Como hemos podido observar con anterioridad, dicho rasgo pragmático resulta decisivo a la hora del análisis del cuento, ya que es este pacto el que permite desplazar los límites de la verosimilitud.

Es evidente aquí, la relación con el elemento fantástico. Desde este punto de vista, muchos escritores relacionados con la literatura fantástica han desafiado en sus ficciones la contraposición entre mundo *real* y mundo

---

<sup>43</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción*, p. 56.

*ficticio*, en dicho *pacto* con el lector que, a través de la experiencia literaria, del acto de lectura, confronta el imaginario literario con lo verosímil. Como nuevamente indica José María Pozuelo: “Obras realistas, sujetas a una estética del reconocimiento pueden resultar menos creíbles y más falsas (...) que las de una buena novela de ciencia ficción...”<sup>44</sup>

Se trataría para el profesor Pozuelo de que la obra parezca estéticamente verosímil, de naturalizar la relación con lo fantástico. Lo que dice el autor no se ha de poner en duda, ya que lo dicho es *verdad* en el mundo ficcional que nos propone, según el pacto de ficción establecido entre la obra y el lector.

En esta misma línea se manifiesta igualmente Félix Martínez Bonati, quien entiende que “es una norma constitutiva del leer literario que las frases narrativas y descriptivas del narrador son estrictamente verdaderas, que el mundo de la obra es necesariamente como el narrador dice que es.”<sup>45</sup>

En conclusión, la teoría pragmática debe asociarse y completarse con la estética de la recepción, una teoría europea elaborada en torno a la figura del profesor Hans Robert Jauss en la Universidad de Konstanz en Alemania y que puede vincularse a la pragmática, ya que en ella todos los elementos literarios de una obra se estudian en relación con el sujeto de la recepción: el lector. La obra sólo adquiere sentido cuando el lector inicia la situación de lectura integrada en sus propias circunstancias culturales, mientras el autor “selecciona, describe y combina objetos y

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>45</sup> MARTINEZ BONATI, Félix, *La Ficción Narrativa (Su lógica y su ontología)*, Universidad, Murcia, 1992, p. 37.

acontecimientos desde su punto de vista o el punto de vista de un narrador.”<sup>46</sup>

El punto de partida de la estética de la recepción se halla en la filosofía de Hans Georg Gadamer y su concepto de “horizonte de preguntas” o “horizonte de expectativas”, como lo calificó Hans Robert Jauss en su discurso inaugural de la Universidad de Konstanz en 1967. Dicho horizonte es la suma de las expectativas del lector ante la obra literaria. Las expectativas están íntimamente ligadas al género literario y a su sistema de convenciones, mientras que el texto es considerado como un “puro proyecto del autor, es decir, como acción comunicativa que pretende una reacción de los demás.”<sup>47</sup>

El autor también tiene un horizonte de expectativas que, por ello, hay que tener en cuenta ya que ambos horizontes de expectativas son los que permiten que se produzca la comunicación. La extrañeza, el contraste violento o la desautomatización que se produce por el desfase de ambos horizontes de expectativas tienen una importancia central en la explicación de lo fantástico.

Siguiendo con la reflexión, Filippo Secchieri<sup>48</sup> define lo fantástico como ejercicio de escritura y de lectura, caracterizado por una composición del texto particular y cierta conexión hermenéutica con el lector, abriendo aquí la puerta al lector y yendo más allá en la exploración de la función de éste: el lector tiene como tarea rellenar los blancos, los huecos narrativos y descubrir así múltiples posibilidades de lectura y de

---

<sup>46</sup> VAN DIJK, Teun A., “La pragmática de la comunicación literaria”, en José Antonio Mayoral (coord.), *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Arco, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Madrid, 1999, p. 191.

<sup>47</sup> ROTHE, Arnold, “El lector en la Crítica alemana contemporánea”, en José Antonio MAYORAL (comp.), *Estética de la Recepción*, Arco, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Madrid, 1987, p. 36.

<sup>48</sup> SECCHIERI, Filippo, “Il Costello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria” en M. Farnetti, Leo S. Olschki (eds.), *Geografia, storia e poetiche del fantastico (a cura di)*, Florencia, 1995, pp. 145-164.

análisis. De hecho, el lector ocupa ya ese papel activo en la literatura fantástica desde que Tzvetan Todorov lo reseñó como implicado en la resolución de los hechos y encargado de intentar deshacer la *duda* presente en los relatos fantásticos.

Añadiremos que el objetivo de un relato fantástico es precisamente que el lector no pueda deshacer dicha duda a pesar de sus esfuerzos. Es una de las expectativas en términos de recepción que el lector fantástico tiene en la mente. Y es el objetivo principal del autor también cómplice en su acto comunicativo.

Por ello, Rosalba Campra, Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la *Università di Roma La Sapienza*, sustentando su visión en un profundo conocimiento crítico de la obra del argentino Julio Cortázar, profundiza, contrasta y resume en su teoría los cuatro grandes elementos subyacentes en el acto comunicativo del texto literario:<sup>49</sup>

1. El lector, en el contexto comunicativo de la palabra escrita, únicamente puede interpretar sus elementos y sus silencios recurriendo al propio texto.
2. Los silencios que se introducen en un texto pueden tener una resolución posible y necesaria. Otros silencios no suponen ningún tipo de indagación, sino que acaban solucionándose solos. Sin embargo, también existen silencios imposibles de solucionar, los que encontramos en la narración fantástica, cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenados.
3. Hay cuentos en los que no aparecen fantasmas, o en los que las secuencias presentan un desarrollo completo, y sin embargo no dudamos en catalogarlos como fantásticos. Las causas pueden desaparecer del texto y producir el efecto fantástico. El mundo

---

<sup>49</sup> CAMPRA, Rosalba, *I territorio Della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000.

como estructura coherente se rompe por una presencia perfectamente normal, pero que no se justifica en ese espacio. Nace así en el lector la sospecha de que existe otro plano de realidad, el terror de los protagonistas y, consiguientemente, la inquietud del lector. Ese juego con los espacios es crucial en todo cuento fantástico y los silencios permiten una reconstrucción de lo otro, de lo ajeno según las perspectivas del lector.

4. El lector de narraciones fantásticas acepta tanto los silencios narrativos como la posible falta de causalidad por formar ambas parte de sus expectativas.

Esta visión remite a la teoría de la recepción, al pacto ficcional con el lector que no sólo tiene expectativas en cuanto a la obra sino también en cuanto a los huecos que habrá de rellenar por la naturaleza misma del cuento.

Según Rosalba Campra, se está en presencia de un uso particular del *extrañamiento*, que deriva de una ignorancia del narrador que el lector no comparte. El placer deriva de la superioridad que le concede su capacidad de desentrañar algo que al narrador se le escapa. En lo fantástico, el extrañamiento es inevitable, en cuanto que no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad, ni deriva de una incapacidad del narrador, sino que resulta de un vacío en la realidad, que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad. Este vacío crea la duda en el lector y, así, el sentimiento fantástico.

Lo fantástico está visto como modo de representación de la realidad y emanación del acto narrativo. El discurso fantástico trabaja sobre el significante y se coteja con los ejercicios de experimentación lingüística contemporáneos. En la literatura fantástica, el desfase aparece porque todo es presentado como verdad pero las diferentes verdades son discrepantes.

La realidad nos es presentada tanto por el personaje protagonista o testigo como por el narrador y también por el destinatario con presencia explícita o implícita en el texto. Será el lector cómplice con expectativas bien concretas quien recree los vacíos espaciales.

Ello da lugar, según Rosalba Campra en otro de sus artículos<sup>50</sup>, inspirado en los trabajos de Gérard Genette<sup>51</sup> sobre la función del narrador, a una posibilidad de combinaciones (en cuanto a afirmación del elemento fantástico) que se pueden resumir de la manera siguiente:

1. Coinciden personaje y narrador en la afirmación del acontecimiento fantástico. El Realismo Mágico de García Márquez sería un buen ejemplo en este ámbito.
2. Coinciden personaje y destinatario. El narrador defiende el orden habitual.
3. Sólo el personaje afirma la existencia del elemento fantástico. Interesante combinación ya que es aquí donde surgen temas como la locura o la alucinación. La negación por parte del narrador y del destinatario podría ser atribuida a la ignorancia o al interés.
4. Coinciden narrador y destinatario. El personaje se mueve en un mundo extraño sin reconocer su existencia.
5. Sólo el narrador afirma el acontecimiento fantástico. El narrador está en posición de desconocimiento, se extraña y ese extrañamiento crea lo fantástico.
6. Sólo el destinatario afirma el acontecimiento fantástico. Combinación no fácilmente realizable ya que alguien que no participa directamente en los hechos relatados sería el único aval de lo fantástico, mientras personaje y narrador niegan los hechos.

---

<sup>50</sup> CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pp. 153-192.

<sup>51</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, París, 1972.

En todo caso, la última palabra la tendrá el lector que deberá escoger el punto de vista que le seduzca, determinando así si un relato es fantástico o no. Si aplicamos además el concepto de verosimilitud a la literatura fantástica, nos situamos ante una convención. La verosimilitud no deja de ser un juicio sobre un hecho específico y no es inmutable. En los géneros, no se correspondería con lo real de la vida sino con lo real de los textos. Cuando se lee un texto fantástico, se aceptan las transgresiones que constituyen la ley del género. Entonces, ¿dónde entra en cuenta la verosimilitud? Según Rosalba Campra, son las condiciones generales de la realización del género las que están sometidas a la regla de verosimilitud con el fin de producir lo que Roland Barthes llama “efecto de realidad”. Crear la ilusión de realidad con procedimientos estéticos o retóricos forma parte de la “ley del género”. Y, paradójicamente, crear la incertidumbre en esta realidad forjada a través de una precisa escritura es la función de la literatura fantástica.

Martha Nandorfy ahonda en la mutación de lo que es o no es verosímil<sup>52</sup> en función de los avances culturales de la sociedad y de la evolución de las perspectivas del lector unidas a esa evolución. Lo que nos remite, nuevamente, a los conceptos de verosimilitud y a la teoría de la recepción ya que lo potencial a que se hace referencia lo determina el propio lector a través de su experiencia lectora personal.

---

<sup>52</sup> “la visión de la literatura como una metáfora de la existencia equilibra la necesidad de comprender y comunicar con la constatación de la indeterminación inherente a todo discurso. (...) La etiqueta literatura fantástica no puede reducirse a una fórmula, puesto que designa entidades que requieren una constante redefinición. Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas. El significado más preciso de “fantástico”, ya sea en un contexto científico o artístico, será, pues, potencial; un potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión.” (NANDORFY, Martha, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 259-260.)

En la misma línea, Juan Herrero Cecilia<sup>53</sup> propone un interesante enfoque dialógico del relato fantástico, inspirado en Mijaíl Bajtín, que afirmaba que “toda obra literaria está orientada hacia el exterior, hacia el lector, anticipando sus eventuales reacciones.”<sup>54</sup>

La cooperación interpretativa será entonces más activa y exigente que la impuesta por otros géneros literarios. Así, el relato fantástico debería enfocarse desde dos perspectivas bien diferenciadas: la primera, ideológica y antropológica, en la que lo fantástico contesta de forma artística a interrogantes surgidos en un determinado contexto social e ideológico; la segunda, discursiva y narrativa que toma en cuenta la estética y la pragmática de lo fantástico. O sea, el relato fantástico se organiza en función de la recepción o de la interpretación del texto, es decir en función de la imagen que el autor se hace del lector implícito.<sup>55</sup>

Sin embargo, hablar de cooperación va más allá en el pacto con el lector. Implica no sólo la participación activa e interpretativa del lector, sino, igualmente, la capacidad de anticipación por parte del escritor narrador, que intentará construir un mundo que el lector ganado para su causa podrá interpretar como verosímil.

Así pues, basándose en trabajos del filósofo del lenguaje Francis Jacques<sup>56</sup> y de Paul Ricoeur<sup>57</sup>, Juan Herrero Cecilia define la estrategia discursiva del relato fantástico como una interacción entre obra literaria y lector y como base de la teoría pragmática que constituye a nuestro parecer la teoría más acertada a la hora de analizar el modo

---

<sup>53</sup> HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Universidad de Castilla-La-Mancha, Cuenca, 2000.

<sup>54</sup> BAJTIN, Mijaíl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978, p. 397.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, pp. 137-139.

<sup>56</sup> JACQUES, Francis, “Argumentation et stratégies discursives ”, en *L’argumentation*, Mardaga, Bruselas, 1991, pp. 153-171.

<sup>57</sup> RICOEUR, Paul, *Temps et récit (vol III)*, Seuil, París, 1985.



fantástico<sup>58</sup>. A partir de aquí numerosos estudiosos de la literatura fantástica se centrarán en la figura del lector para elaborar su propia teoría.

Paul Ricoeur prefiere los términos *interaction* y *transformation*, aludiendo a la acción del lector real sobre el texto que acaba transformando por mediación de una lectura personal. Michel Picard propone, por su parte, tres niveles de lectura y diferencia tres tipos de lector<sup>59</sup>. Vincent Jouve<sup>60</sup> modifica la tipología y propone tres modalidades: “le lectant ou lecteur interprétant et critique”, “le lisant ou lecteur sympathisant et crédule”, “le lu”, con las mismas características presentadas por Michel Picard y a las que el profesor Herrero Cecilia da el nombre genérico de lector “subliminal”. Así, y tomando como punto de partida los trabajos anteriormente citados, éste último propone las siguientes estrategias discursivas:

1. La estrategia de la autenticación de la ficción permite presentar el relato como un documento real o como un testimonio personal (*relato en el relato*). El relato principal puede aparecer como un documento transmitido al lector por un narrador-editor. Puede ser introducido por un *incipit* evaluativo o contener varias voces narrativas y varias perspectivas sobre los acontecimientos narrados.

---

<sup>58</sup> “En el relato fantástico, instaurar y hacer aceptar el mundo intratextual constituye un desafío especial porque el autor debe reforzar ante el lector la impresión de verosimilitud haciendo que resulte verosímil lo que parece racionalmente inverosímil y que resulte admisible lo que rompe los moldes del mundo natural. En el relato fantástico todo está en efecto, organizado y orientado en función de la recepción o de la interpretación del texto, es decir en función de la imagen que el autor se hace del lector implícito. (...) El mundo de la obra será el resultado de la interacción entre el texto y la percepción/imaginación del lector, percepción que se va modificando y transformando a lo largo del recorrido del acto de lectura.” (*Op.cit.*, pp. 139-140.)

<sup>59</sup> “le liseur que se mete en el mundo del libro pero mantiene su relación con el mundo exterior; le lu que proyecta las pulsiones de su inconsciente en el texto; le lectant que ejerce una actitud crítica ante el texto.” (PICARD, Michel, *La lecture comme un jeu, essai sur la littérature*, Minuit, París, 1986.)

<sup>60</sup> JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, París, 1992.

2. La historia principal también se puede presentar como un testimonio oral contado por el protagonista y recogido por un narrador-editor (destinatario interno partícipe o impersonal), para transmitirlo al lector.
3. El relato puede aparecer como testimonio directamente narrado al lector por el protagonista de los hechos, bien en pasado desde una perspectiva autorial en la que el yo-narrante conoce, organiza y evalúa la experiencia del yo-narrado, bien en presente (o pasado que evoluciona hacia el presente) desde una perspectiva actorial en la que el yo-narrante coincide con el yo-narrado o se limita a seguir su devenir.
4. Por último, el relato puede aparecer como un testimonio ofrecido por un testigo de los hechos o por un amigo del protagonista. Estas estrategias narrativas permiten aportar verosimilitud a la obra.

En su teoría, Herrero Cecilia añade igualmente a los elementos citados el hecho que el narrador en tercera persona también puede ofrecer del universo narrado una focalización múltiple, desde la perspectiva subjetiva de varios personajes, situándose en su interioridad y convirtiéndolos en sujetos focalizadores que se alternan a lo largo del relato. También puede ocurrir que el narrador impersonal cuente la historia en pasado siguiendo la perspectiva subjetiva del personaje principal o adoptando una perspectiva externa (menos frecuente). En este tipo de relatos, la utilización del discurso indirecto libre dificulta la atribución del pensamiento (¿narrador o personaje?).

El juego con la ambigüedad, elemento, como venimos comprobando, clave de la pragmática del relato fantástico, adquiere diferentes dimensiones que deben ser analizadas desde perspectivas diferentes. Lo racional se mezcla con lo irracional, lo natural con lo

supranatural (nivel de ambigüedad ontológica), y la visión alucinada puede condicionar la identidad del fenómeno supranatural (ambigüedad perceptiva) buscando el narrador (y por detrás el autor), por mediación de silencios, elipsis, etc., la confusión o la inquietud del lector (ambigüedad narrativa) con comparaciones, metáforas, analogías, elipsis que intentan evocar lo irracional.

La ambigüedad ontológica se refiere a la extraña identidad del ser o del fenómeno supranatural sobre el que gira la historia narrada, o a la enigmática identidad de algún personaje más o menos importante.

En cuanto a la ambigüedad perceptiva del narrador/personaje, cabe decir que lo que se busca es filtrar la identidad del fenómeno supranatural a través de la percepción subjetiva del narrador/personaje. O el extraño fenómeno tiene carácter supranatural o sólo lo es en apariencia. De todas maneras, o la ambigüedad perceptiva se mantiene hasta el final del relato o prevalece la explicación racional o sobrenatural del fenómeno.

La ambigüedad narrativa se resume en estrategias destinadas a activar la cooperación interpretativa del lector y busca sugerir la misteriosa identidad del ser o del fenómeno fantástico. Entran en este marco: descripciones/presentaciones de seres y ambientes extraños por mediación de analogías, comparaciones, metáforas que contribuyen a orientar la cooperación interpretativa del lector.

## II.2 LO FANTÁSTICO ENTRE EL GÉNERO Y EL MODO.

En *Géneros Literarios*, Kurt Spang insiste en la dificultad de definir lo que es un género literario. En efecto, existe una clara unanimidad entre los estudiosos al referirse a la complejidad de tal tarea, que va unida a la problemática sobre el concepto de literatura y el tipo de texto estudiado. Por ello, limita el campo de investigación a la literatura de ficción escrita con el afán de crear belleza, es decir a la que suele agruparse bajo la denominación de *bellas letras*.<sup>61</sup>

En el estudio que lleva a cabo sobre los géneros literarios, el profesor Spang empieza por delimitar los niveles de abstracción de las formas literarias que se observan en la literatura moderna y contemporánea, que constituirán el campo de trabajo que nos ocupa. Así, diferencia cinco niveles distintos de observación y de abstracción en los que, del más general al más concreto, se puede enmarcar cualquier texto de ficción:<sup>62</sup>

1. Las manifestaciones verbales en general.
2. La literatura en su totalidad.
3. La forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte.
4. El posible grupo al que pertenece.
5. La obra literaria individual.

Los niveles propios y específicos de los que se ocupan los estudios genéricos serían los niveles tres y cuatro, es decir, las formas básicas de presentación, o géneros teóricos, y los posibles grupos en los que se pueden clasificar las obras literarias. Si tomamos como ejemplo nuestra novela más universal, *El Quijote*, es obvio que pertenece al nivel 1 (como

---

<sup>61</sup> SPANG, Kurt, *Géneros Literarios*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 13.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 15.

manifestación verbal) y al nivel 2, como obra literaria, aunque en este segundo nivel habría que matizar y añadir una amplitud de enfoque, precisando geográficamente a qué tipo de literatura pertenece. En este caso, la obra forma parte de la literatura occidental y más precisamente pertenece a la literatura española. Además, considerando la amplitud de enfoque, la obra forma parte de un género teórico, la narrativa (nivel 3 de abstracción), pertenece a un grupo, la novela (nivel 4 de abstracción) y es igualmente una obra literaria individual denominada por su título (nivel 5 de abstracción).

La dificultad a la hora de elaborar cualquier clasificación de obras literarias reside, por una parte, en la enorme cantidad de obras producidas a lo largo de la historia, y que se siguen produciendo, lo que transforma la voluntad de clasificación en tarea casi imposible.

Por otra parte, también existen géneros que se practican desde hace siglos y que, por tanto, han evolucionado, cambiando de forma, de contenido o incluso de nombre<sup>63</sup>. El profesor Spang cita, como ejemplos, la novela y el cuento, a los que califica de géneros polifacéticos y en constante evolución.

A la hora de definir el género literario, surgen puntos de vista y perspectivas a veces totalmente opuestas. Así, René Wellek y Austin Warren defienden en su *Teoría Literaria*, la idea de la evolución de los géneros literarios e insisten en que la teoría de los géneros no tiene como objetivo únicamente la clasificación de las obras literarias:

La teoría de los géneros literarios es un principio de orden. No clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar

---

<sup>63</sup> “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación», (TODOROV, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en *Teoría de los Géneros Literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo, (ed.), Arco, Madrid, 1988, p. 34.)

(época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias.<sup>64</sup>

Para ellos, el género existe como *institución* y debe evolucionar como tal, adoptando y permitiendo las necesarias reformas a lo largo de su existencia. Una idea que también comparte el profesor Juan María Díez Taboada cuando afirma que:

La categoría de género es, en principio, relativa, histórica, tradicional y empírica. Es un trabajar provisional de la mente crítica sobre una serie de datos históricos individuales que se repiten, en algunos de sus aspectos por lo menos, y que el crítico trata de tipificar.<sup>65</sup>

En cuanto a sus acepciones, una confusión frecuente es la utilización del término género tanto para las formas de presentación literarias o géneros teóricos (nivel tres), como para las posibles subdivisiones de estas formas en el nivel de los grupos (nivel cuatro). Es más, se llaman también género, añadiéndoles un adjetivo especificativo, las subdivisiones de estos últimos, de forma que se habla de novela policiaca o de novela fantástica, por ejemplo. Siguiendo al profesor Spang, en este trabajo, género será el marbete que aplicaremos al nivel cuatro, es decir el de los grupos de obras, ateniéndonos al uso y al concepto más frecuentes y convencionales, reservando la denominación de género teórico para el nivel tres relativo a la forma fundamental de presentación literaria, es decir la tríade de lírica, narrativa y dramática.

---

<sup>64</sup> WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 271-272.

<sup>65</sup> DÍEZ TABOADA, Juan María, “Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios”, en *Homenajes. Estudios de Filología Española II*, Graf, Madrid, 1964, p. 13.

Como ya se indicó al inicio de este capítulo, otro elemento importante a la hora de estudiar los géneros literarios es el concepto de literatura que aflora, y por el que tanto la definición del género, como su número, variarán considerablemente. Si se parte de un concepto generalizador, o sea, del presupuesto de que literatura es todo lo escrito, en una actitud maximalista, la cantidad posible de géneros aumentará considerablemente. Así, si bien Kurt Spang atiende a géneros teóricos y géneros literarios determinados por el carácter ficticio y elocutivo basado en la tripartición tradicional, el estudio de Javier Huerta Calvo y Antonio García Berrio<sup>66</sup>, por ejemplo, da cabida ampliamente al género didáctico-ensayístico. Este cuarto tipo genérico ha sido, de hecho, atendido por numerosos teóricos y estudiosos y tiene importantes concomitancias con los anteriores.

Si para definir el concepto de literatura nos basamos exclusivamente en conceptos formales, como el grado de complejidad de la estructura y el estilo elaborado, existen numerosos textos cuya estructuración y elaboración lingüística son impecables. Sin embargo, no siempre pueden considerarse como obras literarias. Aunque, como sabemos, tampoco faltan autores que defienden la existencia de obras y géneros literarios no ficcionales, “la literariedad se basa además en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada, por mínima que sea esta ficcionalización.”<sup>67</sup> Así, los diálogos platónicos o el ensayo también son literatura.

El planteamiento de Benedetto Croce<sup>68</sup> y de Enrique Anderson Imbert, al negar la existencia de géneros literarios, constituye el extremo opuesto de la actitud maximalista sobre los géneros. Ambos sostienen que

---

<sup>66</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 2006.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>68</sup> CROCE, Benedetto, *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de un ensayo y un apéndice*, Espasa Calpe, Madrid, 1967.

cada obra literaria es única e irrepetible y, por lo tanto, inclasificable. De este modo, su razonamiento conduce a la negación de los géneros como concepto artístico literario.

La actitud creadora también influye en la concepción del género y en su evolución, así como la consideración sobre la posible rigidez o no de su estructura. Antes del siglo XVIII, o sea antes del Romanticismo, la actitud literaria era más bien normativa y conservadora; dominaba el respeto de las reglas, la imitación de modelos y autores establecidos, y la escasa innovación del artista respecto a los cánones básicos generales.

A partir del Romanticismo, la capacidad innovadora del artista se vuelve lo principal, aspecto que tendrá serias repercusiones en la concepción y en la evolución de los géneros literarios. A partir del Romanticismo, pues, el artista aspira a la originalidad y, en consecuencia, empiezan a proliferar géneros nuevos y numerosas variaciones de los existentes.

Por lo anteriormente expuesto, queda patente la diversidad de niveles y también la utilización del mismo término género para dos realidades diferentes: la de los géneros teóricos (nivel tres) y la de los géneros históricos (nivel cuatro). En todo caso, y al margen de la problemática anterior, una vez admitida la existencia de los géneros, debemos pasar a preocuparnos por su número.

Así, la ampliación más frecuente a la tríada *narrativa, dramática y lírica*, es la introducción del denominado género *didáctico*<sup>69</sup>, dependiendo, como visto con anterioridad, del concepto de literatura que se

---

<sup>69</sup> Dentro del cual podemos considerar el Ensayo, por cuyo reconocimiento como género literario aboga también el profesor Manuel Romero Luque ya que: “el ensayista no se mueve en el terreno de lo verosímil, sino en el de lo verdadero, y los datos que maneja pueden ser interpretados, pero no alterados. De ahí que a la libertad creativa y de elección de materia y forma se contrapongan las verdades objetivas de la ciencia.” (ROMERO LUQUE, Manuel, “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, p. 591.)



aplique. También ha añadido un cuarto género a la triada Wolfgang Ruttkowski<sup>70</sup> seleccionando los textos en los que sobresale el afán de apelar al público. Sin embargo, la finalidad apelativa no es característica únicamente de las obras literarias, por lo que, finalmente, partiendo del análisis de Kurt Spang, la tríada clásica nos parece no carecer de fundamento:

Sin indagar en la argumentación de unos y otros, parece ser que la tripartición no carece del todo de justificación si se contempla el corpus de las obras literarias existentes. Naturalmente, a la hora de la división, tampoco deja de influir el concepto de literatura.<sup>71</sup>

Es evidente que, dependiendo de cada caso, se pueden explicitar grandes bloques tipológicos, como hicieran Goethe<sup>72</sup>, Friedrich Hegel<sup>73</sup>, Friedrich Schiller<sup>74</sup> o más recientemente Emil Staiger<sup>75</sup>, Wolfgang Kayser<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> RUTTKOWSKI, Wolfgang, *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, Francke, Berna/Munich, 1968.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 27.

<sup>72</sup> Johann Wolfgang von Goethe, a la hora de definir lo que es un género literario, postula la existencia de invariantes de carácter ahistórico que formarían la base de los géneros históricos variables. Para Goethe, estos invariantes son las llamadas *Formas naturales* de poesía o *Naturformen* y propone tres clases de poesía: *la épica* “que narra con claridad”, *la lírica* “que narra con entusiasmo”, y *la dramática* “aquella en la que aflora lo personal”. Añade además que todas estas formas naturales pueden aparecer juntas en una misma obra literaria.

<sup>73</sup> Friedrich Hegel tampoco se alejará demasiado de la tríada clásica proponiendo como géneros *la épica*, *la lírica* y *el género dramático*. (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética (1817-1820)*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1995.)

<sup>74</sup> Friedrich Schiller distingue dos tipos de poesía: la poesía *ingenua*, que se corresponde con la poesía antigua, y la `poesía *sentimental* o *reflexiva* que se corresponde con la poesía moderna y en la que incluye la sátira, la elegía y el idilio. (SCHILLER, Friedrich, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental (1796)*, 2ª ed. rev., Verbum, Madrid, 2006.)

<sup>75</sup> En la misma línea romántica, pero más recientemente, Emil Staiger, denomina *conceptos fundamentales* lo que Goethe llamaba *invariantes*, mientras los conceptos fundamentales de la poesía siguen siendo *lo épico*, *lo lírico* y *lo trágico*. A influencia de Hegel, sin embargo, intentará reflejar en los aspectos estilísticos de las obras implicaciones antropológicas: así, identifica el estilo lírico con *el recuerdo*; el estilo épico con *la representación*; y el estilo dramático con *la tensión*. (STAIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1946.)

<sup>76</sup> Wolfgang Kayser, tampoco se aleja demasiado de la tríada clásica y cambiará los conceptos fundamentales de Emil Staiger por las *actitudes fundamentales* o formas

o Northrop Frye<sup>77</sup>, o bien se pueden seguir dentro de las variantes históricas, un número mucho más amplio de grupos literarios. En el primer caso, suele hablarse de una tríada, aunque al número de tres se suma muchas veces, como ya he indicado, un cuarto grupo. En el segundo caso, que tiene en cuenta las variantes históricas, se hace más complicado determinar el número y límite de géneros.

Como no pretendemos ser exhaustivos, nos limitaremos a examinar ejemplos, de cómo se ha enfocado desde un contexto histórico concreto y de forma novedosa, el problema de los géneros literarios durante el siglo XX, en el que aparecen nuevas y originales líneas críticas en torno a la problemática de los géneros, que intentan desvincularse de la tríade clásica.

Entre las teorías taxonómicas, vinculadas al estructuralismo ruso que ya no parten de tipos ideales, sino que buscan constantes en las manifestaciones históricas de los géneros, podemos citar como ejemplo, a Boris Tomachevski, en cuya teoría, estima tarea imposible una clasificación lógica y duradera de los géneros y propone en su lugar: “adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros; reemplazar la clasificación lógica por una pragmática y utilitaria que tenga en cuenta sólo la distribución del material dentro de los marcos definidos. La clasificación de los géneros es compleja: las obras se distribuyen en vastas clases que, a su vez, se

---

naturales de la literatura, buscando la esencia de *lo dramático*, *lo narrativo* y *lo lírico*, como actitudes supragenéricas que pueden aparecer en cada género. (KAYZER, Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Gredos, Madrid, 1958, p. 172.)

<sup>77</sup> Northrop Frye, por fin, propone una clasificación genérica, según el tipo de auditorio, y distingue entre drama, *obras representadas*, poesía lírica, *obras cantadas*, poesía épica, *obras recitadas* y prosa, *obras leídas*<sup>77</sup>, mientras afirma que cada género se caracteriza por un ritmo particular. (NORTHROP, Frye, “Rethorical Criticism: Theory of Genres”, en *Anatomy of Criticism. Four Essays*, University of Toronto Press, Toronto, 2006.)

diferencian en tipos y especies.”<sup>78</sup> Para Tomachevski, la única clasificación posible es histórica y, necesariamente, pragmática.

Por otro lado, Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*<sup>79</sup>, intenta delimitar de forma teórica los rasgos propios de cada género para ofrecer un modelo (o representación) de la obra literaria que habrá de ser contrastados en los textos, sin que sea necesario conocer todas las obras pertenecientes a un género para llegar a definirlo. Tzvetan Todorov propone una división de los géneros literarios en *históricos*, determinados por observación de los hechos literarios y *teóricos*, bien elementales (con un rasgo estructural), bien complejos (con varios rasgos estructurales), basados en una Teoría de la literatura. Los géneros teóricos se comprueban en los textos mientras los géneros históricos se explican por la teoría.

Por su parte, Marie-Laure Ryan aborda el problema de los géneros literarios a partir de la teoría de los actos de lenguaje.<sup>80</sup> Su propuesta consiste en la elaboración de un inventario de géneros que reconstruye “el paradigma de los términos con los cuales la gente responde a la pregunta: ¿qué es este texto?”<sup>81</sup> y lo aplica a una serie de relatos como el policiaco o el fantástico por ejemplo, estableciendo tipos de lectura para cada género. Nos seduce de esta teoría la conexión entre el lector y la obra para definir el género, ya que conecta con el horizonte de expectativas del destinatario de la obra.

El profesor Miguel Ángel Garrido también aborda el concepto bajo el punto de vista de las expectativas del lector y, siguiendo la teoría de

---

<sup>78</sup>TOMACHEVSKI, Boris, “Temática”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970, p. 207.

<sup>79</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970.

<sup>80</sup> “La teoría de los actos de lenguaje, que se sitúa en la pragmática de tercer grado, tiene como punto de partida la convicción de que la unidad mínima de la comunicación humana no es ni una frase, ni otra expresión, sino el cumplimiento de unos determinados actos.” (ARMENGAUD, Françoise, *La pragmatique*, P.U.F., 2ª ed., París, 1990, p. 77.)

<sup>81</sup> RYAN, Marie-Laure, "Hacia una teoría de la competencia genérica.", en Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 253-302.

la recepción, afirma que la pertenencia a un género implica la existencia de un molde que tanto el autor como el lector utilizan en torno a sus expectativas, el primero, para saber para quién escribe y el segundo, para saber con qué se va a encontrar al abrir una novela o un cuento por ejemplo<sup>82</sup>. Añade además que:

El género es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.<sup>83</sup>

Dicho de otra manera, las obras literarias comparten estructuras comunes, denominadas géneros, lo que permite una clasificación de las obras y su comparación dentro del género, pero con la finalidad de que el lector pueda decidir la lectura de una obra dentro de los denominados géneros, basándose en su horizonte de expectativas.

El profesor Lázaro Carreter, por fin, defiende el concepto de género literario como “una combinación, a veces muy compleja, de rasgos formales y semánticos”<sup>84</sup>, que resumimos a continuación:

- cada género tiene un origen conocido que puede descubrirse,
- el género tiene una estructura con funciones diferenciadas,
- la afinidad de género se basa en las afinidades de las funciones,
- el género se establece cuando un escritor sigue un modelo anterior,
- el epígono suprime y altera funciones,
- el género está vigente durante una etapa más o menos larga.

---

<sup>82</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en Garrido Gallardo Miguel Angel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arcos, Madrid, 1988, pp. 9-27.

<sup>83</sup> Art. cit., p. 25.

<sup>84</sup> LÁZARO CARRETER, Fernando, “Sobre el género literario”, *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976, p. 119.

El origen de un género es obra de un genio que es el primero en combinar una serie de rasgos que a continuación otros van a imitar. Cada género está estructurado y posee funciones que cualquier seguidor puede alterar o suprimir, transformando así el género que ni es inmutable ni es perenne.

En conclusión, cuando se abordan los géneros históricos, cabe preguntarse qué fenómenos hay que tener en cuenta a la hora de la definición del género. Destaquemos que, con regularidad, aparecen en los intentos de definición, una serie de criterios que son *a priori* bastante interesantes.

Así, el criterio cuantitativo, o sea, caracterizador de la extensión, permite distinguir entre géneros cortos, de mediana extensión y largos, aunque no suelen detenerse los estudiosos normalmente en el número exacto de versos o de páginas. Este criterio nos permitiría abordar el cuento como género de corta extensión.

Los criterios lingüístico-enunciativos se refieren a los aspectos estilístico, semántico y pragmático o enunciativo, abarcando aspectos varios de la naturaleza verbal de la obra literaria.

También se tienen en cuenta criterios temáticos, sobre todo cuando se trata de una obra del pasado de la literatura occidental, por ejemplo, ya que existen géneros prácticamente caracterizados por el tipo de temas, como el epistolario. Sin embargo, en géneros, entre otros, como la novela o el cuento, hay que advertir que se admiten todos los temas imaginables.

Por fin, se tiene también en cuenta la perspectiva histórica y sociológica porque “si algo hay claro en la cuestión de los géneros es la empírica movilidad de los mismos, sus continuas sustituciones y sus diferencias en el espacio y en el tiempo.”<sup>85</sup> En efecto, los géneros literarios

---

<sup>85</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Estudios de semiótica literaria*, CSIC, Madrid, 1982, p. 98.

y la evolución de las formas literarias están estrechamente vinculados con las circunstancias socio-culturales.

Durante siglos, como hemos podido observar, se abrieron innumerables debates y tentativas de sistematización en los que generalmente se consideraban imperfectas las formas que no se adaptaban a los grandes géneros teóricos. La querrela entre *antiguos* y *modernos* en la que los *modernos* rechazan las reglas clásicas por considerarlas no adecuadas a la época (rechazo del carácter intemporal de los géneros históricos) será una de las más apasionadas. El hibridismo de los géneros, característico de la literatura barroca española, será rechazado en el siglo siguiente por los críticos neoclásicos. Precisamente el hibridismo será empleado por los románticos en la creación de varias formas y géneros.

Con los elementos ya expuestos, se podrían sacar dos conclusiones: por una parte, los géneros no son categorías inmutables, sino que siguen el proceso de evolución de las sociedades; por otra, los géneros no funcionan como esencias independientes, si no que a menudo las obras participan de un hibridismo que tiran por tierra el concepto mismo de subordinación de un género a otro y/o la existencia de géneros mayores en relación con géneros inferiores.

En función de lo que precede, y como se demostrará en el siguiente capítulo, lo fantástico no puede considerarse como género en sí. Si partimos de la teoría de la recepción, se considerará el cuento como género-molde sobre el que el lector construirá expectativas en función del rasgo característico principal constitutivo del cuento. En nuestro caso, sería lo fantástico el rasgo principal que permitirá la creación de expectativas en la mente del lector.

## II.3 CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO

Los acercamientos teóricos a la literatura fantástica han puesto de manifiesto repetidamente la necesidad de establecer una delimitación del concepto de lo fantástico y de vincularlo, en mayor o menor medida, a la teoría de los géneros literarios o, en todo caso, a ciertas modalidades literarias. Abordar lo fantástico de tal manera suscita muchos problemas desde el punto de vista teórico. Desde el nacimiento de la literatura fantástica se plantea el problema de la ruptura con lo real de esta clase de textos. No obstante, como ya se ha indicado anteriormente, este tipo de literatura, caracterizada por su variedad y complejidad, está sujeto al pacto de lectura y se debe al mundo ficcional -o imitativo-, verosímilmente creado. A esta cuestión se suma, según se ha señalado, la de saber si lo fantástico es un género propiamente dicho.

### II.3.1 TEORÍA DE TZVETAN TODOROV

Tzvetan Todorov<sup>86</sup> fue el primero en asignar la etiqueta de género literario a lo fantástico. Tiene una importancia teórica clara al haber realizado el primer estudio sistemático del tema, aplicando la teoría de Northrop Frye sobre los géneros y situando lo que él denomina lo fantástico puro entre lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso. Lo fantástico puro, cronológicamente, se transforma en un momento puramente virtual delimitado por la incertidumbre del lector.

El crítico Remo Ceserani,<sup>87</sup> afirma con razón que Tzvetan Todorov tiene una deuda con los autores-críticos del siglo XIX, cuya aportación examinaremos más allá en este capítulo, y que se le podría reprochar no haber citado en su obra a otros tantos estudiosos como Gaston

---

<sup>86</sup> TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura*.

<sup>87</sup> CESERANI, Remo, *Lo Fantástico*, Visor, col. la balsa de la medusa, n° 104, Madrid, 1999.

Deschamps<sup>88</sup>, Joseph H. Retinger<sup>89</sup>, Hubert Matthey<sup>90</sup>, Peter Penzoldt<sup>91</sup> o el mismísimo Jean Paul Sartre<sup>92</sup>. Aunque hay que reconocerle a Todorov dos méritos: su gran claridad y el haber permitido el debate en torno a su teoría.

Dentro de la ficción no-realista, Tzvetan Todorov diferencia tres categorías: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. De este modo, la forma de explicar lo sobrenatural del relato determinará su pertenencia a una de las tres categorías. Si lo sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, estamos en lo insólito. Por otro lado, si lo sobrenatural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, nos encontramos ante lo maravilloso. Es éste el caso de los cuentos de hadas, las fábulas, las leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. El género fantástico se encontraría, según Tzvetan Todorov, en la frontera entre lo insólito y lo maravilloso, y el efecto fantástico sólo se mantendría mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Una vez concluida la narración, el texto dejaría de ser fantástico, ya que la duda no permanecería: el texto es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Lo fantástico ocupa sólo “el tiempo de una incertidumbre”, hasta que el lector opta por una solución u otra.

A Tzvetan Todorov le llovieron críticas muy duras por tanta abstracción y por haber incorporado a su definición la palabra “perturbador”, ya anotada por Sigmund Freud para referirse a la experiencia

---

<sup>88</sup> DESCHAMPS, Gaston, “La littérature fantastique et terrible”, *Je sais tout*, París, 1905, pp. 151-160.

<sup>89</sup> RETINGER, Joseph H., *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Grasset, París, 1908.

<sup>90</sup> MATTHEY, Hubert, *Essay sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. Contribution à l'étude des genres*, Payot, Lausana, 1915.

<sup>91</sup> PENZOLDT, Peter, *The supernatural in Fiction*, Nevill, Londres, 1952.

<sup>92</sup> SARTRE, Jean-Paul, “Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage”, en *Situations I*, Gallimard, París, 1947.



de una presencia inquietante en la vida cotidiana y/o al resurgimiento de un trauma infantil o juvenil en la edad adulta. Además, Tzvetan Todorov intuye a medias palabras que lo fantástico, un producto nacido a finales del siglo XVIII, ha desaparecido con la llegada de la teoría psicoanalítica de principios del siglo XX: lo fantástico logra explicarse por las pulsiones inconscientes del escritor y su lector.

Sin embargo, cabría preguntarse si la visión de Todorov da cuenta de lo fantástico y agota sus posibilidades. ¿Constituye el relato fantástico sólo una serie de conceptos psicoanalíticos? ¿Se puede reducir cualquier relato fantástico a conceptos psicoanalíticos? ¿No existe ya literatura fantástica en el siglo XX?

De todas maneras, tal y como lo constata Remo Ceserani, Tzvetan Todorov no hace sino retomar reflexiones de algunos de los narradores que hicieron literatura fantástica en el siglo XIX, poner un poco de orden en el asunto y construir un sistema bien delimitado y coherente bajo un punto de vista claramente estructuralista. Así, las categorías “l'étrange” y “le merveilleux” se corresponderían con la distinción ya formulada por Hoffman “das Wunderliche” y “das Wunderbare”.<sup>93</sup> Además, de Charles Nodier y de Guy de Maupassant, Tzvetan Todorov habría recogido la idea de “vacilación” entre el sueño y la melancolía.

Habría que precisar que, por una parte, a los elementos duales plasmados por estos autores, él contrapone tres, fundándose en la experiencia de la vacilación y en la duda experimentada por el lector. Por la otra, esta primera verdadera teoría de la literatura fantástica ha permitido la discusión y ha abierto la puerta al estudio de un género que muchos consideraban ya extinguido. En resumen, según Todorov sólo hay dos

---

<sup>93</sup> HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandman: Das Öde Haus (1917)*, Orig., Berlín, 1989.

soluciones viables y el género deja de existir en cuanto optamos por una u otra. Pero ¿por qué se ha de escoger? ¿Por qué desaparece lo fantástico en cuanto se opta por una de las dos soluciones? ¿Por qué ciertas narraciones fantásticas no toleran este análisis? La teoría de Tzvetan Todorov no resuelve estas dudas. A este propósito la profesora Martha Nandorfy opina, con muy buen criterio, que el análisis de Tzvetan Todorov únicamente se corresponde con las obras del siglo XIX sobre las que funda su teoría, pero no con las obras de su propio siglo.<sup>94</sup>

En cuanto a los augurios de desaparición del género con la llegada del psicoanálisis, se puede considerar dicha afirmación como absurda. Aunque es cierto que mantiene numerosos tratos con el inconsciente, lo fantástico, como se verá a lo largo de este trabajo, sigue vivo en la literatura. Además, a tenor de lo expuesto en partes anteriores del capítulo, hablar de género fantástico resulta poco convincente.

---

<sup>94</sup> “Las premisas y la metodología de Todorov se corresponden con las obras que escoge como paradigmas de lo fantástico. (...) Todorov ofrece un cuidadoso análisis sobre la representación de la realidad y lo fantástico en el siglo XIX, pero resulta irónico, y aún desafortunado, que ese enfoque se corresponda de forma inextricable con aquel siglo y no con el suyo (Art. cit., p. 252.)

### II.3.2 LO FANTÁSTICO COMO MODO

Rosemary Jackson<sup>95</sup> y Remo Ceserani se alejan de la noción de género y la sustituyen por la de *modo* con el fin de reunir las características estructurales en obras de épocas diferentes. Jackson destaca la dimensión transgresiva anteponiéndola a la *hésitation* marcada por Todorov. En cuanto modo, lo fantástico se extendería a través de diferentes épocas y de diferentes géneros literarios como conjunto de posibilidades formales renovables. Ceserani define lo fantástico como una modalidad del imaginario flexible y un modo literario utilizado en géneros y subgéneros diferentes, con el mismo estatuto que lo cómico o lo trágico. Lo que distingue el modo fantástico serían sus estrategias retóricas y narrativas novedosas y unos temas que recogen nuevas parcelas de la realidad humana.

Se analizará ambos aspectos en este capítulo pero no sin antes tomar posición en el debate sobre género o modo a través de las reflexiones de varios críticos *fantásticos*.

Roger Bozzetto<sup>96</sup> propone sustituir el término *le fantastique* por *les fantastiques*, insistiendo en la polisemia del término que impide hablar de un género fantástico particular. *Fantastique* sería un término ambiguo que una rígida definición no llega a englobar teniendo en cuenta sus múltiples dimensiones, e insiste en la dificultad de encasillar lo fantástico en un género único.

Y si Louis Vax estima inútil el ejercicio, y decide rechazar toda definición, el crítico francés Harry Belevan se opone también a la noción de

---

<sup>95</sup> JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, Londres y Nueva York, 1981.

<sup>96</sup> BOZZETTO, Roger, “Le pourquoi d’un pluriel”, *Les fantastiques*, Europe et les Éditeurs Français Réunis, París, 1980.

género y prefiere hablar de *técnica* concentrándose en la expresión de ciertos temas y procedimientos en el texto:

Lo fantástico permite percibir la insólita ambigüedad de la realidad misma. En la literatura fantástica el lector participa activamente en la comprensión del enigmático mundo narrado. Lo fantástico existe en la medida en que hay conciencia de él. Por implicar y exigir un nuevo tipo de lector, la literatura de expresión fantástica es la forma literaria más revolucionaria y la quintaesencia de la literatura.<sup>97</sup>

Son constantes ya las referencias a la realidad de un mundo enigmático y a la necesaria colaboración de un lector activo y de un pacto entre lector y autor, ya que si el lector no acepta dicho pacto, lo fantástico no existiría.

Según María Chiara Dargenio, la noción de género sería también inadecuada para resumir en una palabra los diferentes aspectos del texto literario. En efecto, establecer la pertenencia definitiva de un texto a un género significaría necesariamente tener en cuenta sólo aspectos parciales de la obra y no su entera complejidad. La palabra *género*, queriendo indicar tanto forma como fondo del texto, implicaría una inaceptable confusión entre continente y contenido, pues lo fantástico no sería entonces un género específico de la literatura, sino una expresión localizable y producida por cualquier género o técnica.<sup>98</sup>

Irène Bessière,<sup>99</sup> siguiendo la misma corriente, aplica a lo fantástico la idea de la contraforma de André Jolles<sup>100</sup>. Lo fantástico sería

---

<sup>97</sup> BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 107 y 121.

<sup>98</sup> D'ARGENIO, Maria Chiara, "Lo Fantástico a través de la crítica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 635, México, mayo 2003, pp. 77-80.

<sup>99</sup> BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974.

una contraforma, un modo que asume distintas formas de género y que está presente de forma persistente en la literatura moderna. Irène Bessièrre apunta el hecho que lo fantástico literario se alimenta de elementos del mundo cotidiano (*les Realia*) pero con el único objeto de pervertir lo normal para que entre en conflicto con lo irreal, lo irracional, lo sobrenatural. El lector percibe así la realidad del texto como enigmática y/o ambigua. Irène Bessièrre también rechaza la duda (*hésitation*) de Todorov y prefiere oponerle la contradicción entre dos órdenes. En lo fantástico, la realidad se transforma en algo problemático para el sujeto que empieza así a cuestionar sus creencias e inconsecuencias. Irène Bessièrre habla de “questionnement culturel”<sup>101</sup>. Además, lo fantástico, al dramatizar la distancia del sujeto respecto a lo real, está siempre ligado a las teorías sobre el conocimiento y a las creencias de una época.

Partiendo de la idea de lo fantástico como modo o categoría que puede aparecer en cualquier obra, sea del género que sea, Remo Ceserani considera lo siguiente:

Cada procedimiento formal en particular, o cada artificio retórico y narrativo, cada tema, cada motivo, pueden emplearse en textos pertenecientes a las modalidades más diversas. No se puede caracterizar a lo fantástico mediante un catálogo de procedimientos retóricos o una lista de temas exclusivos. Lo que le caracteriza, y lo ha caracterizado en particular en el momento histórico en que esta nueva modalidad literaria ha tomado cuerpo y concreción en una serie de textos bastante homogéneos entre sí, ha sido una combinación

---

<sup>100</sup> JOLLES, André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tubinga, Niemeyer, 1930. En francés: *Formes simples*, Seuil, París, 1972.

<sup>101</sup> *Op. cit.*, p. 83.

particular, de estrategias retóricas y narrativas, artificios formales y núcleos temáticos.<sup>102</sup>

Dicho de otra manera, lo fantástico como categoría ha nacido en el siglo XIX concretándose en una serie de textos pertenecientes a un mismo género caracterizado por su forma y núcleos temáticos. Más adelante, la categoría pasaría a tomar cuerpo en textos pertenecientes a géneros diferentes.

Si unimos estas reflexiones a las de Kurt Spang, se llega a la conclusión de que, efectivamente, lo fantástico es un modo y no un género. Y aunque las reflexiones de Tzvetan Todorov y de sus seguidores tienen el mérito de abrir el debate y de reflexionar sobre la modalidad de lo fantástico, cometen el error tan frecuente de confundir forma fundamental o género teórico (narrativo), grupo al que pertenece (cuento o novela) y subespecie, modo o modalidad (fantástico).

Quizá el problema resida en que lo fantástico no constituye un género en sí, sino un elemento modal que permite a los denominados géneros naturales emprender nuevos caminos y abrirse vías novedosas a medida que el lector evoluciona y desplaza las fronteras de lo verosímil. Las teorías de la recepción, el pacto de lectura y la dimensión pragmática toman aquí especial relieve.

---

<sup>102</sup> *Op. cit.*, pp. 100-113.

### II.3.3 TENDENCIAS ACTUALES EN LO FANTÁSTICO

David Roas, uno de los máximos especialistas españoles actuales en literatura fantástica propone en su ensayo “Tras los límites de lo real” una definición de lo fantástico que, sin alejarse de las teorías anteriores, intenta dibujar el funcionamiento y los efectos de lo fantástico a través de cuatro conceptos: la realidad, el miedo, lo imposible y el lenguaje, así como una reflexión sobre la vigencia y el rumbo tomado por lo fantástico en la literatura española actual:

Cuatro conceptos que recorren las cuestiones y problemas esenciales que articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico: su necesaria relación con la idea de lo real (y por tanto de lo posible y lo imposible), sus límites, sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpresable, pues está más allá de lo pensable.<sup>103</sup>

La confrontación entre lo real y lo imposible está en el centro de todo relato fantástico, según nuestra propia interpretación de lo que es literatura fantástica: la transgresión de los límites que separan lo real de lo imposible, “lo que no puede ser pero destruye las convicciones del personaje y del receptor acerca de lo que se considera como real.”<sup>104</sup>

Lo fantástico subvierte la percepción de nuestra realidad para instalarnos en la inquietud que, por contraste, produce el sentimiento fantástico. Inquietud producida en el receptor que integra voluntariamente los nuevos códigos subvertidos que le acercan a los límites de una realidad cada vez más vacilante.

---

<sup>103</sup> ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Ensayo, Madrid, 2011, pp. 9-10.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 14.

Lo fantástico aparece por contraste, por referencia a lo real aparentemente estable y objetivo.<sup>105</sup> Según David Roas, la desaparición de la creencia en lo sobrenatural en el siglo XVIII no eliminó “la emoción que producía como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido.”<sup>106</sup> Esta emoción la encuentra el lector en la literatura fantástica desde su desaparición de la vida real en la que lo sobrenatural ha sido vencido por la razón:

Fuera de la luz de la razón empezaba un mundo de tinieblas, lo desconocido, que Goethe bautizó como lo demoníaco. (...) Ello supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón.<sup>107</sup>

Una parte de la realidad, instalada en sus límites, o más allá de esos límites, escapa al razonamiento lógico y es en ese hueco, en ese lado oscuro, donde se manifiesta lo fantástico. Por ello, los escritores fantásticos desde Hoffman desplazan sus historias hacia un espacio y un tiempo ligados al mundo cotidiano del lector, más que nunca cómplice, porque ya sabe que puede sentir miedo sin riesgo en un mundo sin supersticiones pero con sombras y dudas. Lo fantástico evoluciona con el conocimiento y las creencias de cada época, “así como con el contexto de recepción, y no solo de la intención del autor.”<sup>108</sup> El hombre de los siglos XX y XXI ha desplazado los límites de lo desconocido, pero esos límites, esa frontera sigue siendo lugar de hechos inquietantes, inexplicables por desconocidos y “el objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad.”<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 35.



Nuestra percepción de la realidad va cambiando con el tiempo y los límites a los que se acerca la literatura fantástica se van moviendo igualmente perturbando la seguridad aparente del entorno del lector que decide, cómplice, traspasar dichos límites sin llegar a explicarlos produciendo en él el sentimiento fantástico, el miedo generado por lo que es imposible de explicar. Lo imposible y lo posible siguen coexistiendo a través de los siglos y de la evolución del pensamiento racional que la literatura fantástica no cesa de cuestionar.

Según Rosalba Campra<sup>110</sup>, existen procedimientos de transgresión comunes entre lo fantástico y el movimiento (sensibilidad) postmoderno(a); una serie de características que permiten incluir la literatura fantástica en la concepción literaria postmoderna. El sentimiento de “incertidumbre radical” se ve plasmado en la literatura fantástica en la falta de motivación de los acontecimientos. Éstos ocurren sin causa aparente. La estructura lineal, con multiplicación de comienzos, finales y acciones se rompe. Los finales incompletos, dobles o regresivos se multiplican y el nivel de jerarquización funcional de las acciones se transforma. La *indecibilidad* toma cuerpo a través de las elipsis y de la omisión de secuencias necesarias para la acción. La perspectiva y la focalización se vuelven múltiples con lo que se acentúa la problemática de la percepción narrador/personajes/destinatario. Se podría añadir también la minimización de la importancia del autor a favor del lector y la utilización de elementos fantásticos puestos al servicio de un tema realista, insertados en una realidad cotidiana. Estos elementos comunes a lo fantástico y al movimiento postmoderno podrían significar que el postmodernismo ha llevado lo fantástico a todos los campos logrando desplazar las fronteras de lo verosímil, pero no aportan elementos nuevos al debate. El postmodernismo no transforma el elemento fantástico; más bien lo exprime

---

<sup>110</sup> CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico...”.

al máximo y utiliza sus rasgos más distintivos, más extremos, para revolucionar el arte de la postmodernidad.

Partiendo de estas premisas, David Roas coincide con Rosalba Campa en su valoración sobre lo fantástico en la postmodernidad:

La narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. Coincide así con la visión postestructuralista de la realidad resumida en la idea de que ésta es una construcción artificial de la razón: en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable.<sup>111</sup>

Lo real aparece tan ficcional como la literatura y se borran los límites entre la realidad y la ficción, por lo que la obra literaria posmoderna se basa en sus propios referentes ficcionales. La obra se vuelve autorreferencial y se aleja de lo real, supuestamente igual de ficticio que dicha obra literaria. Y ahí radica la diferencia con la literatura fantástica, que toma siempre como referente la realidad para reflexionar sobre sus límites y jugar con los miedos del lector cómplice, que tiene como referente el mundo en el que habita. El marco es familiar y el efecto de inquietud proviene del juego con la realidad y sus límites tanto espaciales como temporales. Al diluirse las fronteras, se unen lo posible y lo posible, lo real y lo imaginario: “Eso lleva al receptor a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad.”<sup>112</sup> De esta manera, necesariamente lo imposible debe entrar en conflicto con lo posible para que surja el sentimiento fantástico, para que surja lo fantástico y el miedo en el receptor.

---

<sup>111</sup> ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, p. 29.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 32.

Si no hay conflicto, no hay extrañamiento. Y sin extrañamiento no hay sentimiento fantástico:

Para que el efecto fantástico se produzca, el mundo construido en el interior del texto siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia del mundo que tiene el lector.<sup>113</sup>

El miedo producido por el relato se proyecta en el receptor. Ya no es un miedo físico vivido por el personaje, sino un miedo metafísico, como lo denomina David Roas, que toma asiento en el receptor debido al conflicto entre lo imposible y lo posible al acercarse a los límites de lo real.

En *Tras los límites de lo real*, David Roas aborda con profundidad lo que pasa a denominar la “poética fantástica”<sup>114</sup> de los escritores fantásticos actuales y destaca con acierto sus cuatro aspectos esenciales:

1. *Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad*: las alteraciones que aparecen en el orden de lo real son mínimas pero revelan el deslizamiento hacia lo otro que el protagonista deberá asumir quedándose el protagonista tan perdido en una realidad como en la otra. Los personajes siguen siendo seres problemáticos enfrentados a su realidad y no encuentran serenidad en el paso de frontera que resulta igual de traumático en un desliz más progresivo pero que lleva a otra realidad tan imposible como la encontrada en relatos fantásticos anteriores. Este aspecto se analizará, por ejemplo, en “Fin de etapa”, relato de Julio Cortázar perteneciente a nuestro *corpus*.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 157.

2. *Alteraciones de la identidad*: según David Roas, “la transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica.”<sup>115</sup>

El protagonista contemporáneo se encuentra perdido en su realidad circundante con deseos e ideas que le impiden acomodarse y adaptarse al orden propuesto en dicha realidad. “En casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición.”<sup>116</sup> Así, aparece el tema del doble de forma recurrente, pero se trata aquí de dobles que no son idénticos al personaje sino alternativas, Ya no son seres desdoblados sino *seres bifurcados*.<sup>117</sup> Y son tantas las fisuras que el yo llega a multiplicarse en muchos otros o en otros casos llega a experimentar metamorfosis o a intercambiar identidades, como ocurre en “Lejana”, que también forma parte de nuestra selección de cuentos de Cortázar.

3. *Voces del otro lado de lo real*: en este tipo de narración, la voz del narrador ya no está ubicada en el mundo real, en la realidad del personaje. La voz que se oye viene ya del Otro lado. La voz narrativa pertenece al *Otro*, al ser situado “al otro lado de los límites de lo real.”<sup>118</sup> El narrador es quien ha cruzado los límites y cuenta el relato *desde la otra dimensión, desde lo imposible*:

El ser fantástico (...) ha sido la fuente del conflicto y del peligro. Su perspectiva no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano -el protagonista- que sufría el acoso del ser imposible.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 161-162.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 169.

A partir de aquí se humaniza la otredad, se le da la palabra y se la acerca al lector con un punto de vista opuesto al tradicional anterior, que mira de *lo Otro* hacia lo real. El peligro ya no reside en la otra realidad. El lector cómplice se convierte en más cómplice aún y comparte experiencias y puntos de vista que lo acercan a la otredad del personaje, situándose el lector en la parte imposible del relato. Este aspecto se analizará en dos cuentos de Julio Cortázar pertenecientes a nuestro corpus: “Axolotl” y “La noche boca arriba”.

4. *Combinación de lo fantástico y el humor*: tradicionalmente el humor introduce una distancia frente a los hechos que impide toda identificación con los personajes. Una identificación entre lector y personaje que en la práctica, resulta condición necesaria en todo relato fantástico para que éste funcione como tal. Sin embargo, los nuevos autores recurren a la ironía y a la parodia, logrando un “efecto distorsionador”<sup>120</sup> que para nada impide el sentimiento fantástico ni que “los fenómenos relatados pierdan la condición de imposible”,<sup>121</sup> ya que seguimos presenciando hechos imposibles en nuestra realidad cotidiana.

A pesar de las vueltas de tuerca dadas a lo imposible, los mundos de referencia en el relato fantástico siguen siendo el mundo del lector y el mundo situado en contrapunto, tras los límites de esta realidad. Y el objetivo sigue siendo la subversión del orden establecido y el deseo de ver más allá de una realidad con la que ya no se conforma el lector.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 174.

#### II.3.4 EL CUENTO COMO GÉNERO NARRATIVO BREVE

Retomando la reflexión sobre géneros literarios de Kurt Spang, el cuento en su forma más evolucionada permanece unido a los géneros narrativos cuyas características serían, de forma resumida, las que a continuación se exponen:

1. Nos encontramos con una historia narrada por alguien, comúnmente llamado narrador y dicha historia constituye una interpretación de la realidad en un mundo posible.
2. El narrador es el intermediario entre la historia y el público receptor; es él quien organiza la narración.
3. La ficcionalidad es condición *sine qua non* de la literariedad.
4. Se habla de la subjetividad de terceros; el narrador conoce los pensamientos de sus figuras, incluso en la narrativa moderna en que dicho conocimiento es parcial y a través de rasgos externos. A veces la interioridad de los personajes es revelada a través de sus réplicas o de un monólogo interior.
5. La palabra es el único medio de expresión. La narrativa es esencialmente verbal.
6. El autor dispone necesariamente de un mundo material y objetivo para plasmar su historia.
7. La situación comunicativa de lo narrativo es *sermo absentis ad absentem*; es decir, cuando se emite el mensaje no está presente el receptor y cuando se recibe no lo está el emisor.

Tradicionalmente, si se toma la extensión del relato como criterio, se suele distinguir entre género narrativo extenso y género narrativo breve. Las narraciones breves gozan de una tradición milenaria y han sufrido, a lo largo de su historia, modificaciones que dificultan, en muchos casos, su definición. Históricamente, los orígenes del cuento

literario están en el cuento popular, en los mitos y en las leyendas. Los precursores más inmediatos de sus manifestaciones literarias escritas son la *novella* italiana y los *lais* y *fabliaux* franceses. Por regla general, la narración breve presenta sólo un aspecto, un fragmento de realidad. La trama suele ser única, gira en torno a un suceso insólito presentado en su punto álgido, sin apenas introducción pero con un gran dinamismo en los ingredientes dramáticos. Prevalecen las narraciones con espacio y tiempo únicos y con pocas figuras puestas en escena en una evolución dinámica hacia un desenlace final que a veces se queda abierto. La formulación, debido en parte a la brevedad externa, es cuidada, sintética y sugestiva, sin largas descripciones, con un tono sobrio y, a veces, humorístico y/o irónico. En cuanto a la temática, a menudo, un individuo está enfrentado a la sociedad o un grupo a otros grupos, y el conflicto resulta revelador de valores existenciales. El narrador es un observador distanciado, no omnisciente, o por lo menos no lo es ni siempre, ni totalmente.

El cuento podrá presentarse como narración, como obra exclusivamente dialogada, como mezcla de diálogo y de narración o también en forma de narración epistolar. Condensación y síntesis son las características principales del cuento y, debido a su brevedad, cada detalle del cuento cobra una importancia mayor.

Por tanto, parece obvia la pertenencia del cuento literario a los llamados géneros narrativos breves, por sus rasgos bien definidos.

No se sabe con exactitud cuándo comenzó a utilizarse la palabra *cuento* para señalar un determinado tipo de narrativa, ya que en los siglos XIV y XV el mismo producto narrativo se llamaba indistintamente apólogo, ejemplo y cuento. Boccaccio utilizó las palabras fábula, parábola, historia y relato. Poco a poco, estos conceptos han ido incluyéndose en una forma de narración claramente delineada: el cuento.

Etimológicamente, cuento deriva de la palabra latina *computum*, que significa “cálculo”, “cómputo”, “enumeración”, “clasificación”. Pasó a significar la enumeración de hechos, y, por extensión, el recuento de acciones o sucesos reales o ficticios.

Si nos atenemos a la definición del *Diccionario Literario de términos de uso infrecuente* de la Real Academia española preparado por Leopoldo de Trazegnies Granda, el cuento es un:

Relato de ficción poco extenso que utiliza el mínimo número de palabras para transmitir el máximo de intensidad emocional; debido a su brevedad, cada frase tiene una especial significación dentro de su estructura; son particularmente importantes las del final que suelen ser reveladoras aunque no necesariamente sorprendentes. Hay quien lo considera un género intermedio entre la novela y la poesía.<sup>122</sup>

De esta definición se retendrá la característica principal del cuento, la brevedad, que conlleva a la transmisión de una intensidad emocional mayor que en otros géneros, haciendo hincapié en la importancia del final o colofón del cuento.

Otro teórico escritor y ensayista, Federico Carlos Sainz de Robles, se refería al cuento como:

uno de los géneros literarios, el más difícil y selecto. No admite ni las divagaciones ni los preciosismos del estilo. El cuento exige en su condición fundamental, como una síntesis de todos los valores narrativos: tema, película justa del tema, rapidez dialogal,

---

<sup>122</sup> TRAZEGNIES GRANDA, Leopoldo de, *Diccionario Literario de términos de uso infrecuente*, Real Academia Española, Madrid, 2007. Consultado el 20 de julio de 2015 en: <http://www.trazegnies.arrakis.es/indexdi1.html>



caracterización de los personajes con un par de rasgos felices. Como miniatura que es de la novela, el cuento debe agrandar en conjunto.<sup>123</sup>

Como puede apreciarse, Sainz de Robles comete aquí el error, frecuente, de equiparar el cuento con una novela resumida o micro novela. En el cuento se valorará la concisión, la precisión y la rapidez que deberán llevar a la cooperación del lector. Como en otras concepciones, el aspecto formal, unitario está también presente en la visión de Alba Omil y Raúl Piérola:

Cuento es el acto de narrar una cosa única en su fragmento vital y temporal (...). El narrador de cuentos está en posesión de un suceso que cobra forma significativa y estética en la fluencia lógico-poética de lo narrado.<sup>124</sup>

Esta definición tiene muy en cuenta el valor formal del cuento, tanto en lo referido a la unidad lógica, como por comparación con la poesía como forma literaria noble. Parece conveniente insistir en que varios escritores, como Emilia Pardo Bazán, o José Martínez Ruiz “Azorín”, y críticos como Mariano Baquero Goyanes, han establecido comparaciones entre la poesía lírica y el género cuento, fundadas en elementos pragmáticos como pueden ser el efecto estético y la impresión del lector. Recientemente, Luis Mateo Díez resumía la idea de la siguiente manera:

Si en la poesía se encuentra el grado límite de la expresión literaria es en el cuento donde puede alcanzarse el grado límite de la expresión narrativa.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Cuentistas españoles del siglo XIX*, Aguilar, Madrid, 1945, p. 5.

<sup>124</sup> OMIL, Alba, y PIÉROLA, Raúl, *El cuento y sus claves*, Nova, Buenos Aires, 1960, p. 37.

<sup>125</sup> DÍEZ, Luis Mateo, *El porvenir de la ficción*, Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1992, p. 64.

En el mismo sentido, Abelardo Díaz Alfaro, autodenominado *cuentista* de Puerto Rico, compara en una entrevista, de forma acertada, el cuento con el soneto:

El cuento es, para mí, síntesis poética; se acerca en mi concepto a lo que es en poesía el soneto. No puede en este género perderse una sola línea, un solo trazo. La trama es secundaria en el cuento. Ésta puede ser muy elemental y, sin embargo, resultar efectiva.<sup>126</sup>

Aunque, si es verdad que en el género cuento no ha de desperdiciarse una sola palabra, no resulta tan obvio que la trama del cuento resulte secundaria como se podrá observar en las siguientes definiciones. A este respecto, Charles Baudelaire fue de los primeros en establecer una de las primeras reglas fijas del cuento moderno al vincular la unidad férrea del cuento con el efecto sobre el lector:

Su unidad de efecto cuando dice que (el relato corto) no ajustará sus pensamientos a los incidentes, sino que, habiendo concebido deliberadamente, a placer, un efecto a producir, inventará los incidentes, combinará los acontecimientos más apropiados para conseguir el efecto deseado. Si la primera frase no está escrita con el fin de preparar esa impresión final, la obra será defectuosa desde el principio. En toda la composición no debe deslizarse una sola palabra que no contenga una intención, que no tienda, directa o indirectamente, a completar el propósito premeditado.<sup>127</sup>

Dicho de otra manera, lo que importa es el efecto que debe suscitar el cuento en el lector y ese efecto ha de iniciarse nada más empezar

---

<sup>126</sup> MARQUÉS, René, “Abelardo Díaz Alfaro”, *Cuentos puertorriqueños de hoy*, en Marqués René (sel. y notas), Cultural, Puerto Rico, 1977, p. 15.

<sup>127</sup> POE, Edgar Allan, *Nuevas Historias Extraordinarias*, Introducción de Charles Baudelaire, Flammarion, Livre de Poche, París, 1984, parte III.

el cuento. La trama no aparece aquí, desde luego, como secundaria. Es vital y está puesta al servicio de un propósito, un final premeditado por parte del autor hacia el que el cuento debe tender.

Fue Edgar Allan Poe el primero en proponer una teoría del cuento articulada en conceptos pragmáticos en su reseña a los *Twice-Told-Tale* (*Cuentos contados otra vez*) de Hawthorne, reseña traducida por Julio Cortázar cuando propone como definición de la Belleza la de “efecto obtenido de una composición.”<sup>128</sup> En un ensayo anterior, Edgar Allan Poe comentaba lo siguiente:

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un efecto (...) Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída en una vez, es preciso resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión (...) la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado (...).<sup>129</sup>

La extensión del cuento, necesariamente corta pero variable, está derivada de la intención del autor de crear un efecto y es la necesidad de crear dicho efecto la que dará la necesaria extensión al cuento. De ahí también la noción de suspense como efecto en el que hay que mantener al lector sin tiempo de recuperarse. Del tiempo exacto de la narración dependerá el éxito del efecto buscado. Es una idea compartida por autores como Antón Chéjov en el siglo XIX o Julio Cortázar en el siglo XX, que han colocado el componente pragmático en lugar relevante. Los procesos de emisión y de recepción son aquí clave en la definición del género.

---

<sup>128</sup> CORTÁZAR, Julio, *Edgar Allan Poe, Ensayos y críticas*, J. Cortázar (trad.), Alianza, Madrid, 1987, p. 7.

<sup>129</sup> POE, Edgar Allan, “Filosofía de la Composición”, en *Ensayos y críticas*, J. Cortázar (trad.), Alianza, Madrid, 1987, pp. 66-68.

Lo característico del género cuento es que los propios autores, como se ha podido constatar anteriormente, desde Miguel de Cervantes hasta Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, pasando por Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant, han propuesto sus propias definiciones y teorías sobre el cuento. Julio Cortázar, uno de los maestros del género, ha sido quien mejor ha caracterizado el cuento, destacando la unidad del mismo como un organismo vivo que, retomando la dimensión pragmática destacada por Baudelaire, tiene un claro efecto sobre el lector:

La tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteraciones sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebiles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados y respiran.<sup>130</sup>

Subraya juiciosamente Julio Cortázar la unidad del género cuento, su dinamismo creativo y la importancia del lector activo, que aparecerá, como se verá después, como elemento de primera importancia en el análisis estructural de lo fantástico. El lector debe *merecerse* el cuento, debe apropiárselo y llevarlo a formar parte de sus propias experiencias como ser igualmente viviente.

El tamaño del cuento le permite ser, como bien precisa Iuri Lotman, “modelo finito del mundo infinito.”<sup>131</sup> Es capaz de contener por sinécdoque la totalidad de un mundo a pesar de su corto tamaño y ello explica, además, la importancia del final en el género. Dicha totalidad únicamente podrá ser captada por el lector *activo* que la integre a sus propias vivencias, a su propia realidad interior.

---

<sup>130</sup> CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento” (1971), en *Obra Crítica (II)*, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 365-385.

<sup>131</sup> LOTMAN, Iuri, *La estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.

Por la misma senda camina José María Pozuelo Yvancos cuando establece dos constantes en el esquema fundamental del género cuento: la decisiva intervención de los escritores mismos en el diseño teórico y la importancia igualmente decisiva de los rasgos pragmáticos y que sitúan en la definición del género tanto al emisor como al receptor oyente o lector del cuento.<sup>132</sup>

Por fin, el profesor Antonio Garrido Domínguez, aporta una definición del cuento que busca sus raíces en la *Poética* aristotélica que distinguía entre dos tipos de *narratio*:

Una artística (*narratio literaria*) y una no artística (*narratio retórica*); en la primera, el narrador selecciona y ordena el material, y en la segunda, solo se suceden los acontecimientos sin implicarse el que los refiere.<sup>133</sup>

Curiosamente, aparecen entre los rasgos exigidos en la *narratio* algunos rasgos propios del cuento literario, sintetizados de la siguiente manera por el profesor Garrido a partir de la Retórica aristotélica:

La narración debe reunir una serie de requisitos: brevedad (ateniéndose a lo esencial para la causa y eliminando lo accesorio), credibilidad (debe justificarse no sólo lo verosímil sino incluso lo increíble), carácter ético (ha de reflejar una postura moral) y carácter patético (es importante que las acciones revelen una notable intensidad de las pasiones con vistas a despertar la emotividad del auditorio).<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción*, pp. 56-58.

<sup>133</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 19.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 20.

Efectivamente, la brevedad, la verosimilitud y la intensidad forman parte de los rasgos más definitorios del cuento literario moderno. El profesor Garrido también relacionará el género cuento con la “Teoría de los mundos posibles”, afirmando justamente en nuestra opinión, que “los mundos construidos en su interior (del cuento) son, por exigencias del género, mas sintéticos y elípticos, pero mucho más variados.”<sup>135</sup>

Teniendo en cuenta todas estas definiciones, se puede considerar el cuento como un todo, un organismo viviente autosuficiente y generador de mundos reconstruidos en el que la primera frase lleva a la última, en que todos los elementos se ajustan de manera implacable y premeditada hasta una culminación que sería el objetivo principal del cuento. Todo ello con la complicidad de un lector activo que se apropia de la narración y de un autor que busca lo imprevisto con una serie de parámetros que serán comunes a todo cuento.

---

<sup>135</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, “Modelos de ficción en el cuento”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, p. 580.

### II.3.5 EL CUENTO FANTÁSTICO: SEÑAS DE IDENTIDAD.

Gonzalo Sobejano distingue dos grandes tipos de cuentos, el cuento fabulístico, o tradicional, y el cuento novelístico, o moderno<sup>136</sup>. En el primer tipo de cuentos, se le comunica al lector una realidad trascendente a través de la interpretación de un mito. En el segundo, se le transmite al lector fragmentos de su propio mundo que habrá de interpretar.

Pero ha sido André Jolles, pionero en el objetivo de averiguar los orígenes de los géneros literarios, quien ha descrito y definido unas formas elementales pre-literarias. Según Jolles, las *formas simples*, como él las denomina, son formas originarias, pre-genéricas y pre-literarias que se desarrollaron luego hacia formas más consistentes, ya literarias. Y uno de sus rasgos característicos es la oralidad. En su repertorio de formas simples aparece el Cuento de Hadas o cuento fantástico o popular, que Jolles describe como “forma que pretende narrar una situación o un suceso de significado intenso, narrado de manera que nos transmita la impresión de un acontecimiento real y de tal modo que el suceso nos parezca más importante que las personas que lo viven.”<sup>137</sup>

Destaca también la manipulación fantástica de la realidad como rasgo tipificador de la narración breve. Subraya el frecuente exotismo en el espacio y en el tiempo y el hecho de que lo fantástico se haya reflejado en la denominación del cuento (de *hadas* en español, de *fée* en francés y *fairy*

---

<sup>136</sup> “El cuento fabulístico (que es el tradicional, aunque experimente renovaciones en nuestros tiempos) transfigura el mundo en mito, ejemplo, maravilla o fantasía; expone una trama, por breve que sea, a través de la cual se logra trascender la realidad comunicando al lector un reconocimiento, una iluminación, una interpretación (...) En cambio, el cuento novelístico (que es el cuento moderno, a partir de 1880 aproximadamente) configura algo de un mundo (una parte de mundo) como impresión, fragmento, escena o testimonio; expone un mínimo de trama (...) a través de la cual se alcanza una comprensión de la realidad transmitiendo al lector la imagen de un retorno, una repetición, una abertura indefinida o una permanencia dentro del estado inicial.” (Gonzalo SOBEJANO, *Introducción a Miguel Delibes, La mortaja*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 53-54.)

<sup>137</sup> *Op. cit.*, p. 231.

*tales* en inglés). En cierto sentido, el cuento de hadas como forma simple es utópico ya que critica el mundo existente y propone un mundo tal y como debiera ser.

Es evidente la importancia que tiene el narrador en la presentación de la realidad contada. En este sentido, hay que decir que en ocasiones el narrador ofrece los hechos sin discutir su grado de verosimilitud. Así, Ricardo Gullón apunta, por su parte, y sobre la figura del narrador, que en esta clase de relatos, “el narrador no pone los hechos en tela de juicio, para él no hay diferencia entre lo verosímil e inverosímil, se atiene a su misión – o función – de contarlos todo, y habla de los vivos como de los muertos, asociando sin pestañear el fantasma con lo tangible.”<sup>138</sup>

Daniel Ferreras<sup>139</sup>, profesor asociado en la Universidad de West Virginia en Estados Unidos, en un estudio que aporta datos interesantes al problema de lo fantástico, aísla tres aspectos distintos, tres características estructurales de la narración fantástica que nos parecen esenciales en nuestro concepto de cuento fantástico. Según Ferreras, toda narración de tipo fantástico debe presentar algún elemento sobrenatural y éste ha de permanecer sin explicación. También, el universo narrativo ha de tender a ser una “réplica” del nuestro, para poder provocar miedo, inquietud y duda; ha de convencernos de que el mundo representado en el que ocurren hechos fantásticos es el nuestro, con personas comunes en decorados comunes. Daniel Ferreras habla entonces de *hiperrealidad* o exageración de los aspectos más corrientes de la realidad. Se trata de un realismo llevado al

---

<sup>138</sup> GULLÓN, Ricardo, “García Márquez o el olvidado arte de contar”, recogido en P. Earle (ed.), *García Márquez*, Taurus, Madrid, 1971, p. 140.

<sup>139</sup> FERRERAS SAVOYE, Daniel, *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*, ACW, Pensamiento contemporáneo, Madrid, 2008.



extremo, que representa un universo cuyo único interés es a menudo el elemento sobrenatural.

Por fin, la narración fantástica tiende a oponer al protagonista, víctima del fenómeno fantástico, con sus estructuras sociales, con el universo. Muchos relatos fantásticos pueden presentar aspectos típicos del género extraño, maravilloso o incluso de ciencia ficción. Los relatos puramente fantásticos son menos comunes de lo que se considera generalmente.

Por su parte, Jean Bellemin-Noël propone también una interesante definición en la que vuelven a aparecer elementos como “realidad” y “efecto sobre el lector”:

Los acontecimientos fantásticos son problematizados como tales. El protagonista experimenta su propia aventura como problemática; comenta su extrañeza al mismo tiempo que siente las emociones que le perturban, unas emociones que generalmente se manifiestan en el registro del miedo, y que siempre provocan o identifican una angustia. Por definición, lo novelesco presenta lo imaginario como real; lo fantástico, además, y al mismo tiempo, crea la duda sobre este tipo de realidad, la instala en su estatuto ficticio mediante una especie de subversión. El lector se encuentra desorientado, desnortado, desposeído de su pureza y de su fe inocente en un origen reconocible de las cosas.<sup>140</sup>

El mismo autor apunta que “las palabras son obligadas por el autor, durante un cierto momento, a producir un “aún no dicho”, a significar un indesignable, es decir, a hacer como si no existiera adecuación entre significación y designación, como si hubiera fracturas en uno u otro de los

---

<sup>140</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, “Notas Sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 110-111.

sistemas (lenguaje/experiencia) que no se corresponderían con sus homólogos esperados.”<sup>141</sup>

La literatura no es más que palabras y éstas nos permiten crear un mundo “otro” que no podría existir de otra manera. Ya lo percibía Freud, para quién “lo fantástico es lo íntimo que sale a la superficie y que perturba.”<sup>142</sup> Lo fantástico intenta transformar en verosímil una realidad construida a golpe de palabras, lo que nos inducirá más adelante a indagar en las técnicas narrativas utilizadas por el género para adentrarnos en tal cantidad de mundos virtualmente posibles e inquietantes pero calcados sobre nuestra realidad cotidiana.

Poco a poco se llega a la conclusión que el cuento como género y el elemento fantástico tienen en común la capacidad de crear mundos ficcionales nuevos y contar con la necesaria complicidad del lector a través de un contrato tácito con el narrador. Los mundos así creados serán mundos imaginarios que el lector recorrerá con cierta inquietud mezclada de placer.

Nos parece importante igualmente la postura de Rosemary Jackson en relación con el cuento fantástico. Una postura a la vez, psicoanalítica y sociológica en la que lo fantástico pasa a ser una forma narrativa del lenguaje del inconsciente que constituye una oposición social subversiva opuesta a la ideología dominante del período histórico en que se manifiesta. Según ella:

Lo fantástico no inventa regiones sobrenaturales, sino que representa un mundo natural trastocado en algo extraño, en algo “otro”. (...) los mundos sombríos de lo fantástico no construyen nada. Son vacíos,

---

<sup>141</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Le fantastique” (1883), *Le Gaulois*, París, octubre 1883. Consultado el 03.02.2014 en: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.

<sup>142</sup> FREUD, Sigmund, “Das Unheimliche (Lo siniestro)” en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1988, p. 231.

vaciadores, disolventes. Su condición de vacío anonada al mundo visible (...) dibujando en él ausencias, sombras sin objetos. Lejos de satisfacer los deseos, estos espacios perpetúan el deseo insistiendo en una ausencia, una carencia, insistiendo en lo no visto, en lo no visible.<sup>143</sup>

Hay que subrayar que esta reflexión no dista demasiado de la “teoría de los silencios” de Rosalba Campra o de la *hiperrealidad* de Daniel Ferreras, pudiéndose añadir a la reflexión que el mundo fantástico, así presentado, constituye, además, un universo nihilista.

Rosemary Jackson se enfrenta en su obra a Tzvetan Todorov en varios aspectos. Afirma que la literatura fantástica no ha desaparecido, sino que ha asumido nuevas formas y considera lo fantástico como una forma del discurso en relación subversiva con la ideología dominante de un periodo determinado. Como indica Martha Nandorfy: “Rosemary Jackson no hace más que sustituir la dicotomía de Todorov por la oposición entre cultura e inconsciente.”<sup>144</sup>

La literatura pasa a ser para Rosemary Jackson un producto social, un espejo de nuestros inconscientes que señala la vía de una cura para los males de nuestra sociedad. Lo fantástico es subterráneo y está presente en la realidad.

Joël Malrieu añade a esta reflexión la relevancia que adquiere en la narración fantástica el aislamiento del personaje y el sentimiento contradictorio respecto de lo que le rodea o lo que le sucede, de modo que:

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente

---

<sup>143</sup> *Op. cit.*, pp. 17 y 45.

<sup>144</sup> *Art. cit.*, p. 254.

une contradiction profonde avec les cadres de la pensée et de la vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. (...) Le fantastique correspond à un radical changement de perspective dans la représentation que l'homme se fait de lui-même, de l'univers et de la divinité.<sup>145</sup>

En el cuento fantástico, un personaje aislado está confrontado con un fenómeno exterior cuya presencia representa una amenaza, una contradicción profunda con su manera de pensar, con la realidad en la que vive. Este fenómeno terminará por cambiar radicalmente su manera de percibir el universo, a Dios e incluso su propia representación.

Jaime Alazraki, abordando lo fantástico hispanoamericano, denomina *neofantásticos* un tipo de relatos que, a pesar de girar en torno de elementos fantásticos, se diferencia de sus abuelos del siglo XIX” por su visión, intención y su *modus operandi*.<sup>146</sup>

Lo neofantástico propone otra visión, escarba en nuestra realidad y busca las fisuras en lo que parece una realidad intangible. Como decía Borges: “nosotros hemos soñado un mundo resistente, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.”<sup>147</sup> La intención en los relatos neofantásticos no es la de provocar miedo en el lector, sino perplejidad o “inquietud” por lo insólito de las situaciones narradas, con utilización de la metáfora para describir las numerosas fisuras percibidas a través de las palabras. En cuanto a su *modus operandi* o mecánica general, y a diferencia de los relatos del siglo XIX, los

---

<sup>145</sup> MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Armand Colin, París, 1992, pp. 49 y 88.

<sup>146</sup> ALAZRAKI, Jaime, “¿Qué es lo neo-fantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, p. 280.

<sup>147</sup> BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 156.

relatos neofantásticos introducen directamente al lector en el elemento fantástico.

El profesor Teodosio Fernández, hablando de lo maravilloso fantástico, también en la literatura hispanoamericana, opina que lo fantástico se sitúa en los límites y mueve las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, incluso sin la aparición de la causa de la alteración:

Lo fantástico habla de zonas oscuras e inciertas que están más allá de lo familiar y lo conocido. El movimiento de esas fronteras no implica su desaparición: los avances científicos no terminan con los misterios, como el desarrollo de la teología no anuló lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis (contra lo que aparentaba creer Todorov) ha puesto fin al horror de las pesadillas (...) La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y de la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo.<sup>148</sup>

Es importante destacar también que lo fantástico desciende aquí a lo familiar. El universo familiar es el que se ve sometido a nuevas leyes. Ya no se reconoce dicho universo familiar o se intuye en él cambios que pueden hacer variar nuestra percepción del mundo.

El término “fronteras” resulta central en nuestra visión de lo fantástico. Nuevamente aparece la noción de “frontera”, noción que tiene que ver, como hemos visto con anterioridad, con la “verosimilitud” y el

---

<sup>148</sup> FERNÁNDEZ, Teodosio, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo Fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 96-97.

“pacto” con el lector. La alteración, si aparece como verosímil, crea en el lector un sentimiento de inseguridad, o sea, el denominado *efecto fantástico*. No hace falta que se quiebren las leyes fundamentales del universo. Basta que dentro de ellas se muevan los límites, las fronteras para que la inseguridad haga mella en el lector.

## II.4 LO FANTÁSTICO: ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y RETÓRICAS

Quedan por examinar qué procedimientos se utiliza en el modo fantástico y qué uso se hace de ellos en la literatura fantástica. Nos interesa de especial manera la serie de procedimientos narrativos y retóricos utilizados por el modo fantástico que nos ayudarán a discernir el uso específico que de ellos se hace en la literatura fantástica

Remo Ceserani sitúa al lector en el centro de la narración fantástica ya desde el inicio de su teoría:

La relación entre el lector y la literatura fantástica siempre ha constituido y constituirá el eje central de la narración fantástica. Lo fantástico pone de manifiesto el fondo de todo mecanismo narrativo y restituye la verdadera función de lo imaginario: la de difundir la práctica y el gusto del extrañamiento, la de restablecer la producción de lo insólito y hacerla pasar por una actividad normal.<sup>149</sup>

Según Remo Ceserani, el hecho de atraer al lector hacia el interior de la obra, mostrándole su estructura, ostentando los procedimientos narrativos en el texto mismo, le recuerda a éste último que se trata de una historia que necesita de un pacto con el lector para que el mecanismo de lectura funcione. La narración en primera persona, sobre todo en los primeros textos fantásticos, con aparición de interlocutores epistolares, de oyentes directos, tiene como intención involucrar (de nuevo) al lector, seducirlo (Louis Vax) y atraerlo a la historia narrada. Llega la literatura fantástica, en su evolución hacia el siglo XX, a mezclar los tipos de narración: Julio Cortázar, por tomar un solo ejemplo, mezcla narración en primera y tercera persona en algunos de sus cuentos para darle aún más extrañeza al texto. Estas técnicas ligadas al tipo de narrador de la obra le

---

<sup>149</sup> *Op. cit.*, p. 29.

permiten al autor dar mayor verosimilitud a la obra. Tampoco es inútil recordar que son técnicas muy utilizadas por los autores del género cuento.

En toda obra literaria, las palabras pueden crear una realidad nueva y distinta. En lo fantástico en particular, el lenguaje adquiere capacidades proyectivas y creativas y permite crear un mundo “otro” y original: “El modo fantástico utiliza a fondo las posibilidades fantasmáticas del lenguaje, su capacidad de cargar de plasticidad las palabras y conformar con ello una realidad.”<sup>150</sup>

La creación de un espacio fantástico se hace a partir de la proyección de sensaciones, a través de efectos que el lector utiliza para construir esa otra realidad en que se mueven los personajes del cuento fantástico. El cuento fantástico pretende así implicar al lector en un pacto de lectura que dará su verosimilitud a la historia narrada y le conducirá a un efecto final que asentará un golpe mucho mayor a sus certitudes.

Remo Ceserani no se olvida mencionar los pasos de umbral y de frontera, elementos primordiales en nuestra percepción del modo fantástico:

El umbral entre una dimensión y otra, entre lo idéntico y lo otro, es también, a fin de cuentas, el umbral entre lo que está codificado y lo que no lo está. Los signos del umbral intervienen allí en donde los impone un cierto código cultural para salvaguardia propia (en el cuento popular el código no los prevé) y como garantía de su propia existencia.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> *Op. cit.*, p. 104.

<sup>151</sup> CESERANI, Remo, “Verità e disordine, il dispositivo dell'oggetto mediatore”, en Remo Ceserani et al. (ed.), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, p. 225.



El umbral es un elemento de configuración espacial que, a la vez, separa dos realidades en dos mundos diferentes pero adyacentes y señala la frontera entre una realidad y la otra, entre este lado de la realidad y el otro lado de la realidad. En consecuencia, aparecerán en el relato también objetos pertenecientes a la otra realidad, que serán descodificados por el lector, necesariamente cómplice, como elementos extraños, inverosímiles o increíbles. Cuando se produce, el paso de umbral enfrenta al lector con otro mundo que ya no es el cotidiano y en el que ocurren cosas de las que ha de decidir si son ciertas o producto de la imaginación, de la locura o de las pesadillas de quien las cuenta.

Una vez fijada la necesidad de la existencia de umbrales o límites espaciales en todo cuento fantástico, queda por examinar cómo puede el lector traspasar dichos umbrales. En dicho paso de umbral aparece a menudo un objeto mediador, único elemento que permite refrendar la existencia del más allá de la frontera y “desempeña una función específica en el relato fantástico (...) atestigua una verdad equívoca porque inexplicable, e increíble.”<sup>152</sup>

Dicho objeto mediador proviene en mayoría de los casos de la otra dimensión y testifica el obligado paso de umbral. Es muchas veces la única prueba de que lo que nos han contado ha ocurrido realmente y no fue fruto de la imaginación o de una pesadilla. Es siempre, un elemento que impide justificar o explicar lo extraño, lo insólito y lo transforma en fantástico. La duda permanece al existir un objeto concreto y objetivo que da verosimilitud a la historia narrada.

También la elipsis, la teatralidad y la figuración constituyen elementos frecuentemente utilizados en la literatura de tipo fantástico. En los relatos fantásticos son frecuentes los huecos, la aparición repentina de

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 225

espacios vacíos, o sea de elipsis en la escritura. El efecto buscado por el escritor es la aparición de incertidumbre, de tensión, de curiosidad como resultado del no saber lo que ha ocurrido. En los relatos cortos, estos silencios, como veremos en la parte del trabajo dedicada a la pragmática, toman aún más importancia teniendo en cuenta la concisión del relato como regla de base del género narrativo corto.

Por su parte, la práctica dramática, la teatralidad del relato, sugerirá unos procedimientos con el fin de crear una ilusión de tipo escénico y las técnicas de figuración permitirán distinguir entre lo fantástico “visionario” y lo fantástico “mental”.<sup>153</sup> El primer caso da lugar a visiones espectaculares, alucinaciones, sueños. En el segundo, lo sobrenatural forma parte de una dimensión interior, permanece invisible y se confunde con la realidad cotidiana. Dicho de otro modo, se trata aquí de distinguir entre fantástico interior y fantástico exterior según el tipo de ilusión creada. En cualquier lugar, se trata de definir espacios concretos.

Remo Ceserani, reflexiona igualmente sobre la distinción entre “fragmento” y “detalle” planteada por historiadores de las ideas y de la cultura especialmente del área francesa. En cuanto a su significado, *detalle* viene del francés (a su vez del latín), *détail* que significa “cortado de” y tiene como característica que únicamente se percibe a través del entero al que pertenece y de la operación de corte. Por su parte, *fragmento* viene del latín *frangere* que significa romper, y, a diferencia del detalle, se define en ausencia del entero al que pertenece. El profesor Omar Calabrese, especialista en el tema, añade que ambos participan en la pérdida de la totalidad.<sup>154</sup> Mientras la estética del fragmento responde a una expresión de

---

<sup>153</sup> CALVINO, Italo, *Introduzione a Racconti fantastici dell'Ottocento*, Mondadori, Milán, 1983, pp. 5-14.

<sup>154</sup> CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 105.

lo caótico y desea romper con la continuidad, la estética de recepción del detalle se caracteriza por ser una estética de la fidelidad.

Según Remo Ceserani, el modo fantástico estaría constituido por una gran variedad de fragmentos de una realidad diversa pero introduce detalles importantes, “cargados de significados narrativos profundos.”<sup>155</sup> A partir del detalle, el lector reconstruye un espacio imaginario de parte y otra del umbral de referencia, permitiendo así entrever una realidad diferente a partir de los referentes propios de cada lector.

#### II.4.1 SISTEMAS TEMÁTICOS DE *LO FANTÁSTICO*

Sin pretender reducir lo fantástico a un catálogo de temas, parece, sin embargo, que la temática no está ausente de la teoría sobre la modalidad y que no se puede realizar un análisis completo sin repasar las clasificaciones más interesantes que lo definen temáticamente.

Tomaremos como primera clasificación, la clasificación del profesor Remo Ceserani, que reduce los temas de la literatura fantástica a los ocho núcleos siguientes:

La noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior; la vida de los muertos; el individuo como asunto relevante de la Modernidad; la locura; el doble; la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible; el Eros y la frustración del amor romántico; la nada.<sup>156</sup>

Nos parece esencial subrayar que, más que núcleos, aparecen aquí, mezclados, sin criterio, según nuestra opinión, temas, espacios, fronteras y umbrales característicos de lo fantástico, pero de forma muy desordenada. Puede afirmarse que el primer núcleo, la oscuridad y la noche,

---

<sup>155</sup> CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, pp. 112-113.

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 113-128.

se corresponde, en realidad, con un procedimiento de configuración espacial, especialmente propicio a la aparición de umbrales, objetos espaciales que actúan como fronteras y conectan entre sí dos realidades pertenecientes a mundos diferentes. La locura, al hilo de lo fantástico, es un estado, que al igual que la soledad, el silencio, el frío o las pesadillas, también favorece el paso de umbral. Lo ajeno, lo monstruoso, lo ominoso o lo otro, como se quiera llamar, es el elemento que proviene del otro lado de la realidad, y que contamina el espacio real en el que se mueve el narrador. El doble, aunque separado en esta lista, forma parte en nuestra opinión, de la anterior categoría. El individuo sin más no nos parece ser característica propia del espacio fantástico; por el contrario, lo que sí lo sería es un tipo de personaje enfrentado a su soledad, a sus pesadillas y a su diferencia: el personaje fantástico es un personaje casi siempre solitario que se enfrenta a hechos inexplicables que no logra comprender y lo acercan casi siempre a la frontera entre su realidad y la otra. Sus sensaciones son las que importan y permiten a menudo la percepción la otra realidad, la percepción del umbral espacial siempre situado en la frontera entre su realidad y el otro lado de la realidad. La frustración del amor romántico no nos parece tema principal en nuestra concepción de lo fantástico, aunque es verdad que entre los cuentos escogidos para nuestro corpus solo “Apparition” (único cuento de nuestro *Corpus* de influencia gótica) y “La chevelure” (que trata más bien el tema de la locura) podrían entrar en esta categoría, los demás cuentos de Guy de Maupassant no contienen este elemento, y los cuentos de Julio Cortázar son totalmente ajenos a este tema. En cuanto a *la nada*, no deja de ser una representación específica de lo que podría ser *lo otro*.

Si nos remontamos a los especialistas del género, Tzvetan Todorov<sup>157</sup> nos propone una clasificación en dos categorías: los temas del *Yo*, que responden a una percepción subjetiva del mundo, y los temas del

---

<sup>157</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*.

*Tú*, que responden a la dinámica del deseo o a la misteriosa atracción que la realidad del otro ejerce sobre la afectividad del *Yo*. En los temas relacionados con el *Yo*, se confunde lo percibido con lo imaginado, en una línea similar a la psicosis mientras que los temas del *Tú* tendrían una semejanza con la neurosis, resultado de un conflicto entre el *Yo* y las pulsiones del inconsciente.

En los temas del *Yo* entran el doble y los motivos ligados a la visión, a los espejos. En los temas del *Tú* entrarían los temas del amor y la muerte incluidos necrofilia y vampirismo, la fuerza de la libido, las perversiones de la afectividad (sadismo, crueldad,...), la erótica del mal, lo diabólico, lo satánico, etc.

Estudiaremos los temas del *Yo* porque, de acuerdo con nuestra visión, explican ajustadamente el funcionamiento del relato fantástico. Nos centraremos, por tanto, en los temas del *Yo* y sus umbrales característicos: el ojo (la mirada) y el espejo, que, además de abrir la puerta sobre el espacio fantástico interior, son elementos de configuración espacial que crean confusión en el relato, al servir de frontera entre dos realidades de dos mundos diferentes. Los temas del *Tú* nos parecen más pertenecer a la literatura de terror que a lo fantástico tal y como lo definimos y que ha de desarrollarse en el mundo cotidiano.

Roger Caillois, por su parte, propone doce categorías temáticas, “con infinitas variantes”<sup>158</sup>, clasificación que nos parece mucho menos interesante ya que obvia casi por completo el espacio cotidiano. Nos quedaremos sin embargo con dos de sus categorías que son los objetos inanimados que cobran vida, entre los que estarían los elementos y objetos

---

<sup>158</sup> “El pacto con el diablo; el alma en pena que busca reposo; el espectro condenado a errar eternamente; la aparición de la muerte entre los vivos; el ser invisible que actúa contra alguien; los vampiros o muertos vivos; la estatua animada; la maldición de alguien; La mujer fantasma seductora; la confusión entre sueño y realidad; la casa desaparecida del espacio; la detención o repetición del tiempo. (CAILLOIS, Roger, *Antología del cuento fantástico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 15.)

de configuración espacial que demuestran la existencia de otra realidad a la que pertenecen dichos objetos, como ocurre por ejemplo en “La main”, en “La chevelure” y en “Qui sait?”, y los juegos con el tiempo y con el espacio, por razones obvias.

Jean Luc Steinmetz propone una agrupación de temas según un punto de vista actancial, es decir, relacionada con el tipo de seres o de formas, que divide en tres campos:<sup>159</sup>

1. temas que operan con los actos principales;
2. actividades en relación con los principios y las causas;
3. temas que explican los fenómenos narrados.

El primer campo lo subdivide en cinco categorías de temas: el fantasma, el vampiro, el doble, los autómatas o andróides, el monstruo. En el segundo campo entrarían los temas de posesión, de aparición, de destrucción y de metamorfosis. Por fin, las causas o principios causativos en el tercer campo estarían en relación con los sueños, el ocultismo, lo diabólico, las alucinaciones, los efectos de algunas drogas, la hipnosis, la psicopatología.

En el primer campo, salvando el tema del doble, aparecen los típicos tópicos pertenecientes más a la literatura gótica o de terror que a lo fantástico. El segundo campo se refiere a efectos tópicos también de la incursión de lo otro en la primera realidad. El tercer campo, busca explicaciones al elemento fantástico, en las que incluye los sueños, las alucinaciones, las drogas, etc. Esto último resulta incómodo en nuestra concepción de lo fantástico, ya que toda explicación racional u objetiva del fenómeno le retira, según nuestra opinión, el carácter fantástico al relato. El

---

<sup>159</sup> STEINMETZ, Jean Luc, *La littérature fantastique*, P.U.F., París, 1990.

resto de su temática recoge idénticos elementos a los de los anteriores intentos de clasificación.

Juan Herrero Cecilia<sup>160</sup> también aborda la dimensión temática y los motivos en los relatos fantásticos y nos ofrece una interesante clasificación, inspirada en clasificaciones propuestas por especialistas del género. Según él, los temas y los motivos de lo fantástico se relacionan con la transgresión o la alteración del orden lógico y natural del mundo cotidiano y nos propone un criterio de clasificación que pone en relación los acontecimientos narrados con la percepción que tiene de ellos el personaje principal (o el narrador-personaje o testigo). Si la percepción es motivada por un sueño, una alucinación o una visión entonces estamos en la línea temática de lo fantástico “interior”; si los acontecimientos fantásticos narrados constituyen en el texto un fenómeno objetivo, comprobado a la vez por el personaje principal y por los demás testigos, estaríamos en la línea temática de lo fantástico “exterior”. Insistimos en que no se trata de explicar lo fantástico, sino de analizar su origen ya que, según nuestra opinión, si lo fantástico se explica por un sueño desaparece la duda que consideramos esencial para el modo fantástico.

A la primera línea (de lo fantástico interior), corresponden los temas del doble, del sueño, de la locura, del amor y la muerte (desde la visión soñadora y subjetiva del personaje), del aparecido, de la transfiguración del espacio y del tiempo, y por fin, de la obra apócrifa (repercusión de una obra de ficción sobre la vida real del personaje). Con la línea de lo fantástico exterior, se pueden relacionar los temas del muerto-vivo, del vampiro, del licántropo, de la intervención de una fuerza sobrenatural, del diablo, del ser dotado de poderes sobrenaturales, del brujo o del científico visionario, de la fatalidad que arrastra a la autodestrucción.

---

<sup>160</sup> *Op. cit.*, p. 128.

De Herrero Cecilia nos parece muy acertada la diferenciación entre fantástico interior y fantástico exterior. Y si el sueño, la locura y las visiones son a veces explicaciones que anulan el concepto de fantástico que aquí se defiende, los elementos que transfiguran espacio y tiempo y permiten la aparición de fronteras y de umbrales de paso hacia lo fantástico nos parece lo más destacado en la clasificación.

Existen otras muchas clasificaciones temáticas, aunque desde nuestro punto de vista no son éstas las que organizan el relato fantástico, de ahí que se haya descartado su mera enumeración para atender solamente a las que se han considerado más relevantes y más vinculadas con las estrategias formales del relato.



## II.4.2 ESPACIO Y TIEMPO EN LA TEORÍA DE LA FICCIÓN

Tras lectura de los cuentos de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar, quizá más en los de éste último, se podría asegurar sin temor a equivocarnos, que las grandes preocupaciones de dichos escritores en su producción fantástica se construyen sobre el *yo* del narrador-personaje, en torno al espacio reconstruido y al tiempo de la narración. El tiempo, crea distorsiones, anacronismos o coincidencias imposibles. El espacio, tanto físico como simbólico, pasa de ser único a superponerse con otros, borrando límites y umbrales que delimitaban con claridad el espacio real de la narrativa más realista. Por ello, es paso obligado adentrarnos en las categorías teóricas del espacio y del tiempo antes de adentrarnos en su utilización por Guy de Maupassant y Julio Cortázar para crear el efecto fantástico en sus cuentos.

### II.4.2.1 DEFINICIÓN DEL ESPACIO EN LA OBRA LITERARIA.

El espacio es un concepto difícil de explicar, ya que si bien todos tenemos una idea intuitiva de lo que representa, a la hora de explicarlo aparecen diversos matices que complican la tentativa de definición. El diccionario de la Real Academia habla de “extensión que contiene toda la materia existente”<sup>161</sup>, por lo que la amplitud del concepto hace casi imposible una correcta definición.

Pero si nos referimos al espacio en la literatura y nos interrogamos sobre los caracteres específicos ligados a él, rápidamente nos daremos cuenta de que dicho espacio ha de ser presentado, para su percepción, por el propio narrador o uno de los personajes de la narración que en él se mueve, para presentárnoslo a través de sus ojos o de su memoria. Como bien subraya Gabriel Zoran en “Towards a Theory of

---

<sup>161</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, “espacio”, primera acepción.

Space in Narrative”, el espacio mostrado pertenece, además, a un mundo representado:

The term space is used here to mean specifically the spatial aspects of the reconstructed world. This seems natural and rather obvious, but the term can be applied to the literary text in various ways and is, itself, far from unambiguous.<sup>162</sup>

Gabriel Zoran en este artículo, clave para el estudio del concepto en literatura, insiste en la dificultad de dar una definición al concepto de espacio sin caer en la ambigüedad, ambigüedad que se refuerza por el hecho de que el espacio presentado pertenece a un mundo *re-construido*, representado. La dificultad de definición es tal que en el citado artículo no aparece finalmente una definición, sino una aproximación a la propia definición del concepto que se va desarrollando en todo el trabajo.

Para intentar definir el concepto, grandes críticos como Mieke Bal<sup>163</sup> o Jean Weisberger<sup>164</sup> lo vincularán al focalizador, al punto de vista del narrador sin el que efectivamente no puede haber representación del espacio novelesco.

Por su parte, Ricardo López-Landy, en un estudio sobre el espacio en la novela de Benito Pérez Galdós, recalca la importancia del

---

<sup>162</sup> ZORAN, Gabriel, “Towards a Theory of Space in Narrative”, *Poetics Today*, 5-2, Tel Aviv, 1984, p. 309.

<sup>163</sup>“La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio.” (BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Franco J. (trad.), Cátedra, Madrid, 1990, p. 101.)

<sup>164</sup> “L’espace du roman n’est au fond qu’un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l’action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui racontent les événements et les gens qui y prennent part.” *Trad.*: “El espacio novelesco en el fondo constituye un conjunto de relaciones existentes entre los lugares, el medio ambiente, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, a saber, las que narran los acontecimientos así como las personas que toman parte en ellos.” (WEISBERGER, Jean, *L’espace romanesque*, L’âge d’Homme, Lausana, 1978, p. 14.)

lector en la percepción del mundo experimentable creado por el narrador y producto del lenguaje.<sup>165</sup> La forma verbal y el contenido imaginario se convierten, así, en partes inseparables en la creación de un espacio tangible, en el que se está y se vive figurativamente.

En cuanto a María del Carmen Bobes, recalca la importancia de la mirada de los personajes, situados en el centro del espacio descrito “porque son el centro de las miradas.”<sup>166</sup> Además, el espacio, como lugar, tiene unas dimensiones de linealidad, superficialidad y profundidad y tiene como característica con el tiempo que pueden ampliarse en la narración para emitir un juicio sobre el personaje que se describe. Por ello, María del Carmen Bobes destaca la imbricación necesaria entre espacio y personajes:

La novela está obligada, por una parte, a concretar las ideas de los personajes y las relaciones que establecen en conductas que se proyectan sobre coordenadas temporales y espaciales, pero además encuentra tanto en el espacio como en el tiempo, valores sémicos que aprovecha como expresión y forma de modos de ser y de actuar”.<sup>167</sup>

El personaje es sujeto de acciones, situaciones o atributos tanto en el tiempo como en el espacio, por lo que estos dos elementos resultan elementos irreductibles en la sintaxis narrativa. El espacio pasa de ser

---

<sup>165</sup> “(...) mundo cuya consistencia es producto de la manipulación del lenguaje artístico. El propósito estético de cualquier novela reside en gran parte en la actualización de esa orbe, en el sentido de hacerlo presenciado al exhibir sus partes constituyentes y al inducir al lector a la participación activa de una realidad autónoma. Lo que importa no es la descripción inerte de ese orbe sino su presencia directa. (...) Se entiende el concepto espacio (...) como la totalidad de ese mundo en donde se sitúan y se desplazan los personajes y en donde acontecen los sucesos imaginarios (...) y comprende todos aquellos elementos que entran a formar parte de una compleja realidad en determinada obra. El lector podrá discernir por ejemplo una atmósfera particular, experimentar el transcurso de un tiempo en la ficción, percibir el movimiento físico de los personajes e incluso penetrar en el ámbito interior, psicológico, de esos seres imaginarios.” (LÓPEZ-LANDY, Ricardo, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Cultura hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1979, pp. 10-11.)

<sup>166</sup> BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1993, p. 201.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 199.

escenario de la acción a formar parte de la trama y el hecho de ser habitado por los personajes subraya su importancia en la narración. En general, los espacios están presentados en la novela “en una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes.”<sup>168</sup>

Esta reflexión nos permite adentrarnos en un espacio característico desligado de la realidad, producto de lo que Gaston Bachelard denomina “*imagination temporelle*”<sup>169</sup> y que nos presenta como realidad física lo que tan solo es producto de la ensoñación o de un monólogo interior. Tal será el caso, por ejemplo, en el relato “*La nuit. Cauchemar*” de Guy de Maupassant, en el que el espacio de París-noche, presentado por el narrador-protagonista a través de sensaciones totalmente subjetivas, pasa, poco a poco, a formar parte de la trama. De idéntica manera, en los relatos de Julio Cortázar, los personajes enfrentados al espacio exterior, como es el caso en “*Ómnibus*” o en “*La noche boca arriba*”, nos describen el espacio recorrido a través de su angustia.

Según María del Carmen Bobes, la noción de espacio es una noción histórica<sup>170</sup> ya que según las épocas prevalecen algunos lugares o determinadas sensaciones, idea también compartida por Maite T. Zubiaurre.<sup>171</sup>

De manera inversa, el espacio está ligado al recorrido de los personajes que, a cada cambio de lugar, modifican de manera positiva o negativa su relación con la trama. Así, en términos generales, se podría

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>169</sup> BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1957.

<sup>170</sup> *Op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>171</sup> “El espacio, además de ser un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona tanto dentro del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo.” (ZUBIAURRE, Maite T., *El espacio en la novela realista*, F.C.E., México, 2000, p. 63.)

hablar del espacio subjetivo del romanticismo o del espacio objetivado por el positivismo del siglo XIX. También se podrá marcar la diferencia entre los espacios recorridos en diferentes categorías novelísticas como pueden ser la policiaca, la ciencia ficción, o la fantástica. En el siglo XIX, aparece también, como se verá más adelante, en los relatos de Guy de Maupassant, el espacio casi siempre inquietante de la gran ciudad en oposición al espacio que ocupaba la naturaleza en siglos anteriores. Aunque, como también se verá, el espacio de la naturaleza también seguirá presente, sobre todo en el siglo XIX, bien como espacio del *idilio*, como contrapunto a los espacios cerrados en los que tomará cuerpo el fenómeno fantástico, bien como espacio generador de fantástico, en contrapunto con espacios cerrados protectores. En la segunda parte del trabajo, en el análisis de los relatos pertenecientes a nuestro *corpus*, aparecerán espacios de este tipo, abiertos o cerrados especialmente vinculados con lo fantástico, que influirán sobre los personajes. Serán espacios cotidianos casi siempre, habitados o no, simples escenarios estáticos, o en movimiento, como en “Ómnibus” de Julio Cortázar, por ejemplo, relato en el que el espacio generador de fantástico es un autobús en movimiento. También, en los relatos de Julio Cortázar, probablemente los más relevantes y apreciados, aparecerán espacios paralelos comunicados.

#### II.4.2.2 EL ESPACIO ESTRUCTURADO EN LOS MUNDOS POSIBLES.

El artículo de Gabriel Zoran es un intento de estructuración del espacio narrativo en los mundos reconstruidos *-reconstructed worlds-*, o sea, en los mundos posibles, en clara oposición a la semántica mimética en la que el espacio narrativo es una copia de un único mundo, el real. De esa manera, Gabriel Zoran ayuda al desarrollo de la teoría de los mundos posibles sin correlación con el mundo objetivo y, así, a clarificar la relación entre espacio, tiempo y texto narrativo.

The difficulty apparently lies in one basic difference between space and time in narrative. One may speak of time in terms of the correlation between the structuring of the text and that of the world, whereas it is impossible to speak about space in such terms.<sup>172</sup>

El punto de partida es que no existe correlación entre espacio narrativo y mundo objetivo, mientras el tiempo, a pesar de ser indisociable del espacio, siempre remite en su representación, a su funcionamiento en el mundo real. Por otra parte, el profesor Zoran añade:

The text has no autonomous existence. The text exists, and is structured first and foremost in time. It is thus impossible to bypass the time factor in the narrative. The narrative, with all its components, is arranged in time.<sup>173</sup>

El texto narrativo se estructura en función del tiempo, por lo que el tiempo y el espacio no solo son indisociables sino que el espacio narrativo va a sufrir una transformación que le permitirá aparecer como “organismo temporal” (*medium of time - temporal arrangement*).

---

<sup>172</sup> Art. cit., p. 310.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 312.

Otra de las dificultades subrayadas por Gabriel Zoran en su artículo es que, a la hora de estudiar el espacio tal y como aparece en la narrativa, su existencia en el texto resulta de la combinación de varios elementos complejos que permiten “reconstruirlo”. El principal de estos elementos es el lenguaje, utilizado para describir objetos en el espacio. Pero, a sabiendas de que el lenguaje por sí solo no logra dar cuenta del objeto espacial en toda su extensión, de que para describir diferentes partes de un objeto que el ojo es capaz de discernir simultáneamente habrá de encadenar las descripciones según un orden en el tiempo, de que se puede presentar este objeto bajo varios puntos de vista pero siempre en sucesión temporal y de que algunos objetos han de ser descritos en movimiento, no cabe duda de que espacio narrativo y tiempo resultan indisolubles en narrativa y dicho espacio siempre aparecerá al lector de manera fragmentaria porque el lenguaje es incapaz de abarcar el objeto en su totalidad de forma simultánea.

Gabriel Zoran estructura además el espacio narrativo en tres niveles diferentes:<sup>174</sup> el nivel topográfico, el nivel cronotópico y el nivel textual, siguiendo los pasos de Reinhold Petsch<sup>175</sup> y Julia Kristeva<sup>176</sup> quienes en 1942 y en 1970 respectivamente propusieron sendas teorías sobre estructura espacial. La diferencia con Gabriel Zoran es que ambos críticos proponían una estructura binaria en la que tiempo y espacio aparecían como elementos totalmente simétricos.

Robert Petsch estructura el espacio en *Raum* y *Lokal*. *Lokal* es el espacio real de referencia (espacio topográfico de Zoran), mientras *Raum* es el espacio conectado con los demás niveles del texto narrativo (espacio

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 315-322.

<sup>175</sup> PETSCH, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1942.

<sup>176</sup> KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, La Haya-París, 1970.

textual). Julia Kristeva, por su parte, habla de *espace textuel* (textual) y de *espace géographique* (topográfico).

Desde el punto de vista de Gabriel Zoran, los niveles podrían explicarse del siguiente modo:

- *El nivel topográfico* remite al espacio existente, estático. Es independiente del tiempo y del texto y permite una reconstrucción en forma de mapa o de plano del espacio que aparece en la narración. Subraya que el texto no tiene la capacidad de representar todos los elementos del espacio. Gabriel Zoran diferencia entre nivel topográfico horizontal y nivel topográfico vertical. El horizontal sería el que contiene los lugares localizables en un mapamundi (ríos, montañas, ciudades, calles, etc.). Es la noción común que podemos tener del espacio objetivo. El vertical comprendería los espacios del eje vertical imaginario y representaría los mundos simbólicos, el sentido alegórico de la narración; se ocupa del discurso moral, del sentido moral percibido como positivo o negativo. En los relatos fantásticos, debido a su corta extensión, los elementos del espacio son obligatoriamente fragmentarios pero contienen lugares localizables pertenecientes al espacio objetivo. Es el caso del Sena o de la ciudad de París, por ejemplo, en los relatos de Guy de Maupassant, o de Buenos Aires, como otro ejemplo, en la narrativa fantástica de Julio Cortázar. Como espacio simbólico particularmente presente en los relatos de nuestro corpus, citaremos un espacio particular, a menudo transición entre dos realidades: la puerta, que en los relatos de Guy de Maupassant separa los espacios cerrados protectores de la amenaza exterior, es el caso del “Horla”, por ejemplo, mientras en “Casa tomada”, de Julio Cortázar, adoptan idéntica función, con la diferencia de que la amenaza que acecha



proviene del interior de la casa, de la propia casa. Al llegar a la última puerta, al salir de la casa, los personajes cierran la puerta con llave y tiran la llave, en clara alusión simbólica, para no volver jamás.

- *El nivel cronotópico* remite al espacio en su relación con los acontecimientos, es decir con el espacio-tiempo.<sup>177</sup> O sea, en un sentido mucho más reducido que el de Bajtín, que analizaremos en un capítulo posterior. Aquí simplemente se trata de los efectos que el proceso espaciotemporal produce en la presentación del espacio y que influye en la estructura y organización del espacio en la narración. Ya no se trata de un espacio estático. Considera el espacio en cambio y en movimiento asociado al tiempo. Gabriel Zoran distingue dos tipos de relaciones en este nivel: las relaciones “sincrónicas” y las relaciones “diacrónicas”. Las relaciones sincrónicas se dan en el espacio habitual de la vida cotidiana, con personajes (en movimiento o no) y lugares atados a un espacio más amplio y estático. Este espacio es un mundo con sus costumbres y guarda relación con el cronotopo del idilio de Bajtín en el que el tiempo actúa en favor de una vida cotidiana de reposo e inalterable. Aquí, el espacio prima sobre el tiempo. Por lo contrario, en las relaciones diacrónicas prima el movimiento sobre el reposo. El espacio ya no es inalterable ni estático:

One place is defined as the point of departure, another as the target, and others as stations in the way, deviations, etc. Thus, axes of movement in space are determined. (...) Space (...) is

---

<sup>177</sup> “This plane has to do with the effect on the structure and organization of space produced by the chronotopos, the movement and the action of the narrative. (...) I however, have not used the term to signify the totality of space and time, but rather to describe a specific aspect, (...).” (Art. cit., p. 318.)

structured as a network of axes having definite directions and a definite character. (...) An actual movement is a result of several forces: will, obstructions, Ideal, characters, intentions, and so forth.<sup>178</sup>

Aparecen ejes de movimiento organizados y con direcciones bien definidas que son el resultado de varios componentes dinámicos como la voluntad de los personajes, las obstrucciones, el ideal de los personajes y sus intenciones. Un buen ejemplo de ello, en los relatos fantásticos del siglo XIX sobre todo, es la alternancia entre espacios cerrados y espacios abiertos para cambiar el ritmo del relato. Por ejemplo, en “Apparition”, la larga escena del camino a caballo hacia la casa abandonada nos describe unos paisajes idílicos, en los que prima el *reposo* y la suspensión del tiempo. Estos espacios abiertos idílicos entrarían en lo que Gabriel Zoran llama relaciones sincrónicas entre el espacio y el tiempo, mientras las escenas de tensión, antes, durante y después de la aparición de la mujer, escenas mucho más rápidas y ya dentro de la casa, o sea dentro de un espacio reducido, cerrado e inquietante, entrarían en la categoría de relaciones diacrónicas, en las que prima el movimiento mientras el espacio ya no es estático. Este tipo de ejemplo es más difícil de generalizar para los relatos fantásticos de Cortázar, en los que, como se verá en la segunda parte del trabajo, los juegos con el tiempo son mucho más frecuentes y diversos.

- *El nivel textual* remite al espacio como estructura perteneciente a un texto. Se trata de analizar la representación del mundo que el texto

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 319.

nos impone: “structure imposed on space by the fact that it is formed within the verbal text.”<sup>179</sup>

Los objetos pertenecen aquí a un mundo reconstruido pero bajo una estructura impuesta a ellos por la naturaleza lingüística del texto dado que, por una parte, la lengua es incapaz de agotar cada una de las características de un objeto dado:

Yet their very existence causes a permanent distinction in space between absolute, clear, specific elements and unclear, unspecific elements. This distinction has nothing to do with the real existence of space in the reconstructed world, but rather with its verbal existence in the text.<sup>180</sup>

Por ello, la representación del mundo resulta selectiva a la hora de la descripción de los elementos que lo componen: algunos son retratados de manera clara y absoluta mientras otros apenas lo son. Dicha selección no cambia el espacio representado pero sí marca la forma de ver las partes que lo componen por parte del narrador teniendo el lector que rellenar los huecos existentes.

Por otra parte, la lengua también es incapaz de transmitir información de otra forma que en una sucesión temporal y de forma segmentada. Por ello, resulta primordial el concepto de *lector activo* que va a percibir una serie de elementos durante el proceso de lectura que tendrá que *encadenar* los unos a los otros para reconstruir en su mente el objeto o la parte del mundo representado. Los elementos llegan de manera desordenada y fragmentada. Gabriel Zoran define aquí el campo de visión o “field of visión” como la combinación del momento presente o sea de lectura y de la síntesis de los elementos ya memorizados en momentos de lectura anteriores.

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 320.

The field of vision is thus to a certain extent the point of intersection between the “here” of space and the “now” of the text. It is a unit of reconstructed space which has a correlative in the verbal text: it may be located and identified both within the text and within the world.<sup>181</sup>

La existencia textual del espacio tan solo sería, según Zoran, una sucesión de “fields of visión” (modos de presentación del espacio) combinados para crear un espacio narrativo complejo y completo.

Finalmente, siempre se transmite información bajo un punto de vista bien determinado. El narrador siempre adopta un punto de vista desde el que comunica su percepción de los hechos narrados en un marco bien determinado. Los ángulos de visión pueden ser múltiples y la descripción puede ser acompañada por reflexiones personales. Igualmente la descripción del espacio puede ser fragmentada u simplemente obviada por el narrador, como observador privilegiado y a la vez elemento que valoriza los elementos del espacio a tener en cuenta. Además, dicho narrador puede ceder la palabra a otros personajes aumentando así la variedad de puntos de vista y enriqueciendo la narración.

El espacio aparece así como un sistema constituido por el espacio total (*total space*) o espacio del texto, compuesto por unidades espaciales (*unit of space* o *fields of visión*) constitutivas de un complejo espacial (*complex of space*).<sup>182</sup>

Las unidades espaciales son denominadas *place* o lugares en el nivel topográfico y *zone of action* o zona de acción en el nivel cronotópico. Los lugares son obviamente las casas, ciudades, calles, etc., o sea, localizaciones concretas con fronteras claramente representadas. Las zonas de acción están definidas por los acontecimientos (*events*) que tienen lugar

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 325.

en lugares bien diferenciados. El cúmulo de todas las unidades espaciales del relato constituye el complejo espacial del relato. Mientras el espacio total del relato está constituido por toda la información explícita e implícita, subjetiva u objetiva e incluso por la información deficiente que el discurso aporta.<sup>183</sup>

#### II.4.2.3 RELACIÓN ENTRE ESPACIO Y PERSONAJE

Compartiendo la reflexión de René Wellek y Austin Warren según los cuales “el marco escénico es medio ambiente y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje”<sup>184</sup>, nos parece interesante resaltar que el tipo de relación entre espacio y personaje puede adoptar varias formas. Puede haber relaciones de dependencia entre espacio y personaje pero también relaciones icónicas. El espacio puede relacionarse metafóricamente o metonímicamente con los personajes y a veces puede transformarse en señal de cambio, en signo anunciador de un cambio en los personajes. Entre ambos se establece entonces un lazo de correspondencia y/o de dependencia a lo largo del relato.

Los espacios del relato también pueden tener un significado simbólico para los personajes. Así, Iuri Lotman enumera conceptos espaciales que en realidad, a lo largo de la narración, y en contacto con los personajes, van a adquirir un significado no espacial, un significado puramente simbólico:

Los conceptos alto-bajo, derecho-izquierdo, próximo-lejano, abierto-cerrado, delimitado-limitado, discreto-continuo se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp. 329-332.

<sup>184</sup> *Op. cit.*, p. 265.

absolutamente no espacial y adquieren significado: válido-no válido, bueno-malo, propio-ajeno, accesible-inaccesible, mortal-inmortal, etc.<sup>185</sup>

Aparecen entonces ejes sobre los que se construye la relación simbólica entre espacio y personaje. Debemos precisar aquí que Iuri Lotman advierte que un mismo espacio puede tener relaciones simbólicas opuestas con varios personajes del relato. En los relatos fantásticos, existen multitud de espacios, plagados de objetos espaciales también simbólicos, que mantienen este tipo de relación simbólica con los personajes. Son sobre todo espacios de paso, donde se sitúan los umbrales, que no son más que objetos espaciales simbólicos, como la puerta, el espejo, la ventana, el vidrio, etc.

También, según María del Carmen Bobes, el personaje aparece como un elemento vacío de contenido al que el lector dará sentido, al acumular el personaje, durante el transcurso del tiempo del relato, actuaciones y datos que maneja el narrador:

Los personajes son elementos sintácticos del relato (...) establecen relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo. (...) el personaje se presenta como un nombre vacío sobre el que se acumulan datos y actuaciones. (...) El lector debe construir las diferentes unidades “personaje” por los signos de coherencia que el narrador va dando en forma discontinua.<sup>186</sup>

En esta definición el personaje aparece como elemento en el que confluyen tiempo y espacio y demás funciones para dar sentido al relato. Ello presupone que, si nos centramos en las relaciones entre

---

<sup>185</sup> *Op. cit.*, p. 271.

<sup>186</sup> *Op. cit.*, p. 77.

personaje y espacio, éste cobra significado principalmente a través del personaje. Y al revés, el personaje se ve reforzado, completado por los elementos de su entorno pertenecientes al espacio que lo caracterizan. De hecho, el espacio únicamente aparece cuando lo atraviesa o permanece en él un personaje del relato puesto en escena por el narrador.

El personaje habita espacios del relato que le son propios y que van a actuar sobre su carácter, resaltando sus motivos y reacciones. A veces actúan de forma positiva protegiendo al personaje y a veces de forma negativa convirtiéndose en enemigos y volviéndose contra él. Debemos precisar aquí que en los relatos fantásticos que analizaremos en capítulos posteriores, predominan los espacios *oppresseurs*<sup>187</sup> (opresores) que impiden la adaptación del personaje al medio y se convierten en amenaza para el personaje que deberá luchar contra los elementos de su propio entorno, a menudo sin resultado positivo, para librarse del peligro que acecha.

A veces, el peligro se encuentra en espacios ajenos al personaje que le son abiertamente hostiles o inhóspitos pero en los que deberá adentrarse para intentar apropiárselos. En todo caso, el paso de un espacio a otro crea vacíos en el espacio abandonado y colma otros en el espacio en que se adentra provocando así múltiples transformaciones en el personaje, sea narrador o no. La vuelta a un espacio abandonado con anterioridad necesitará cierta actualización por parte del personaje para su reapropiación. En cuanto a la influencia del espacio sobre la psicología de los personajes, aparece claramente si aceptamos la estrecha relación entre los dos elementos. El espacio, como catalizador positivo o como peligro,

---

<sup>187</sup> BOURNEUF, Roland, y OUELLET, Réal, *L'univers du Roman*, PUF, París, 1989, p. 144.

“contribuye a que el personaje se enfrente a una situación de crisis en su existencia que tiene que solucionar.”<sup>188</sup>

Al término de la crisis, el personaje saldrá vencedor o perdedor pero en todo caso habrá cambiado psicológicamente, marcado por su enfrentamiento con el espacio que le rodea. Cabe destacar aquí que en los relatos fantásticos la vuelta atrás para los personajes es radicalmente imposible. El personaje que se adentra en territorios fantásticos, abiertos o cerrados, hostiles o no, no logrará salir psicológicamente ileso de ellos. Los personajes en los relatos fantásticos de Guy de Maupassant, como se verá, acaban casi siempre, enfrentados a su locura y reducidos a vivir, escondidos, en un espacio cerrado claustrofóbico. Por su parte, los personajes fantásticos de Julio Cortázar, se quedan casi siempre atrapados en la frontera entre dos mundos, en espacios y tiempos movedizos, de los que son incapaces de escapar.

#### II.4.2.4 RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO Y EL NARRADOR

Émile Benveniste afirma que “el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos.”<sup>189</sup> Partiendo de esta idea, María del Carmen Bobes ha sintetizado en cuatro los indicios básicos indicativos:

1. Los índices de persona (*yo/tú*);
2. los signos llamados por Bertrand Russell particulares egocéntricos (*este, aquí, ahora,...*), es decir, los términos de la lengua que señalan tiempos, espacios y distancias relativas tomando como centro el yo;

---

<sup>188</sup> GINÉS, Juan, *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis Doctoral, UCM, Madrid, 2005, p. 134.

<sup>189</sup> BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1977, p. 84.



3. los términos que aluden a la situación en la que se profiere el habla, por ejemplo, gestos de valor ostensivo, como miradas a objetos presentes, que señalan el espacio del que es centro el yo;
4. las formas verbales cuya temporalidad se establece por la relación de simultaneidad entre la enunciación y el enunciado, y que se determina, por tanto, desde la posición del yo.<sup>190</sup>

Es obvio que tiempo y espacio están íntimamente ligados al enunciador, sin el cual los indicios de tiempo y de espacio no podrían aparecer en la narración. El narrador observa los hechos, da cuenta de ellos; a veces tiene acceso a los sentimientos de los demás personajes y nos informa de su estado de ánimo; sitúa temporal y espacialmente los objetos, los lugares que van apareciendo en el relato, de manera parcial, fragmentada o en relación con los personajes que van apareciendo en el relato y que, al poblar los espacios presentados, hace que tomen existencia plena. También es el narrador el principal artífice de que el sistema espacial del relato aparezca coherente para el lector. Todo ello bajo un punto de vista específico que va a influir sobre la presentación del espacio en el relato.

El punto de vista podrá ser el de un narrador en primera persona que únicamente tiene conocimiento de los hechos que ha vivido y de los espacios que ha visitado. Es un punto de vista limitado, el punto de vista de un observador necesariamente limitado; o bien el de un narrador en tercera persona más o menos omnisciente y que posee un dominio más o menos absoluto sobre los lugares y objetos que nos describe; o bien el de un narrador objetivo que no califica los elementos que entran en la trama, evitando así valorar los espacios de la narración y cuyo objetivo sería expositivo.

---

<sup>190</sup> *Op. cit.*, pp. 239-240.

El punto de vista también puede ser múltiple, con varios narradores-personajes que unen su visión para darnos una idea más completa de los espacios de la trama. Esta presentación fragmentada que multiplica el número de puntos de vista obliga al lector a recomponer los fragmentos en un ejercicio de colaboración obligado.

En cuanto a las funciones del narrador en relación con el espacio, Seymour Chatman cita la función selectiva y la función panorámica.<sup>191</sup> Entre los diferentes elementos disponibles en la descripción espacial, el narrador selecciona sólo algunos dando lugar a zonas de silencio que el lector habrá de rellenar. La función panorámica consiste, por su parte, en resumir la presentación del espacio a sus rasgos más generales, obviando lo particular, con el fin, muchas veces, de crear cierto suspense en la narración. Los espacios aparecen, así, poco a poco y simultáneamente a la acción.

Por regla general, el punto de vista en el cuento fantástico es único, con una predilección por el relato en primera persona. El narrador no es omnisciente y cuenta o describe únicamente lo que le está ocurriendo o le ha ocurrido. El lector juega un papel importante a la hora de rellenar los huecos que el narrador haya dejado. En los relatos de Julio Cortázar, aparecerá a veces un narrador particular, con un punto de vista procedente del “otro lado”, como ocurre, por ejemplo, en “Axolotl” o en “La noche boca arriba”. Este juego con el narrador, como se verá en la parte del trabajo dedicada al análisis del *corpus*, es una de las características de lo fantástico de Julio Cortázar.

---

<sup>191</sup> CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990, p. 228.

#### II.4.2.5 TEORÍA DEL CRONOTOPO

Fue Mijaíl Bajtín quien primero asoció tiempo y espacio en su teoría del cronotopo<sup>192</sup>, término usado por Albert Einstein en su teoría de la relatividad. El *cronotopo* (del griego: *kronos* = tiempo y *topos* =espacio, lugar) es la suma de las relaciones entre tiempo y espacio en Literatura. Es una unidad espacio temporal indisoluble. Tiempo y espacio se unen en unas coordenadas estéticas para darle sentido a la obra literaria. Precisemos que Bajtín le da prioridad al tiempo de la historia en detrimento del tiempo de la trama sobre el que no se extiende en demasía:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.<sup>193</sup>

Siguiendo la teoría de Mijaíl Bajtín, lo fantástico debería poder determinarse por uno o varios cronotopos específicos que dieran una imagen del hombre igualmente específica de este tipo de literatura. El propio Bajtín se pregunta a lo largo de su artículo cuál es la importancia de los cronotopos en general. Destacaremos que son centros organizadores de los acontecimientos narrados. En los cronotopos nacen y se desarrollan los nudos argumentales. También cabe resaltar que en los cronotopos el tiempo se densifica, se transforma en elemento concreto y tangible que aparece concentrado en espacios específicos. Según el propio Bajtín, los

---

<sup>192</sup> BAJTÍN, Mijail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 237-409.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 237-238.

cronotopos adquieren con el tiempo un carácter genérico permitiendo así la génesis de las variantes de los géneros narrativos a lo largo de la historia literaria.<sup>194</sup>

En la última parte de su artículo, Bajtín establece algunos principios de funcionamiento de los cronotopos:

- Cada cronotopo puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños. De hecho, cada motivo argumental puede poseer su propio cronotopo.
- Las relaciones entre los cronotopos pueden variar enormemente, incluso en una misma obra literaria, pudiendo dichos cronotopos determinar las características de un autor o de una obra.
- Cuando varios cronotopos aparecen en una misma obra, siempre predomina uno.
- Junto a los cronotopos literarios coexisten “un cronotopo del autor y otro del oyente-lector”. El texto “está ubicado en el espacio-tiempo de la cultura”<sup>195</sup> del novelista-autor y del lector-oyente, “en tiempos y espacios a menudo diferentes, pero en un mundo real y unitario en el fondo, el “mundo creador del texto” (distinto, en todo caso, del “mundo representado en el texto).”<sup>196</sup>

El término cronotopo contiene una serie de motivos o de temas espacio-temporales definidos por el mismo Bajtín, al final de su artículo, como “unos temas aislados que se convierten en elementos constitutivos en los motivos de las novelas.”<sup>197</sup> Estos grandes cronotopos, que dieron lugar a las variantes más importantes del género de la novela, son los cronotopos temáticos que estudia Bajtín y que se corresponden con temas estables: el

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 304.

encuentro, el camino, el castillo, el salón-recibidor, la ciudad de provincias y el umbral. Estos cronotopos evolucionan con el tiempo y caracterizan “áreas semánticas determinantes.”<sup>198</sup>

Antonio Garrido afirma, por su parte, que el concepto de cronotopo hace protagonistas de la narración a las dos categorías del espacio y del tiempo y subraya su importancia en la estructura del texto literario:

Es posible establecer una historia de los géneros novelescos tomando únicamente en consideración su naturaleza cronotópica. Así, el cronotopo del *camino* –el más cultivado sin duda a lo largo del tiempo– determina (en cada caso de un modo específico) la estructura de la novela picaresca, de aventuras o de caballerías. El *castillo* se encuentra en la base de la novela gótica o negra y el *salón* en la realista; la *escalera*, la *antesala* o el *pasillo* se convierten en símbolos de la crisis existencial (Dostoievski ofrece buenos ejemplos de este cronotopo).<sup>199</sup>

Entre la serie de cronotopos citados, hemos de resaltar dos que nos interesan particularmente por su importancia en lo fantástico. Por una parte, estaría “el umbral”, que define como el cronotopo de la “crisis y ruptura vital”<sup>200</sup>, adquiriendo éste un significado simbólico-metafórico; y por la otra, estaría “el castillo” con sus variantes, las “casas misteriosas” con pasillos laberínticos y lugares escondidos u ocultos. Tanto “el umbral” como “la casa” (en tanto que variante del “castillo”) son cronotopos que, como veremos en la segunda parte del trabajo, toman especial relevancia en el relato de tipo fantástico.

---

<sup>198</sup> *Op. cit.*, p. 343.

<sup>199</sup> *Op. cit.*, p. 209.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 399.

En “el umbral”, el tiempo, al mismo tiempo que se hace visible, parece no tener duración para el lector, testigo de cambios o decisiones fundamentales para los personajes en el relato. Carlos Fuentes ha insistido en la vertiente histórica del cronotopo y en la actualización de los cronotopos por parte del lector, aspecto éste tan importante, como se ha visto ya, para el mundo fantástico:

El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: es el vehículo de la información narrativa. (...) nosotros creamos la historia porque nosotros leemos la historia, dejándola abierta a nuevas lecturas a través de las puertas del cronotopo.<sup>201</sup>

Así, tiempo y espacio evolucionan con el cronotopo histórico. Si, por ejemplo, en la antigüedad dominan las categorías inmutables del hombre y del universo, resistentes a todo cambio, en la novela, y más aún, en el cuento contemporáneo, tiempo y espacio están sometidos a una evolución en la que el tiempo se vuelve fragmentado y abarca acontecimientos puntuales y privados. Mientras, el espacio se diversifica y abarca espacios diferenciados en función de las clases sociales que lo habitan. Añadiremos que el tiempo se vuelve cíclico e inestable y que el espacio se llena de huecos que el lector habrá de rellenar.

En opinión de la profesora Sue Vice, son los personajes subordinados en el texto narrativo los que tienen como función particular propagar las confidencias de las capas sociales dominantes:

All these groups are in good positions to find out the secrets and intimacies of private life. This is a particularly good example of the shift, imperceptible in some cases but all-important, between the chronotopes of the real world and those of the represented world; in

---

<sup>201</sup> FUENTES, Carlos, *Tiempos y espacios*, FCE, Madrid, 1998, pp. 55-59.

the latter particular kinds of character and settings appear for structural reasons as much as for mimetic ones.<sup>202</sup>

Dichos personajes se convierten así en conectores entre mundo real y mundo representado y aparecen en el texto narrativo tanto por razones estructurales como por razones miméticas.

Bajtín también relaciona emisor, receptor (al que llama oyente) y momento socio-histórico en que se produce la recepción y que hace que dicho oyente se convierta en anticipación de la teoría de la recepción, de lo que será el lector implícito desarrollado por Wolfgang Iser<sup>203</sup>.

Henri Miterrand ha desarrollado la visión cronotópica de Bajtín ampliando y completando la clasificación.<sup>204</sup> Recalca la importancia de la teoría cronotópica a la hora de comprender la evolución cultural (histórica) de la sociedad así como la estructura de la obra que nos permiten el análisis de todo texto narrativo. Miterrand establece seis grupos de cronotopos:

- El cronotopo cultural
- El cronotopo del género novela
- El cronotopo de los subgéneros
- El cronotopo de la obra individual
- Los cronotópicos temáticos
- El cronotopo modal

El *cronotopo cultural* forma parte del tiempo histórico y alude a los grandes patrones de la sociedad (por ejemplo la transición democrática en España, la Guerra civil, etc.) en un punto determinado de su evolución y puede englobar varios cronotopos. Según Bajtín:

---

<sup>202</sup> VICE, Sue, *Introducing Bakhtin*, MUP, Manchester, 1997, p. 206.

<sup>203</sup> ISER, Wolfgang, *El Acto de leer*, Gimbernat J. A. (trad.), Taurus, Madrid, 1987.

<sup>204</sup> MITERRAND, Henri, *Émile Zola: Fiction et Modernité*, Monica Lebron and David Baguley (trad. y ed.), Emile Zola Society, Londres, 2000.

El tiempo histórico lo constituyen los designios más profundos del ser humano, de las generaciones, de las épocas, de los pueblos, de los grupos y clases sociales (...), de las contradicciones socio-económicas y se opone al tiempo cíclico, que se muestra sobre todo en la naturaleza.<sup>205</sup>

A Bajtín, este tiempo, el de la sucesión y el orden de los acontecimientos en la acción, apenas le interesa. En su teoría sobre cronotopos únicamente le interesa el tiempo histórico, el tiempo externo, el de la historia. En su sentido más genérico, “cronotopo” designa el universo humano determinado por una época y un lugar, lo que se hace extensible a toda visión, representación homogénea de un universo, cuadro del mundo que integra la comprensión de un momento histórico y de un cosmos.

El *cronotopo del género*, por su parte, forma parte de la obra literaria y establece los grandes géneros literarios. En este cronotopo, mientras el espacio es más o menos concreto, es el tiempo el que marca la diferencia entre los géneros. El cronotopo se transforma aquí en rasgo determinante de un género, ante todo desde el punto de vista del tratamiento del tiempo y, en segundo lugar, del espacio. El drama y la epopeya se inscriben en el tiempo *mitológico*, mientras que la lírica se construye sobre una *cronotopía cíclica* en la que combina estaciones naturales y tiempo convencional, familiar, de la vida pastoral (cronotopo del *idilio*).

El *cronotopo de los subgéneros* (ejemplos de subgéneros serían la novela, el cuento, etc.) clasifica la obra literaria dentro de los distintos géneros según su aspecto espacial y temporal. En este tercer nivel de especificidad, el cronotopo genera y organiza un grupo de obras de un género determinado. El principio es dual ya que comprende un rasgo temporal y un rasgo espacial. Así, la novela griega está estructurada en torno al tiempo de aventuras y al espacio de países extraños -en sentido

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 302.



abstracto. La novela de caballerías asocia universo de lo maravilloso y tiempo de la aventura.

Según Miterrand, “los cronotopos se relacionan mediante intersecciones que determinan la combinación cronotópica de una obra”<sup>206</sup> dando lugar a rasgos cronotópicos particulares según que una obra pertenezca a un género y a un subgénero o a otro. Son los *cronotopos de la obra individual*. Cada texto narrativo presenta una combinación de los rasgos cronotópicos de género y subgénero que se intersectan para definir, así, el cronotopo de la obra. Como ejemplo, Bajtín señala la influencia del idilio en la novela sentimental de Rousseau, en la novela familiar (saga) o en la novela regionalista.

Este cronotopo se correspondería con el *modo* en nuestra visión de lo fantástico. Los cronotopos que influirían en el cuento fantástico, según esta clasificación, podrían ser *el castillo* en su variante de *la casa*, y, sobre todo, el cronotopo del *umbral*.

El cronotopo aspectual o modal, sexto significado del término, lo convierte en una especie de categoría o modo, de la representación de un universo: la extensión o la distancia (categorías espaciales) o el crecimiento (temporal). Lo característico de Rabelais, en opinión de Bajtín, es haber construido su universo de ficción sobre la oposición entre extensión y crecimiento, por una parte, y debilitamiento y degeneración por otra. Lo cualitativamente positivo -la comida, la bebida, la salud, la belleza debe extenderse; lo negativo -enfermedad, corrupción, mal, ruindad, mentira- debe perecer.

Si ponemos el cuento fantástico en relación con este sexto cronotopo, se podría afirmar que lo fantástico está construido sobre la

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 69.

oposición espacio cerrado/espacio abierto, noche/día/tiempo cíclico y, sobre el obligado paso de umbral.

En el cronotopo del relato fantástico del siglo XIX, estarían unidos los cronotopos del “castillo” (o “casa”) y del “umbral”, así como los de la noche, espacio-tiempo privilegiado en *lo fantástico* para irrupción del hecho fantástico, y del idilio, en contrapunto del hecho fantástico, que siempre supone una ruptura.

En el cronotopo del relato fantástico de Julio Cortázar, el cronotopo de la casa se extendería a espacios cerrados de uso cotidiano, como pueden ser un hospital (“La noche boca arriba”), un teatro (“Las Ménades”), un museo (“Axolotl”, “Orientación de los gatos” y “Fin de Etapa”), un hotel (“La puerta condenada”), un parque (“Las babas del diablo” y “Continuidad de los parques”) o incluso una casa, un apartamento o una habitación (“Lejana”, “Casa tomada”, “Carta a una señorita de París”, “El río”). Únicamente “Ómnibus” y “Autopista del Sur” no entran en este cronotopo, aunque se desarrollan en espacios abiertos que en realidad aparecen como cerrados. En los relatos fantásticos de Julio Cortázar desaparece casi por completo el cronotopo del idilio y el cronotopo de la noche. El hecho fantástico ya no ocurre de noche y aparece de forma abrupta, sin la necesidad de un contrapunto romántico idílico. Sin embargo, sigue, muy presente el cronotopo del “umbral”, unido siempre a una modificación del transcurrir del tiempo en cuanto existe el paso de umbral. A los cronotopos unidos al subgénero cuento, en su modalidad fantástica, hay que unir el cronotopo del lector cómplice, que desde su cronotopo histórico y cultural, posee unas expectativas bien precisas sobre la obra la que dará sentido.

#### II.4.2.6 EL TIEMPO NARRATIVO.

Si nos basamos en la interesante tipología del tiempo propuesta por Émile Benveniste<sup>207</sup> para adentrarnos en el complejo y equívoco concepto de tiempo, aparecen tres tipos de tiempo:

1. El tiempo *físico* o de la experiencia, el que afecta a las leyes de la naturaleza y rige los cambios de estación, el paso de la noche al día y viceversa: “es un (tiempo) continuo uniforme, infinito, lineal, segmentable a voluntad. Tiene (...) una duración infinitamente variable que cada individuo mide de acuerdo con sus emociones y con el ritmo de su vida interior.”<sup>208</sup>
2. Del tiempo físico y de su correlato psíquico, la duración interior, Benveniste distingue, con gran cuidado, el tiempo *crónico* o convencional y el tiempo *psicológico*. El tiempo crónico es el tiempo que permite dividir nuestras jornadas en partes diferenciadas y organizadas según las divisiones y que sirve de referencia para todo intercambio comunicativo: “(Es el) tiempo de los acontecimientos, que engloba asimismo nuestra propia vida en tanto que sucesión de acontecimientos. (...) No obstante, nuestra vida tiene puntos de referencia que situamos con exactitud en una escala reconocida por todos y a los que ligamos nuestro pasado inmediato o lejano... (...) Este tiempo *socializado* es el del calendario... [es] fundamento de la vida de las sociedades.”<sup>209</sup>

Por su parte, el tiempo *psicológico* nos remite al sentimiento que la duración de un evento, de una situación no es vivida por todos de la misma manera. A unos, una espera puede parecerles interminable

---

<sup>207</sup> BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1977, pp. 70-81.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 74.

mientras a otros el tiempo se les va volando. El profesor Antonio Garrido, también resalta que la emoción es el factor regulador de la duración psicológica del tiempo físico:

El tiempo psicológico o interior tiene como correlato el tiempo físico, aunque su elemento regulador lo constituyen factores de índole preponderantemente emotiva y, en general, todo lo que tiene que ver con la idiosincrasia individual. De acuerdo con ellos, el tiempo se expande o se concentra, adquiere espesor o se diluye...<sup>210</sup>

3. Más adelante, Benveniste añade, lo que él mismo denomina tiempo “lingüístico”, que sería el tiempo del que se apropia el narrador, cada vez que toma la palabra, para comunicar desde su presente lo que está viviendo, lo que ha vivido en el pasado o lo que va a ocurrir en el futuro, siendo el presente el eje de este tipo de tiempo. El tiempo “lingüístico o figurado” es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria”,<sup>211</sup> un tiempo que tanto Roland Barthes como Gérard Genette califican de “pseudo-tiempo”, de tiempo semiotizado únicamente percibido según las convenciones de cada periodo artístico y corrientes estéticas con su particular sistema de valores. Cada periodo, cada corriente percibirá y organizará el tiempo de manera diferente. Y, cada vez que se expresa un locutor, se instaure el tiempo lingüístico.

El tiempo figurado funciona como un principio constructivo o aglutinador. De él depende, en última instancia, el papel y el sentido que adquieren en el marco de la estructura literaria. Así se explica que el tiempo narrativo se justifique en último término a la luz del concepto de ficción, esto es, a la luz de la lógica que rige el universo creado por el autor. Como

---

<sup>210</sup> *Op. cit.*, p. 77.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 79.

ponen claramente de manifiesto casos como los del *Quijote*, *Cien años de soledad* o *Rayuela*, la experiencia de la vida cotidiana no basta para dar cuenta de las peculiaridades del mundo de la ficción y, por ende, del tiempo narrativo.<sup>212</sup>

De esta clasificación, el tiempo que ha dado lugar a innumerables debates filosóficos ha sido el tiempo interior o psicológico. Según San Agustín únicamente existe este tiempo interior, siendo la conciencia quién desplaza al sujeto del presente al pasado o al futuro. Por su parte, Henri Bergson<sup>213</sup> piensa que el tiempo es percibido y adquiere duración a través de la intuición. Para Heidegger<sup>214</sup> el auténtico tiempo es interior y está situado en el presente.

Estos tres ejemplos, entre muchísimos otros, permiten entrever la dificultad a la hora de medir el tiempo, que parece depender de cómo cada individuo organiza su tiempo.

Tzvetan Todorov<sup>215</sup> estructura el tiempo narrativo en “tiempo del relato” o de los personajes, “tiempo de la escritura” (enunciación) y “tiempo de la lectura” (recepción); mientras Gérard Genette<sup>216</sup> habla de “tiempo de la historia” (significado), “tiempo del relato” (significante) y “tiempo de la narración” (enunciación); y Paul Ricoeur<sup>217</sup> distingue entre “tiempo prefigurado” o de la existencia real, “tiempo configurado” que es el

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>213</sup> Según Henri Bergson (1859-1941), no solamente el hombre se percibe a sí mismo como duración (idea de *durée réelle* que desarrolla en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1927), Juan Miguel Palacios (trad.), Sígueme, Salamanca, 2006, y en *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.*, Cactus, Buenos Aires, 2006), sino que, según su teoría, la realidad entera es duración (idea de *élan vital* que desarrolla en *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 1985.)

<sup>214</sup> HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, Jorge Eduardo Rivera (trad.), Trotta, Madrid, 2009.

<sup>215</sup> TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970, pp. 359-sv.

<sup>216</sup> *Op. cit.*, p. 72.

<sup>217</sup> *Op. cit.*, p. 26.

tiempo prefigurado organizado y manipulado según convenciones artísticas y el “tiempo refigurado” a través del acto de lectura.

Esta teoría de la enunciación es esencial para la comprensión del tiempo narrativo y, a este respecto, Antonio Garrido añade justamente que:

No sólo facilita la distinción entre los tiempos del enunciador y del enunciado sino que presenta otras implicaciones de gran trascendencia para la consideración del tiempo narrativo. La más importante, sin duda, es la que ve en el narrador el sujeto de la enunciación, la medida del tiempo.<sup>218</sup>

El narrador se convierte en el eje principal de la narración y será determinante su situación respecto a la narración (omnisciente o narrador-personaje) a la hora de expresar el tiempo percibido posterior, ulterior o simultáneo a la narración.

Las dimensiones temporales formalizadas por Gérard Genette en *Figures III* sirven para medir y diferenciar los tiempos de la historia y del relato. Para Gérard Genette, sin el relato no existe historia ni narración. Pero, a la inversa, el relato o discurso narrativo sólo existe porque ha de contar una historia (por ello es “narrativo”) y alguien ha de contarla (por ello es “discurso”), de ahí que el análisis del discurso narrativo o relato lo constituyan en esencia las relaciones entre relato, historia y narración.

Gérard Genette, partiendo del modelo analítico de Tzvetan Todorov,<sup>219</sup> reflexiona sobre las relaciones entre los conceptos de historia, relato y narración:

---

<sup>218</sup> *Op. cit.*, p. 81.

<sup>219</sup> Las categorías establecidas son las de “tiempo”, “modo” y “aspecto”. (TODOROV, Tzvetan, “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8. Traducido al español como “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Barcelona, 1982, pp. 155-192.)

- La historia la constituyen los hechos o acontecimientos narrados, presentados según un orden lógico y cronológico, algunos de los cuales se desarrollan simultáneamente sin que la narración permita dar cuenta de tal simultaneidad. La historia es un concepto que apunta hacia el significado o contenido narrativo.
- El relato es la materialización de la historia a través del discurso oral o escrito. Es lo que se denomina enunciado o texto en análisis del discurso.
- La narración es la acción verbal que convierte la historia en relato; es la situación real o ficticia en que se produce el acto narrativo. En los textos narrativos la situación es puramente ficcional.

La historia y la narración únicamente existen para el lector porque existe un relato y en su teoría, manteniendo el concepto estructuralista, afirma que la articulación entre historia, relato y narración se puede estudiar a partir del análisis de tres instancias o categorías que surgen de las relaciones anteriores:

- *El Tiempo* o las relaciones posibles entre el Relato y la Historia.
- *El Modo* o las relaciones entre la Narración y el Relato.
- *La Voz* o la forma en que se encuentra implicada, en el Relato, la propia narración como instancia narrativa. Con sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o ficticio.

Si nos centramos en la categoría del tiempo, Genette parte para su observación y posterior análisis de las alteraciones entre el Tiempo de la Historia (TH) y el Tiempo del Relato (TR); y por otra parte, entre el TR y el Tiempo de la Narración (TN). Estas alteraciones siempre producen cierto efecto de sentido. Son tres los tipos de alteraciones posibles: de *orden*, de *velocidad (o duración)* y de *frecuencia*:

- Las distorsiones *de orden* provocadas por el narrador alteran la cronología de la historia. Cuando se adelantan acontecimientos o se evoca un hecho anterior, se producen anacronías. Ello supone la existencia de una especie de grado cero que representaría la perfecta coincidencia temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. La anacronía tiene un alcance y una amplitud. El alcance de la anacronía sería la distancia entre los hechos narrados en la anacronía y el tiempo *cero*; mientras la amplitud sería la duración de la anacronía.

Las anacronías pueden ser analepsis (retrospectiva) o prolepsis (anticipación de los hechos) y tanto las unas como las otras pueden ser externas, internas o mixtas:

Son externas aquellas cuyo alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero. Las internas, en cambio, sitúan su alcance dentro del relato primero (...). Las mixtas tienen su alcance en un momento anterior al comienzo del relato principal, mientras su amplitud cubre un periodo de tiempo que finaliza dentro del relato primero.<sup>220</sup>

Además, Gérard Genette propone distinguir dentro de las analepsis internas homodieéticas (cuyo contenido coincide con el relato primero por oposición a las heterodieéticas) las analepsis completivas, que sirven para rellenar vacíos del relato, las analepsis iterativas, que rellenan el vacío creado por una elipsis iterativa, y las analepsis repetitivas, que aparecen cuando el relato alude a su propio pasado para atribuir un sentido a lo que carecía de él. Dentro de las analepsis externas también se puede distinguir dos tipos según la

---

<sup>220</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, p. 83.



amplitud: las parciales, si éstas no llegan a conectar con el relato primero, y las completas si empalman con el relato principal.

Cabe añadir que las analepsis se pueden imbricar y dar lugar a casos en que una analepsis contenga otra analepsis.

Las prolepsis también pueden ser externas o internas. Las internas se sitúan dentro del relato, mientras las externas se sitúan fuera del relato primero. Pueden ser homodiegéticas o heterodiegéticas, y, según el distanciamiento con la línea principal, completivas, parciales, mixtas, repetitivas o iterativas.

Cabe destacar aquí que si bien las prolepsis nacen en su mayoría del narrador omnisciente, único que puede anticipar hechos en el relato, existen algunos casos en que las prolepsis nacen de la conciencia de un personaje. Ocurre lo mismo con las analepsis de las cuales el monólogo interior constituiría el ejemplo tipo.

Otra dificultad añadida la constituyen los casos en que las anacronías no se pueden encajar de manera precisa en el marco del relato. En tal caso se hablará de *acronía* para cualquier acontecimiento imposible de localizar en el relato.

- Las distorsiones de *Velocidad (o Duración)* entre el tiempo de la *historia* y el tiempo del *relato* se denominan *anisocronías* y provocan que un hecho ocurrido durante años se presente en una frase o bien un solo gesto ocupe varias páginas. La duración acelera o frena el curso del relato y está muy ligada a la subjetividad del narrador y del lector. Gérard Genette precisa que “la duración de un relato se aprecia únicamente en el acto de lectura y esto varía de individuo a individuo.”<sup>221</sup>

Gérard Genette analiza la distorsión comparando tiempo de la historia y espacio físico ocupado por el texto en el relato. Así, distingue cinco

---

<sup>221</sup> *Op. cit.*, p. 145.

tipos de alteraciones de duración fundamentales: la escena, la pausa descriptiva, el resumen o sumario, la elipsis y la digresión reflexiva.

La escena, cuya duración en el relato coincide con su duración en la historia, se presenta con frecuencia en forma de diálogo y tiene como función principal aportar nueva información al relato. El monólogo interior no deja de ser un tipo de escena particular.

La pausa descriptiva sirve para desacelerar el ritmo de la narración. Su forma básica es la descripción.

El resumen acelera el ritmo del relato y constituye una síntesis de información ligada a la historia.

La elipsis silencia información acelerando así el ritmo del relato y, según el profesor Antonio Garrido, “puede ser determinada o indeterminada según se indique o no la duración de la elipsis.”<sup>222</sup>

La digresión reflexiva, por fin, de igual manera que la pausa descriptiva, detiene la acción pero introduciendo según Genette “una modalidad discursiva claramente diferenciada.”<sup>223</sup> Expresa la subjetividad del narrador.

- Las distorsiones de *Frecuencia* son las relaciones de frecuencia entre los hechos sucedidos y los hechos narrados, entre historia y relato. O sea, su repetición. Estas distorsiones se pueden reducir a cuatro tipos: acontecimiento repetido o no. Enunciado repetido o no. El relato será *singulativo* si se narran los hechos el mismo número de veces que ocurren en el relato. Si ocurren varias veces, el relato será *singulativo múltiple*. Será *iterativo* si se cuenta una vez lo sucedido  $n$  veces, y será *repetitivo* si se cuenta  $n$  veces lo sucedido una vez.

Es importante precisar que los acontecimientos, además de fijar el tiempo de la acción tienen un principio y un fin (determinación), una ordenación interna (especificación) y una duración (extensión).

---

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p. 88.

<sup>223</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, p. 25.

Además, Gérard Genette define cuatro tipos de narración de acuerdo con la posición temporal: narración ulterior o relato de hechos pasados; narración anterior o relato predictivo; narración simultánea o relato del presente; y narración intercalada entre los momentos de la acción con distancia temporal mínima entre la historia y el relato.

En los relatos fantásticos, el relato de las secuencias suele ser lineal por lo general y los acontecimientos se suceden en orden cronológico en la historia y el discurso. Si bien es cierto que Guy de Maupassant utiliza a menudo la técnica del relato enmarcado, la narración casi siempre será en primera persona en cuanto el narrador del primer relato le cede la palabra al narrador del relato enmarcado, que siempre relata los acontecimientos de forma cronológica y ordenada, sin analepsis ni prolepsis. Lo mismo ocurre, en los relatos fantásticos de Julio Cortázar que se desarrollan de forma cronológica, con un narrador casi siempre en primera persona que narra los eventos tal y como los está viviendo, o en tercera persona, también de forma cronológica y sin ruptura temporal, ante la mirada del lector. Teniendo además en cuenta la extensión de género cuento, los hechos son singulativos. Tanto Julio Cortázar como Guy de Maupassant utilizan más bien el aspecto durativo, bien para acelerar o frenar la narración, bien para contraponer, por ejemplo, dos tipos de espacio que se diferenciarán en gran parte por la impresión de duración que le transmitirán al lector. Un relato como “L’Auberge” de Guy de Maupassant produce una sensación de duración mucho más larga que la de “Qui sait?”, por ejemplo, en la que, entre varias pausas y elipsis, se acelera la acción mediante un ritmo trepidante, como ocurre en la escena de la huida de los muebles o en la del recorrido por los laberintos del barrio de los anticuarios en Rouen. En Julio Cortázar, este cambio de ritmo aparece en cuentos como “Ómnibus”, en el que el ritmo es frenético de principio al fin del viaje en autobús, o en “La noche boca arriba”, durante los episodios en la selva azteca. Pero en general

los cuentos fantásticos de Julio Cortázar se aprecian en su ritmo constante hasta la ocurrencia del hecho fantástico, a partir del cual, como se verá para cada cuento seleccionado, el tiempo se transforma totalmente.

#### II.4.2.7 ESTRUCTURA Y TIEMPO REDUCIDO EN LOS TEXTOS NARRATIVOS.

Darío Villanueva en su Tesis doctoral fechada en 1977 y revisada en su segunda edición de 1994<sup>224</sup> nos aporta una visión particular sobre la evolución en el tratamiento del tiempo en literatura que nos parece útil abordar en este punto de nuestro trabajo por su adaptabilidad al género cuento. Al referirse a la novela del siglo XX, a menudo se habla de “crisis, metamorfosis, transformación o renovación.”<sup>225</sup> Sin embargo, se trata de una clase de narrativa que busca simplemente una mayor perfección formal con la intención de relatar mejor la realidad cotidiana del hombre de una manera más significativa:

Desbaratado de una vez para siempre el contacto con el absoluto, admisible tan solo la verdad que nace y se sustenta en el yo de cada uno, aceptada la evidencia de que éste, lejos de ser regido por la razón, está minado de oscuros conflictos subterráneos, a los novelistas no les queda más que asimilar estas revelaciones y dar su imagen de este mundo roto.<sup>226</sup>

El cambio de sociedad y de pensamiento tiene como efecto una doble transformación en literatura. Por una parte, la técnica narrativa sufre modificaciones importantes que se manifiestan en la estructura del texto narrativo; por la otra, aparece una obsesión por el tiempo que diferentes

---

<sup>224</sup> VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Literatura: 20, Barcelona, 1994.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

géneros narrativos y, en particular, la novela van a explorar en todas sus dimensiones.

#### II.4.2.7.1 MODIFICACIONES ESTRUCTURALES EN EL RELATO.

En la narrativa del siglo XX aparecen nuevos puntos de vista que favorecen la multiplicidad de ángulos. Marcel Proust en *Le temps retrouvé* pone en boca de su narrador, Marcel, dicho interés en la multiplicidad de los puntos de vista:

J'avais vu les personnes varier d'aspect selon l'idée que moi ou d'autres s'en faisaient, une seule être plusieurs selon les personnes qui la voyaient (les divers Swann du début par exemple, princesse de Luxembourg par le premier président), même pour une seule au cours des années (nom de Guermantes, divers Swann pour moi.<sup>227</sup>

El punto de vista les da una múltiple perspectiva a los personajes creando la figura de un narrador ya no omnisciente sino humano y limitado. Las informaciones llegan de múltiples personajes secundarios y de ellas se nutre el narrador central al mismo tiempo que el lector, que se hacen una idea de los personajes o simplemente del ambiente, del espacio en que se mueven los personajes del relato, como si de una cámara cinematográfica fuera apareciendo lo fundamental del relato, paso a paso y con diferentes perspectivas de una misma escena.

Así, el perspectivismo relativista del personaje se vuelve el único camino de acceso a la *realidad* del mundo de la narración. El narrador omnisciente ha desaparecido y los nuevos puntos de vista remiten a los personajes que se transforman en la vía de acceso al mundo que se

---

<sup>227</sup> PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé, t. III*, Clarac-Ferré (ed.), La Pléiade, Gallimard, París, 1956, p. 912.

escenifica en la narración. Uno de los nuevos puntos de vista será el interno, determinado por la técnica del monólogo interior:

le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant ».<sup>228</sup>

Sirve para representar los pensamientos íntimos del personaje en el momento en que nacen, a un nivel casi inconsciente por medio de un lenguaje no totalmente formalizado que dará al lector una impresión de inmediatez, de aproximación al pensamiento en tiempo real.

Fueron los avances de la psicología los que permitieron el auge de esta técnica literaria que no es más que un intento de plasmar la inmediatez, de hacer corresponder el tiempo del relato con el tiempo de nuestra realidad ya que los elementos van apareciendo en tiempo real. Se trata de una nueva dimensión del yo narrativo, más profunda y ligada al inconsciente y que se puede poner en relación con el pensamiento de Henri Bergson sobre los puntos de vista exterior e interior y su relación temporal:

El novelista podrá multiplicar los rasgos de su carácter, hacer hablar y obrar a su héroe tanto como le plazca. Todo esto no valdrá el sentimiento simple e indivisible que yo experimentaré si coincidiese un instante con el personaje mismo. Entonces, como de la fuente, me parecerían fluir naturalmente las acciones, los gestos y las palabras. (...) El personaje me sería dado totalmente, de un solo golpe, en su

---

<sup>228</sup> DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Albert Messein, París, 1931, p. 59.

integridad. (...) Símbolos y puntos de vista me colocan, pues, fuera de ella.<sup>229</sup>

Poco a poco se llega a una progresiva desaparición del autor. Esta ausencia en favor de los distintos puntos de vista, aportará una objetividad mayor. Pero, como bien subraya Darío Villanueva, esta ausencia solo es cuestión “de procedimiento, de técnica y en definitiva de verosimilitud”, ya que, si el autor no es visible, “no deja de ser tan omnisciente y ubicuo como el novecentista, aunque de forma muy diferente. (...) El qué es el mismo, el cómo, radicalmente distinto.”<sup>230</sup>

Y, efectivamente, si el autor no está descaradamente presente en la obra, si ya no tiene como función la de “contar” los pensamientos de los personajes, ahora nos los presenta mediante el monólogo interior en el momento en que fluyen. Subrayemos igualmente que a este cambio de función narrativa corresponde un nuevo tipo de lector más ingenioso y colaborativo.

Si el autor desaparece y el lector adquiere nuevas funciones, el protagonista va a aparecer de forma diferente en escena y progresivamente va a pasar a formar parte de una colectividad con una perspectiva muy diferente a la del protagonista clásico con figura de héroe. Darío Villanueva resalta que:

Incluso en las novelas renovadoras de nuestro siglo (...) advertimos una equivalente desagregación del héroe (...) no tiene carácter ni verdadero nombre (...) imagen anticipada del hombre masa del que tanto se habla hoy, el “hombre sin atributos.”<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> BERGSON, Henri, “Introducción a la metafísica”, Rafael Moreno (trad.), *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1903, para la traducción se utilizó el texto de *La Pensée et le Mouvant: Oeuvres*, édition du centenaire, PUF, París, 1959, pp. 1392-1432.

<sup>230</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 37.

Es éste el tipo de personaje que aparece en los relatos fantásticos, ya no un héroe, sino un personaje común, con una vida común, que un buen día ve como su cotidianidad es alterada por un hecho extraordinario que transforma por completo su vida. El punto de vista del personaje-narrador será el único punto de vista sobre el que el lector podrá apoyarse para comprender lo ocurrido.

#### II.4.2.7.2 MODIFICACIONES EN LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO.

Además de las modificaciones sobre punto de vista que se han aportado brevemente, la nueva narrativa efectúa modificaciones en las coordenadas espacio-temporales, llegándose incluso a hablar de *Time school of fiction*<sup>232</sup> o de *Time obsession of fiction*.<sup>233</sup>

La percepción del tiempo por parte de los novelistas del siglo XX va cambiando a medida que el hombre empequeñece el mundo gracias a la tecnología que le permite recorrer un espacio mucho mayor en un tiempo reducido. El tiempo se convierte en preocupación fundamental para el hombre moderno mientras se convierte en obsesión en el marco de la literatura. La conquista del tiempo por el hombre se refleja de tal manera en un género literario que explorará todos los aspectos y todas las dimensiones del tiempo y que forzará un cambio radical en la narrativa del siglo XX. Esta progresiva apropiación del tiempo en la literatura es específica a la nueva literatura que toma como rasgo específico una “reducción temporal” con tres modalidades bien precisas que concretaremos seguidamente.

El primero de los nuevos tratamientos que se le dará al tiempo en la narrativa del siglo XX será la ucronía o timelessness, es decir, la ausencia del tiempo. Basado en las teorías de Albert Einstein sobre el

---

<sup>232</sup> LEWIS, Windham, “London Notes”, en *Notes on novelists*, Dent, Londres, 1932, p. 349.

<sup>233</sup> MENDILOW, A.A., *Time and the Novel*, Humanities Press, Nueva York, 1965, part 1 - chap. 2.



tiempo, numerosos autores intentan “narrar el tiempo” con el propósito de perder conciencia de su desarrollo. El tiempo no existe en este caso. El hombre es incapaz de medir el tiempo sin ayuda de elementos exteriores.

Guy de Maupassant, en su cuento “La nuit. Cauchemar”, nos ofrece un buen ejemplo de pérdida de conciencia del tiempo en un París-noche en los que la falta de luz, la oscuridad completa, impide la percepción del tiempo. Es éste quizá el más moderno, en su forma, de los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant.

En cuanto a Julio Cortázar, se verá más adelante que el juego con el tiempo es constante, y que la aparición de mundos paralelos, con tiempos y espacios diferentes que se yuxtaponen, dará lugar a tiempos cíclicos, imposibles de medir.

El segundo de estos tratamientos particulares del tiempo será la *ruptura de la linealidad cronológica* que romperá con los esquemas clásicos y otorgará una función creadora al lector moderno. Desde Marcel Proust, los escritores barajan simultáneamente varios planos temporales y espaciales en sus novelas, confundiendo presente y pasado en la mente de sus personajes por mediación del ya citado monólogo interior que traduce el tiempo psicológico o subjetivo de los múltiples narradores coexistentes en la narración y que se opone al tiempo objetivo y cronológico. El “flash-back” constituirá otra modalidad en esta ruptura de la linealidad cronológica, ya que, a diferencia de los novelistas clásicos, el pasado va a irrumpir en el presente sin transición ni presentación por parte del narrador y con la misma inmediatez que el relato primero que lo abarca.

Esta ruptura de la linealidad cronológica es constante en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar que juega con el tiempo en sus cuentos más conocidos y apreciados. Se verá que tanto en “Continuidad de los parques”, como en “El río”, “La noche boca arriba”, “Las babas del diablo”

o “Fin de Etapa”, el juego con los tiempos paralelos de mundos paralelos constituye la característica principal del relato y su originalidad.

El tercer tratamiento particular del tiempo lo constituirá la denominada *reducción temporal*, en que precisamente se centra el trabajo de Darío Villanueva, y que consiste en la limitación del tiempo narrado, del tiempo de la historia pasando a narraciones que ya no abarcan espacios de tiempo equivalentes a una vida, por ejemplo, sino espacios de tiempo mucho más cortos como pueden ser días, horas o incluso minutos. Así, “se equilibran por tanto el tiempo narrado y el tiempo de la narración.”<sup>234</sup> Esta reducción temporal consta, según Darío Villanueva, de tres modalidades que se contraponen al esquema clásico de la intriga “novelesca”:

- La expresión de la simultaneidad en un relato equivaldrá a plasmar de forma sucesiva lo que el narrador ve de forma simultánea. En términos de espacio y de tiempo, significaría proceder a un desdoblamiento espacial en el interior del tiempo de la historia narrada. Y toda la dificultad residirá en plasmar dicho desdoblamiento mediante procedimientos o recursos técnicos que permitan al lector captar los acontecimientos observados por el narrador de forma global y simultánea.
- La expresión de la simultaneidad permitirá de igual manera expresar el “contrapunto” o, dicho de otra manera, expresar de forma simultánea contenidos de contraste acusado y que ocurren de forma simultánea, recordando que el contrapunto es una técnica musical que permite asociar melodías contrastadas en paralelo y hacerlas solidarias en un mismo tiempo, perdiendo así su carácter antitético y pasando a ser contrapuntísticas.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 46.

- Por fin, la reducción temporal va a propiciar el interés de lo banal frente a lo trascendente de la trama en su concepto clásico. Lo cotidiano va a cobrar sentido y transformarse en el eje de la narración. El tiempo se reduce mientras los focos espaciales se multiplican, mientras los acontecimientos y las miradas simultáneas se completan o contraponen. Se profundiza en puntos temporales más que en periodos largos de tiempo y se intenta plasmar los sucesos cotidianos en todas sus vertientes mediante diferentes puntos de vista y técnicas narrativas que permitan captivar al lector.

La focalización en puntos temporales, la plasmación de sucesos cotidianos, el punto de vista del narrador-personaje, la expresión del contrapunto y el desdoblamiento espacial para presentar hechos que se desarrollan en el mismo momento son todas técnicas que aparecen, como se verá, en los cuentos de Julio Cortázar. Estas nuevas formas de tratamiento del tiempo aparecen con la novela del siglo XX, pero, se ha podido observar que, ya en el siglo XIX, cuentistas como Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant, teniendo en cuenta la extensión del género cuento, ya focalizaban en puntos temporales mejor que en periodos largos de tiempo, mientras aparecían poco a poco nuevos puntos de vista que ya no eran los de un narrador omnisciente, sino los de un personaje común en su cotidianeidad.

En los relatos cortos toma especial relevancia la estructura espacio-temporal en una doble intención: por una parte, permite fijar las coordenadas espacio-temporales del mundo real representado en su cotidianidad y, por la otra, permite el desliz hacia el otro lado de la realidad, intensificando la sensación de efecto fantástico.

Se ordena el espacio en función de la ubicación de la trama, se precisan los lugares cotidianos en que se desarrolla la narración y se marca

la extensión del espacio real considerado como normal para formar “l’effet de réel”.<sup>235</sup> El universo mostrado es familiar para asentar al lector en una aparente tranquilidad antes de perturbarlo e inquietarlo con un *desliz* hacia un espacio situado más allá de los límites de lo real. Es un recurso común desde la aparición del cuento fantástico moderno, tanto en el siglo XIX como en los siglos XX y XXI, tanto en los cuentos de Guy de Maupassant como en los cuentos de Julio Cortázar.

En el espacio ordenado de partida aparecen progresivamente objetos o seres insólitos que poco a poco lo modificarán y convertirán el orden en caos y/o incertidumbre. Entre estos objetos espaciales, algunos aparecen de forma recurrente en los cuentos fantásticos y funcionan como *umbral* entre el mundo real y el mundo fantástico que, una vez traspasado, provoca el sentimiento fantástico y la alienación del narrador-personaje.

En su interesante artículo sobre el espacio y lo fantástico en los cuentos de Cortázar, Adam Elbanowski<sup>236</sup> incide en esta utilización del espacio como mecanismo de lo fantástico y pone de relieve diferentes oposiciones dentro del propio espacio cotidiano que, por una parte, aparece como continuo y cerrado en los lugares en que se desarrolla la acción y, por otra parte, discontinuo y abierto y lleno de huecos y elipsis en el espacio circundante. Dicho de otra manera, los espacios cotidianos aparecen a través de un espacio cerrado descrito de forma bastante precisa pero incluido en un espacio abierto apenas descrito, creando así unos límites difuminados que van a favorecer la transgresión, el paso de umbral hacia el espacio situado más allá de lo real. Poco a poco se borran los signos de lo cotidiano, los signos de lo real para alejarse del espacio opresor en que viven los personajes y acercarse a la otredad situada más allá de la realidad.

---

<sup>235</sup> BARTHES, Roland, “L’effet de réel”, en *Communications 11*, 1968, pp. 1-27.

<sup>236</sup> ELBANOWSKI, Adam, “El espacio y lo fantástico en la cuentística de Cortázar”, en *La Palabra y el Hombre*, Veracruzana, no. 81, México, enero-marzo 1992, pp. 273-278.

Los cambios de focalización del narrador permiten jugar con los espacios y provocan el paso del universo cotidiano al universo fantástico mientras el personaje es quien es atraído hacia el lado oscuro, hacia la otredad, hacia el otro lado, tras los límites. El personaje atraviesa el *umbral* y se adentra en territorio insólito. Ese *umbral* o *frontera* es el que delimita los espacios de lo real y de lo fantástico y crea el contraste entre dos realidades que se van a conectar. Esa transgresión será en los cuentos fantásticos voluntaria o impulsiva y llevará a la transformación del espacio del mundo reconstruido en un mundo alternativo, sin olvidar en este punto de la reflexión el tiempo necesario que implica el desplazamiento hacia los límites de lo real.

El cronotopo fantástico participa, así, del cronotopo del umbral y el umbral será el lugar donde espacio y tiempo se diluyan para acceder a una realidad diferente, que será la que provoque duda y extrañeza en el lector cómplice. El umbral será siempre un objeto espacial o un ámbito simbólico entre los dos espacios contiguos. El umbral tiene la doble función de retener lo fantástico desde el otro lado de la realidad o de conducir al personaje-narrador al otro lado de la realidad:

Lo entreabierto suscita lo fantástico, como una pantalla espacial que simultáneamente se abre y se niega, absorbiendo la mirada, que se abisma. Por eso también son fantásticas todas las puertas, los intersticios, las aberturas, la cueva, una callejuela, una falla en un muro, un abismo, los huecos que insinúan esa profundidad de donde surge lo fantástico. Las formas de ese espacio de pasaje pueden concretarse también en los espejos, los zaguanes, las ventanas, los huecos, las puertas. (...) otros símbolos de paso son los acuarios, los

pasajes, las galerías, los puentes, las novelas y los cuadros. También posibilitan ese tránsito el vidrio o el cristal.<sup>237</sup>

Todos estos umbrales aparecerán en la producción fantástica tanto de Guy de Maupassant como de Julio Cortázar, como veremos en la segunda parte de este trabajo. Es el punto en que se resuelve la tensión del cuento, el punto de encuentro entre dos planos de la realidad imposibles de conectar pero que aquí lo logran creando la extrañeza y el sentimiento fantástico.

Añadiremos que el paso de dicho umbral se puede realizar en dos sentidos: del plano de la realidad hacia lo fantástico o bien de lo fantástico hacia lo real representado. En este último sentido, el umbral lo cruzará “el otro”, en forma de doble o de ser extraño que invade lo cotidiano y lo perturba. Por ello pensamos que la seducción la provoca el umbral, el objeto de paso que atrae al personaje narrador y con él al lector que se deja llevar, seducido por la parte oscura.

---

<sup>237</sup> OVARES, Flora y ROJAS, Margarita, “Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar”, *Letras 1*, n° 31, Universidad Nacional, Costa Rica, 1999, pp. 5-23.

## II.5 FUNDAMENTOS Y DESARROLLO DE LO FANTÁSTICO EN GUY DE MAUPASSANT Y JULIO CORTÁZAR

### II. 5.1 INTRODUCCIÓN: CRÍTICOS AUTORES - AUTORES CRÍTICOS

Charles Nodier, considerado uno de los primeros escritores franceses de literatura fantástica, escribía en 1830 en el prólogo a *Les Sept Châteaux du Roi de Bohème*:

Cuando las religiones ya no le hablan a la imaginación o tan sólo le aportan nociones confusas, día a día oscurecidas por un escepticismo inquieto, la facultad de producir lo maravilloso con que la naturaleza ha dotado a la imaginación se ejerce a través de un género creativo más vulgar y apropiado a las necesidades de una inteligencia materializada.<sup>238</sup>

En este mismo prólogo a “Los siete castillos”, ya definía lo fantástico como “categoría más que como género; categoría que atraviesa, en su opinión, tiempos y géneros diferentes.”<sup>239</sup> Hay que precisar además, como lo hace Louis Vax en *L'art et la littérature fantastique*<sup>240</sup>, que la producción literaria de Charles Nodier empezó en Francia mucho antes de que Hoffmann, considerado fundador del género, fuera traducido y conocido en Francia. Charles Nodier se había adelantado a la sensibilidad de su tiempo, por lo que, a pesar de haber sido un escritor precursor, su obra

---

<sup>238</sup> « Mais alors, et quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. » (NODIER, Charles, “Du fantastique en Littérature”, Prólogo a *Les Sept Châteaux du Roi de Bohème* (1830), París, 1852, pág. XV.)

<sup>239</sup> Art. cit., pág. XVI.

<sup>240</sup> « Nodier eut le mérite d'écrire des contes fantastiques avant que Hoffmann ne fût connu en France et le malheur de se voir dédaigné pour avoir été en avance sur la sensibilité de son temps : l'édition de Smarra se vendit au poids. » (VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Que sais-je ?, París, 1963, p. 107.).

fantástica fue injustamente valorada en su tiempo. Charles Nodier también es un teórico-crítico, cuya producción crítica, recogida en el citado *Du fantastique en littérature*, se centró en la búsqueda de los orígenes de las fábulas, de los mitos e incluso de sus propios sueños. Es, además, el primer escritor que empareja la lógica onírica con la dinámica de algunos de sus textos. Por esta razón, Roger Bozzetto le ha dedicado un corto artículo<sup>241</sup> al autor en el que enumera los cuentos que demuestran que Charles Nodier ha sido el escritor del siglo XIX que más ha utilizado el sueño en sus múltiples variantes, aunque no exclusivamente en los cuentos fantásticos. Así, es pura justicia si la crítica actual ha devuelto a Charles Nodier el sitio que le corresponde en la historia y en la evolución de lo fantástico al lado de E.T.A. Hoffmann.

La diferencia entre Hoffmann y Nodier queda patente en la lectura de sendas obras. Lo fantástico de Hoffmann, en un somero análisis, proviene de una imaginación extravagante y se caracteriza por la nitidez de sus escenas y por sus personajes fantásticos. El propio Nodier precisa, en su prefacio de *Smarra*, que Hoffmann “ha de ser captado en su frenesí nervioso de artista entusiasta.”<sup>242</sup> Lo fantástico en Hoffmann se caracteriza por la exaltación, el caos y la presencia de elementos dispares. En su obra fantástica son centrales los temas de la locura y de la soledad.

Según David Roas, lo fantástico en Hoffmann, se identifica por cuatro características, fundamentales en el denominado fantástico interior y

---

<sup>241</sup> BOZZETTO, Roger, *Nodier: Un fantastique de rêve*, Université De Bourgogne, Dijon, 1998.

<sup>242</sup> NODIER, Charles, “Contes”, en Pierre-Georges CASTEX (ed.), *Smarra ou les démons de la nuit (Préface nouvelle)*, Garnier, París, 1961 (1840), p. 38.



que también estarán presentes en las obras de los autores fantásticos influenciados por el autor:<sup>243</sup>

1. La interiorización de lo fantástico.
2. Un mayor realismo.
3. La ambientación en el mundo contemporáneo del lector.
4. El rechazo de la atmosfera y de los motivos típicos del cuento gótico y legendario.

En el mundo fantástico de Hoffmann ya no caben vampiros ni fantasmas. Lo fantástico se sitúa, a partir de su obra, en el mundo cotidiano del lector, y se manifiesta sobre todo a través de los sueños, de los delirios y de la locura. Es un fantástico en el que en la realidad cotidiana, aparecen elementos extraños e incomprensibles, sometidos a leyes incomprensibles, similares a las que rigen los sueños, que afectan a la personalidad de los personajes. Es un fantástico interior.

Por su parte, Charles Nodier le otorgaba a lo fantástico un papel social: lo fantástico constituía según él la única salida a la vacuidad de su tiempo. “Du fantastique en Littérature” era una respuesta al artículo de Walter Scott, publicado meses antes en el que el escritor escocés consideraba grotesco, extravagante y repugnante *lo maravilloso* en la novela, denominado *fantastic mode*.<sup>244</sup> En el prefacio de “La Fée aux Miettes”<sup>245</sup>, precisa que lo fantástico no es pura diversión, sino la expresión de la sed de infinito del hombre; revela además la existencia de otro orden

---

<sup>243</sup> ROAS, David, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral, programa Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UAB, Barcelona, 2000, p. 439.

<sup>244</sup> SCOTT, Walter, “On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore Hoffmann”, *Foreign Quarterly Review*, nº 1, 1827, pp. 60-98. Traducida, con el título: “Du Merveilleux dans le roman”, en la *Revue de Paris* (1829).

<sup>245</sup> NODIER, Charles, “La Fée aux Miettes”, *Prefacio*, J. P. Meline, París, 1832.

y, afirma que, como la revelación no puede ser continua, solo puede durar el espacio del tiempo de un sueño o de la locura.

Lo fantástico en Charles Nodier es más bien melancólico y maravilloso. Su intención es la de crear mundos y personajes para compensar la vacuidad del mundo moderno. La, según su opinión, verdadera realidad del mundo, la encontraba en sus sueños, en sus visiones: “La carte de l’univers imaginable n’est tracée que dans les songes.”<sup>246</sup> El sueño constituye, para Charles Nodier, una vía de aproximación a lo fantástico, como también lo es la locura: “dans une époque sans croyances, on ne peut placer la vérité que dans la bouche d’un fou.”<sup>247</sup> Para Charles Nodier, lo fantástico nace de la crisis, y aparece cada vez que la sociedad pierde la fe en los valores esenciales, en sus creencias.

Además, anticipándose a la tripartita moderna, Charles Nodier, en su obra crítica, afirma la existencia de tres tipos de historias fantásticas:<sup>248</sup>

1. Las historias fantásticas falsas (*fausses*) en las que entran los cuentos de Hadas. En su explicación alude ya a la credulidad del narrador (conteur) y del lector (“auditoire”), unidos en la recepción del texto literario y necesariamente cómplices cuanto al carácter de su recepción.

---

<sup>246</sup> NODIER, Charles, "Le pays des rêves", en *Contes de la Veillée*, Charpentier, París, 1853, p. 200.

<sup>247</sup> NODIER, Charles, *La Fée aux Miettes*, J. P. Meline, París, 1832, p. 310.

<sup>248</sup> “L’histoire fantastique fautive, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l’auditoire, comme les contes de Fées de Perrault ; l’histoire fantastique vague, qui laisse l’âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l’endort comme une mélodie, et le berce comme un rêve; l’histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu’elle ébranle profondément le cœur sans coûter des sacrifices à la raison; et j’entends par l’histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d’être expliquée, la relation d’un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. Celle-ci est rare, à la vérité, si rare, si rare...” (NODIER, Charles, "Histoire d’Hélène Gillet", en *Contes*, P.G. Gastex (ed.), Garnier, París, 1983, p. 82.)

2. Las historias fantásticas imprecisas (*vagues*), en las que la duda permite la irrupción de la melancolía y la entrada en un estado de sueño melancólico.
3. Las historias fantásticas verdaderas (*vraies*), que define como las más importantes y a la vez las más raras e inusuales. Son las historias en las que un hecho imposible ocurre a la vista de todos.

Si en esta clasificación se reconoce perfectamente lo maravilloso y lo fantástico, queda bastante imprecisa su definición de lo insólito. En conclusión, con Charles Nodier empieza una reflexión sobre lo fantástico en la que ya se encuentran palabras clave como crisis, ambigüedad, verosimilitud, pacto y duda. Sobre la *duda*, Charles Nodier expresa claramente, en francés y en español, su opinión en uno de sus cuentos: “Tout croire est d’un imbécile, tout nier est d’un sot (...) De las cosas más seguras, la más segura es dudar...”<sup>249</sup>

Tras haberle devuelto a Charles Nodier el sitio que le corresponde como precursor del género, debemos centrarnos ahora en las diferentes teorías que intentan definirlo y abordaremos cronológicamente las aproximaciones a lo fantástico por la crítica precursora, de la que formaba parte el escritor y crítico Guy de Maupassant. En un artículo de octubre de 1833, titulado “Lo fantástico”, el narrador de “Horla” asocia el relato fantástico al miedo, lo sobrenatural:

Al desaparecer lo sobrenatural, ha desaparecido de la tierra el verdadero miedo, porque sólo se siente verdaderamente miedo de lo que no se comprende lentamente (...) Lo sobrenatural ha salido de nuestras almas. Se ha evaporado como se evapora un perfume al abrir un frasco (...) Como consecuencia de ello, la literatura fantástica puede desaparecer. (...) El arte del novelista se ha vuelto más sutil.

---

<sup>249</sup> NODIER, Charles, *Ines de las Sierras*, Dumont, París, 1837, p. 23.

Ronda alrededor de lo sobrenatural en vez de introducirse directamente en él.<sup>250</sup>

Guy de Maupassant sitúa lo fantástico en un mundo en progreso, un mundo en el que poco a poco desaparece lo sobrenatural con el riesgo de que desaparezca la literatura fantástica al esfumarse los miedos y temores de los lectores.

Conviene destacar que Guy de Maupassant fue, con Charles Nodier, uno de los primeros teóricos del género que diferenció lo maravilloso de lo fantástico: al no poder creer ya el hombre en las leyendas antiguas, su percepción de lo sobrenatural había cambiado y ya no le asustarían las supersticiones. Por ello, el escritor, para provocar inquietud, debería mostrar más ingenio y sutileza. En su opinión, sólo se tiene miedo de lo que no se entiende y el lector del relato fantástico ha de identificarse en un universo en el que elementos irracionales rompen con las leyes naturales y con la realidad del mundo conocido. Es ésta una reflexión directamente relacionada con la noción de verosimilitud y que subraya la importancia que Guy de Maupassant atribuye al lector y que será esencial en la perspectiva actual del género. Obsérvese que Guy de Maupassant tampoco dejó clara la diferencia entre lo fantástico y lo insólito, mientras que sí diferencia lo maravilloso de lo fantástico. Según él, el lector de su época ya no era tan crédulo y las supersticiones y leyendas ya no le asustaban. Por ello, el autor debe mostrar más sutileza para provocar el escalofrío de inquietud y duda propio del género fantástico. En realidad, la futura teoría de Tzvetan Todorov, la esbozan Charles Nodier y Guy de Maupassant. La diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso sería la persistencia o no de la duda. Mientras lo fantástico permanece en una zona

---

<sup>250</sup> Art. cit.

ambigua, lo maravilloso siempre racionaliza lo sobrenatural, que acaba siendo explicado al lector

Mientras, en su obra fantástica, el miedo (*la peur*) siempre está en el centro ya que éste corresponde al terror causado por la ausencia de explicación racional ante un fenómeno inexplicable. Sin querer anticipar sobre la segunda parte de nuestro trabajo en la que se analizará la producción fantástica de Guy de Maupassant, el miedo no siempre dará lugar a un cuento verdaderamente fantástico. Muchas veces, lo irracional es el miedo de los personajes de Guy de Maupassant frente a un acontecimiento extraño, pero totalmente explicable y nada fantástico en realidad.

Por fin, entre los autores-críticos, destaca también Edgar Allan Poe, que en sus estudios críticos, asentará el género cuento como vehículo por excelencia del relato fantástico, y determinará los procedimientos de composición del buen cuento de terror.<sup>251</sup> El estilo de Edgar Allan Poe es eficaz, sus palabras escogidas y contundentes y todo en sus relatos, fantásticos o no, tiende hacia un genial equilibrio dentro de la tensión del cuento. Lo macabro en Poe se transforma en pura estética, gracias a una técnica que favorece lo que el autor denominará unidad de efecto, efecto único hacia el que todos los elementos del cuento deben confluir. El clímax del cuento lo sitúa al final del relato donde la sorpresa debe estallar, tras una tensión constante y ascendente a lo largo del relato para mantener el

---

<sup>251</sup> “Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. Y con esos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación; y eso es algo que la novela no puede conseguir jamás. La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud.” (POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 135-136.)

suspense. Sus más conocidos cuentos fantásticos, “El corazón delator”, “El gato negro” o “El entierro prematuro” son ejemplos perfectos de su teoría: en estos cuentos no sobra una palabra, la acción se intensifica a medida que el cuento transcurre y todo apunta a la unidad de efecto<sup>252</sup>, a un desenlace sorpresivo tras el cual se mantendrá la duda en la mente del lector. Para Edgar Allan Poe, el cuento es como un reloj que debe funcionar siempre con exactitud. Brevidad, impacto del tema, atmósfera inquietante, intensidad y unidad de efecto constituyen las características principales del cuento como estructura cerrada. Lo fantástico en sus cuentos es, como en Hoffmann, Nodier o Maupassant, un fantástico interior que sitúa los miedos y los temores en el corazón del ser humano, en su propia interioridad. El propio autor afirmaría que el terror de sus cuentos no provenía de la lejana Alemania (en clara alusión a Hoffmann, con quién le comparaban sus detractores), sino de las profundidades de su corazón.

Hemos podido observar, a través de los autores-críticos más destacados del siglo XIX como, poco a poco, rasgo a rasgo, aparecen los elementos que configurarán la definición de lo fantástico moderno por parte de la crítica, que, ya a mediados del siglo XX, la crítica no hace más que retomar las ideas básicas de lo fantástico, referidas a la importancia funcional de la duda, y a la ambigüedad en la narración fantástica.

De la obra crítica de Pierre-Georges Castex, uno de los primeros críticos franceses en interesarse por lo fantástico, destaca la idea de que lo fantástico constituye una “ruptura en la trama de la realidad

---

<sup>252</sup> “Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez. Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mucho mayor tiempo del que resulta posible en un poema. Si este último cumple de verdad las exigencias, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos.” (POE, Edgar Allan, “Hawthorne”, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, p. 130.)

cotidiana.”<sup>253</sup> Insiste, además, en la idea de que lo fantástico moderno se enmarca en un entorno cotidiano, realista, y aparece debido a un acontecimiento extraordinario que invade la vida del personaje principal y que cambiará su percepción del mundo que le rodea. Lo fantástico es, pues, un elemento perturbador que transformará su mundo cotidiano. En la parte en la que se refiere al “Diable amoureux” de Jacques Cazotte<sup>254</sup>, habla de una constante oscilación entre explicación racional y explicación sobrenatural, en muchos de los sucesos. O sea, enuncia, con casi veinte años de adelanto sobre Tzvetan Todorov, el rasgo de *la hesitation* (la duda) como fundamento de *lo fantástico*.

Roger Caillois, *militante de lo fantástico*, seguirá en la misma línea de los conceptos de ruptura, de irrupción insólita de *lo inadmisibile*, o sea *lo otro*, en el mundo de la realidad. Dichos rasgos ponen de manifiesto la actitud del hombre moderno, incrédulo ante lo sobrenatural, que considera inadmisibile, mientras el escritor *fantástico*, por su parte, intenta hacer dudar, poner en dificultad esa incredulidad, volverla verosímil durante el tiempo de la lectura, haciendo entrever la teoría de pacto de ficción.<sup>255</sup>

Por fin, Louis Vax subraya el conflicto entre lo real y lo fantástico, y en vez de hablar de lo inadmisibile de Roger Caillois, habla de *lo inexplicable*, e introduce el elemento de seducción que le da título a la obra.

Lo fantástico no solo tiene que irrumpir en lo real, también es necesario que lo real le tienda las manos, consienta su seducción (...)

---

<sup>253</sup> CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, París, 1951, pp. 13-24.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>255</sup> CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965.

Lo fantástico se complace en presentarnos (...) hombres como nosotros, colocados repentinamente ante lo inexplicable.”<sup>256</sup>

La idea de que lo fantástico irrumpe con violencia, o al menos, súbitamente, en un mundo ordenado se repite en los tres teóricos. Y las consecuencias de la intromisión de lo otro en lo real, acaba provocando una fractura que impide la vuelta a la normalidad. Dos realidades se enfrentan, una conocida, otra desconocida, en un mundo cotidiano que, seducido por lo otro, estará sujeto a cambios.

## II.5.2 GUY DE MAUPASSANT Y LO FANTÁSTICO

Como ya se ha puesto de manifiesto en capítulos anteriores, el género del cuento moderno constituye a la vez, una forma de escritura breve y una visión del mundo abierta a lo inédito.

El género fantástico o mejor dicho lo fantástico como modo aparece en el siglo XIX en pleno desarrollo del género de la novela corta o “nouvelle” en Francia. De hecho se habla de “nouvelle fantastique” para designar las obras cortas de los escritores románticos y realistas de dicho siglo. La novela corta es un género abundante y específico en la producción literaria del siglo XIX, que inventa formas novedosas y explota temas nuevos, como demuestra la producción fantástica de la época. Con relación al siglo anterior, la novela corta cambia radicalmente de temática: de la recreación de la realidad empírica del siglo anterior se pasa a la descripción de eventos imaginarios, aunque anclados en la realidad de la época.

La novela corta en el siglo XIX tomará además en cuenta contenidos nuevos que remiten a los cambios sociales experimentados tanto a nivel de la temática como de las nuevas formas de producción y de distribución de las obras. El desarrollo de la prensa y de las revistas como

---

<sup>256</sup> VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, PUF, París, 1965, p. 88.



vector de difusión de obras cortas (en su totalidad o por entregas) permitirá tocar un público nuevo, menos cultivado que el de siglos anteriores, pero ávido de novedades y de lecturas que abordan el imaginario y los terrores vividos. Los autores producen para un público, publican en revistas o en periódicos y luego editan en antologías integrando antiguas formas del discurso (cartas, diario íntimo, etc.) También, a partir de Edgar Allan Poe, se teoriza sobre el género entre cuyas características aparece la denominada “unidad de efecto” e incluso se asemeja muchas veces la novela corta a un poema, como se ha visto ya a propósito del cuento.

El principio del siglo XIX marca la aparición en Francia de la novela corta fantástica entre los escritores del romanticismo francés, siguiendo el camino iniciado por autores del siglo XVIII como Jacques Cazotte y su “Diable amoureux” en 1772, o E.T.A. Hoffmann, ya en el siglo XIX, con la traducción al francés de sus “Contes fantastiques”, que la crítica calificará como fantásticos, dándole, como hemos podido ver en el capítulo anterior, una nueva acepción al término, que pasa de significar maravilloso a un significado algo más complejo en el que entra la contaminación del espacio cotidiano por lo sobrenatural. El objetivo del cuento fantástico pasa a ser, a partir de ese momento, la eliminación de los límites entre lo racional y lo irracional. El cuento se vuelve entonces una puesta en escena de la incapacidad por parte de la razón de definir esos dos mundos incompatibles aunque evidentemente presentes en el mismo plano. Esto impide la lectura sin ambigüedad de los eventos narrados en los textos.

Con Guy de Maupassant (1850-1893), se da un paso adelante ya que si en los escritores románticos lo irracional no lograba nunca romper el telón protector de la realidad empírica, los escritores de la segunda mitad de siglo intentarán describir con *realismo* la realidad social diversificando tanto los temas como la forma de presentar las historias. Los temas más visitados volverán a ser la obsesión, la angustia, la locura, el miedo o el

doble. Lo realmente novedoso será las formas de escritura utilizadas: el diario íntimo, como por ejemplo la segunda versión de “Horla”, la escritura epistolar, el testimonio, como la primera versión del Horla, etc. Con esta nueva escritura, se intentará dibujar los límites entre lo racional y lo irracional, eliminando las condiciones racionales y objetivas del terror.

Lo fantástico clásico desemboca siempre en la sinrazón de un cotidiano exento de exotismo, con efectos angustiosos. La “emoción fantástica” proviene entonces de un sentimiento de *desestabilización* de la realidad y de la incompatibilidad de las leyes naturales con los elementos por ellas inexplicables. Además, en los cuentos de Guy de Maupassant, por ejemplo, los protagonistas del relato nunca son marginados o artistas, sino representantes de la pequeña y mediana burguesía y representantes absolutos de la realidad más tangible, lo que lleva a una fractura aún más viva con lo racional. Los objetos que intervienen en sus cuentos también son objetos cotidianos que se conducen de manera impensable en un universo racional y los narradores se ven envueltos en contradicciones entre sus reticencias a creer en lo ocurrido (magnetismo, hipnosis,...) y su incompreensión frente a los eventos narrados directamente o indirectamente a través de su diario, de una carta o de la relación de un testigo. La escritura se torna fría y provoca a menudo el pánico irracional e inexplicable.

El siglo XIX también verá el nacimiento de la psiquiatría y del psicoanálisis, dos disciplinas que tienen como objeto el tratamiento de la salud mental. Antes de su aparición, el hombre se representaba como ser cabal, coherente y racional, dueño de su persona y de su vida. A partir de aquí, se abre paso al ser dividido, habitado por fuerzas desconocidas. El cuento fantástico, como espejo de su época dará cuenta de las angustias derivadas de esta nueva imagen del ser humano y se ocupará de redefinir la normalidad en oposición a la otredad.

La sociedad del siglo XIX se caracteriza por ser una sociedad de tabúes, en la que lo fantástico permitió transgredir las costumbres religiosas y morales de una época de transición. En los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant, el transgresor es casi siempre un personaje loco o que, a menudo se enfrenta a sus miedos más profundos y, por ello, a una sociedad que incapaz de comprender al loco, acaba manteniéndole al margen. Con Guy de Maupassant, el mundo conocido a través de la percepción se tambalea, se pone en duda. Los sentidos ya no son de fiar y el autor se adentra en la realidad de un mundo interior que nuestros sentidos son incapaces de aprehender.

Por otra parte, la ciencia echa por tierra la existencia de brujas y demonios, supersticiones consideradas reales en lo cotidiano del hombre hasta la Ilustración y el advenimiento de la Ciencia moderna y del método científico. A partir de ahí, todo hecho no comprobado por la ciencia escapa a sus leyes abriéndose así el cajón de sastre de lo fantástico en que se metió todo acontecimiento no explicado por el método científico.

Así, el hombre racional, ante un acontecimiento inexplicable reacciona con miedo y ansiedad. La realidad se ha fracturado. Aparece una grieta en el razonamiento cuyos efectos perturban al hombre racional del siglo XIX. Y no hace falta que el acontecimiento sea extraordinario: en lo fantástico moderno, lo inexplicable, lo terrible, lo inquietante, reside en nuestra realidad más banal, en nuestra mente a las que se da acceso al lector ávido de novedades que ya no busca ni dragones ni ogros sino un viaje a un mundo de sensaciones que le provoque si no terror, al menos duda y extrañeza.

Lo fantástico en Guy de Maupassant es el reflejo de sus propias angustias más que de su imaginación. El miedo constituye el elemento esencial de sus cuentos y aparece como una amenaza constante. Esta amenaza no nace de un peligro visible y racional sino que escapa a todo proceso de raciocinio. Maupassant define el término en su cuento “La Peur”

(1884)<sup>257</sup> cuando dice que se tiene realmente miedo de lo que no se comprende. Un evento inesperado, un error de percepción, una alteración de cualquier sentido provoca que haya un giro hacia lo extraño, la angustia, el miedo. Luego aparece el terror y la locura como progresión lógica de esta disfunción de los sentidos. Lo fantástico aparece entonces asociado a la locura, a la desregulación de la razón, como el fracaso de un espíritu racional frente a representaciones que el sujeto no logra dominar.

Guy de Maupassant separa lo que se puede comprender, lo racional, de lo que no se puede comprender, lo desconocido, lo inexplicado. En su teoría personal de lo fantástico, alude a la ciencia como culpable de que lo sobrenatural vaya desapareciendo cada día algo más: “Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux.”<sup>258</sup> Frente a una ciencia omnipotente, en un mundo que ha perdido su religiosidad, su antropocentrismo, sus valores ancestrales y cuyos progresos científicos imponen una nueva definición del hombre, los escritores se vuelven hacia el interior del hombre e intentan atravesar nuevos límites, ligados a la conciencia y a la espiritualidad.

La noche y la soledad hacen posible la emergencia de lo fantástico con la ayuda de algo inesperado, de una percepción alterada por los sentidos auditivo y visual del hombre al que traicionan siempre. Lo fantástico forma parte de la realidad, de la vida cotidiana. Sin necesidad de decorados góticos o sobrenaturales. El mecanismo es pura sencillez: el hombre no comprende, tiene miedo y teme perder la razón por la angustia

---

<sup>257</sup> MAUPASSANT, Guy de, “La Peur”, en *La petite Roque*, Louis Conard (ed.), (Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1909, pp. 263-278.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 267.

provocada. Los sentidos ya no responden y terror y locura se apoderan poco a poco del personaje de sus cuentos.

En cuanto a los temas, Guy de Maupassant practica un fantástico interior con el que se transgrede o se altera el orden lógico y natural del mundo cotidiano a través de la percepción del personaje principal, del narrador-personaje. Sueño, alucinación y visión son constantes en este ámbito. Así, los límites de nuestra personalidad son difusos y ésta se ve siempre amenazada, siendo los riesgos de alienación constantes y múltiples. El fantástico de Maupassant está caracterizado por el tema del doble. Esa otredad que está en nosotros y que surge para desestabilizarnos en un mundo que creíamos perfecto en tanto que racional.

El primer cuento de Guy de Maupassant: “La main d’écorché” fue fantástico. Su último cuento “Qui sait?” también lo fue. Entre ellos, se encuentra una actividad literaria extensa e intensa en la que lo fantástico ocupará siempre un lugar determinante.

Si nos detenemos en las propias palabras del escritor, observaremos la relevancia que le otorga a la evocación y la sugerencia de lo sobrenatural:

Lentamente, desde hace veinte años, lo sobrenatural ha salido de nuestras almas. Se ha evaporado como se evapora un perfume al abrir un frasco [...] El arte del novelista se ha vuelto más sutil. Ronda alrededor de lo sobrenatural en vez de introducirse directamente en él.<sup>259</sup>

La influencia de Edgar Allan Poe en el arte literario del escritor francés queda aquí patente: sutilidad y aproximación a lo sobrenatural serán las claves principales de la obra fantástica de Guy de Maupassant, como se comprobará en la segunda parte de este trabajo.

---

<sup>259</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Le fantastique”.

Su obra fantástica se podría clasificar de siguiente manera si se atiende a sus motivos temáticos fundamentales:

- Los cuentos angustiosos, que dejan siempre un sentimiento de malestar tras su lectura y entre los que se encuentran: “Apparition”, “Sur l’eau”, “La nuit. Cauchemar”, “L’auberge”, “La main”, “La main d’écorché”, “Qui sait?”, y sobre todo: “Horla” en sus dos versiones.
- Los cuentos de la locura: “Lui?”, “La chevelure”, “L’auberge”, y “Horla” también podrían formar parte de esta segunda tipología.
- Los cuentos extraños: “Conte de Noël” y “À vendre”.

Efectivamente, en todos estos cuentos Guy de Maupassant ronda lo sobrenatural, lo fantástico, dejándole al lector, necesariamente cómplice, libre acceso a los territorios de la otredad cuyas fronteras son, a partir de ahora, movedizas. El nuevo tipo de lector que aparece en el siglo XIX, ávido de experiencias novedosas, interpretará el texto y sus silencios y se dejará ganar por la inquietud al adentrarse en territorios de la mente desconocidos, escurridizos y extraños.

Lo fantástico se revela casi siempre por la confrontación entre un personaje tipificado y un fenómeno perturbador, sea interior sea exterior al personaje. En los cuentos de Guy de Maupassant, el fenómeno llega a interiorizarse de tal manera que a menudo al personaje lo condena a una locura terrible e irreversible.

En los relatos fantásticos el universo cotidiano se ve contaminado por un fenómeno extraño, que tanto el lector como el autor van a intentar explicar no sin encontrar dificultades de interpretación. Lo característico en los cuentos de Guy de Maupassant es que incluso la explicación racional causa problemas de incompatibilidad con el mundo

real y abre las puertas de una realidad humana interior tan incoherente e irracional como podría serlo la solución sobrenatural. El miedo en Guy de Maupassant surge de la parálisis frente a la complejidad e incomprensibilidad del alma humana:

La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du coeur.<sup>260</sup>

El miedo en los cuentos de Guy de Maupassant constituye una sensación atroz incluso para los más valientes y representa la descomposición del alma humana, el espasmo horrible del pensamiento y del corazón. Es el motor que transforma la existencia de los personajes en un caos total y que deforma la realidad de tal manera que la única salida para los espíritus atormentados es el suicidio o la locura. El miedo es elemento detonador de la alienación de los personajes en la obra fantástica de Guy de Maupassant.

Si observamos cómo Guy de Maupassant se aproxima al universo de la locura y nos fijamos en la alternancia entre la primera y la tercera persona de la narración, entre narrador homodiegético y narrador heterodiegético<sup>261</sup>, se pone de relieve el enfoque de dicho narrador: en primera persona todo apunta a que se narra la subjetividad de un loco; en tercera persona, por lo contrario, se intenta describir objetivamente esa locura. Marianne Bury subraya además la legitimidad de la postura del loco al ser presentada desde su particular punto de vista: “Dans tous ses récits, la

---

<sup>260</sup> MAUPASSANT, Guy de, “La Peur” (1882), en *Contes de la Bécasse*, Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant, Olexdorff, París, 1909, p. 87.

<sup>261</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, p. 252.

position du fou ou du malade est légitimée, parce que tout est présenté de son point de vue.»<sup>262</sup>

La narración en tercera persona es utilizada por Maupassant para buscar la causa de la locura en un intento de objetivación. En pleno auge del positivismo de aquella época, el propio autor denominará a la locura « ce mystère banal de la démence »<sup>263</sup>, que sigue siendo un misterio pero con una causa explicable, y, por tanto, banal.

El vaivén entre subjetividad y objetividad, entre primera y segunda persona, permite a Guy de Maupassant, fundándose en el pensamiento racionalista del siglo XIX, explorar la frontera entre razón y locura y contestar a las preguntas: ¿Por qué y cómo se puede llegar a la locura? y ¿cuáles son los límites de la razón? Cuando el miedo lleva a la superficie lo más íntimo del personaje, afloran sus miedos, sus angustias y sus obsesiones. En la novela gótica de principios de siglo, el fenómeno era siempre exterior y se paseaba por castillos y lugares sombríos propicios a crear el miedo escénico. Con Guy de Maupassant, el fenómeno se interioriza y personaje y fenómeno constituyen un único elemento, como resalta muy bien Gheorghe Mirela<sup>264</sup> en su artículo sobre el personaje-fenómeno en la obra de Maupassant y el propio autor a través de su personaje en su cuento “Un fou?”.<sup>265</sup>

La aparición del doble, tema fantástico por excelencia, toma aquí un matiz bastante especial. El doble es pérfido, es el propio *Yo* del personaje, escondido en las profundidades de su espíritu, en territorios

---

<sup>262</sup> BURY, Marianne, *Introduction du Horla et autres récits fantastiques*, Livre de poche, col. « classique », París, 2000, p. 10.

<sup>263</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Madame Hermet (1887)”, en *Le Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche, col. Classiques de poche, París, 2000, pp. 250-258.

<sup>264</sup> MIRELA, Gheorghe, *Le personnage-phénomène, thème récurrent du fantastique maupassantien*, Universitatea Dunărea de Jos din Galați, Rumania, [http://www.uab.ro/reviste\\_recunoscute/philologica/philologica\\_2003\\_tom2/09.gheorghe\\_mirela.pdf](http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003_tom2/09.gheorghe_mirela.pdf), pp. 55-59, consultado el 6 de mayo de 2014.

<sup>265</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Un fou? (1884)” en *le Figaro*, 1<sup>er</sup> sept. 1884, consultado el 2 de julio 2015 en : [athena.unige.ch/athena/maupassant/maup\\_fou.rtf](http://athena.unige.ch/athena/maupassant/maup_fou.rtf).



vírgenes por explorar en el siglo XIX, cuya acción corrompe, arrastrando al personaje a la locura. Es un ser interiorizado dotado de mucha fuerza (“le plus fort”), irreconocible (“qui est-il?”) y que acaba fagocitando la parte material de su cuerpo.<sup>266</sup>

En “Le Horla”, la aparición del *Otro* lleva a la desaparición progresiva del *Yo* físico, a la destrucción paulatina de su razón, de sus certitudes. La conciencia de la dualidad por parte del personaje resulta horrible y repulsiva. El conflicto entre el *Yo* habitual y su doble resulta cruel y se transforma en obsesión, una obsesión que lleva a menudo al suicidio: “Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort...Alors...alors...il va donc falloir que je me tue, moi!...”<sup>267</sup> Una obsesión que se transmite por la sintaxis: repeticiones obsesivas, frases sin verbos, sintaxis fragmentada. Siendo la locura el campo de combate en que se desarrolla la cruel batalla que siempre tiene un claro vencedor: ese otro indefinible que no puede convivir con el Yo habitual.

En la literatura, la temática del doble aparece en numerosas obras. Pero fue Freud quien lo incluyó en sus estudios psicoanalíticos ya que era su relación con lo terrorífico, con el lado oscuro, lo que provocaba angustia y terror.

En la antigüedad, y hasta el periodo del prerromanticismo, se recurría al tema del doble como recurso dramático, poniendo en escena a dos personajes iguales, casi siempre en la comedia, y entre los cuales se sucedían multitud de enredos y equívocos con pretensión de provocar risas en el espectador. A partir del romanticismo, se cambia el punto de vista en la temática hasta llegar a recrear un clima de tensión que aportaba su dosis de ambigüedad para el lector. Podríamos aquí citar obras como *El extraño*

---

<sup>266</sup> “Quant à moi, je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort, comme ce soir.” (*Ibid.*, p. 2.)

<sup>267</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Le Horla (1887)” en *Le Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche, col. Classiques de poche, París, 2000, p. 296.

*caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert L. Stevenson, publicada en 1886; o *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann, publicada en 1815 y en la que Sigmund Freud analizó precisamente las temáticas de la locura y del doble:

Nos hallamos así con el tema del doble o del otro yo, es decir (...) con la identificación de una persona con otra, que pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo.<sup>268</sup>

El hilo estructurante común de todas estas historias está compuesto por la aparición del otro yo, la consiguiente rivalidad social y/o sexual con ese otro yo y al fin, el desenlace mortal de la trama. El doble representa el antagonista, la otra cara, la parte sombría de un personaje. Aparecen en los cuentos el original y su copia, y la intriga consiste en la exposición de los conflictos, de las tensiones y de la violencia que resultan del enfrentamiento recíproco entre dos polos de los que surge un dinamismo narrativo fuera de lo común. El doble es fascinante. Pero también terrorífico. Es una réplica. La otra cara del espejo pero dotada de vida. Amenaza con robarle la vida al original y le hace perder la cordura. En ese sentido, si muchas veces la duda desaparece frente a la evidente locura de muchos de sus personajes, más difícilmente se esfuma en un cuento como “Horla” en el que evidencias objetivables impiden atribuir todos los sucesos a la imaginación perturbada del personaje-narrador.

Por ello, y como se verá en la segunda parte de esta tesis, hemos excluido de nuestro *corpus* los cuentos de Guy de Maupassant en los que lo extraño o lo insólito provienen claramente de la locura o de la ensoñación del personaje-narrador.

---

<sup>268</sup> *Op. cit.*, p. 237.

### II.5.3 JULIO CORTÁZAR Y LO FANTÁSTICO

En el ámbito de la literatura fantástica, Julio Cortázar, escritor argentino nacido en Bruselas en 1914, es figura clave de la renovación del concepto de cuento fantástico. A la vez cuentista y crítico de sus propios cuentos y, en general, de lo fantástico, Cortázar logra poner en entredicho la arriesgada premonición de Tzvetan Todorov de que con el siglo XX se había agotado lo fantástico. No sólo no se acabó sino que Julio Cortázar demostrará que la literatura fantástica y más especialmente los cuentos fantásticos pueden explorar nuevas vías hasta aquí inutilizadas.

Jaime Alazraki<sup>269</sup> apunta además, sobre el tema, en su artículo “¿Qué es lo neofantástico?”, que la mera presencia de un elemento fantástico es inviable para definir una obra como fantástica. Por ello, partiendo de la definición de lo fantástico como elemento capaz de generar miedo en el lector, se pregunta cómo clasificar o nombrar las obras que conteniendo elementos fantásticos no generan ni miedo ni terror. Compartimos la idea de que sería absurdo que se obviara la pregunta afirmando, como lo ha hecho Todorov, que lo fantástico ya no existe. Sería más exacto intuir que lo fantástico ha evolucionado y ha tomado caminos radicalmente diferentes de los del siglo XIX.

Julio Cortázar publica su primer cuento, “Bruja”, en la revista *Correo Literario* en 1944, pero el reconocimiento como escritor tendrá que esperar a 1959, con la edición de las *Armas secretas* y la del cuento “Cartas de Mamá” en la revista *El grillo de papel*. La plena consagración llegaría 4 años más tarde con su novela *Rayuela*.

El estilo de Cortázar, es de concepción bastante similar a la de los clásicos por su economía y rigor que le permiten dejar en la hoja tan sólo lo medular.

---

<sup>269</sup> Art. cit., p. 279.

El cuento para Cortázar es un organismo completo que se compara a una esfera, según las propias palabras del escritor en sus conversaciones con Ernesto González Bermejo, recogidas en sus obras completas:

Una esfera de ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos.<sup>270</sup>

En cuanto a los personajes de sus cuentos, tampoco son utilizados como marionetas con fines exclusivos de mecánica fantástica sino que:

(Los personajes) viven una vida independiente y cuando hay un elemento fantástico ese elemento no se cumple a expensas de la humanidad de los personajes sino que incluso incide y entra en su humanidad.<sup>271</sup>

Aquí radica quizá una de las grandes diferencias entre los que denominaremos cuentos fantásticos clásicos y los cuentos fantásticos a partir de Cortázar y Borges. Lo fantástico pasa a formar parte de lo cotidiano, ya no se desarrolla en lejanos espacios con extraños personajes. Los personajes son tan humanos y tan normales como pueda serlo el propio lector y estarán siempre enfrentados a un elemento fantástico que no comprenden o que, a veces, ni cuestionan por formar parte de su horizonte cotidiano. El propio escritor añadirá que, a diferencia de la literatura fantástica del siglo anterior, la irrupción de “lo otro” ocurre en su caso de manera trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias ni atmósferas

---

<sup>270</sup> CORTÁZAR, Julio, “Sobre el Cuento”, en *Obras Completas*, Opera Mundi, Barcelona, 2007, p. 708.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 509.

apropiadas. Para Julio Cortázar, lo fantástico puede surgir en el Metro o en cualquier conversación cotidiana.

En Cortázar, la poética personal aparece, a la vez, inserta en su obra, ficcionalizada, y, paralelamente, teorizada en su obra crítica, a través, sobre todo, de textos como “Teoría del túnel”, “La vuelta al día en ochenta mundos”, “Último round” y en sus clases de literatura en Berkeley, recientemente editadas. Además, numerosas conferencias y entrevistas al autor nos permiten acercarnos aún mejor a su particular poética.

En su ensayo “Teoría del Túnel”, en 1947, Cortázar se adscribe al surrealismo. Según el poeta: “el poetismo (surrealismo) aspira a la superrealidad en el hombre, mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad.”<sup>272</sup>

Son dos actitudes, dos maneras de aprehender la realidad, una que parte del interior del hombre y otra que la busca en el exterior. Julio Cortázar propone, así, un tipo de relato novedoso, que rompa con los moldes clásicos y que abarque la realidad total del ser humano, como demuestran las cortas citas a continuación:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia...<sup>273</sup>

...con un lenguaje que exprema la esencia de la existencia humana, donde los personajes ya no hablan sino que viven.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica (I)*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 117.

<sup>273</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo Veintiuno, México D.F., 1968, p. 21.

<sup>274</sup> CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica (I)*, p. 73.

Cortázar prefiere una escritura *descolocada*, fuera del centro. Así mismo, ve la realidad en el sentido clásico como un peligro para su escritura, y la sitúa en la lateralidad y a otro nivel, sin importar en absoluto los conflictos que dicha actitud le ocasiona:

Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos.<sup>275</sup>

El escritor argentino busca mostrar una realidad que va más allá de la percepción habitual. Y desde su posición descentrada, trata de ver “los agujeros en la red del tiempo”<sup>276</sup>, “la anulación entre lo sólito y lo insólito.”<sup>277</sup>

En otro de sus ensayos, “Del cuento breve y sus alrededores”, Cortázar expone su teoría sobre el cuento contemporáneo, nacido con Edgar Allan Poe. En este ensayo nace la noción de esfera o forma cerrada del cuento en la que el narrador debe ir del interior hacia el exterior y lograr una máxima tensión. Para ello, la narración en primera persona, asimilando acción y narración, constituye según Cortázar “la más fácil y quizá mejor solución del problema.”<sup>278</sup> En este mismo ensayo, aparece la alusión a la “alimaña”, metáfora animal por la que Cortázar alude a la fascinación del inicio narrativo extraño sobre el lector:

El gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que

---

<sup>275</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día...*, p. 22.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>278</sup> CORTÁZAR, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Ultimo Round*, Siglo Veintiuno, México D.F., 1996, p. 17.

lo rodea... De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante.<sup>279</sup>

La angustia, la exaltación del narrador genera la alimaña, la anormalidad, el repentino extrañamiento, la tensión, el ritmo y la pulsación interna propia del cuento fantástico. La finalidad sigue siendo perturbar al lector y hacerle perder el contacto con su realidad cotidiana para enfrentarlo a un mundo insólito cuyos límites se van borrando paso a paso. Y he aquí la clave: Cortázar logrará transgresar totalmente los límites, primero de la razón, más adelante aquellos de carácter espacial. Así, pasar de un espacio a otro, al haberse borrado los límites, se convertirá para Cortázar en un ejercicio brillante como se observa en algunos de los cuentos analizados en la segunda parte de esta tesis.

En su poética, Julio Cortázar establece, además, una analogía entre el cuento y la fotografía, así como entre la novela y el cine. La diferencia entre los dos géneros del cuento y de la novela y las dos artes de la fotografía y del cine serían los límites, generalmente cerrados en el cuento y en la fotografía, y abiertos en la novela y en el cine. Sin embargo, el hecho de presentar como cerrados una imagen o un cuento que sean significativos puede provocar una alteración en la percepción de los límites si lo que se ofrece como cerrado y limitado impulsa, por una quiebra intencionada, una visión diferente de la realidad propia y de la realidad circundante. De este modo, se puede producir en el cuento, como en la fotografía:

una apertura, una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia. (...) Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 38.

ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.<sup>280</sup>

Esta analogía con la fotografía, unida a la explosión hacia una realidad más amplia, es desarrollada por Cortázar en uno de sus mejores cuentos “Las babas del diablo” en el que el narrador, a partir de una fotografía que ha tomado, logra quebrar sus límites, unir espacios físicos imposibles de unir, generando así *otra* realidad más amplia. En sus mejores cuentos fantásticos, Cortázar juega con los límites espaciales, utiliza el espacio y la conexión difusa entre dos espacios para generar el clima fantástico propio del escritor.

Además, un buen cuento cuenta como detonantes con las nociones de significación, intensidad y tensión. La significación tiene que ver con el tratamiento del tema, que supera y va más allá de la anécdota. La intensidad se obtiene con la eliminación de los rellenos, de todo lo ajeno al drama, de acuerdo con la visión perfectamente esférica del cuento. La tensión tiene que ver con la atmósfera creada por el cuento. Estos principios literarios se cumplen en los cuentos de Cortázar en los que los narradores acceden a una superrealidad, barrenando, haciendo explotar la realidad, cruzando los límites o uniendo los espacios separados de forma *fantástica*.

Siguiendo los pasos de su Poética, Cortázar precisa lo que considera el “sentimiento de lo fantástico”, en una conferencia del mismo título dada en la U.C.A.B. En ella insiste en la importancia de lo extraño. Según el escritor argentino, el sentimiento de lo fantástico proviene del mundo interior del escritor y rompe con las reglas en menor o mayor medida para abrirse a otra realidad extraña, cuya interpretación vendrá del mundo interior del lector que tendrá que desplazar los límites de su cotidianeidad para darles una explicación a los hechos narrados:

---

<sup>280</sup> CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, p. 373.



Sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.<sup>281</sup>

De nuevo aparece la idea del intersticio, de la grieta entre dos espacios diferenciados, que nos permite acceder a la realidad de otro modo, congelando la imagen y observando por el intersticio una nueva realidad diferente de la impuesta por las normas. Una sensibilidad “preparada” a lo fantástico la percibirá como diferente.<sup>282</sup>

Para percibir lo extraño, lo fantástico, hay que estar dotado de sensibilidad fantástica. Forma parte del pacto con el lector que deberá aceptar esa superrealidad fantástica y rechazar la lógica aristotélica en su sentido más estricto. Lo que le va a interesar al lector no son las leyes sino las excepciones a dichas leyes bajo las cuales se esconden realidades misteriosas y fantásticas.

Lo que le interesa al lector es el paso de umbral, el paso de un espacio cotidiano a otro espacio no menos cotidiano ni menos real, sino

---

<sup>281</sup> “Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía, creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico, de modo que, en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe, nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad, tiene la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción.” (CORTÁZAR, Julio, *Conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB)*, Caracas, Venezuela, 1982.)

<sup>282</sup> “Para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar.” (*Ibid.*)

situado al otro lado del umbral. Julio Cortázar, como los poetas, posee este sentimiento de lo fantástico:

El sentimiento de estar inmersos en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza.<sup>283</sup>

Lo fantástico no tiene nada que ver con lo sobrenatural, sino con la totalidad de lo cotidiano. Es el sentimiento de que el mundo que percibimos con nuestros sentidos sólo constituye una parte del todo. A la parte oculta únicamente tendrá acceso el lector que posea el sentimiento fantástico o dicho de otra manera el lector que acepte ir más allá de los límites establecidos y que se deje llevar por su propio mundo interior hacia el mundo interior del narrador, aceptando rebasar los límites impuestos por nuestra racionalidad.

Julio Cortázar concluye su conferencia subrayando que el sentimiento de lo fantástico está presente en nuestra interioridad y que el cuento como género literario es la habitación de lo fantástico por esencia. El cuento se perfila como un espacio que se abre y se cierra herméticamente, aislando lo cotidiano y creando una atmósfera en la que el lector es cómplice.

Según Cortázar, el cuento no es un género menor ni un complemento a la novela. El cuento tiene su propia pulsación, su ritmo, su densidad y su trama. Es la oposición al imposible realismo y la apertura a otra realidad a través de la excepción como lo defendía Alfred Jarry, el principal orientador de la teoría del maestro argentino.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 3.

En su obra, a partir de elementos cotidianos, aparecen elementos anormales, extraordinarios que producen un conflicto con la realidad. Estos elementos extraordinarios terminan por convertirse en elementos familiares que trabajan en el interior de la esfera cuento según su propio mecanismo creador. El cuentista nos devuelve lo cotidiano vestido de una manera inusual y nos enfrenta a lo ajeno, a la otredad, invitándonos a no sorprendernos ni escandalizarnos ante la ruptura del orden racional. En definitiva, lo que Cortázar desea ante todo es fascinar al lector y atraerlo a su obra.

En la obra de Julio Cortázar las categorías habituales del entendimiento estallan, los principios lógicos son sometidos a dura prueba e incluso el principio de identidad se resquebraja durante la lectura. El ejercicio de literatura es vivido por el autor como acto revolucionario por naturaleza, instrumento de reforma y de renovación a través de la renovación del lenguaje.

En “Rayuela”, en su capítulo LXII, Cortázar define el proyecto literario realizado a través de su obra y aplicado explícitamente en su “Modelo para armar”<sup>284</sup> en 1968. Cortázar se esfuerza en contar una historia rompiendo claramente con la tradición narrativa, rompiendo con las convenciones aludiendo a la dimensión lúdica de la literatura:

La literatura tiene un margen, una latitud tan grande que permite, e incluso reclama –por lo menos para mí- una dimensión lúdica que la convierte en un gran juego. Un juego en el que puedes arriesgar tu vida. (...) La literatura hace pensar en deportes como el basketball, el fútbol (...) en donde el arte combinatorio, la

---

<sup>284</sup> CORTÁZAR, Julio, *Modelo para Armar* (1968), Alfaguara, Madrid, 2002.

creación de estrategias son elementales. Sin eso no habría juego.<sup>285</sup>

Sólo la pasión y el compromiso del lector hacen posible la entrada en el complejo mundo de la obra. A través del “juego” de la lectura, el lector habrá de buscarse a sí mismo a través de las experiencias vividas por los personajes. Como en la infancia, las reglas se recrean constantemente durante el juego. No hay nada preestablecido, todo puede tomar formas nuevas. Cortázar logra de tal manera que el lector se distancie de lo formalmente establecido y abandone así su papel de espectador para transformarse en lector activo que introducirá en la obra sus propios referentes identificables con su vida cotidiana.

En este mismo capítulo de “Rayuela”, Cortázar nos define, a través de su *alter ego* Morelli, el papel del lector activo y propone como modelo conceptual un modelo en que el “lector-jugador” es fundamental:

El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginariamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban (...) La acumulación de fragmentos se cristalizará bruscamente en una realidad total. No queda nada subsumido (...) Hay que) edificar la obra sobre la base de partes sueltas.<sup>286</sup>

La lectura aparece aquí poblada de signos que apelan al recuerdo del lector para emocionarle y hacerlo partícipe de su búsqueda no convencional. Los espacios y el tiempo establecidos se quiebran

---

<sup>285</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Alfaguara, col. Biblioteca Cortázar, Madrid, 1996 (1962), cap. LXII.

<sup>286</sup> *Ibid.*, cap. LXII.

permitiendo así su reconstrucción por parte del lector *activo*, con la aparición de nuevos significados.

Volviendo a “*Modelo para armar*”, Julio Cortázar aplica estas reglas a la narración sugiriendo ya en el título que el libro deberá ser un montaje personal del lector con destellos de su propia experiencia. La poesía, lo fantástico, el humor impedirán fijar definitivamente las cosas en la lógica ordinaria y permitirán a Cortázar hacer aparecer las pulsiones que animan nuestra existencia más allá de toda interpretación racional.

En Cortázar, lo fantástico es un elemento extremadamente singular y nace siempre de una mezcla en dos tiempos: el sutil y a veces imperceptible desfase con la realidad y la aceptación por los personajes de las consecuencias de dicho desfase. Dicha aceptación hace que tanto personajes como lector se suman poco a poco en una angustia que es más profunda a medida que se desarrolla el relato. Las peores angustias vendrán por la proximidad de esa *otra* realidad y por el juego de los espejos y de los dobles que se desplegará en múltiples direcciones, distorsionando tanto el tiempo como el espacio.

Lo fantástico está presente en lo real. Basta con agudizar los sentidos y esperar lo inesperado para que se nos revele: tal es la clave de la concepción de lo fantástico para Cortázar. Por ello, en cada cuento, el lector acepta con tanta facilidad la ruptura con la realidad. Una realidad que se revela equívoca y en la que no podemos confiar a ciegas.

En una entrevista en francés para el *Magazine littéraire*, el escritor definía su contrato con el lector de la siguiente manera:

Cette attitude de complicité que je demande à mon lecteur, c'est finalement une sollicitation de déclaration d'indépendance intérieur de

chaque individu, au lieu de l'état d'hypnose dans lequel la littérature classique a voulu presque toujours placer le lecteur.<sup>287</sup>

El autor pide complicidad al lector, solicita su independencia interior para contrarrestar el estado de hipnosis al que el lector se ha visto sometido por la literatura clásica. La declaración de intención es clara: las leyes sobre las que reposa tradicionalmente nuestra percepción de lo real no son intangibles y la angustia es inevitable cuando al lector se le revela este hecho. Pero esta complicidad con el lector tiene un precio: lo fantástico nos obliga a reconstruir nuestra percepción de la realidad. El autor nos invita siempre a hacer un esfuerzo en nuestra lectura, cambiando el mecanismo de nuestra visión para dinamitar los distintos niveles de realidad ofrecidos por el relato.

Lo fantástico en Cortázar se funde con la realidad, con el universo cotidiano y nos transforma. Cortázar consideraba que la poesía formaba parte de una realidad superior que integra tanto lo racional como lo irracional. Pensaba que ningún encuentro era fruto del azar. Todo formaba parte de mecanismos enigmáticos con los que el hombre se fabrica su propio destino. Así, en “Las babas del diablo”<sup>288</sup>, le corresponde de nuevo al lector recrear la verdad pero sabiendo que la simple mirada interpretativa ya no es suficiente. En esta línea, José María Pozuelo Yvancos destaca la complejidad del cuento:

En este cuento, se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente

---

<sup>287</sup> “Esta actitud de complicidad que le pido a mi lector, es finalmente una declaración de independencia interior de cada individuo, en vez del estado de hipnosis en que la literatura clásica casi siempre ha querido poner al lector.” (Entretien avec Jean Montalbetti en *Le magazine littéraire*, n° 204, janvier 1984.)

<sup>288</sup> CORTÁZAR, Julio, “Las babas del Diablo”, en *Las Armas Secretas. Cuentos completos*, Alfaguara, México, 1994, pp. 214-224.

al entramado artificial del espejo realista, de la cámara o la escritura.<sup>289</sup>

La obra literaria de Julio Cortázar no nos habla de la realidad, sino de lo real. La realidad se concibe en él como una construcción racional o racionalizada por el hombre a través del lenguaje, o sea, personal y subjetiva. Por el contrario, lo real, sería materia bruta, caótica, irracional y resulta solo accesible al lector cómplice dispuesto a traspasar límites inciertos y borrar fronteras. La obra de Cortázar pretende aproximarse a dicho material en bruto y de difícil acceso en su complejidad. Cortázar quiere ir más allá de la realidad, explorando esa realidad subjetiva para deconstruir las convenciones narrativas que todo lector conoce. Cortázar rompe con los códigos literarios y con los puntos de referencia clásicos para conducirnos hacia situaciones impensables con anterioridad. Pero tampoco ofrece al lector una respuesta a los interrogantes suscitados por la ruptura para erradicar la dictadura del autor de su obra y dejarle un papel realmente activo al lector, desapareciendo progresivamente la voz autoritaria del narrador.

Según la teoría de Tzvetan Todorov, el cuestionamiento de la realidad política o social a través de la alegoría en la literatura fantástica no debería ser considerado fantástico ya que, la alegoría, al dar una explicación metafórica del hecho sobrenatural, lo situaría fuera de lo fantástico. Sin embargo, críticos posteriores como Christine Brooke-Rose, no solo ponen en tela de juicio el razonamiento de Todorov, sino que además postulan que la alegoría refuerza el elemento fantástico:

If the main condition of the fantastic (the sustained hesitation of the reader) is fulfilled, this will automatically produce a text with, at least, two meanings, two levels, both present at every moment; and

---

<sup>289</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, p. 112.

this paradoxical element is very much part of traditional allegory where two levels of meaning, one literal, one abstract, are present. Is not the fantastic as defined by Todorov a modern development of medieval allegory – two among various ways of writing metaphorically, or on several levels, or paradigmatically?<sup>290</sup>

Dicho de otra manera, la naturaleza transgresora de lo fantástico no sería neutralizada por la alegoría sino incluso reforzada. En autores como Cortázar, por ejemplo, lo otro, lo ajeno, lo desconocido se asientan a este lado y afectan nuestra percepción de la realidad. Así nace lo que Alazraki ha denominado neofantástico, por oposición a lo fantástico tradicional, que explota lo oculto, lo desconocido integrándolo en nuestra realidad cotidiana. De esta manera lo sobrenatural se socializa, se politiza y da lugar a movimientos de expresión particulares a lo largo del siglo XX y XXI en los que podemos incluir los relatos fantástico feministas de autoras latinoamericanas como Myriam Bustos o Carmen Naranjo, escritoras que utilizan lo fantástico para explorar la situación política y social de la mujer y se interrogan sobre los valores culturales que permiten esas relaciones de poder para cuestionarlos.

En la segunda parte de esta tesis, de carácter analítico, sin desdeñar el propósito político o social inherente a muchos de los cuentos de Julio Cortázar, en la pura tradición latinoamericana, no consideraremos fantásticos los cuentos cuyo contenido fantástico se vehicula a través de una alegoría ya que el sentimiento de duda, esencial en la definición de lo fantástico, desaparece al tratarse de una alegoría. El sentimiento fantástico aparece, en nuestra opinión, a medida que el cuento se acerca a los umbrales, a los límites de la realidad sin que el sueño, la locura o una

---

<sup>290</sup> BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, CUP, Cambridge, 1981, pp. 69-70.



interpretación alegórica influyan. En Cortázar y en el cuento verdaderamente fantástico de los siglos XX y XXI los límites se borran y los espacios interconectados se funden en una realidad inquietante, extraña y que impacta sobre el lector, que aunque cómplice, tiene sus expectativas en relación con lo fantástico. Y únicamente cuando al lector no le queda explicación racional del hecho (sueño, locura, alegoría, alucinación) aparece el sentimiento fantástico.

A la luz de lo que precede, el sentimiento fantástico, la percepción de lo fantástico no sería posible sin un lector dispuesto al juego y cómplice de un narrador que deja huecos en su narración para que el lector los rellene con elementos de su propio mundo interior.

El texto obtiene su sentido gracias a los elementos que el lector destinatario, cómplice y activo, va a introducir en él durante su lectura. Así, el lector se transforma en partícipe de la obra y de la experiencia del escritor. Casi podría constituir un doble más del personaje narrador por su implicación y cooperación consciente en el desarrollo de la acción narrada. Ya lo dice Cortázar o mejor dicho su *alter ego* Morelli en Rayuela:

El verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo...<sup>291</sup>

Morelli nos propone un modelo de lector en libertad, libre de contribuir a la transformación de la obra y a la vez personaje del relato en manos del escritor que no cesará en su intento de extrañarlo, desestabilizarlo. Mientras su otro *alter ego*, Oliveira, propondrá un lector además inconformista.<sup>292</sup> El lector “en libertad” hará que las interpretaciones puedan variar y reforzarse recíprocamente:

---

<sup>291</sup> *Op. cit.*, cap. 97.

<sup>292</sup> *Ibid.*, cap. 74.

El «modelo» de lector de Rayuela debe poseer habilidad asociativa y una enciclopedia cuyos límites sean continuamente enriquecidos por el texto mismo (...) un lector capaz de generar una lectura próxima a la del proceso creativo, en la cual la indefinición de una lectura única es la regla que ordena y da lugar a la ambigüedad o relativismo propuesto como principio de la novela. El «tablero de dirección» de Rayuela erige al lector explícitamente como significativo del proceso narrativo, sobre todo en cuanto discurso.<sup>293</sup>

Así, el trabajo del lector se asimila al proceso creativo y rechaza la visión única y, por ello, incompleta e inexacta del lector clásico. La gama de lectores posibles iría desde aquel que abandona inmediatamente el texto por disgusto hasta el que hace de él un elemento de crítica e interpretación, pasando por el lector activo, el que poetiza el texto, lo escenifica, etc. La trasgresión narrativa surge entonces a través de un doble proceso: el de escritura pero también el de lectura por parte del lector *activo*. Lector y narrador(es) serán ambos personajes de una misma obra o, dicho de otra manera, el lector se transformará en doble del narrador con el fin de dar sentido a la obra, desarticulando la estructura del relato tradicional.

Sin embargo, el lector tradicional no se desecha totalmente en la propuesta de Cortázar:

Se trata, en definitiva, de llegar al tercer lector, de excentrar al lector como hombre más que como lector, para que cuestionando los elementos propios de lo narrativo se conduzca hacia lo meta-narrativo, para que cuestionándose a sí mismo y a lo otro desde la perspectiva textual (...) pueda llegar a un encuentro consigo mismo y con lo otro. Desde un desdoblamiento de la escritura, narración y meta-teoría de la narración, se propugna un desdoblamiento del

---

<sup>293</sup> BOCCHINO, Adriana, “Rayuela: programa de un modelo de lector”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 20, Madrid, 1991, p. 245.

lector: hombre lector interpretante del texto y hombre interpretante de una realidad.<sup>294</sup>

El acto de lectura requiere así un lector doble que reconstruya el texto para compararlo con su propia realidad, objetivando el texto con su lectura. Un lector libre de ordenar el caos y de racionalizar lo que parece irracional.

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 247.

### III. DOS EJEMPLOS DE ESCRITURA FANTÁSTICA.

En la segunda parte de este trabajo nos centraremos en los cuentos de dos autores representativos, a nuestro entender, de la literatura fantástica en los siglos XIX y XX respectivamente. Guy de Maupassant y Julio Cortázar son autores que han sabido adaptar la modalidad de lo fantástico a sus particulares preocupaciones y a la vez participar a su difusión y a su éxito contando los dos, con casi un siglo de diferencia, con la participación del lector, necesariamente cómplice, sin el cual lo fantástico no podría existir.

#### III.1 GUY DE MAUPASSANT: CORPUS.

La obra completa de Guy de Maupassant se compone de seis novelas<sup>295</sup>, de unos 300 cuentos más o menos editados en 25 antologías<sup>296</sup>, de seis obras de teatro<sup>297</sup>, de tres libros de viajes, de dos antologías poéticas<sup>298</sup> y de una serie de crónicas periodísticas.

---

<sup>295</sup> *Une vie* (1883), *Bel Ami* (1885), *Mont-Oriol* (1887), *Pierre et Jean* (1888), *Fort comme la mort* (1889), *Notre cœur* (1890).

<sup>296</sup> *Contes Divers* (1875), *La Maison Tellier* (1881) [*La casa Tellier*], *Contes Divers* (1882), *Mademoiselle Fifi* (1882) [*Mademoiselle Fifi*], *Contes de la bécasse* (1883) [*Cuentos de la becada*], *Clair de lune* (1883) [*Claro de luna*], *Contes Divers* (1883), *Miss Harriet* (1884) [*Miss Harriet*], *Les Soeurs Rondoli* (1884) [*Las hermanas Rondoli*], *Yvette* (1884) [*Yvette*], *Contes Divers* (1884), *Contes du jour et de la nuit* (1885) [*Cuentos del día y de la noche*], *Monsieur Parent* (1885) [*Monsieur Parent*], *Contes Divers* (1885), *Toine* (1886) [*Toine*], *La Petite Roque* (1886) [*La pequeña Roque*], *Contes Divers* (1886), *Le Horla* (1887) [*El horla*], *Contes Divers* (1887), *Le Rosier de Madame Husson* (1888) [*El doncel de Madame Husson*], *La Main gauche* (1889) [*La mano izquierda*], *Contes Divers* (1889), *L'Inutile Beauté* (1890) [*La belleza inútil*], *Le Père Milon* (1899) [*El padre Milon*], *Le Colporteur* (1900) [*El buhonero*].

<sup>297</sup> *A la feuille de rose, maison turque, Histoire du vieux temps, Musotte, La Paix du ménage, La Trahison de la comtesse de Rhune, Une répétition.*

<sup>298</sup> *Des Vers* (1880), *Autres poèmes* (1863-1889).

La obra catalogada como fantástica consta de treinta y cuatro cuentos que se enumeran por orden cronológico de edición a continuación en nota. Sin embargo, y para ser coherentes con el concepto que sitúa lo fantástico en el umbral de lo inexplicable que se ha expuesto en la primera parte de este trabajo, nos quedaremos únicamente con los cuentos señalados por un asterisco.<sup>299</sup> Por tanto, en esta parte del trabajo, dedicada a Guy de Maupassant, nos centraremos, pues, en los trece cuentos siguientes:

- |                      |                           |
|----------------------|---------------------------|
| 1. La Main d'écorché | 2. Sur l'eau              |
| 3. Conte de Noël     | 4. Apparition             |
| 5. La Nuit           | 6. La Chevelure           |
| 7. Lui ?             | 8. La Main                |
| 9. A vendre          | 10. Le Horla              |
| 11. L'Auberge        | 12. Le Horla (2ª versión) |
| 13. Qui sait?        |                           |

Cuando la duda, elemento esencial en nuestra categorización de lo fantástico, desaparece por una posible explicación racional, no debe hablarse de modo fantástico. Por ello, quedan descartados de nuestro *corpus* de análisis, los siguientes cuentos:

---

<sup>299</sup> « La Main d'écorché »\* y « Le Docteur Héraclius Gloss », en *Contes Divers* (1875) « Sur l'eau »\* , en *La Maison Tellier* (1881), « Magnétisme » y « Rêves », en *Contes Divers* (1882), « Menuet » y « La Peur », en *Contes de la Bécasse* (1883), « Le Loup », « La Légende du mont Saint-Michel », « Conte de Noël »\* , « Apparition »\* y « La Nuit. Cauchemar »\* , en *Clair de Lune* (1883), « La Mère aux monstres » y « La Chevelure »\* , en *Toine* (1885), « Au près d'un mort », en *Contes Divers* (1883), « Lui ? »\* , en *Les Soeurs Rondoli* (1884), « Le Tic », « La Peur » y « Un fou? », en *Contes Divers* (1884), « La Main »\* , en *Contes du Jour et de la Nuit* (1885), « Lettre d'un fou », en *Contes Divers* (1885), « A vendre »\* y « L'Inconnue », en *Monsieur Parent* (1886), « Sur les chats », en *La Petite Roque* (1886), « Le Horla »\* , en *Contes Divers* (1886), « L'Auberge »\* y « Le Horla (2ème version) »\* , en *Le Horla* (1887), « Madame Hermet » y « L'Homme de Mars », en *Contes Divers* (1887), « La Morte », en *La Main Gauche* (1889), « L'Endormeuse », en *Contes Divers* (1889), « Un cas de divorce », « Un portrait » y Qui sait? »\* , en *L'Inutile Beauté* (1890).

1. “Le Docteur Héraclius Gloss”

Se trata de un cuento sobre la locura en el que el doctor Heraclius Gloss se interesa por la medicina del alma y la reencarnación. Es un cuento sobre creencias y supersticiones del siglo XIX que ha perdido su carácter fantástico con la evolución de la ciencia desde el siglo XIX.

2. “Magnétisme”

Se cuenta en una charla entre hombres, tras una cena, dos historias extrañas que explican por el magnetismo. Es más extraño que fantástico. El carácter fantástico del cuento estaba unido a las creencias y supersticiones de la época en que fue escrito, pero, de nuevo, la ciencia ha desplazado fronteras que hoy sitúan el relato fuera de lo fantástico.

3. “Rêves”

Trata del efecto de las drogas y en particular del éter sobre los sueños. No contiene elementos fantásticos determinantes.

4. “Menuet”

No existen elementos fantásticos. Entra más bien dentro de la categoría de *lo extraño*. Una pareja de ancianos baila en un jardín de París recordando su juventud ante los ojos del narrador. Cuando se destruye el jardín parisiense desaparecen los ancianos. Es un cuento nostálgico sobre la juventud perdida.

5. “La Peur”

Se trata de un cuento sobre los efectos del miedo sobre la imaginación de quien lo siente, a través de dos historias cuyo punto común es la reacción humana ante el miedo irracional. No hay elemento fantástico.

6. “Le Loup”

Es una historia de cazadores y de venganza con un lobo que piensa como un hombre pero acabará muerto a manos del cazador. Es la historia de una venganza.

7. “La Légende du mont Saint-Michel”

Es la leyenda de Saint-Michel y del Diablo, y pertenece más bien al modo de *lo maravilloso*.

8. “La Mère aux monstres”

Es la historia de una madre que solo trae al mundo a niños deformes por llevar un corsé durante el embarazo que impide el buen desarrollo del feto. Pertenece más bien al modo de *lo extraño*.

9. “Après d'un mort”

No contiene elementos fantásticos. Maupassant aprovecha para dar su opinión sobre Schopenhauer, al que califica de asesino de sueños.

10. “Le Tic”

En una pequeña estación termal, el narrador se encuentra con una familia en la que el padre es víctima de un tic peculiar. No contiene elementos fantásticos.

11. “La Peur”

En un tren el narrador y otro pasajero reflexionan sobre el miedo contándose anécdotas el uno al otro. No contiene elementos fantásticos.

12. “Un fou?”

Jacques Parent le hace al narrador una demostración de psicokinesis... La locura explica la actitud de Jacques Parent. No contiene elementos fantásticos.

13. “Lettre d’un fou”

Cuento que versa sobre lo engañoso de los sentidos. Lo que vemos puede ser diferente de lo que es, creencia muy en boga en el siglo XIX. No contiene elementos fantásticos.

14. “L’Inconnue”

Un hombre se enamora de una desconocida. Cree que ha sido embrujado por ella ya que no para de pensar en ella. No contiene elementos fantásticos.

15. “Sur les chats”

El gato es visto en este cuento como criatura que conoce los secretos más íntimos de cada sitio que recorre. No contiene elementos fantásticos.

16. “Madame Hermet”

Es la historia de una mujer obsesionada con su belleza. Cuando su hijo contrae la viruela, no se atreve a visitarlo ni siquiera a través de un cristal. El hijo se muere sin ver a su madre y ella se vuelve loca. No hay elementos fantásticos.



17. “L'Homme de Mars”

La temática del cuento es Marte, planeta que hizo soñar durante el siglo XIX sobre vida en otros planetas. No es fantástico.

18. “La Morte”

El terror de un hombre en un cementerio en una noche sin luna le hace ver escenas en las que los muertos cambian las inscripciones de sus lápidas. En realidad, se ha desmayado y lo ha soñado todo. No contiene elementos fantásticos.

19. “L'Endormeuse”

Es una reflexión sobre el creciente número de suicidios desde la última exposición universal del siglo XIX. El narrador se duerme y sueña con una organización que ayuda a morir a quien desee suicidarse. No es fantástico.

20. “Un portrait”

El narrador se pregunta de dónde viene el poder de seducción de un hombre que acaba de conocer. Cuando le visita en su casa, un retrato de una mujer lo atrae inexplicablemente. Es la madre del seductor y comprende entonces que el poder de seducción lo ha heredado de su madre. No contiene elementos fantásticos.

21. “Un cas de divorce”

La obsesión de un hombre por las flores, narrada a través de su diario, le impide consumir su matrimonio. Es la historia de una desviación sexual. No hay elementos fantásticos.

Estos veintiún cuentos denominados tradicionalmente como fantásticos no nos parecen merecer tal calificativo porque ninguno se aproxima a los límites de la realidad inexplicable creadora del sentimiento auténticamente fantástico, cosa que sí ocurre en los trece cuentos elegidos para nuestro *corpus*. En ellos, aunque muchas veces de forma tenue, aparece el umbral y se dibuja la frontera entre lo explicable y lo inexplicable.

### III.2 JULIO CORTÁZAR: CORPUS.

Julio Cortázar tiene como punto común con Guy de Maupassant el que, como escritor, prefiere partir de la realidad cotidiana para escribir sus cuentos y llevar al lector a los límites de la realidad, a ese umbral en que la duda aflora y en que las cosas ya no son lo que parecen.

La lectura de sus cuentos fantásticos provoca extrañamiento en el lector, que se siente engañado por sus sentidos. El lector se siente descolocado, pierde la percepción de la realidad y se adentra en territorios fantásticos que sólo podrá descubrir, en su esencia, utilizando lo fantástico como herramienta de conocimiento.

Sin embargo, no todos los cuentos de Julio Cortázar entran en nuestra concepción de lo fantástico, ya expuesta en la primera parte de este trabajo, si bien todos intentan calar más hondo en la realidad y acceder a los límites de la realidad bajo caminos no convencionales. Lo fantástico en Cortázar parte de la realidad replanteando lo cotidiano y dándole una perspectiva nueva y dinámica. Unas veces lo hace a través del juego, otras a través de una óptica surrealista y otras a través de lo fantástico. Los cuentos que pueden integrarse dentro de esta última vertiente no constituyen lo más extenso de su obra.

Por ello, a la hora de constituir nuestro *corpus* de cuentos fantásticos de Cortázar nos hemos limitado exclusivamente a los cuentos que, partiendo de la realidad cotidiana para llevar al lector a los límites de dicha realidad, lo llevan, hasta confundirlo, al umbral de lo fantástico, que genera un hecho insólito e inexplicable que escapa a toda explicación racional. La sorpresa, el extrañamiento y la vacilación provocan un sentimiento fantástico en el lector que se adentra en una reflexión sobre eso otro que no se logra explicar y lo deja en duda.

Así, se dejará a un lado una serie de cuentos que, a pesar de ser clasificados como fantásticos por una parte de la crítica, se considerarán aquí más bien como narraciones comprometidas en las que prevalece la experimentación, el juego y la denuncia social y política, en su mayoría ligada a la sociedad hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Esto último, a nuestro parecer, anula el sentimiento fantástico. Es el caso, por ejemplo, del cuento titulado “Segunda vez”, en el que lo que provoca incertidumbre es la situación política en Argentina y las desapariciones inexplicadas de los argentinos víctimas de la represión.

Parte de la obra de Julio Cortázar se desarrolla fuera de toda realidad. Es el caso de “Historias de Cronopios”, por ejemplo. Por ello escapa a nuestra percepción de lo fantástico, ya que, como se ha explicado en otras ocasiones, lo fantástico se sitúa en los límites entre *lo real* y *lo otro*, y no fuera de la realidad cotidiana. En este sentido, es significativa la propia opinión de Julio Cortázar al referirse a los cuentos fantásticos de su primera etapa, que distingue de aquellos otros cuentos que califica de “no fantásticos”:

El personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir; aunque pudiera tener simpatía o cariño por determinados personajes de esos cuentos, era muy relativo: lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo.<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> CORTÁZAR, Julio, *Clases de Literatura, Berkeley (1980)*, Carlos A. Garriga (ed.), Alfaguara, Madrid, 2013, p. 37.

Por ello, cuentos como “El Perseguidor” tampoco entrarán en nuestro corpus al adoptar Cortázar un punto de vista más exigente sobre los personajes que ya no están al servicio del surgimiento del elemento fantástico.

La obra completa de Julio Cortázar consta de siete novelas, dos libros de poemas en prosa, nueve libros de cuentos, obras críticas editadas en dos volúmenes, dos obras de teatro, tres volúmenes de poesía, un epistolario editado en siete tomos, ensayos y artículos diversos así como traducciones de obras de Edgar Allan Poe, Marguerite Yourcenar, Daniel Defoe y Lord Houghton.

Nuestro corpus, por razones obvias, se construirá a partir de sus libros de cuentos, que detallamos a continuación:

1. *Bestiario* (1951).<sup>301</sup>
2. *Final del juego* (1956).<sup>302</sup>
3. *Las armas secretas* (1959).<sup>303</sup>
4. *Todos los fuegos el fuego* (1966).<sup>304</sup>
5. *Octaedro* (1974).<sup>305</sup>
6. *Alguien que anda por ahí* (1977).<sup>306</sup>

---

<sup>301</sup> *Bestiario* consta de ocho cuentos: “Casa tomada”\*, “Carta a una señorita en París”\*, “Lejana”\*, “Ómnibus”\*, “Cefalea”, “Circe”, “Las puertas del cielo” y “Bestiario”.

<sup>302</sup> *Final del juego* consta de 18 cuentos repartidos en 3 partes: Parte I: “Continuidad de los parques”\*, “No se culpe a nadie”, “El río”\*, “Los venenos”, “La puerta condenada”\* y “Las Ménades”\*. Parte II: “El ídolo de las Cícladas”, “Una flor amarilla”, “Sobremesa”, “La banda”, “Los amigos”, “El móvil” y “Torito”. Parte III: “Relato con un fondo de agua”, “Después del almuerzo”, “La noche boca arriba”\*, “Axolotl”\* y “Final del juego”.

<sup>303</sup> *Las armas secretas* recopila cinco cuentos: “Cartas de mamá”, “Los buenos servicios”, “El Perseguidor”, “Las babas del diablo”\* y “Las armas secretas”.

<sup>304</sup> *Todos los fuegos el fuego* está compuesto por: “La autopista del sur”\*, “La salud de los enfermos”, “Reunión”, “La Señorita Cora”, “La isla al mediodía”, “Instrucciones para John Howell”, “Todos los fuegos el fuego” y “El otro cielo”.

<sup>305</sup> *Octaedro* está compuesto por: “Liliana llorando”, “Los pasos en las huellas”, “Manuscrito hallado en un bolsillo”, “Verano”, “Ahí pero dónde, cómo”, “Lugar llamado Kindberg”, “Las fases de Severo” y “Cuello de gatito negro”.

7. *Queremos tanto a Glenda* (1980).<sup>307</sup>
8. *Deshoras* (1982).<sup>308</sup>
9. *La otra orilla* (obra póstuma, escrito entre 1937 y 1945) (1995).<sup>309</sup>

La selección de los cuentos para el análisis y comentario se ha fundamentado, como en el caso de Guy de Maupassant, en el concepto de lo fantástico como modalidad situada siempre en el umbral de lo inexplicable. De acuerdo con esta idea de lo fantástico, los cuentos fantásticos que se van a tener en cuenta como corpus de estudio son los siguientes (marcados con \* en nota):

1. “Casa tomada”
2. “Carta a una señorita en París”
3. “Lejana”
4. “Ómnibus”
5. “Continuidad de los parques”
6. “El río”
7. “La puerta condenada”
8. “Las Ménades”
9. “La noche boca arriba”

---

<sup>306</sup> *Alguien que anda por ahí* contiene los cuentos: “Cambio de luces”, “Vientos Alisios”, “Segunda vez”, “Usted se tendió a tu lado”, “En nombre de Bobby”, “Apocalipsis de Solentiname”, “La barca o nueva visita a Venecia”, “Reunión con un círculo rojo”, “Las caras de las medallas”, “Alguien que anda por ahí” y “La noche en mantequilla”.

<sup>307</sup> *Queremos tanto a Glenda* cuenta con tres partes y diez cuentos en total: Primera parte: “Orientación de los gatos”\*, “Queremos tanto a Glenda”, “Historia con migalás”. Segunda parte: “Texto en una libreta”, “Recortes de prensa”, “Tango de vuelta”. Tercera parte: “Clone”, “Graffiti”, “Historias que me cuento”, “Anillo de Moebius”.

<sup>308</sup> *Deshoras* está compuesto por: “Botella al mar. Epílogo a un cuento”, “Fin de etapa”\*, “Segundo viaje”, “Satarsa”, “La escuela de noche”, “Deshoras”, “Pesadillas” y “Diario para un cuento”.

<sup>309</sup> *La otra orilla* cuenta con tres partes que contienen historias cortas de ficción : Plagios y Traducciones: “El hijo del vampiro”, “Las manos que crecen”, “Llama el teléfono, Delia”, “Profunda siesta de Remi” y “Puzzle”. Historias de Gabriel Medrano: “Retorno de la noche”, “Bruja Naysin”, “Mudanza” y “Distante espejo”. Prolegómenos a la Astronomía: “De la simetría interplanetaria”, “Los limpiadores de estrellas”, “Breve curso de Oceanografía” y “Estación de la mano”.

10. “Axolotl”
11. “Las babas del diablo”
12. “La autopista del sur”
13. “Orientación de los gatos”
14. “Fin de etapa”

Mientras los siguientes cuentos quedan descartados:

1. “Circe” puede leerse como metáfora de un amor dependiente que lleva a la depresión y a la muerte.
2. “Las puertas del cielo” podría leerse como una alegoría de lo que era la ciudad de Buenos Aires en la primera época del peronismo, en la que los “cultos” veían con malos ojos a los por ellos denominados “monstruos”, o sea, las clases populares.
3. “Bestiario” se relaciona más bien con lo absurdo que con lo fantástico.
4. “Cefálea” se puede explicar como representación de lo que ocurre en la cabeza durante una cefalea.
5. “No se culpe a nadie” se puede leer como metáfora sobre el difícil control del ser humano sobre la vida.
6. “Los venenos” es la descripción del efecto de los celos en un niño de 12 años.
7. “El ídolo de las Cícladas” es la transposición de un mito griego al siglo XX.

8. “Sobremesa” consiste en un intercambio epistolar que acaba con un suicidio y no se relaciona con lo fantástico de ningún modo.
9. “La banda” pertenece al género satírico y humorístico. No es fantástico.
10. “Los amigos” no es un cuento fantástico, es el relato del asesinato de un hombre por un asesino a sueldo deshumanizado amigo suyo. Sin elementos fantásticos.
11. “El móvil” es la historia de un hombre que busca saber la verdad sobre la muerte de su amigo para vengarlo. No contiene elementos fantásticos.
12. “Torito” es un cuento dedicado a la memoria de un boxeador argentino.
13. “Final del juego” es la historia de un desencuentro adolescente y metáfora de la pérdida de la inocencia.
14. “Relato con un fondo de agua” entra en la categoría de los cuentos poéticos y filosóficos.
15. “Después del almuerzo” puede leerse como alegoría de los complejos de un adolescente.
16. “Una flor amarilla” es el relato de la obsesión de un hombre en su búsqueda de la (in)mortalidad.
17. “Las armas secretas”, relato en el que lo extraño se explica por un trauma post-violación de la protagonista.



18. “Los buenos servicios” no contiene elementos fantásticos. El relato se centra en la falsedad de las relaciones sociales en la pequeña burguesía.
19. “El Perseguidor” es un relato más extenso que constituye una de las obras maestras de Julio Cortázar, que se aleja del género cuento mientras entra en la introspección de su personaje principal, Charlie Parker.
20. “Cartas de mamá”, uno de los cuentos más conocidos y brillantes de Julio Cortázar, planteó algunos problemas a la hora de su clasificación como fantástico. Hemos decidido no incluirlo en nuestro corpus de estudio porque la explicación más obvia del cuento no tiene que ver con lo fantástico: se trata aquí el tema de la culpabilidad que se insinúa como fantasma en la vida de una pareja.
21. “El otro cielo” puede interpretarse como un juego entre la realidad y la ficción. El personaje principal vive una vida aburrida en Buenos Aires por lo que se inventa otra, ficticia e imaginada, en París.
22. “La salud de los enfermos” es el relato de una mentira que acaba siendo creída por quienes la inventaron.
23. “Reunión” es la ficcionalización de un testimonio del Che.
24. “La Señorita Cora” trata de la incomunicación entre los personajes de la historia y no contiene elementos fantásticos.
25. “La isla al mediodía” trata sobre un ser descentrado que ha perdido el norte pero sin connotaciones fantásticas.

26. “Instrucciones para John Howell”<sup>310</sup>, forma más bien parte del ámbito de lo absurdo y se deja interpretar como subversión del espectador que pasa a ser protagonista de la obra que está viendo. Es más bien una reflexión sobre el papel del lector frente a la obra escrita.
27. “Todos los fuegos el fuego” relato en el que la estructura yuxtapone de forma “imposible” dos tramas totalmente realistas unidas por un final idéntico: los dos relatos, que nada tienen que ver el uno con el otro, acaban con un incendio.
28. “Liliana llorando” trata de la falsedad que invade todos los ámbitos de nuestra sociedad.
29. “Manuscrito hallado en un bolsillo” es el relato de un ritual, de un juego para entrar en contacto con mujeres en la red de metro parisino.
30. “Los pasos en las huellas” constituye un trabajo meta-literario de indagación sobre la figura del autor y sus propósitos
31. “Verano” es la percepción de lo cotidiano y sus aspectos terroríficos por los ojos de un niño.

---

<sup>310</sup> Denominado fantástico por el propio autor en una de sus conferencias de la UCA: “Escribí un cuento fantástico que se llama “Instrucciones para John Howell”, no les voy a contar el cuento; la situación central es la de un hombre que va al teatro y asiste al primer acto de una comedia, más o menos banal, que no le interesa demasiado; en el intervalo entre el primero y el segundo acto dos personas lo invitan a seguirlos y lo llevan a los camerinos, y antes de que él pueda darse cuenta de lo que está sucediendo, le ponen una peluca, le ponen unos anteojos y le dicen que en el segundo acto él va a representar el papel del actor que había visto antes y que se llama John Howell en la pieza. “Usted será John Howell”. Él quiere protestar y preguntar qué clase de broma estúpida es esa, pero se da cuenta en el momento de que hay una amenaza latente, de que si él se resiste puede pasarle algo muy grave, pueden matarlo. Antes de darse cuenta de nada escucha que le dicen “salga a escena, improvise, haga lo que quiera, el juego es así”, y lo empujan y él se encuentra ante el público...”

32. “Ahí pero dónde, cómo” versa sobre la presencia del pasado en el presente a través de la memoria y de los recuerdos del narrador de un amigo muerto hace treinta y un años.
33. “Lugar llamado Kindberg” es la narración de un encuentro fortuito entre un traductor y una mujer chilena a la que el traductor recoge en auto-stop en Francia.
34. “Cuello de gatito negro” puede ser leído como simple metáfora sobre la animalidad de una pareja durante un encuentro fortuito.
35. “Las fases de Severo” son las distintas fases de una lenta agonía, descritas por el narrador de la historia, que llevan a la muerte de Severo.
36. “Alguien que anda por ahí” trata de un atentado abortado en Cuba. El relato pertenece al ámbito de la alegoría política, como la mayoría de los cuentos que componen *Alguien que anda por ahí*, razón por la cual queda fuera del objeto de estudio de este trabajo.
37. “La noche en mantequilla” es un relato sobre brutalidad y violencia policial. Pertenece también al ámbito de la alegoría política.
38. “Cambio de luces” es un cuento lleno de melancolía cuyo protagonista es un locutor de radio que despierta odio en sus oyentes.
39. “Vientos Alisios” es el relato de una pareja que, por juego, decide cambiar de identidad y fingir no conocerse durante un viaje de placer a la costa de Kenya, donde todo acabará en un suicidio tras darse cuenta la pareja de que nunca serán felices juntos.

40. “Segunda vez” trata de la desaparición de personas en Argentina, pero lo que provoca incertidumbre no son hechos fantásticos sino los testimonios ambiguos de los testigos.
41. “Usted se tendió a tu lado” es el relato del paso al mundo de los adultos de un joven arropado por su madre.
42. “En nombre de Bobby” nos cuenta la lucha de un niño contra sus pesadillas nocturnas en las que tiene mucho que ver su madre.
43. “Apocalipsis de Solentiname” puede leerse como metáfora de la situación política en Nicaragua, y más allá, en América latina en los años setenta.
44. “La barca o nueva visita a Venecia” es un relato en el que Cortázar utiliza un texto escrito por él mismo hacía más de veinte años y que, sin modificarlo, completa con pequeñas reseñas en un sutil juego con el lector.
45. “Reunión con un círculo Rojo” aborda la temática del fantasma o del vampiro.
46. “Las caras de las medallas” relata una serie de impresiones sobre las dificultades de comunicación en un triángulo amoroso.
47. “Queremos tanto a Glenda” se puede leer como una alegoría de la creación de mitos cinematográficos.
48. “Historia con migajas” produce extrañamiento pero éste tiene su origen no en un elemento fantástico sino en el giro final sobre quién es el narrador de la historia.

49. "Texto en una libreta" nos transporta al metro de Buenos Aires en el que los viajeros desaparecen en el subterráneo del metro argentino y deciden quedarse a vivir en él constituyendo en sí un pequeño microcosmos.
50. "Recortes de prensa" trata de la función del artista frente a los crímenes en las dictaduras.
51. "Tango de vuelta" es un relato sobre la violencia universal.
52. "Clone" narra los efectos de una relación adúltera entre dos miembros de un grupo de músicos.
53. "Anillo de Moebius" es un cuento de moral transgresiva sobre la violación y muerte por un vagabundo de una joven que perseguirá a su asesino como objeto de deseo más allá de la muerte. Aunque pueda parecer fantástico por su tema, el relato constituye más bien el deseo de unir metafóricamente términos opuestos como son en el relato violación-deseo y vida-muerte.
54. "Historias que me cuento" une los planos de la realidad aparente y de otra realidad, pura ficción, mundo paralelo y abstracto que se inventa el personaje del cuento y en el que desarrolla sus deseos conscientes o inconscientes más valiosos.
55. "Graffiti" es un cuento de ámbito político-social que muestra al lector el rechazo, la confrontación entre la sociedad civil y el Estado con la dictadura Argentina en trasfondo.
56. "Botella al mar. Epílogo a un cuento" es una carta dedicada a Glenda Jackson, actriz inglesa a la que Cortázar profesa una profunda admiración.

57. “Segundo viaje” escenifica la muerte de un boxeador.
58. “La escuela de noche” constituye una metáfora y una crítica de nuestra sociedad, una sociedad hipócrita en la que lo que parece blanco de día se tiñe de perversa negrura de noche.
59. “Diario para un cuento” es en realidad un diario bastante intimista que nunca llega a ser realmente un cuento, ni por la forma, ni por la extensión.
60. “Deshoras” trata el tema del amor imposible de un niño hacia la hermana mayor de su amigo.
61. “Pesadillas” es otro cuento con trasfondo político en el que un joven en coma despertará pero para vivir sus peores pesadillas con la dictadura Argentina de nuevo en trasfondo.
62. “Satarsa” puede leerse como alegoría política sobre la lucha del pueblo contra la opresión por los militares (las ratas) durante cualquier dictadura.

En cuanto al libro *La otra orilla* (obra póstuma, escrito entre 1937 y 1945) (1995), está constituido por historias cortas de ficción que no entran en nuestro *corpus* por ser cuentos de una época en que Cortázar aún no había desarrollado su peculiar sentimiento fantástico.

### III.3 ESPACIOS FANTÁSTICOS EN NUESTRO *CORPUS*

No cabe duda de que el espacio juega un papel fundamental en la constitución de lo fantástico. A poco que atienda a los títulos de los relatos, se observará el peso que adquiere el elemento espacial en ellos. Si se realiza el análisis de nuestros cuentos fantásticos a la luz de la vinculación de cierto tipo de espacios o de tiempos que adquieren una configuración espacial, destacan los siguientes elementos:

1. En relación con los títulos de los cuentos de nuestro corpus fantástico, se observa en ellos una clara alusión a los espacios abiertos o cerrados que aparecen en los relatos. Así es que de los trece cuentos recogidos en nuestro Corpus referente a Guy de Maupassant, cinco contienen el espacio como temática central:
  - a. En “Sur l’eau”, el agua es el espacio principal recorrido durante el cuento y constituye también el punto de paso hacia “lo otro”, hacia el elemento fantástico.
  - b. En “Conte de Noël”, el título destaca un momento especial, un tiempo en que se desarrolla el relato, la Navidad, con clara configuración espacial y notables consecuencias sobre la trama, ya que el tiempo de la Navidad alude a espacios fríos y nevados.
  - c. El título “Nuit. Cauchemar”, se refiere a otro momento particular con configuración espacial: el tiempo nocturno, con su influencia sobre los espacios que va invadiendo y provocando sensaciones al hilo de lo fantástico, como las pesadillas, citadas en subtítulo. La noche es igualmente espacio-tiempo de silencio y soledad que arrastra casi siempre al personaje hacia la locura en los cuentos fantásticos del siglo XIX y más particularmente en los de Guy de Maupassant.

- d. “Horla” es una palabra inventada por el narrador pero que en francés es una clara alusión espacial. “Horla” es “hors-là” o sea “fuera de aquí”. El Horla es el que viene del otro lado, de más allá del espacio propio al narrador.
- e. “L’Auberge” es un espacio protector, el albergue, que se opone a y está dentro de un espacio abierto y opresor constituido por la alta montaña y los extensos paisajes nevados del relato que son espacios naturales abiertos pero a la vez son espacios cerrados que encarcelan al protagonista.

Si aplicamos la misma reflexión a los trece cuentos de nuestro Corpus sobre Julio Cortázar, observaremos que el referente espacial está aún más presente, pues son once los títulos que mencionan específicamente el espacio.

- a. “Casa tomada” es una clara alusión a un espacio cerrado protector pero sobre el que se cierne una terrible amenaza.
- b. “Carta a una señorita en París” alude al espacio englobante en que se desarrolla el relato, mientras la carta es el espacio textual en el que el narrador va a plasmar su relato.
- c. “Lejana” es una referencia a la lejanía de un espacio central en el tema del relato. Es la distancia que separa a Alina de su doble en Budapest.
- d. “Ómnibus” constituye un espacio particular. Se trata de un objeto que en realidad es un espacio cerrado en movimiento con el que los protagonistas del relato atraviesan el espacio englobante que es Buenos Aires.



- e. “Continuidad de los parques” alude a los espacios abiertos, dos parques, que separan a dos espacios cerrados protectores, una casa y una cabaña en que se desarrollan los acontecimientos. Como se verá en el análisis del cuento, dichos espacios abiertos unen dos espacios cerrados situados en dos espacios diferentes.
- f. “El río” es otro espacio en movimiento con el agua como punto de fuga entre dos espacios en los que se sitúa la acción del relato.
- g. “La noche boca arriba” menciona un momento particular con configuración espacial y que sirve de punto de fuga o de unión entre dos espacios-tiempos diferentes.
- h. “La puerta condenada” tiene como referente un objeto espacial, la puerta, que es el umbral que abre sobre dos espacios, uno de los cual está fuera de la vista de los protagonistas.
- i. “Autopista del sur” alude a un espacio abierto que se configura en el relato como espacio cerrado y deja a los personajes fuera del tiempo y del espacio usual.
- j. “Orientación de los gatos” es un relato en el que el concepto de orientación, de claro contenido espacial, es básico. A este respecto, la orientación de la mirada se concibe como elemento espacial y umbral que permite el paso hacia otra realidad, hacia otro espacio situado más allá del umbral.
- k. “Fin de etapa” constituye el final del recorrido de una mujer atraída por un espacio situado al margen de lo real y en que el espacio recorrido se asocia igualmente, como en otros relatos al tiempo recorrido, configurándose narrativamente como un espacio-tiempo o cronotopo.

2. También se puede observar una tendencia general a estructurar los cuentos en buena medida sobre la oposición entre espacios cerrados y espacios abiertos, oposición que es apreciable, en algunos de los relatos arriba mencionados, como, por ejemplo “Continuidad de los parques” y “Le Horla” para citar un relato de cada autor.

a. Los espacios cerrados

Tanto en los cuentos de Guy de Maupassant como en los de Julio Cortázar elegidos para el análisis de esta Tesis aparecen espacios particulares que engloban otros espacios típicos del universo fantástico. Así, el espacio de *la casa*, laberíntica, al estilo de los castillos en la literatura gótica, o apenas descrita en algunos de sus elementos, aparece como espacio principal en el que se desarrollan los acontecimientos fantásticos en nueve de los trece cuentos fantásticos de Guy de Maupassant y cinco de los catorce de Julio Cortázar.

La casa en ruinas aparece en uno de los cuentos de cada autor: en “Apparition”, el elemento fantástico surge en una mansión abandonada de pura inspiración gótica; en “Fin de etapa” el umbral entre lo real y lo otro está constituido por una serie de habitaciones en una casa abandonada.

La mansión lujosa únicamente aparece como espacio en dos cuentos de Guy de Maupassant: “Le Horla” en sus dos versiones.

El asilo psiquiátrico es también un espacio recurrente en los cuentos de Guy de Maupassant: en “La main d’écorché”, en “La chevelure” y en “Qui sait?”, en los que el asilo psiquiátrico se configura como espacio protector frente al peligro que acecha del otro lado.

Idéntica función tendrá el hospital en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, o el refugio de alta montaña en “L’Auberge” de

Guy de Maupassant, que constituyen ambos para el narrador espacios de tranquilidad en su particular y aterrador relato. Junto con el asilo y el hospital, la celda y la habitación constituyen espacios imbricados que aportan seguridad a los personajes.

En cuanto a *la casa*, y, dentro de la casa, las habitaciones privadas de los protagonistas, es recurrente su uso como espacio personal vinculado siempre a la identidad de los protagonistas.

En los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant aparecen también, como espacios cerrados, las tiendas de anticuarios en “La chevelure” y en “Qui sait?”.

Por su parte, los espacios en los relatos de Julio Cortázar son espacios de la vida cotidiana urbana propios de una clase media-alta. En los relatos de Julio Cortázar surgen espacios cerrados como el chalet de lujo en “Continuidad de los parques”, el hotel en “La puerta condenada”, el teatro en “Las Ménades”, el museo en “Orientación de los gatos” y en “Fin de Etapa”, y el acuario en “Axolotl”. Únicamente se halla en los cuentos de Cortázar un espacio realmente fuera de lo común cotidiano: el templo de una de las realidades en “La noche boca arriba”.

Es importante añadir que el espacio de la casa y sus afines resulta más laberíntico (gótico) en los cuentos de Guy de Maupassant y se llena de sub-espacios cerrados englobados cuya finalidad es la protección del personaje del relato aunque acaban siendo espacios de paso hacia “lo otro”. Así, aparecen pasillos en la mansión gótica de “Apparition” y en “La main”, una cocina en “Conte de Noël” y sobre todo habitaciones oscuras o salones oscuros en “Apparition”, “La chevelure”, “Lui”, “La main” y “Le Horla” en sus dos versiones. Y en dichos salones o habitaciones aparecen también objetos-espacios particulares, como una chimenea en “Apparition”, “Lui?” y “La main”, un sillón en “Lui?” y “Le

Horlà” en sus dos versiones, un armario abierto en “Lui” y un cajón oculto en un escritorio en “Apparition” y “La chevelure”. Estos elementos, de carácter espacial igualmente, que y se analizarán en las páginas que siguen, tienen un papel esencial en el desarrollo de lo fantástico.

En los cuentos de Cortázar únicamente aparecen habitaciones en seis de los catorce del autor: en “Casa tomada”, “El río”, “la noche boca arriba” (una habitación de un hospital), “la puerta condenada” (una habitación de un hotel), “orientación de los gatos” y “Fin de etapa”.

#### b. Los espacios abiertos

El espacio abierto englobante más presente en ambos escritores es el de la ciudad. Se encuentra en seis de los trece cuentos de Guy de Maupassant: “La nuit”, “lui?”, “La chevelure”, “La main”, “Le Horlà” en su segunda versión y “Qui sait”; y en nueve de los catorce de Julio Cortázar: “Carta a una señorita en París”, “lejana”, “Ómnibus”, “El río”, “La noche boca arriba”, “La puerta condenada”, “Axolotl” y “Las babas del diablo”.

No obstante, la ciudad de Guy de Maupassant es un espacio más gótico, inquietante y laberíntico que el de la ciudad de Julio Cortázar, más cotidiana y normal.

El pueblo como espacio recorrido tan solo aparece en “Conte de Noël” de Guy de Maupassant y en “Fin de etapa” de Julio Cortázar.

A diferencia de lo que sucede con el espacio rural, los espacios silvestres y naturales están más presentes en la obra fantástica de ambos escritores.

El espacio de agua es una constante espacial en gran parte de los relatos de Guy de Maupassant, tanto como espacio en movimiento, como punta de fuga hacia lo fantástico o como espacio idílico de transición antes de la ruptura. Está presente en “sur l’eau”, en “Apparition”, en “La nuit.Cauchemar”, en “À vendre” y en “Le Horlà” en sus dos versiones. En los relatos de Julio Cortázar, el agua como forma espacial aparece en tres de sus cuentos fantásticos: “El río”, “Lejana” y “Axolotl”.

En los cuentos de Guy de Maupassant los paisajes naturales constituyen paisajes idílicos anteriores a la ruptura que está por llegar, como ocurre en “Sur l’eau”, en “Apparition”, en “La main”, en “À vendre” y en “Le horla en sus dos versiones. Únicamente en “sur l’eau”, y en menor medida en “Le Horla”, el paisaje idílico se transformará en peligro. Se trata aquí de espacios de transición que preparan un acontecimiento que provocará la ruptura del ambiente idílico. Sin embargo, algunos espacios abiertos naturales pueden ser francamente hostiles como ocurre en “Conte de Noël” y en “L’auberge” en los que la nieve y el frío, y también la noche y la soledad, son los elementos que conducen a la ruptura.

En cuanto a los relatos de Julio Cortázar, la ciudad recorrida no contiene barrios góticos ni calles extrañas. La ciudad es un lugar de paso con terrazas, bares, museos, teatros, apartamentos y hoteles. El escenario de los cuentos lo constituyen mayoritariamente espacios cerrados dentro de la ciudad, parques, que se pueden considerar espacios abiertos-cerrados dentro de la ciudad, en dos de sus cuentos: “Continuidad de los parques” y “Las babas del diablo” y tan solo en “la noche boca arriba” aparece la selva en una de las

dos realidades como espacio realmente abierto y terrorífico para el narrador del relato.

La noche es un tiempo nocturno con configuración espacial muy presente en los cuentos de Guy de Maupassant. En “la nuit. Cauchemar”, es la noche la que actúa sobre el espacio circundante provocando el paso de umbral hacia lo fantástico. Tan solo en “Apparition” no influye la noche en la percepción del espacio del relato. En los demás cuentos, la noche actúa como espacio invisible que borrando el entorno provoca terror y miedo a los personajes del relato.

En los cuentos de Julio Cortázar, el espacio-tiempo de la noche ocupa una mayor relevancia en siete de sus cuentos fantásticos: “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Continuidad de los parques”, “El río”, “La noche boca arriba”, “La puerta condenada” y “Las Ménades”; cuentos en los que la noche configura el tiempo en un espacio propicio al paso de umbral.

3. De acuerdo con nuestro concepto de umbral, en los cuentos de Julio Cortázar aparecen espacios u objetos-espacios novedosos que constituyen puntos de paso hacia los territorios fantásticos. Algunos de ellos se han referido ya al hilo de la caracterización de los espacios. Pero existen otros. El balcón en “Carta a una señorita en París”, el puente de Budapest en “Lejana”, son puros espacios que conducen al acontecimiento fantástico. La fotografía en “Las babas del diablo”, los cuadros en “Orientación de los gatos” y en “Fin de etapa y la mirada, al hilo de lo fantástico, son objetos-espacios que permiten el paso de umbral y la conexión entre dos realidades.

Del mismo modo, existen objetos con dimensión espacial que actúan como fronteras o toman especial valor simbólico. Así, en los cuentos de Guy de Maupassant aparecen espejos y ventanas en “Apparition” y en “Le

Horlà” en sus dos versiones; también aparecen puertas cerradas que abren sobre lo fantástico en todos los cuentos de Guy de Maupassant excepto en “Sur l’eau”, en “Conte de Noël”, en “La nuit cauchemar” y en “La chevelure”. En los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, la ventana unida a la mirada toma especial relevancia en “Orientación de los gatos”, mientras la puerta cerrada como frontera entre dos espacios pertenecientes a dos realidades diferentes aparece en “Casa tomada”, “Continuidad de los parques” y “La puerta condenada”. En “Fin de etapa” aparecen puertas abiertas sobre espacios situados más allá de la frontera.

4. También se ha de mencionar aquellos objetos que aparecen en los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant y que propiamente no son umbrales pero que están vinculados al espacio más allá del umbral. Son objetos mediadores, simbólicos, metonímicos, que provienen de un espacio particular y tienen una relación tropológica con el espacio al que pertenecen. Es el caso de la mano en “La main d’écorché” y “La main” o de la cabellera y del pelo en “La cabellera” y “Apparition”.

5. En los cuentos fantásticos analizados aparecen objetos-espacios en movimiento que pueden considerarse umbrales en movimiento. Así, los barcos que aparecen en “Sur l’eau” y en “Le Horlà” de Guy de Maupassant son umbrales en movimiento sobre espacios de agua que abren sobre “lo otro” y el “Ómnibus” de Julio Cortázar constituye igualmente un espacio en movimiento hacia lo fantástico.

6. Por fin, al hilo de lo fantástico se sitúan las sensaciones que provocan el paso de umbral. En los cuentos de Guy de Maupassant predominan el silencio, el frío, las pesadillas, la locura y la soledad del narrador. En los relatos fantásticos de Julio Cortázar, la soledad del personaje narrador es una constante. Los personajes de los relatos de Guy de Maupassant son personajes solitarios abrumados por el miedo y por

pesadillas que lo dirigen poco a poco hacia la locura y tornan lo cotidiano en pesadilla, mientras los personajes de Julio Cortázar son personajes solitarios enfrentados en su entorno cotidiano a un elemento perturbador al que se enfrentan sin miedo, casi con naturalidad, como aceptando la fatalidad.

El tema específico del doble aparece igualmente en los cuentos de ambos autores. “Lui?” y las dos versiones de “Le Horlà” son los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant en los que aparece la figura del doble, prefigurada en “Lui?” y realizada en “Le Horla”. Por su parte, Julio Cortázar utiliza la figura del doble en “Lejana”. Dicha figura está fuertemente vinculada a los espacios personales de la casa como veremos en el análisis de los relatos en los que aparece el doble.



### III.4 GUY DE MAUPASSANT: ANÁLISIS CORPUS

Antes de pasar al análisis de los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant, nos parece importante resumir, para este autor, las características y la función de la narración en los trece cuentos escritos por el autor francés. También nos pararemos, sin entrar en un análisis extenso, en la modalidad del tiempo.

#### III.4.1 TIPO DE NARRADOR

Aunque, como bien precisa el profesor Esteban Torre, los límites que existen entre la “literatura” y la “realidad” no son tan nítidos,<sup>311</sup> abordaremos la problemática del narrador sin entrar a abordar la distinción entre narrador y autor, y considerando que, como hemos visto en la anterior parte teórica, el narrador es una voz que cuenta una historia de la que puede formar parte o no. Si forma parte de la historia es lo que se denomina un narrador interno o homodiegético; si no forma parte de la historia, será externo o heterodiegético.

En relación con nuestro *corpus* de cuentos de Guy de Maupassant, las técnicas de narración utilizadas son diversas. Guy de Maupassant utiliza el relato en primera persona en “La Nuit”, “À Vendre” y en su último cuento “Qui sait?”. La narración en primera persona aparece también como testimonio por medio de una carta, sin presentación previa, en “Lui” y como diario en “Le Horla II”. En ambos casos, la narración en

---

<sup>311</sup> “El narrador y el autor implícito vendrían a ser entidades pertenecientes al mundo ficticio del discurso narrativo, elementos por tanto susceptibles de ser analizados desde la perspectiva crítica de la ficción literaria, mientras que la persona real, el ciudadano que percibe –es un decir– los derechos de autor, se hallaría inmerso en el mundo de las realidades extralingüísticas y se situaría consecuentemente al margen de los intereses del teórico literario.”(TORRE, Esteban, “Alfonso Grosso: ficción y realidad”, en *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Cuadernos de Teoría de la Literatura 7, 2ª ed., Padilla Libros, Sevilla, 2000, p. 121.)

primera persona no está precedida de ninguna intervención anterior por un narrador testigo externo.

En solo dos de nuestros cuentos aparece un único narrador externo en tercera persona: Se trata de los cuentos “L’auberge” y “Conte de Noël”. En el resto del corpus, aparece siempre un primer narrador testigo que acaba cediendo la voz a un segundo narrador protagonista, que es quien cuenta la historia, siempre en primera persona.

En “La Main d’écorché” el primer narrador vuelve al final de la historia para testificar sobre lo ocurrido aportando artículos de periódico que dan más verosimilitud a lo ocurrido. En “La chevelure” la segunda narración en primera persona aparece enmarcada también en la primera en forma de diario y el primer narrador testigo vuelve igualmente al final del relato para testificar que efectivamente la cabellera existe.

En los demás cuentos, el primer narrador testigo desaparece totalmente al cabo de unas líneas para ceder totalmente la voz al narrador homodiegético que cuenta la historia. En “Sur l’eau”, el primer narrador es homodiegético y la narración la hace en primera persona.

En “Apparition”, “La Main” y “Le Horla I” el primer narrador es testigo en tercera persona. En “Conte de Noël” también será testigo en tercera persona pero se entreverá su voz en la última frase del cuento, para darle verosimilitud a la historia contada.

Como hemos podido observar, en los cuentos predomina la voz en primera persona a través siempre de un narrador homodiegético con las excepciones de “L’Auberge” y de “Conte de Noël”, escritos en tercera persona. En “L’Auberge” el narrador en tercera persona es heterodiegético y omnisciente, mientras en “Conte de Noël” es homodiegético. Cuando la

narración homodiegética (y autodiegética) se combina con una narración marco, ésta sirve para dar credibilidad al relato homodiegético.

El cuento “Sur l’eau” constituye un excelente ejemplo para analizar la función de los narradores en los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant. En dicho cuento, el primer narrador testigo introduce en primera persona la historia: “J’avais loué, l’été dernier, une petite maison de campagne au bord de la Seine, à plusieurs lieues de Paris, et j’allais y coucher tous les soirs.”<sup>312</sup>

El segundo narrador, protagonista de la historia relatada (homodiegético), es presentado por el primer narrador como un viejo remero apasionado por el río:

C’était un vieux canotier, mais un canotier enragé, toujours près de l’eau, toujours sur l’eau, toujours dans l’eau. Il devait être né dans un canot, et il mourra bien certainement dans le canotage final.<sup>313</sup>

Observamos como el primer narrador vincula al segundo con el espacio acuático del río, y, un párrafo más tarde le cede la voz, lo que confiere verosimilitud al relato, para no volver al cuento:

Ah ! me dit-il, combien j’ai de souvenirs sur cette rivière...<sup>314</sup>

El espacio acuático del río trae recuerdos al remero, ahora narrador principal del cuento, que posee como características generales el intentar razonar y reflexionar sobre los hechos extraños ocurridos, y recuperar la razón cuando aparecen los elementos fantásticos en el texto.<sup>315</sup> Pero

---

<sup>312</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Sur l’eau”, en *La Maison Tellier*, P. Ollendorff, Œuvres Complètes Illustrées de Guy de Maupassant, 1891 (1881), pp. 38-44.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>315</sup> “Je compris que j’avais les nerfs un peu ébranlés et je résolus de m’en aller. (...) Je m’assis découragé et je me mis à réfléchir sur ma position. (...) Ma mésaventure m’avait

también posee en su interior un yo instintivo que reacciona con miedo a los acontecimientos, que es presa del pánico y tiene alucinaciones.<sup>316</sup>

El narrador protagonista en los cuentos fantásticos de Maupassant siempre estará dividido entre su razón y su miedo ante los elementos fantásticos que van apareciendo a lo largo del relato, y los miedos de los protagonistas se materializarán en el espacio del relato, que poco a poco se transforma en espacio hostil.

En cuanto a los personajes secundarios del relato, son siempre amigos, policías, médicos, criados, curas, etc. que por su testimonio y condición dan crédito a la historia narrada.

Si nos referimos a la mirada en los cuentos de Guy deMaupassant diremos que puede ser de dos tipos: o bien una mirada externa del narrador testigo cuando éste introduce y/o concluye el relato, aportando pruebas materiales de su presencia a través del testimonio o de elementos como el diario o recortes de periódico, o bien una mirada interna del narrador protagonista, en primera persona, desde principio a final de su intervención, que, en la mayoría de los casos, concluye la historia sin vuelta del narrador testigo.

---

calmé ; je m'assis et je pus enfin fumer ma pipe. Je possédais une bouteille de rhum, j'en bus deux ou trois verres, et ma situation me fit rire. Il faisait très chaud, de sorte qu'à la rigueur je pouvais, sans grand mal, passer la nuit à la belle étoile." (*Ibid.*, pp. 41-42.)

<sup>316</sup> "Soudain, un petit coup sonna contre mon bordage. Je fis un soubresaut, et une sueur froide me glaça des pieds à la tête. Ce bruit venait sans doute de quelque bout de bois entraîné par le courant, mais cela avait suffi et je me sentis envahi de nouveau par une étrange agitation nerveuse (...) il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'être étranges qui nageaient autour de moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer ; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage (...) J'essayai de me raisonner. Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter ; mon moi brave railla mon moi poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour. (*Ibid.*, pp. 42-43.)

La focalización es en la mayoría de los casos interna ya que el personaje narrador nos da su punto de vista sobre lo ocurrido y expresa claramente sus sentimientos en relación con lo ocurrido. El punto de vista interno permite mantener la ambigüedad ya que cuando el personaje no sabe, el lector, tampoco. El discurso es inmediato, casi en directo y sin discursos reproducidos, salvo en contadas excepciones. La distancia entre los hechos y el narrador es mínima y constante durante el cuento; en cuanto a perspectiva narrativa, el narrador no se contenta con reproducir los hechos: los comenta, usa digresiones, comentarios, reflexiones y expresa sus dudas en relación con los acontecimientos, pero manteniendo la duda en el lector hasta el final del relato.

En cuanto a los dos cuentos en tercera persona, en “L’Auberge”, el narrador anónimo heterodiegético lleva el peso del relato de principio a fin, reproduciendo, en ocasiones en discurso directo, los diálogos de los personajes. En “Conte de Noël”, el narrador testigo no omnisciente narra los hechos en tercera persona, tal y como los ve, con un punto de vista que tiene como función generar duda en el lector.

### III.4.2 EL TIEMPO DEL RELATO

Antes de abordar conjuntamente lo fantástico y los niveles espaciales en los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant, nos queda realizar algunas consideraciones acerca de la noción de tiempo, siempre unida a la de espacio.

Hay pocos juegos con el tiempo en la cuentística de Guy de Maupassant y las alteraciones o rupturas en el tiempo son de lo más clásico. En general, Guy de Maupassant utiliza un narrador testigo para situar la historia y su tiempo, pasando la responsabilidad de la narración al narrador implicado en la historia contada. Este narrador homodiegético nos cuenta en general la historia mediante una analepsis externa.

En los cuentos de nuestro *corpus*, únicamente en “La main d’écorché” y en “La chevelure” vuelve el primer narrador al final del relato enmarcado para expresar sus dudas y mantener al lector en la duda propia del relato fantástico tal y como lo definimos.

Nos detendremos en “La chevelure”, que relata la pasión de un joven por la cabellera de una mujer muerta. En el relato, el tiempo es medido por los narradores de la siguiente manera: el primer narrador testigo no sitúa el momento de su visita al psiquiátrico; podemos imaginar que es el 13 de mayo de 1884, o sea, la fecha a pie del cuento. El segundo relato es anterior al primero. La única indicación de tiempo que se nos da es que el segundo narrador tenía 32 años cuando ocurrió el acontecimiento. Tras un breve resumen de su vida antes de los 32 años, se sitúa el día en que se sintió atraído por un mueble en casa de un anticuario. Durante ocho días abre y cierra puertas y cajones del mueble de forma obsesiva. Y al cabo de ocho días tarda una noche en descubrir la cabellera en un recóndito secreto del mueble. Durante uno o dos meses (sin determinar el número) mantiene una relación a través del tacto con la cabellera y a partir de ahí siente una presencia: “tous les jours, toutes les nuits”<sup>317</sup> sin más precisión: todos los días, todas las noche, hasta que decide salir a la calle con la cabellera y tras un tiempo indeterminado lo encierran.

El tiempo de la primera narración es posterior a los acontecimientos narrados en el segundo relato enmarcado. Pero el lector no podrá determinar el tiempo exacto, lo que tiene como finalidad crear incertidumbre, y con ello, incomodidad y ambigüedad. Han pasado más de uno o dos meses. Es lo que se puede deducir del relato en el que las escenas son presentadas por el narrador siempre de forma cronológica.

En cuanto a las alteraciones de orden, el segundo relato constituye una analepsis interna con un alcance de varios meses y una

---

<sup>317</sup> MAUPASSANT, Guy de, “La Chevelure”, en *Toine*, éd. Marpon-Flammarion, coll. Bibliothèque illustrée, París, 1886, p. 145.

amplitud de idéntica duración. Dentro de la analepsis principal se enmarca otra analepsis completiva que resume la vida anterior a los treinta y dos años del personaje principal. A partir de ahí, los acontecimientos son contados en orden cronológico.

Si se analiza la velocidad del relato, el primer relato discurre en tiempo real, con descripción del espacio cerrado y opresor de la celda, del loco, y de su locura. El segundo relato empieza con un resumen en 37 líneas de la vida idílica del joven antes de sus treinta y dos años. A partir de ahí vienen por orden:

- La escena del descubrimiento del mueble (objeto espacial) en casa del anticuario.
- Una elipsis de 8 días en lo que lo único que se extrae es la obsesión por el mueble por parte del joven.
- La escena del descubrimiento de la cabellera en el mueble y de los sentimientos derivados.
- El resumen de uno o dos meses de la relación con la cabellera en el espacio cerrado de la habitación.
- El resumen de la salida al espacio exterior y su colofón: el arresto e internamiento del joven.
- La vuelta al primer relato con dudas del primer narrador.

Como se observa, los elementos espaciales, que se comentarán más adelante, son clave en la estructuración de la acción.

El segundo relato enmarcado corre a gran velocidad, parándose en la descripción de la relación obsesiva del joven por el mueble primero, por la cabellera luego. Lo que importa es la descripción del sentimiento interior del joven. El primer relato, por su parte, mantiene una velocidad más lenta, próxima al tiempo real.

En “La main d’écorché”, el primer narrador testigo le cede la palabra al segundo narrador a través de un diario en una sucesión de escenas sin pausas descriptivas ni digresiones reflexivas. La vuelta al relato del primer narrador permite al lector seguir dudando tras lectura del manuscrito del presunto loco.

En “Sur l’eau”, “Apparition”, “La Main”, “Le Horla II”, el primer narrador testigo en primera persona no vuelve al relato para reforzar la duda. El relato se interrumpe en la analepsis dejando al lector con la duda sin necesidad de intervención del primer narrador testigo.

En “La nuit”, “À vendre” y “Qui sait”, el tiempo lo fija el único narrador en primera persona, de forma muy imprecisa y por mediación de una analepsis que concluye en el tiempo de la narración o con ligera anterioridad.

”L’auberge” y “Conte de Noël” son relatos ambos en tercera persona, con reproducción de los diálogos por mediación del discurso directo, en los que marca el tiempo el narrador testigo en tercera persona. La historia siempre tiene lugar con anterioridad indeterminada al tiempo de la narración.

En cuanto a los relatos “Lui”, carta en primera persona, y “Le Horla II”, diario en primera persona, ambos constituyen analepsis externas con conclusión en el momento de la narración.

La utilización del tiempo en los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant tiene, en realidad, más relación con el género cuento que con lo fantástico propiamente dicho, con la excepción quizá del cuento “La nuit. Cauchemar” en el que veremos que sí existe un juego con el tiempo basado en la impresión de su desaparición. En efecto, en dicho relato, un París de neones se transforma paulatinamente en noche sin luz, por lo que el narrador se verá incapaz de medir el tiempo que parece haberse detenido en las negras aguas del río Sena.



La velocidad del relato y la técnica narrativa están ambas relacionadas con la corta extensión relativa al género y si los espacios recorridos en los cuentos son específicos del modo fantástico, no nos parece que ocurra lo mismo con la modalidad del tiempo, pues, como ya se ha dicho, siguen preceptos clásicos, tradicionales, razón por la cual no nos detendremos aquí en un análisis extenso de la modalidad temporal.

### III.4.3 LO FANTÁSTICO Y EL ESPACIO EN GUY DE MAUPASSANT

A la hora de clasificar los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant, se utilizará como criterio principal el tipo de espacio, cerrado o abierto, en el que surge el elemento fantástico. El segundo criterio será si el espacio es un espacio cotidiano y habitado o un espacio abandonado y por tanto deshabitado. El tercer criterio lo constituye el carácter nocturno o no del evento fantástico, o si surge en la oscuridad. También será importante, como cuarto criterio, distinguir entre, por una parte, un espacio que constituye un simple escenario para un evento insólito, y, por otra parte, un espacio en el que aparece un ser fantasmagórico, inquietante y, en algunos de los casos, incluso, encarnación del doble del protagonista. Como quinto criterio utilizaremos el carácter opresor o no del espacio considerado, y terminaremos la clasificación con un sexto y último criterio que será la presencia o ausencia de uno o varios objetos mediadores que constituyen la prueba objetiva de la existencia de lo fantástico y, a menudo, son los elementos que permiten que persista la duda en el lector.

El siguiente esquema une cuentos y criterios en un intento de clasificación.

	CRIT 1 <sup>318</sup>	CRIT 2 <sup>319</sup>	CRIT 3 <sup>320</sup>	CRIT 4 <sup>321</sup>	CRIT 5 <sup>322</sup>	CRIT 6 <sup>323</sup>
SUR L'EAU	A	ENH	N	ESFAN	OPR	OBJ
LA NUIT.	A	ENH	N	ESFAN	OPR	NOBJ
L'AUBERGE	A	ENH	N	ESFAN	OPR	NOBJ
CONTE DE NOËL	A/C <sup>324</sup>	ENH	N	ESFAN	OPR	OBJ
A VENDRE	C/A	ECH	D	ESFAN	NOPR	OBJ
APPARITION	C	ENH	OSC	ESC/APA	OPR	OBJ
LA MAIN D'ÉC.	C	ECH	N	ESC	OPR	OBJ
LA MAIN	C	ECH	N	ESC	OPR	OBJ
QUI SAIT?	C/A <sup>325</sup>	ECH	N	ESC	OPR	NOBJ
LA CHEVELURE	C	ECH	OSC	ESC/APA	OPR	OBJ
LUI?	C	ECH	N	ESC/APA	OPR	NOBJ
LE HORLA <sup>326</sup>	C/A	ECH	N/D	ESC/APA	OPR	OBJ
LE HORLA V.2	C/A	ECH	N/D	ESC/APA	OPR	OBJ

<sup>318</sup> El elemento fantástico surge en un espacio abierto (A) o bien cerrado (C).

<sup>319</sup> El espacio en el que aparece el elemento fantástico es un espacio cotidiano habitado (ECH) o bien un espacio no habitado, abandonado o desértico. (ENH).

<sup>320</sup> El espacio en el que surge el elemento fantástico es la noche (N), la oscuridad (OSC) o el día (D).

<sup>321</sup> El espacio constituye un simple escenario en el que surge el elemento fantástico (ESC) o bien es un espacio en el que aparecen seres fantasmagóricos (ESC/APA) o bien actúa como elemento fantástico, o sea constituye lo fantástico (ESFAN).

<sup>322</sup> El espacio es un espacio opresor (OPR) o no (NOPR).

<sup>323</sup> Existe por lo menos un objeto mediador (OBJ) o no existe objeto mediador (NOBJ).

<sup>324</sup> En “Conte de Noël”, lo fantástico viene del exterior frío y nevado pero se desarrolla dentro de la casa en cuanto la mujer se come el huevo.

<sup>325</sup> En “Qui sait?” lo fantástico aparece en el espacio cerrado de la casa del personaje-narrador pero se prolonga en el espacio abierto laberíntico del barrio de los anticuarios de Rouen.

<sup>326</sup> En las dos versiones de “Le Horla”, lo fantástico viene de fuera, se desarrolla dentro del espacio cerrado de la habitación del narrador y acaba contagiando el espacio exterior.

A la luz del cuadrante dividiremos los cuentos fantásticos de nuestro *Corpus* en dos categorías, atendiendo al criterio principal.

Por una parte están los cuentos en los que el elemento fantástico nace y se desarrolla en el exterior. Los espacios que aparecen en los cuentos son espacios dinámicos y hostiles que crean por si solos, por su acción en contra de los personajes, un ambiente fantástico, un sentimiento fantástico. De este primer grupo forman parte cinco de los trece cuentos del *Corpus*: “Sur l’eau”, “La Nuit. Cauchemar”, “L’Auberge”, “Conte de Noël” y “À vendre”. En ellos, los espacios abiertos naturales son todos de gran belleza pero, a pesar de ello, imponentes y opresores, excepto en “À vendre” que por ello ocupa un sitio especial en la lista.

Por otra parte, están los relatos en los que el elemento fantástico nace y se desarrolla en un espacio cerrado. A veces, el elemento fantástico contagia el espacio exterior, pero su característica principal es que surge de un espacio interior. En este espacio cerrado se pueden constituir varios subespacios en función de los criterios escogidos. El primero de estos subespacios lo constituye el espacio opresor no habitado de tipo gótico utilizado por Guy de Maupassant en “Apparition”, en lo que parece un claro homenaje al género gótico precursor del modo fantástico.

El segundo subespacio es un espacio cotidiano habitado que servirá como simple escenario para un evento insólito, fantástico. Los cuentos pertenecientes a este segundo subespacio son “La Main d’écorché”, “La Main”, y “Qui sait...”. El tercer, y último, subespacio lo constituyen los espacios cotidianos habitados, al principio lugares protectores pero que pronto se transforman en espacios cerrados hostiles y opresores en los que toman lugar fenómenos palpables, vividos como traumáticos. Este tipo de espacios aparece en “La Chevelure”, “Lui?” y “Le Horla” en sus dos versiones.

### III.4.3.1 ESPACIOS ABIERTOS FANTÁSTICOS

Los espacios abiertos constituyen en esta categoría espacial el elemento fantástico que, a través de sensaciones, ejercen una clara influencia sobre los personajes. En esta primera categoría, es el espacio exterior el que provoca el giro hacia lo fantástico y, como consecuencia, provoca terror en los personajes del relato. La presencia extraña es aquí el propio espacio abierto, que a través de umbrales dinámicos, como el agua, la nieve, el frío o la oscuridad, logra generar el sentimiento fantástico.

#### III.4. 3.1.1 “CONTE DE NOËL”

“Conte de Noël” también se enmarca en un espacio hostil: el segundo narrador, el doctor Bonenfant, en su primera intervención, ya precisa que la historia que va a contar es “une histoire fantastique”. El primer narrador es heterodiegético, anónimo y testigo, en tercera persona, del relato del doctor Bonenfant, segundo narrador, homodiegético, del relato y quien, en primera persona, afirma lo fantástico, a pesar de insistir en el hecho de que él no cree en milagros, lo que da más credibilidad a su relato fantástico. Eso y, claro, su profesión: es médico. En cuanto a su estructura narrativa, el segundo relato está enmarcado entre dos cortas intervenciones del narrador primero:

Le docteur Bonenfant cherchait dans sa mémoire, répétant à mi-voix :  
« Un souvenir de Noël ?... Un souvenir de Noël ?... ». Et tout à coup,  
il s'écria : - Mais si, j'en ai un...<sup>327</sup>

A partir de aquí empieza la narración en primera persona del doctor Bonenfant hasta el final del relato que concluye con la segunda

---

<sup>327</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Conte de Noël”, en *Clair de Lune*, E. Monnier, París, 1884, p. 47.

intervención, cortísima, del primer narrador, casi invisible: “Voilà, mesdames, le miracle que j'ai vu. Le docteur Bonenfant se tut, puis ajouta d'une voix contrariée : « Je n'ai pu refuser de l'attester par écrit. »<sup>328</sup>

El paisaje que nos describe el segundo narrador es típico navideño. Es un espacio abierto, como en el relato anterior, pero en el que la noche ha cedido el testigo a un paisaje blanco, la nieve. En este espacio inmaculado, falso idílico e inquietante, aparecen cuervos<sup>329</sup> como elemento perturbador, como primer elemento inquietante anunciador de la incursión en lo fantástico. Tras ocho días de nieve, siguen tres semanas con cielo despejado en que el paisaje, parece muerto literalmente: “La plaine, les haies, les ormes des clôtures, tout semblait mort, tué par le froid.”<sup>330</sup>

El espacio se vuelve, como en el relato “La nuit”, espacio de muerte. Se empiezan a oír voces en la noche y gritos inquietantes. Son éstos elementos perturbadores característicos del cuento fantástico que influirán en el herrero, héroe sin quererlo de este relato fantástico. El miedo, el aislamiento y el frío, elementos centrales en los cuentos de Guy de Maupassant, están presentes justo antes de que el herrero encuentre un huevo en la nieve en extrañas circunstancias:

Il crut voir un oeuf dans la neige ; oui, un oeuf déposé là, tout blanc comme le reste du monde. Il se pencha, c'était un oeuf en effet. D'où venait-il? Quelle poule avait pu sortir du poulailler et venir pondre en cet endroit ? Le forgeron s'étonna, ne comprit pas ; mais il ramassa l'oeuf et le porta à sa femme.<sup>331</sup>

Un huevo entre la nieve, blanco entre la inmensidad blanca. Un espacio inmaculado, que atrae dudas sobre la presencia del huevo en tal escenario.

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>329</sup> “En el simbolismo cristiano, es alegoría de la soledad.” (CIRLOT, Juan-Eduardo, *op. cit.*, p. 161.)

<sup>330</sup> *Op. cit.*, p. 48.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 49.

La presencia del huevo no es casual. En la corriente naturalista egipcia, “por analogía con el secreto crecimiento del animal en el interior de la cáscara cerrada, deriva la idea de que lo escondido (oculto, que parece inexistente) puede existir y en actividad.”<sup>332</sup> Idea que nos remite directamente al tipo de fantástico interior manejado por Guy de Maupassant. El lector, en su juego de lectura, ya no ignora que el huevo representa lo oculto que está por surgir y que el huevo es un objeto mediador cuyo origen es el territorio fantástico.

De vuelta al espacio cerrado de la casa, la mujer del herrero es la primera en no fiarse pero se lo come y empieza a sufrir convulsiones fuertes:

Puis, soudain, elle planta sur son homme des yeux fixes, hagards, affolés, leva les bras, les tordit et, convulsée de la tête aux pieds, roula par terre, en poussant des cris horribles. Toute la nuit elle se débattit en des spasmes épouvantables, secouée de tremblements effrayants, déformée par de hideuses convulsions. Le forgeron, impuissant à la tenir, fut obligé de la lier. Et elle hurlait sans repos, d'une voix infatigable : « J'ai dans l'corps! J'ai dans l'corps! »<sup>333</sup>

La mujer se tira al suelo, se debate con horribles convulsiones y grita que “lo lleva en el cuerpo”. Lo extraño aparece. Lo oculto se revela por mediación del huevo y en el pueblo pronto hablan de posesión diabólica cuando el médico no logra hacer nada para aliviar el sufrimiento de la mujer. El viejo cura del pueblo intenta un exorcismo pero tampoco logra parar las convulsiones. La noche de Navidad constituye un momento propicio para un milagro en el que el doctor no cree, pero sí cree en la posibilidad racional de que el momento, sagrado para la mujer, pueda influir en su locura y volver a traerla a la realidad. La duda en el cuento la

---

<sup>332</sup> *Op. cit.*, p. 244.

<sup>333</sup> *Op. cit.*, p. 50.

expresa constantemente el médico, desde el inicio de su narración. De hecho, a la mujer la califica constantemente de loca, lo que aporta aún más credibilidad a los acontecimientos extraordinarios del relato. El cura consigue, tras un tiempo bastante largo, hacer que se tranquilice la mujer y, por fin, se duerma como hipnotizada por la cruz de Cristo:

La possédée maintenant baissait rapidement les paupières, puis les relevait aussitôt, comme impuissante à supporter la vue de son Dieu. Elle s'était tue. (...) Elle dormait du sommeil des somnambules, hypnotisée, pardon ! vaincue par la contemplation persistante de l'ostensoir aux rayons d'or, terrassée par le Christ victorieux.<sup>334</sup>

El narrador escéptico no rechaza la posibilidad del milagro, pero utiliza prudentemente el término “hipnotizada” para referirse al hecho, aunque la duda persiste...

En un espacio natural idílico se instala un clima de terror favorecido por la dureza del invierno y ocurre un hecho insólito que va a provocar la ruptura. De nuevo se juega en el relato con los espacios abiertos y cerrados, con la oposición entre lo interior y lo exterior. El paisaje nevado representa un falso paisaje idílico ya que en este relato lo fantástico surge de fuera. El pueblo aparece como un espacio abierto pero incluido, o sea cerrado, en el espacio abierto principal. Dentro del pueblo la casa es el refugio de la familia del herrero, es el espacio familiar cotidiano en el que el padre introduce el elemento extraño que perturbará la normalidad del hogar. La iglesia, la noche de Navidad es el espacio cerrado protector en el que la mujer logrará salir del coma. El huevo, que aparece en la nieve, como caído del cielo es el objeto mediador, que permite el paso de umbral, el paso de lo real hacia lo oculto, y que a la vez contiene en su estructura, esta idea de oposición entre lo interior, oculto, y lo exterior, aparente.

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 52.

El tiempo es de nuevo un tiempo fragmentado e indeterminado<sup>335</sup>, con insistencia en ciertos momentos del relato y grandes elipsis (o silencios)<sup>336</sup> entre cada cambio de espacio. Esta utilización fragmentada del tiempo, tanto en “La nuit. Cauchemar”, en la que el lector deberá interpretar el tiempo subjetivo del personaje-narrador, como en este relato más clásico en el que los elementos, aunque aparecen de forma cronológica, no están ubicados en un tiempo precisado. El lector activo deberá rellenar los huecos, como bien precisa la profesora M<sup>a</sup> Ángeles Martínez García en un artículo sobre Italo Calvino:

En lo referente al tiempo se aprecia un vacío sintáctico; la temporalidad se convierte en un indicio tan tenue que el lector debe colaborar en la configuración del relato, es partícipe de la narratividad como en tantos otros aspectos de la obra y ha de construirse su propia concepción temporal de la historia.<sup>337</sup>

Como hemos podido ver en nuestra parte teórica, la teoría pragmática<sup>338</sup> debe asociarse y completarse con la estética de la recepción<sup>339</sup>, para que el cuento adquiera su valor estético ya al inicio de la situación de lectura con las circunstancias culturales del lector y sus propias expectativas<sup>340</sup>. El punto de vista es el del narrador pero el sujeto de la recepción sigue siendo el lector hacia quien se dirige cada elemento literario del cuento. El lector colaborará en cada fase de lectura

---

<sup>335</sup> VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido*, Parte I.

<sup>336</sup> CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico...”

<sup>337</sup> MARTÍNEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Angeles, “Tendencias del espacio-tiempo narrativo contemporáneo. Un ejemplo paradigmático: Si una noche de invierno, un viajero...”, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, nº 33, Madrid, 2010, pp. 349-350.

<sup>338</sup> ECO, Umberto, *op. cit.*

<sup>339</sup> ISER, Wolfgang, *op. cit.*

<sup>340</sup> GADAMER, Hans Georg, *op. cit.*



“reconstruyendo”<sup>341</sup> tiempo y mundos bajo la batuta del narrador que no desconoce las expectativas de su destinatario final.

En los siguientes relatos, “L’Auberge” y “Sur l’eau”, el tiempo de la narración será nuevamente un tiempo subjetivo que obligará al lector a colaborar en la construcción temporal de los relatos.

#### III.4.3.1.2 “L’AUBERGE”

En “L’Auberge”, la nieve y el frío también provocarán la irrupción de lo fantástico en el mundo real representado y la presión ambiental volverá loco a un joven guía de montaña. Ya desde el principio del relato el narrador califica, metafóricamente, la nieve de cárcel opresora:

Les deux hommes et la bête demeurent jusqu'au printemps dans cette prison de neige, n'ayant devant les yeux que la pente immense et blanche du Balmhorn, entourés de sommets pâles et luisants, enfermés, bloqués, ensevelis sous la neige qui monte autour d'eux, enveloppe, étreint, écrase la petite maison, s'amoncelle sur le toit, atteint les fenêtres et mure la porte.<sup>342</sup>

La nieve aparece como un ser vivo monstruoso que parece aplastarlo todo y más concretamente el refugio en el que los guías van a pasar el duro invierno. El espacio abierto amenaza al espacio interno del refugio, de nuevo en clara oposición entre lo interno y lo externo. La nieve parece querer insinuarse en la casa por ventanas y puerta como un monstruo tentacular. La descripción del paisaje va en el mismo sentido, con la

---

<sup>341</sup> DOLEZEL, Lubomir, “Mímesis y mundos posibles”, pp. 95-122.

<sup>342</sup> MAUPASSANT, Guy de, “L’Auberge”, en *Le Horla*, P. Ollendorff, (ed.), París, 1895, p. 205.

particularidad de que el narrador lo describe en términos metafóricos, relativos al agua:

Une averse de soleil tombait sur ce désert blanc éclatant et glacé, l'allumait d'une flamme aveuglante et froide; aucune vie n'apparaissait dans cet océan des monts; aucun mouvement dans cette solitude démesurée; aucun bruit n'en troublait le profond silence.<sup>343</sup>

Incluso el sol es frío y cae sobre el paisaje como una lluvia dorada y cegadora. La soledad es la característica principal de un paisaje comparado con un océano sin vida, sin movimiento y sin ruido. El paisaje y las condiciones ambientales y climáticas constituyen una amenaza desde el principio del relato. Todo es “agua”. Lo que nos remite directamente a “La nuit” en que la noche era semejante a un océano negro de agua y al último de los cuentos de esta parte, “Sur l’eau” en el que el elemento acuático será protagonista. El agua aquí es el elemento destructor que lleva a la muerte como se verá al final del relato.

Las montañas que rodean el lugar son personificadas por el narrador que les atribuye calificativos negativos:

C'était, au loin, un peuple de sommets blancs, inégaux, écrasés ou pointus et luisants sous le soleil: le Mischabel avec ses deux cornes, le puissant massif du Wissehorn, le lourd Brunnegghorn, la haute et redoutable pyramide du Cervin, ce tueur d'hommes, et la Dent-Blanche, cette monstrueuse coquette.<sup>344</sup>

Un demonio, un asesino de hombres y una mujer coqueta y monstruosa con su forma de diente. El pueblo se describe como un agujero perdido en el paisaje, insignificante y como aplastado por la inmensidad que lo rodea. En

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 208.

el océano de montañas y nieve, el pueblo tan solo parece arena tirada al fondo del agujero que la contiene.

Cuando los guías acompañan a la familia Hauser hasta la entrada del camino que lleva al pueblo y vuelven solos hacia el refugio para pasar el invierno, destaca el silencio. Apenas hablan. Y cuando lo hace el viejo guía es para insistir sobre el peligro de la inmensa soledad en que se encontrarán en el refugio: “un accident peut arriver pendant cette longue solitude.”<sup>345</sup> El silencio y la soledad, ambos elementos constantes en la narrativa de tipo fantástico, ya se anuncian al inicio del relato. Cuando llegan al refugio, de nuevo surge nuevamente la metáfora del océano al calificar el narrador la nieve de inmensa ola monstruosa:

Bientôt ils aperçurent l'auberge, à peine visible, si petite, un point noir au pied de la monstrueuse vague de neige.<sup>346</sup>

Y más allá: “Le village dans son puits de rocher n'était pas encore noyé sous la neige.”<sup>347</sup>

El refugio es diminuto frente a la inmensidad del paisaje blanco. El pueblo, dentro de un pozo, en una nueva metáfora, se ahogará en la nieve. Todo apunta hacia la probabilidad de un acontecimiento horrible a corto plazo. La amenaza se aprecia, se sugiere por el espacio, su descripción y su situación relativa. El refugio constituye un espacio cerrado dentro del espacio abierto de la montaña nevada, e inmediatamente, la soledad le empieza a pesar al joven guía por la distancia con la hija de la familia Hauser de la que se intuye está enamorado. A partir de ahí pasan los días. Monótonos y aburridos hasta las primeras nevadas que durarán cuatro días y cuatro noches y les dejará definitivamente incomunicados con el exterior. Ya son prisioneros condenados a vivir encerrados en su refugio

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 210.

excepto en los momentos en que han de salir a cazar para reponer los víveres. La tranquilidad, la paciencia, el buen humor y las buenas maneras contrastan con el entorno y con la situación. No existen indicios de locura en un principio, hasta que un día el viejo guía se va de caza y no vuelve al refugio. La salida, el paso del interior de la casa al exterior amenazante, con la puerta como umbral, provoca la ruptura en el relato y, casi desde el primer momento, el joven guía empieza a cambiar:

Puis il se sentit triste, effrayé même de la solitude et saisi par le besoin de la partie de cartes quotidienne, comme on l'est par le désir d'une habitude invincible.<sup>348</sup>

Las costumbres permitían la cordura. Con la soledad empieza la tristeza y el miedo. Y cuando el joven guía decide partir en busca del desaparecido, se enfrenta a la soledad exterior:

Ulrich poussa un cri d'appel aigu, vibrant, prolongé. La voix s'envola dans le silence de mort où dormaient les montagnes; elle courut au loin, sur les vagues immobiles et profondes d'écume glaciale, comme un cri d'oiseau sur les vagues de la mer; puis elle s'éteignit et rien ne lui répondit.<sup>349</sup>

Su grito quiebra el silencio de muerte de las montañas y transcurre por el aire como el grito de un pájaro sobre las olas del océano antes de desaparecer como devorado por el silencio.

Cuando Ulrich decide salir en busca del viejo guía acaba extenuado; duerme en la nieve con su perro y la locura aflorando. Empieza a tener visiones y la emoción fluye desde el corazón: el miedo, el terror le invade ante el peligro de muerte inminente. Cuando por fin vuelve al

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 214.

refugio, se queda dormido y le despierta una voz que lo llama por su nombre. Y cuando abre la puerta gritando el nombre de su compañero solo le contesta el silencio de la noche que contrasta con la blancura del paisaje nevado.

Quelqu'un était là, près de la maison. Il n'en pouvait douter. Il ouvrit donc la porte et hurla: "C'est toi, Gaspard!" de toute la puissance de sa gorge. Rien ne répondit; aucun son, aucun murmure, aucun gémissement, rien. Il faisait nuit. La neige était blême.<sup>350</sup>

Su sentimiento de pánico se refleja en el paisaje, en la palidez de la nieve. En el silencio de la noche, el viento empieza a soplar, gélido y mortal, y el terror le invade. El joven guía presa del pánico está ya seguro de que la voz era la de su compañero que acababa de morir. La culpabilidad aflora. El espíritu del muerto vuelve como un reproche hacia quien no lo ha podido salvar por dejadez. La presencia se hace real. Ulrich nota la presencia en el refugio y acaba gritando de puro terror:

Et Ulrich la sentait là, tout près, derrière le mur, derrière la porte qu'il venait de refermer. Elle rôdait, comme un oiseau de nuit qui frôle de ses plumes une fenêtre éclairée; et le jeune homme éperdu était prêt à hurler d'horreur. Il voulait s'enfuir et n'osait point sortir; il n'osait point et n'oserait plus désormais, car le fantôme resterait là, jour et nuit, autour de l'auberge.<sup>351</sup>

El terror y la soledad lo invaden cuando llega la noche y su locura aumenta quedándose encerrado en el refugio por miedo a las represalias del muerto si decide salir e intentar volver al pueblo. Incluso su

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 220.

cama se torna en amenaza por miedo a quedarse dormido y quedar expuesto al peligro imaginado:

Il s'assoupit enfin sur une chaise, car il redoutait son lit comme on redoute un lieu hanté.<sup>352</sup>

Y en ese momento de nuevo oye el grito de la noche anterior. Lo extraño es que el perro también parece haberlo oído y empieza a ladrar contra el enemigo invisible que parece no haber sido imaginado. Cada noche vuelve el grito e incluso el perro parece haberse vuelto loco. Mientras, Ulrich intenta eliminar el terror con el alcohol. Pero su efecto solo dura un momento mientras se vuelve cada día más loco en su refugio.

La imagen final es terrorífica: es la de un loco encerrado en su cárcel de nieve con una idea fija en el cerebro. Su locura es tan grande que el día que abre la puerta para enfrentarse al peligro, no se da cuenta de que deja al perro fuera. Los aullidos del perro abandonado a su suerte se mezclan con las voces que atenazan su cerebro. Poco a poco el carácter humano desaparece y perro y guía pasan día y noche gritando. El uno fuera; el otro, dentro del refugio. Un día se muere Sam el perro y vuelve una aparente tranquilidad. Pero cuando vuelve la familia Hauser al refugio se encuentra con la terrible visión del esqueleto del perro y la del joven guía totalmente loco, encerrado dentro del refugio. De su compañero nunca nada más se supo.

De nuevo en este cuento, el espacio abierto de la naturaleza está marcado por su dureza y su carácter claustrofóbico. Los personajes se sienten en una cárcel de hielo y nieve, abandonados a la violencia del clima que reina en ese entorno. El albergue, espacio de refugio, oasis, protección contra los peligros invisibles que acechan fuera será al final el espacio en el

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 221.

que, por contaminación del espacio exterior, se desarrollará el miedo interior, el terror y la locura en el joven guía.

Como en anteriores cuentos de Guy de Maupassant, es el cronotopo de la noche, unido al frío, a la soledad y al silencio quien lleva al personaje al umbral fantástico y a la locura. El peligro viene de fuera, penetra, cada noche en el refugio-casa, provoca el miedo en el personaje principal del relato y lo lleva progresivamente a la locura. El espacio exterior invade progresivamente los espacios cerrados, el pueblo primero y seguidamente el refugio. Y es la acción del espacio exterior la que provoca el caos, a través de la oposición entre exterior e interior del refugio, y a través de la soledad y del silencio, que acercan al protagonista al umbral, al “otro lado” y provocando su locura. En la presentación de su libro sobre la nieve como metáfora, Menchu Gutiérrez evoca la nieve como espacio que oculta y vuelve invisible una realidad para darle paso a otra:

El manto blanco borra una realidad e instaura otra. El mundo conocido –nuestra ciudad, la tierra en un parque- sin dejar de ser, queda oculto, se vuelve invisible. Es como si la nieve pusiera a dormir una parte de nosotros y despertara otra, privilegiando la contemplación, la reflexión, la intensificación de los sentidos. La nieve entonces “se dice”, y este libro ha pretendido poner oídos a algunas de sus metáforas.<sup>353</sup>

Lo que corresponde exactamente con la función de la nieve en los relatos de Guy de Maupassant, hacer fluir otra realidad diferente de la cotidiana, llevando a los personajes al umbral de lo fantástico.

---

<sup>353</sup> GUTIÉRREZ, Menchu, *Decir la nieve*, Siruela, Madrid, 2011.

### III.4.3.1.3 “LA NUIT. CAUCHEMAR.”

“La Nuit” tiene como subtítulo “Cauchemar” lo que provoca que el lector sitúe los acontecimientos, dentro del cronotopo de la noche, en la frontera entre lo sobrenatural y el sueño. ¿A qué fenómeno se está asistiendo? ¿Está el personaje en un sueño o bien en la realidad? La respuesta a las preguntas determinará el carácter fantástico o no del cuento.<sup>354</sup> El relato empieza por una digresión sobre los efectos positivos de la noche sobre el personaje:

A mesure que l'ombre grandit, je me sens tout autre, plus jeune, plus fort, plus alerte, plus heureux. Je la regarde s'épaissir la grande ombre douce tombée du ciel: elle noie la ville, comme une onde insaisissable et impénétrable, elle cache, efface, détruit les couleurs, les formes, étreint les maisons, les êtres, les monuments de son imperceptible toucher.<sup>355</sup>

Pero, progresivamente, y como ocurrirá en varios de los cuentos analizados, observará como se borran los límites de lo real:

Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer. Mais comment expliquer ce qui m'arrive ? Comment même faire

---

<sup>354</sup> En un interesante artículo sobre sueños y literatura, el profesor Noel Rivas Bravo resalta la importancia de los sueños en la gestación de muchas de las obras de algunos autores, como Ruben Darío, Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire por citar a los más relevantes dentro del artículo. Dichos sueños, plasmados o no en la obra, pueden explicarla, pero es cuando el sueño “transgrede las características del género de los sueños literarios”, cuando “sueño y realidad sean una misma cosa, que se confundan y que sea difícil, por no decir imposible, establecer los límites que separan el mundo real del mundo fantástico”, que nos situamos en los límites de lo real. (RIVAS BRAVO, Noel, “La literatura y los sueños”, en Esteban Torre (ed.), *Medicina y Literatura*, Padilla Libros, Sevilla, 2002, p. 284.)

<sup>355</sup> MAUPASSANT, Guy de, “La Nuit. Cauchemar.”, en *Clair de Lune*, E. Monnier (ed.), París, 1883, p. 102.



comprendre que je puisse le raconter ? Je ne sais pas, je ne sais plus, je sais seulement que cela est. - Voilà.<sup>356</sup>

Lo que uno quiere con violencia acaba matándole. El personaje nos va a relatar unos acontecimientos que no comprende. Únicamente sabe que están ocurriendo. El personaje es el único narrador testigo homodiegético del relato y toma la palabra, en primera persona, desde el principio hasta el final. El relato se abre con un himno a la noche que ya anticipa lo malo que va a ocurrir, es decir, su muerte. De entrada, el narrador nos habla de sus paseos, de noche, por los suburbios y por los bosques de París, espacios abiertos-cerrados dentro del espacio de la ciudad de París:

Je vais, je marche, tantôt dans les faubourgs assombrés, tantôt dans les bois voisins de Paris, où j'entends rôder mes soeurs les bêtes et mes frères les braconniers.<sup>357</sup>

Estos espacios cerrados evocan un París salvaje más próximo de la naturaleza. Aparece, con el tema del bosque, el primer umbral hacia lo extraño.

Donc hier, je sortis comme je fais tous les soirs, après mon dîner. Il faisait très beau, très doux, très chaud. En descendant vers les boulevards, je regardais au-dessus de ma tête le fleuve noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et faisait onduler comme une vraie rivière ce ruisseau roulant des astres.<sup>358</sup>

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 103.

En su primera evocación de la noche, habrá tres en la noche, el narrador utiliza la metáfora del agua para describir el cielo, río negro lleno de estrellas que son riachuelos luminosos. De esta metáfora, la profesora Heidi Toelle resalta, con detalle, los siguientes elementos:

On remarquera que le sujet passionné interprète ici comme précédemment le ciel nocturne comme une figure de l'Eau. En font foi le syntagme « fleuve noir » ainsi que les lexèmes «rivière » et « ruisseau ». Notons également que « la noire immensité » de la première description se trouve ici singulièrement réduite et transformée en une bande relativement étroite, « découpée » dans le ciel par les toits et produisant de la sorte un fleuve à l'envers dont le fond serait le ciel et dont les toits de la rue ondulante formeraient en quelque sorte le rivage. Or, ce fleuve, qualifié de « noir » et rappelant comme tel la propriété intrinsèque du ciel nocturne qui avait été mis en avant dans la première description, est « plein d'étoiles » lesquelles, sous la dénomination « astres », se trouvent qualifiées de « rivière » et de « ruisseau roulant».<sup>359</sup>

La figura del agua es total y abarca cada elemento de la bóveda terrestre. La noche es un río negro inmenso, la bóveda es el océano y los techos de París son la orilla de ese río. Con la la profesora Heidi Toelle, pensamos que esta primera evocación de la noche es de estilo típicamente romántico, por oposición a la segunda y a la tercera evocación que funcionan, ambas, en clave fantástica:

Cette première description relève, nous semble-t-il, d'un type d'écriture propre au romantisme lequel a bien souvent exalté la nuit,

---

<sup>359</sup> TOELLE, Heidi, "Les destinateurs cosmologiques dans La Nuit Cauchemar de Maupassant", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 112, NAS, 2009, consultado el 1 de junio de 2015 en: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2862>, p. 4.

en vantant ses attributs fondamentaux, à savoir les ténèbres et le silence tout en ne faisant aucun cas des effets angoissants que l'obscurité totale et le silence absolu ne manquent pas de produire sur un être humain.<sup>360</sup>

Efectivamente, en esta primera evocación del cronotopo, la oscuridad y el silencio constituyen los atributos positivos atribuidos por los románticos a la noche. El personaje-narrador entra, entonces, en un espacio cerrado, un teatro. Y al salir resalta la luminosidad artificial del París de noche:

Et les globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des oeufs de lune tombés du ciel, à des perles monstrueuses, vivantes, faisaient pâlir sous leur clarté nacrée, mystérieuse et royale, les filets de gaz, de vilain gaz sale, et les guirlandes de verres de couleur.<sup>361</sup>

Pero se trata de una claridad fea, color de nacra, que, unida a la presencia de los transeúntes, contrasta con la belleza y la soledad que le ofrece la noche. Aparece de nuevo, como en "Conte de Noël" la figura del huevo, aquí huevo de luna, metáfora para los globos luminosos, monstruosos, de las farolas de gas. Se trata aquí de la segunda evocación de la noche, que a diferencia de la primera, se llena de luz y de música:

La première nuit cachait, effaçait, détruisait les couleurs et les formes; la deuxième est multicolore et les formes y sont parfaitement perceptibles. La première nuit charmait les oreilles du sujet par son silence ; l'existence dans la deuxième des cafés-concerts suppose qu'il y entend une musique qui charme ses oreilles.<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>362</sup> TOELLE, Heidi, art. cit., p. 6.

Desde ahí, el personaje-narrador pasa a describir, por primera vez, el Arco de triunfo, y nos sitúa en un marco realista a partir del cual una fuerza oscura va a provocar la pérdida progresiva de los sentidos en el personaje y su consiguiente desaparición de los límites espaciales y temporales. El Arco constituirá más adelante, a la vuelta de su paseo por el bosque, el segundo umbral material que aparece en el cuento, y escenifica simbólicamente la entrada del narrador en un París-noche extraño, tercera evocación de la noche, cronotopo en el que el narrador perderá toda noción del tiempo que, progresivamente, parece anularse:

Quelle heure était-il quand je repassai sous l'Arc de Triomphe ? Je ne sais pas. La ville s'endormait, et des nuages, de gros nuages noirs s'étendaient lentement sur le ciel. Pour la première fois je sentis qu'il allait arriver quelque chose d'étrange, de nouveau. Il me sembla qu'il faisait froid, que l'air s'épaississait, que la nuit, que ma nuit bien-aimée, devenait lourde sur mon coeur.<sup>363</sup>

El frío y la soledad invaden al narrador cuando, al pasar bajo el Arco de triunfo, presiente que un acontecimiento extraño va a perturbar su universo cotidiano. El lector ya sabe desde el inicio del relato que el tiempo se ha borrado en el momento en que se narra la historia:

Donc hier - était-ce hier ? - oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, - je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est plus levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-t-elle ? Depuis quand ?... Qui le dira ? qui le saura jamais ?<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 105.

Desde entonces, no ha salido el día; no ha salido el sol; el tiempo ya no se puede medir. A pesar de su gran pasión por la noche, a pesar de sentirse más fuerte y más feliz de noche, el narrador, a través de sus sentidos agudizados, capta algo extraño esa noche.

J'entrai dans le bois de Boulogne et j'y restai longtemps, longtemps. Un frisson singulier m'avait saisi, une émotion imprévue et puissante, une exaltation de ma pensée qui touchait à la folie.<sup>365</sup>

El bosque aparece aquí como espacio perturbador. El bosque acentúa la oscuridad y una potente emoción, próxima a la locura, invade al narrador que siente que algo ha cambiado, que algo está ocurriendo esa noche, que, de positiva habitualmente, se torna en amenaza. Tras pasar por el Arco de triunfo, la oscuridad lo invade absolutamente todo y el tiempo se desvanece: “Je n'avais jamais vu Paris aussi mort, aussi désert. Je tirai ma montre, il était deux heures.”<sup>366</sup> Por primera vez en el relato se precisa la hora: son las dos de la mañana. Será la única vez. París parece muerto. Ha desaparecido la gente. Se insiste en la oscuridad de esa noche, una oscuridad impenetrable y unas nubes que también se transforman en amenaza. Poco a poco la oscuridad lo envuelve, ya no se ve nada y apenas puede caminar. Las calles empiezan a parecerse a la muerte, negras y solitarias. Incluso la voz es ahogada por la oscuridad reinante:

Ma voix s'envola, sans écho, faible, étouffée, écrasée par la nuit, par cette nuit impénétrable.<sup>367</sup>

La única presencia es la del tic tac de su reloj de bolsillo que contrasta con el tiempo que se ha vuelto infinito por ausencia de

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 106.

indicaciones. El miedo se apodera del personaje cuando llama a las casas y no aparece nadie. El terror nace de la incomprensible situación:

J'eus peur !(...) Une épouvante me saisit, - horrible. Que se passait-il ? Oh ! mon Dieu ! que se passait-il ?<sup>368</sup>

El tiempo parece fijarse en la eternidad: las campanas no repican, su reloj se ha parado y no se oye ruido alguno. Ya no existe vida alrededor:

Plus rien, plus rien, plus un frisson dans la ville, pas une lueur, pas un frôlement de son dans l'air. Rien ! plus rien ! plus même le roulement lointain du fiacre, - plus rien ! “Où étais-je?”<sup>369</sup>

Dónde estaba yo?” es la pregunta que se hace el personaje narrador. Incluso el río Sena parece muerto y sus aguas corren frías como la muerte que acaba de apoderarse de París: “puis de l'eau... j'y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte.”<sup>370</sup>

El río constituye de nuevo, como en relatos anteriores, un umbral hacia la muerte, hacia lo extraño. La muerte acecha al personaje que siente que se va a morir sin comprender el porqué de los acontecimientos. Lo que sí está claro es que la travesía de París con la pérdida progresiva de los límites tanto espaciales como temporales constituye el elemento perturbador que rompe con lo cotidiano y acerca al lector a los límites, los umbrales de lo fantástico.

En resumidas cuentas, el espacio en el que el narrador se mueve es el espacio de la ciudad de París en la que, inexplicablemente, desaparece toda luz, y, con ella, toda señal de vida. La noche, el silencio y la soledad,

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 107.

positivos ambos en la primera evocación de la noche<sup>371</sup>, el Arco de triunfo, el bosque, el Sena, y el frío transforman el espacio en un paisaje hostil que irremediablemente lleva a la muerte, sin causa aparente, sin justificación alguna. Y de ahí surge el sentimiento fantástico: de la conjunción de los diferentes elementos en el cronotopo de la noche, de un espacio que se torna hostil. La noche, como precisa el profesor Jiri Sramek, se transforma en un decorado destinado a crear una atmósfera de tipo fantástico que despertará las expectativas fantásticas del lector:

La nuit devient aussi une sorte de décor qui a trait à la création d'une atmosphère spécifique, propre à l'introduction du thème fantastique. (...) La dialectique jour - nuit, qui représente les éléments complémentaires et opposés qui sont appelés à se rejoindre dans le conte fantastique, et dont l'un s'appelle «réaliste» et l'autre «fantastique», met en relief le rôle important que le chronotope de la nuit peut jouer dans ce genre du récit. Le motif situationnel de la nuit opère un décalage, passage du quotidien à l'extraordinaire (...).<sup>372</sup>

La oposición entre la noche y el día destaca, por una parte, la oposición entre los dos espacios de tiempo complementarios que constituyen la noche y el día y, por otra parte, pone de relieve el cronotopo de la noche, que sirve para el paso de lo cotidiano a lo extraordinario, o sea el paso hacia lo fantástico. Ello provoca la ruptura y constituye el paso de frontera, el límite entre la realidad y “lo otro”, lo fantástico.

---

<sup>371</sup> «Mais cette nuit cauchemardesque ne se caractérise pas seulement par la disparition de la lumière. S’y ajoute, la solitude grandissante du sujet au fur et à mesure que les humains désertent les rues et que la ville s’endort, puis dort d’un sommeil si profond que tous ses appels au secours restent sans réponse. Cette désertification progressive de la ville entraîne à son tour l’instauration tout aussi progressive d’un silence total (...) Or, on se souviendra que la solitude et le silence avaient été perçus comme euphoriques dans la première description de la nuit.» (TOELLE, Heidi, art. cit., p. 8.)

<sup>372</sup> SRAMEK, Jiri, *op.cit.*, p. 32.

La progresión de lo extraño está directamente vinculada a los espacios y repercute en ellos. Los espacios de “la casa” no aparecen en este peculiar relato pero sí espacios dentro de otros en clara relación topológica: el bosque, dentro de la ciudad, es un espacio abierto, pero cerrado a la vez, situado dentro del espacio abierto de la ciudad que se cierra progresivamente debido a la falta de luz. El río es otro espacio abierto-cerrado, esta vez en movimiento, también en el espacio abierto de la ciudad de París, que conduce metafóricamente a la muerte. El Arco de triunfo es un objeto espacial que permite la entrada, también metafórica, en el París-noche como cronotopo de acceso a lo fantástico inexplicable. A través de estos umbrales aparece lo fantástico sin explicación racional a los hechos acontecidos.

En cuanto al tiempo de la narración, el narrador nos relata lo ocurrido hace un corto espacio de tiempo, pero sin precisar el momento exacto. El lector vive los acontecimientos, cronológicamente, al mismo tiempo que el narrador. La única precisión sobre el tiempo se da en mitad del relato cuando el personaje mira su reloj. Son las dos de la mañana. El núcleo del relato es precisamente la ausencia del tiempo, la desaparición de todo indicio temporal, al tiempo que se desvanece el espacio en la oscuridad.

#### III.4.3.1.4 “SUR L’EAU”

El cuarto cuento de este grupo, “Sur l’eau”, contiene dos relatos engarzados. En el primer relato, el primer narrador nos presenta a un remero con el que está conversando al borde del río Sena, en el marco de un paisaje sereno y tranquilo. Cuando le pide que le cuente una anécdota, el remero se transfigura, se transforma casi en poeta y toma el relevo en la narración a la vez que el primer narrador se transforma en testigo oyente de la narración. Esta técnica permite situar el relato ficticio en el plano de lo



acontecido realmente y aporta credibilidad al relato. El segundo narrador, es decir, el remero, empieza plasmando su preferencia por el río sobre el mar:

C'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière : et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau.<sup>373</sup>

El río es misterioso y profundo. Es el país de lo desconocido, de las alucinaciones y de lo fantasmagórico. En él se oyen ruidos desconocidos, se ven cosas que no existen, se tiembla sin saber por qué, como si se atravesara un cementerio, el más siniestro de los cementerios en el que no existen tumbas.

Llegados a este punto, el remero ha emitido tres hipótesis sobre el río, recogidas por la profesora María Jesús Durán en su estudio sobre el relato:

C'est lui qui à partir de maintenant prendra en charge le récit, qui devient de cette sorte un long discours rapporté (ou plus exactement un exposé). L'anecdote, par cette prise en charge narrative, acquiert la catégorie de vécu, de réel que lui confère la parole donnée. Le vieux canotier avance trois hypothèses:

- 1) la rivière est une chose mystérieuse;
- 2) la rivière est le pays des mirages et des fantasmagories;
- 3) la rivière est le plus sinistre des cimetières.<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> MAUPASSANT, Guy de, "Sur l'eau" (1881), p. 41.

<sup>374</sup> DURÁN, María Jesús, "Sur l'eau: les anaphores d'une angoisse liquide", *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa : VII coloquio APFFUE (Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española), 11-13 de febrero de 1998*, vol. II, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999, p. 94.

Tres hipótesis que efectivamente se verificarán a lo largo de la lectura. El misterio estará presente hasta el final, el río provocará en el remero sensaciones fantásticas inexplicables, y el río se transformará efectivamente en cementerio al final del relato.

El río es un espacio fantástico por excelencia. En él, incluso los juncos susurran historias siniestras como la que nos va a narrar el remero:

Je crois que les histoires chuchotées par les roseaux minces avec leurs petites voix si douces doivent être encore plus sinistres que les drames lugubres racontés par les hurlements des vagues.<sup>375</sup>

El río está personificado, parece dotado de vida propia y, aunque de gran belleza, de una personalidad pérfida. Empieza entonces el relato del remero con una anécdota: el narrador se para en el río para fumarse un cigarrillo tras visitar a un amigo. Hace un tiempo magnífico bajo la luna resplandeciente. Y poco a poco van a aflorar los elementos fantásticos:

On n'entendait rien, rien : parfois seulement, je croyais saisir un petit clapotement presque insensible de l'eau contre la rive, et j'apercevais des groupes de roseaux plus élevés qui prenaient des figures surprenantes et semblaient par moments s'agiter.<sup>376</sup>

Hay ruidos casi imperceptibles del agua contra la orilla y juncos que parecen dotados de vida propia. Además reina el silencio. De repente el remero se siente oprimido como si estuviese en medio de una tempestad y debe tenderse en la barca. Desde esa posición le parece estar en medio de una tempestad. Le parece que un ser sobrenatural o una fuerza invisible intenta hundirle la barca:

---

<sup>375</sup> Op. cit., p. 42.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 43.

Puis je crus qu'un être ou qu'une force invisible l'attirait doucement au fond de l'eau et la soulevait ensuite pour la laisser retomber. J'étais ballotté comme au milieu d'une tempête.<sup>377</sup>

Sin embargo, todo sigue igual de tranquilo a su alrededor. Lo fantástico se instala poco a poco... Su ancla se queda atrapada en el lodo y no le queda más remedio que esperar a que alguien aparezca y le ayude. Pero entonces, tras un momento de tranquilidad, un ruido le deja petrificado, y le provoca sudores fríos y una extraña agitación nerviosa:

Un petit coup sonna contre mon bordage. Je fis un soubresaut, et une sueur froide me glaça des pieds à la tête. (...) et je me sentis envahi de nouveau par une étrange agitation nerveuse.<sup>378</sup>

Quiere escapar pero no puede. Queda atrapado en un espacio de niebla en el que el remero siente miedo y se siente invadido por imaginaciones fantásticas... a la vez que se instala una fuerte niebla:

J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques.<sup>379</sup>

Los elementos naturales componen un cuadro fantástico en el que la oposición entre el agua y la tierra y la noche y el día llenan de terror al pobre remero. Y en su interior empieza una lucha entre dos fuerzas opuestas: una que tiene miedo y otra que intenta razonar, fenómeno de desdoblamiento de la personalidad en el que la razón se opone a la imaginación y se da libre curso a los fantasmas del remero:

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 45.

Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter ; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour. Cet effroi bête et inexplicable grandissait toujours et devenait de la terreur.<sup>380</sup>

El terror se apodera del remero, lo paraliza. Pero, poco a poco, vuelve la razón. Vuelve la calma y, con ella, otra transfiguración del paisaje:

Le brouillard qui, deux heures auparavant, flottait sur l'eau, s'était peu à peu retiré et ramassé sur les rives. Laissant le fleuve absolument libre, il avait formé sur chaque berge une colline ininterrompue, haute de six ou sept mètres, qui brillait sous la lune avec l'éclat superbe des neiges. De sorte qu'on ne voyait rien autre chose que cette rivière lamée de feu entre ces deux montagnes blanches ; et là-haut, sur ma tête, s'étalait, pleine et large, une grande lune illuminante au milieu d'un ciel bleuâtre et laiteux.<sup>381</sup>

Es un espectáculo calificado de fantástico por el propio narrador. La niebla, el agua, la luna y la tierra componen un fantástico lienzo que le causa una sensación de irrealidad al narrador, que se duerme a la vez que el paisaje vuelve poco a poco a la normalidad.

El final resulta ambiguo, ya que cabe la duda de si el remero ha vivido realmente los hechos o los ha inventado debido al miedo y a la toma de alcohol continuada mientras vivía estos acontecimientos. Con la ayuda de otros dos remeros, logra levar el ancla y descubre que lo que la retenía

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 47.

era el cadáver de una anciana con una piedra colgada del cuello, cadáver que se transforma en objeto mediador y probable elemento perturbador.

Con la profesora María Jesús Durán, queremos subrayar que el título del relato ofrece dos posibles vías de entrada en el relato:

Le titre, Sur l'eau, la préposition marque une certaine ambigüité: on peut inférer une modulation à partir d'un thème, "c'est à propos de l'eau que quelque chose va être dit", ou une simple localisation spatiale, "c'est sur l'eau que quelque chose va se passer". Deux voies de lecture sont ouvertes.<sup>382</sup>

Por una parte, la preposición “sur” tiene como significado “a propósito de”, o sea que el relato será un relato cuyo tema principal es el agua. Pero, por otra parte, significa “sobre” que es un localizador espacial que nos indica que “algo” va a ocurrir en ese espacio de agua. El título alude directamente al espacio en que se va a desarrollar el relato.

Los espacios se alternan en el relato en una progresión *in crescendo* hasta la vuelta a la calma en el final del relato. El primer espacio encontrado es un espacio de tranquilidad que será escenario de los hechos fantásticos. El silencio y una serie de elementos como el movimiento silencioso de la barca van a perturbar progresivamente el espacio idílico y transformarlo en espacio *disfórico*,<sup>383</sup> mientras la noche va a borrar los límites de lo real y provocar un sentimiento de terror en el remero. Las posibles alucinaciones del personaje-narrador transforman el paisaje y lo adaptan a su estado anímico, mientras, de nuevo, el cronotopo de la noche, fantástico por excelencia, permite la irrupción de elementos perturbadores:

---

<sup>382</sup> Art. cit., p. 94.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 97.

la tempestad y la niebla permiten el paso de la tranquilidad al caos, de lo real a los límites de lo fantástico.

Lo invisible está también presente, representado metafóricamente por el fondo del río de donde surgirá el objeto mediador. Es también umbral de paso hacia lo otro, con la niebla y la locura, umbral del fantástico interior, provocada por el miedo. El barco y el ancla pueden considerarse objetos espaciales que permiten, a la vez, el paso por el umbral y conectan entre sí lo real y lo fantástico.

En cuanto al tiempo del relato, por una parte sigue la evolución marcada por el profesor Darío Villanueva en su estudio ya citado, a saber que el tiempo representado es el tiempo de una tarde-noche, un corto espacio de tiempo del cual se describen unos pocos elementos en una sucesión de escenas rápidas. Por la otra, el río, como umbral de paso, tal y como subraya la profesora María Jesús Durán, adquiere un carácter temporal de eternidad:

Le silence et l'éternité otorguent (sic!) à la rivière son caractère angoissant. L'éternité fait référence au temps, ce qui confirme l'hypothèse avancée plus haut. La rivière est illimitée dans l'espace et dans le temps.<sup>384</sup>

El tiempo se fija y desaparece durante el cronotopo de la noche, permitiendo la irrupción de lo invisible. Se trata aquí de un fantástico interior generado por el miedo y la locura, en un cronotopo particular, la noche y el río. La quietud de una noche en el río se transforma en miedo, angustia y terror. Lo conocido se vuelve desconocido y la percepción de la realidad así como su interpretación crean un sentimiento de angustia tanto en el personaje narrador como en el lector. El silencio de la noche, la soledad y la oscuridad hacen que el narrador personaje se encuentra solo y

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 101.

desorientado. Y poco a poco esa desorientación de los sentidos, provocada por un espacio que se ha vuelto hostil, contagia el caos a los pensamientos del viejo remero que entrará en un estado de miedo y de terror frente a lo que pueden ser alucinaciones debidas a la ingestión de alcohol... o no.

#### III.4.3.1.5 “À VENDRE”

La diferencia entre “À vendre” y los demás cuentos de esta serie es la tranquilidad que emana del relato. En este cuento no hay inquietud. El fantástico interior es perturbador pero crea sentimientos positivos en la mente del narrador. Es decir, no aparecen elementos sobrenaturales que constituyan, durante el tiempo del relato, una amenaza para el personaje.

La acción se sitúa un domingo de primavera. Los paisajes son idílicos y el narrador, en primera persona, empieza a soñar con una mujer, primer indicio de lo que va a acontecer a continuación y que constituirá el centro del relato. Caminando, el narrador ve una casa enfrente de la playa que le provoca un extraño sentimiento de felicidad. El relato se abre con un espacio abierto idílico que provoca alegría:

Pourquoi la vue de cette maison me fit-elle tressaillir de joie ? Le sais-je ? On trouve parfois, en voyageant ainsi, des coins de pays qu'on croit connaître depuis longtemps, tant ils vous sont familiers, tant ils plaisent à votre coeur. Est-il possible qu'on ne les ait jamais vus ? qu' on n'ait point vécu là autrefois ?<sup>385</sup>

---

<sup>385</sup> MAUPASSANT, Guy de, “À Vendre”, en *Monsieur Parent*, P. Ollendorff (ed.), 1886, p. 98.

El narrador cree reconocer la casa aunque no la haya visto nunca. Incluso cree posible haber vivido en ella anteriormente. Siente una atracción casi física por la casa. La casa actúa como un imán, y, cuando se aproxima a ella y ve el cartel de “En Venta”, aumenta su alegría. Desde el jardín ve un menhir y un dolmen tirados sobre la hierba, a los que personifica y compara con una pareja inmovilizada, quizá por un maleficio, y eternamente condenados a mirar la casa que se construyó para ellos en tiempos remotos:

Sur la pointe, en face, deux pierres énormes, l'une debout, l'autre couchée dans l'herbe, un menhir et un dolmen, pareils à deux époux étranges, immobilisés par quelque maléfice, semblaient regarder toujours la petite maison qu'ils avaient vu construire, eux qui connaissaient, depuis des siècles, cette baie autrefois solitaire, la petite maison qu'ils verraient s'écrouler, s'émietter, s'envoler, disparaître, la petite maison à vendre! Oh! vieux dolmen et vieux menhir, que je vous aime!<sup>386</sup>

El elemento fantástico se refuerza aquí con la presencia de dos piedras enormes, el dolmen y el menhir que conllevan un peso mágico en la tradición bretona al creerse en cierta época que habían sido levantados por seres sobrenaturales. Así, en el nivel simbólico existe una vinculación del menhir con lo masculino:

El menhir (...) específicamente por su verticalidad es un símbolo del principio masculino y de la vigilancia. (...) Tiene también un componente fálico y un sentido de protección.<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>387</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *op. cit.*, p. 303.



Por su parte, el simbolismo del dólmen se asocia con lo femenino: “El dólmen (...) está relacionado con los cultos de la fertilidad (...) Se considera como el símbolo de la Gran Madre.”<sup>388</sup>

El dólmen puede igualmente considerarse en su aspecto más práctico como construcción funeraria y resulta interesante la analogía con la pareja que supuestamente habría vivido y muerto en la casa en tiempos pasados. El menhir y el dólmen transportan al lector a tiempos antiguos y desconocidos, y generan en el lector extrañeza e inquietud frente a lo desconocido:

Tras la noción de cuento o novela fantásticos, subyace la idea de que la narración generará un sentimiento de extrañeza y duda, cuando no de terror, frente a lo no conocido que surge de las profundidades, de la tierra, del mar o del secreto interior del propio individuo. Se trata de un sentimiento que, en la memoria de la especie humana, se remonta a los tiempos primordiales en los que el hombre enfrentaba inerme el misterio y los peligros naturales.<sup>389</sup>

El mar, el menhir y el dólmen permiten crear en el lector un sentimiento de extrañeza fuertemente ligado al simbolismo de los conceptos. El espacio abierto se llena paulatinamente de símbolos que condicionan tanto al narrador como al lector. El tiempo se ha parado el tiempo de la descripción, el paisaje conecta con el mundo interior del narrador y hace que surja de su memoria un sentimiento de extrañeza que lo guía hacia territorios fantásticos que conectan directamente con tiempos inmemoriales en que la magia y el misterio convivían con el hombre.

En la casa, el encuentro con la criada vestida de negro le proporcionará información al narrador sobre la mujer que ahí vivía y por la

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>389</sup> CÉSPED, Irma, “Una Aproximación a lo Fantástico en la Narrativa de Guy de Maupassant”, *Revista de Humanidades*, vol. 14, Universidad Andrés Bello, Chile, 2006, pp. 111-112.

que el narrador se siente inmediatamente atraído, ya que cree haberla conocido en otro tiempo. Además, dentro de la casa, todo le parece familiar: “Je reconnaissais tout, me semblait-il, les murs, les meubles.”<sup>390</sup>

En un momento de la visita, el narrador se para ante la fotografía de una mujer. Inmediatamente, aun sin conocerla, la reconoce. La fotografía actúa como la casa: atrae al narrador como un imán. La mujer de la fotografía es la mujer de sus sueños en el sentido literal, la mujer deseada, la mujer llamada a compartir su vida y de la que un día fue separado. Todo en ella le recuerda algo. La reconoce por su sonrisa, sus ojos, su pelo:

C'était elle, assurément, indubitablement elle ! Je la reconnus à ses yeux qui me regardaient, à ses cheveux roulés à l'anglaise, à sa bouche surtout, à ce sourire que j'avais deviné depuis longtemps.<sup>391</sup>

Es la mujer que vivía en la casa. La mujer que vivía con el dueño de la casa, el Sr. Tournelle, al que abandonó un buen día sin saberse nada más de ella. La mujer no era esposa del dueño de la casa. Según la criada, fue ella quien un día vio la casa que había sido construida por un loco y se le antojó: “Madame a voulu l'acheter tout de suite.”<sup>392</sup> Así, pues, allí vivió hasta que un día se fue de la casa sin dejar rastro.

A partir de aquí, lo fantástico se empieza a entrever con claridad: esa mujer extraña y misteriosa que ha desaparecido sin más, también ha sido atraída por la casa, como el narrador al que le invade una inmensa alegría porque le parece que está próximo el momento de volver a encontrarse con ella. La casa es el nexo entre las dos soledades, el umbral entre dos realidades, la frontera que separa lo real de lo fantástico. La casa no ejerce en este relato influencia negativa. Por el contrario, el espacio de la casa es atractivo, en el sentido literal de la palabra, y todo parece indicar que, un día, será el

---

<sup>390</sup> *Op.cit.*, p. 101.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 103.

espacio de reencuentro entre el narrador y la mujer: “J’allais, sûr de la rencontrer bientôt et de la ramener pour habiter à notre tour dans la jolie maison À vendre. Comme elle s’y plairait, cette fois!”<sup>393</sup>

Extrañamente, el final no aporta cambio significativo: todo indica que muy pronto vivirán los dos juntos en la casa.

Como ya hemos precisado, en “À vendre” lo fantástico no desemboca por el protagonista en el terror o el miedo. “À vendre” constituye, por ello, una excepción en los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant. Los espacios no inspiran terror: el primer espacio se sitúa al borde del mar en una localidad de Bretaña. Los paisajes son idílicos en una tarde de un domingo cualquiera de primavera. Se trata de un espacio abierto que, en la mayoría de los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant, tiene como función la de constituer el preludio a un acontecimiento que perturbará la tranquilidad inicial y la transformará en inquietud<sup>394</sup>. El mar, con sus barcos de pescadores y su procesión de un día de fiesta, el “pardon de Plouneven”, está englobado en el espacio abierto. Este espacio de agua funciona como primer umbral en el relato: atrae al narrador hacia la ensoñación y lo lleva poco a poco hacia la casa, hacia el otro lado, hacia lo fantástico.

El tercer espacio lo constituye la casa y sus alrededores en los que la presencia de un dolmen y un menhir le empujan a querer visitarla. Todo parece indicar que el dolmen y el menhir son objetos mágicos, mediadores, que le llevan a penetrar en el otro lado, en el cuarto espacio, el interior de la casa, y más precisamente el salón en que se encuentra la

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>394</sup> “Chez Maupassant, la description occupe, croyons-nous, un rôle très important dans la configuration narrative. Si la typologie des personnages reste, généralement, dans les contes fantastiques, assez restreinte, la description établit, dans le récit surnaturel, des rapports avec le monde réel, parce qu’ on sait que le fantastique doit être édifié, articulé sur une idéologie du représentable.” (SANDULOVICIU, Ana, “Modalités d’élaboration du fantastique dans les récits de Maupassant. «The Fantastic in Maupassant Writings»”, *Lingua, Language and Culture*, n° 1, Roumanie, enero 2014, p. 185.)

fotografía de la mujer, nuevo objeto mediador en el umbral que parecen constituir la casa y el jardín.

En este relato, la acción y los personajes se sitúan de nuevo en el espacio de la vida cotidiana en un espacio idílico en el que un acontecimiento extraño, la visión de un dolmen y un menhir en un jardín de una casa, provoca la ruptura con la realidad. Pero, a diferencia de los demás cuentos fantásticos del autor, en este cuento la ruptura no es traumática. Lo que vislumbra el lector, al asociar los diferentes elementos aportados por el narrador, es que en cierto momento hubo ruptura traumática entre un hombre y una mujer. También intuye el lector que el dolmen y el menhir son el hombre y la mujer, inmovilizados quizá por un hechizo.

En los espacios del relato, abiertos o cerrados, aparecen los umbrales de paso hacia otra realidad, hacia lo fantástico. En ellos están los objetos mediadores que permiten el paso de umbral. El mar, espacio de agua constituye el umbral hacia el sueño, otro umbral fantástico, en el que el narrador recuerda a una mujer. La casa, espacio cerrado, parece fijada en el tiempo y aislada del mundo exterior. La casa es umbral de paso hacia el otro lado, y en el salón la fotografía de la mujer es el objeto mediador.

En cuanto al tiempo de la trama, el narrador la sitúa un día entre otros, quince días después del inicio de sus vacaciones en Bretaña, un domingo de verano por la mañana durante el *pardón de Plouneven*, alrededor del 27 de agosto. El tiempo de la narración es simultáneo a los acontecimientos relatados. De nuevo, se privilegia en el relato la focalización interna del personaje en un corto espacio de tiempo:<sup>395</sup> los hechos tienen lugar en tan solo unas horas, con tan solo una corta analepsis en forma de resumen hecho por la criada sobre los hechos acontecidos entre

---

<sup>395</sup> VILLANUEVA, Darío, *op. cit.*

el momento de la compra de la casa por la mujer misteriosa, su desaparición y posterior puesta en venta de la casa.

Además, la narración en primera persona, fuera del tradicional, hasta aquí, relato enmarcado, le permite al lector enfrentarse directamente con los pensamientos del personaje-narrador y vivir “en directo” el paso de umbral, sin justificaciones ni intentos de racionalización.

En “Apparition”, tras una corta presentación inicial del primer narrador, el segundo narrador toma la palabra en un segundo relato enmarcado y nos sitúa directamente en terreno de lo inquietante: “Il dit de sa voix un peu tremblante: - Moi aussi, je sais une chose étrange, tellement étrange, qu'elle a été l'obsession de ma vie.”<sup>396</sup>

El segundo narrador, el marqués de la Tour-Samuel se dispone a confesar una cosa extraña, tan extraña que ha sido una obsesión durante toda su vida. La edad del marqués, ochenta y dos años, da aún más credibilidad a los hechos ocurridos cincuenta y seis años antes y que va a relatar. Su relato empieza por una digresión sobre el miedo, paso previo del terror tan característico en los cuentos de Guy de Maupassant:<sup>397</sup>

Il m'est demeuré de ce jour-là une marque, une empreinte de peur, me comprenez-vous ? Oui, j'ai subi l'horrible épouvante, pendant dix minutes, d'une telle façon que depuis cette heure une sorte de terreur constante m'est restée dans l'âme. Les bruits inattendus me font tressaillir jusqu'au coeur ; les objets que je distingue mal dans l'ombre du soir me donnent une envie folle de me sauver. J'ai peur la nuit, enfin.<sup>398</sup>

El viejo marqués ha vivido una terrible experiencia que solo ha durado diez minutos y le ha marcado para toda su vida. Diez minutos que contrastan con una vida entera y que constituyen una terrible (¿y

---

<sup>396</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Apparition” (1883), en *Clair de Lune*, éd. E. Monnier, París, 1884, p. 109.

<sup>397</sup> “Maupassant concibe lo fantástico como una sensación angustiosa de enfrentarse con lo desconocido dejándose llevar por el poder de lo irracional o por el riesgo de caer en la locura.” (HERRERO CECILIA, Juan, “Amor, muerte y locura en *La Chevelure*, un relato fantástico de Maupassant”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 31, Madrid, 2005. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/maupass.html>, el 20.05.2015.)

<sup>398</sup> *Op. cit.*, p. 110.

fantástica?) experiencia que le hace tener miedo de noche. Sin embargo no intenta convencer. Únicamente va a contar su historia sin intentar explicarla, pero inmediatamente afirma que, si hay una explicación, habría que buscarla del lado de la locura, aunque él nunca haya estado loco:

Je vais vous dire l'aventure telle quelle, sans chercher à l'expliquer. Il est bien certain qu'elle est explicable, à moins que je n'aie eu mon heure de folie. Mais non, je n'ai pas été fou, et vous en donnerai la preuve. Imaginez ce que vous voudrez.<sup>399</sup>

El miedo está presente en todo el relato y en todos los personajes, resultado de un misterioso combate en el interior de su alma. El miedo es aquí un terrible sentimiento que arranca en el alma y constituye el elemento central del cuento y a partir del cual se construye lo fantástico:

Il me parut en effet singulièrement agité, préoccupé, comme si un mystérieux combat se fût livré dans son âme.<sup>400</sup>

En “Apparition”, los espacios aparecen sucesivamente y en alternancia, hasta llegar al espacio cerrado en el que tendrá lugar el fenómeno perturbador. Cada vez que se abandona el espacio anterior aumenta la impresión de extrañeza, de que lo fantástico está cada vez más presente y en espacios cada vez más reducidos.

El primer espacio del relato es un espacio cerrado común a los dos narradores. Es el espacio de la narración, un salón de una casa, en una ciudad sin precisar, que bien puede ser París. Se trata de un espacio cerrado pero social por lo que no constituye un espacio opresor. Ya en el relato enmarcado, surge el segundo espacio del relato: una calle en la ciudad de Rouen, espacio abierto desde el que se llega al tercer espacio, de nuevo un

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 111.

espacio cerrado, que es la casa de un amigo que le pide al narrador el favor de recoger tres pliegos en su antigua mansión, a la que el amigo no quiere ir en persona por haberse muerto allí su mujer. De la ciudad de Rouen se pasa a un cuarto espacio, el más abierto en el cuento: el campo, la naturaleza entre Rouen y la mansión. Todo parece idílico en este espacio en simbiosis con el estado de ánimo del marqués antes de sufrir los acontecimientos que harán entrar el miedo en su corazón:

Il faisait un temps radieux, et j'allais au grand trot à travers les prairies, écoutant des chants d'alouettes et le bruit rythmé de mon sabre sur ma botte. Puis j'entrai dans la forêt et je mis au pas mon cheval. Des branches d'arbres me caressaient le visage ; et parfois j'attrapais une feuille avec mes dents et je la mâchais avidement, dans une de ces joies de vivre qui vous emplissent, on ne sait pourquoi, d'un bonheur tumultueux et comme insaisissable, d'une sorte d'ivresse de force.<sup>401</sup>

Sigue una pequeña pausa, descripción idílica del paisaje que lleva al marqués a la casa de su amigo. Hace un tiempo espléndido. Reina en el ambiente una inmensa tranquilidad, el paisaje campestre se llena de sonidos agradables, el tiempo parece suspendido y la felicidad absoluta que llena al narrador es indescriptible. Paradójicamente, el lector cómplice *sabe* que habrá de prepararse a la irrupción del elemento fantástico o sobrenatural, ya que intuye que se trata de la calma antes de la tempestad y que este espacio abierto anuncia que algo extraño está a punto de ocurrir. El narrador juega con la rápida sucesión y la alternancia de espacios con el fin de preparar al lector y suscitar la emoción a través de la imaginación y del juego con el lector. Así, la primera impresión sobre la mansión contrastará con el paisaje idílico:

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 112.



Le manoir semblait abandonné depuis vingt ans. La barrière, ouverte et pourrie, tenait debout on ne sait comment.<sup>402</sup>

La barrera es el primer umbral de paso hacia el interior de la mansión. Está podrida, pero abierta, y se mantiene en su sitio como por encanto a pesar del mal estado. Y efectivamente, a partir del siguiente espacio, el de la casa-mansión, todo cambia. La mansión está casi en ruinas, y tanto en su exterior como en su interior, reina una atmósfera inquietante. El sentimiento de terror expresado por el criado, que no cesa de tartamudear en todo el diálogo con el marqués, quien acaba perdiendo paciencia, nos da elementos sobre el espacio ocupado por lo fantástico:

Alors, vous allez dans... dans sa chambre ?" (...) mais c'est que... c'est qu'elle n'a pas été ouverte depuis... depuis la... mort. Si vous voulez m'attendre cinq minutes, je vais aller... aller voir si...<sup>403</sup>

La habitación a la que debe acceder el marqués es un espacio totalmente cerrado desde “la” muerte, lo que no amedrenta al marqués que, tras empujar con violencia al criado, se adentra en la casa a través de una primera puerta:

Je l'écartai violemment et je pénétrai dans la maison. Je traversai d'abord la cuisine, puis deux petites pièces que cet homme habitait avec sa femme. Je franchis ensuite un grand vestibule, je montai l'escalier et je reconnus la porte indiquée par mon ami. Je l'ouvris sans peine et j'entrai.<sup>404</sup>

Para llegar a la habitación atraviesa una serie de espacios reducidos, como si de un laberinto se tratara y el lector presiente que lo fantástico está ya

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 113.

muy cerca de irrumpir. La puerta de la habitación, segunda que el marqués está a punto de abrir, es el umbral. Se abre con facilidad... y da acceso a la habitación del matrimonio, un cuarto sin luz y con olor a humedad donde surge la aparición:

L'appartement était tellement sombre que je n'y distinguai rien d'abord. Je m'arrêtai, saisi par cette odeur moisie et fade des pièces inhabitées et condamnées, des chambres mortes.<sup>405</sup>

El espacio de la habitación abandonada desde la muerte misteriosa también provoca inquietud. La habitación parece muerta, como la barrera de entrada a la mansión y los exteriores de la casa, la oscuridad es casi total y perturba la visión del narrador. Cuando se acostumbra a la oscuridad y se fija en los detalles, aparece en el espacio reducido e inquietante de la habitación primer elemento sobrenatural: la huella de un codo y de una cabeza en la almohada de la habitación cerrada desde la muerte de la esposa. Luego, el narrador observa una puerta abierta en la habitación, pero no le da importancia al hecho, al creer que se trata de la puerta de un armario: “Je remarquai qu'une porte, celle d'une armoire sans doute, était demeurée entrouverte.”<sup>406</sup>

La tensión sube poco a poco y lo primero que intenta el marqués es abrir los ventanales, pero sin éxito. El espacio parece proteger su esencia impidiendo la entrada de la luz: “J'allai d'abord à la fenêtre pour donner du jour et je l'ouvris ; mais les ferrures du contrevent étaient tellement rouillées que je ne pus les faire céder.”<sup>407</sup>

Cuando el marqués decide buscar los pliegos, se acerca al escritorio y, al abrir el cajón, posible umbral de paso hacia lo fantástico, se desencadenan los elementos anunciadores de la aparición: una corriente de

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 113.

aire, un ligero movimiento en la habitación y un suspiro al oído del marqués son los elementos no visuales que preparan al lector para la aparición tan esperada, que no es sino una mujer de pelo negro que contrasta con su vestido immaculado:

Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j'étais assis une seconde plus tôt.<sup>408</sup>

Ha llegado el momento anunciado: los diez minutos de terror causantes de la angustia que vivirá el marqués a lo largo de su vida. El sentimiento de terror parte del alma y destroza el interior. Estamos en pleno fantástico interior: “L'âme se fond ; on ne sent plus son coeur; le corps entier devient mou comme une éponge, on dirait que tout l'intérieur de nous s'écroule (...) J'avais peur.”<sup>409</sup>

Lo particular de la aparición, que deja aún más perplejo al lector, es que habla. Y le pide al marqués que le peine su larga cabellera negra, un pelo negro que al tocarlo provoca una sensación de frío atroz. La imagen de la cabellera nos remite inevitablemente al relato “La cabellera”. Si es evidente que Guy de Maupassant siente verdadera obsesión por el tema, no compartimos la idea de una parte de la crítica<sup>410</sup> que tacha al escritor de fetichista, de necrófilo o de pervertido sexual; preferimos considerar que tanto la mano–como la cabellera son objetos simbólicos, cargados de las

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>410</sup> “Pero la perversión a la que dedicó (Guy de Maupassant) más espacio es el fetichismo. Algunas veces la califica como necrofilia, por no haberse acuñado aún el término fetichista (como hemos visto) y por darse cierta relación o acumulación entre ellas, como en los casos citados de la mano de desollado. De los casos de fetichismo el más frecuente es el relacionado con el cabello. El más conocido es el de “La Chevelure”. Esta preocupación por la cabellera también aparece en “Apparition”. El fantasma, insaciable, encuentra alivio a sus inquietudes cuando se peinan repetidamente sus largos cabellos, tal como manifiesta mediante suspiros de satisfacción.” (SAURA SÁNCHEZ, A., “Maupassant y las perversiones sexuales”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Madrid, vol. XII, n° 41, 1992, p. 145.)

vivencias del autor<sup>411</sup>, que permiten el acercamiento al umbral de lo fantástico.

Más interesante nos parece el artículo del profesor Juan Miguel Borda Labépie que resalta la imagen acuática de la mujer que surge en la descripción de las sensaciones del marqués, a la vista y al tacto de la aparición:

“Aparición” se articula en torno a una ensoñación acuática de disolución ontológica: ante el espectro de la mujer, el alma del héroe desfallece, el corazón no palpita, el cuerpo se ablanda como una esponja. (...) Cuentos como *Magnetismo*, *La cabellera*, *Aparición*, *¿Loco?*, *Un caso de divorcio* (1886), *La desconocida* (1885), *Carta que se encontró a un ahogado* (1884), *Soledad*, *Paseo*, *La pequeña Roque* (1885), *La mujer de Pablo* (1881)... se apoyan así en el encantamiento femenino cuya metáfora es el agua.<sup>412</sup>

Y, cuando seguidamente el narrador describe sus sensaciones, se prolonga la metáfora en la descripción del pelo del espectro, frío como el hielo:

Pourquoi ai-je reçu en frissonnant ce peigne, et pourquoi ai-je pris dans mes mains ses longs cheveux qui me donnèrent à la peau une sensation de froid atroce comme si j'eusse manié des serpents ? Je n'en sais rien. Cette sensation m'est restée dans les doigts et je tressaille en y songeant. Je la peignai. Je maniai je ne sais comment

---

<sup>411</sup> “Les longs cheveux de la mère de Maupassant, qu’elle avait voulu utiliser pour s’étouffer, hantent aussi la mémoire de l’auteur. Une des plus vives images est celle de la femme-spectre du conte “*Apparition* ”.” (FORNA, Adina-Forna, “Dans l’entre-deux de l’écriture maupassantienne”, *Lingua. Language and Culture*, n° 1, Roumanie, 2014, p. 142.)

<sup>412</sup> Art. cit., p. 10.

cette chevelure de glace. Je la tordis, je la renouai et la dénouai ; je la tressai comme on tresse la crinière d'un cheval.<sup>413</sup>

De repente, la mujer se levanta y desaparece por la supuesta puerta del armario que el marqués, tras un momento de pánico, y tras romper de un golpe los ventanales de la habitación, encontrará cerrada con llave. La puerta resulta ser el umbral de paso hacia “lo otro”, hacia el espacio invisible de donde ha surgido la mujer de pelo negro. La duda sobre la posibilidad de que esté sufriendo una alucinación surge de nuevo, pero aparece entonces un elemento, objeto mediador, que demuestra lo contrario: el pelo de la mujer aparece enroscado en los botones de su chaqueta, prueba de que la aparición fue real. El contacto con el objeto mediador es de nuevo repugnante y terrorífico:

Et j'allais croire à une vision, (...) Mon dolman était plein de longs cheveux de femme qui s'étaient enroulés aux boutons! Je les saisis un à un et je les jetai dehors avec des tremblements dans les doigts.<sup>414</sup>

A partir de aquí, el tiempo se acelera y el narrador, presa del pánico, echa a correr hasta el exterior de la casa y huye a caballo de la mansión.

Lo fantástico se instala en este cuento de manera progresiva transformando nuestra percepción de la realidad, gracias a la descripción precisa de las sensaciones del narrador, a medida que éstas surgen en espacios cerrados que favorecen el sentimiento de terror, el miedo. Son sensaciones percibidas por el lector a través del oído, del tacto y de la vista, gracias a la prosa de Guy de Maupassant que logra transmitirnos el terror que nace del alma. Se trata de un fantástico interior en el que el personaje se encuentra enfrentado a un acontecimiento aterrador y, aunque intenta

---

<sup>413</sup> *Op. cit.*, p. 115.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 116.

racionalizar, no lo consigue totalmente por lo que se instala la duda en el lector, provocando el sentimiento de lo fantástico de manera brillante.

El miedo, la sensación de muerte, la mansión abandonada, la habitación cerrada, la oscuridad, el fantasma y el pelo, objeto mediador y prueba de la realidad del fenómeno ocupan el espacio de un mundo posible fantástico (casi gótico).

La novela gótica surgió en el mismo momento que la novela histórica y la novela sentimental, de las que tuvo que diferenciarse de estos dos subgéneros por mediación de un tipo de narración característica. Con la profesora Miriam López Santos, pensamos que “la novela gótica, precisamente para distanciarse de esas otras dos modalidades, resaltó e incidió sobremanera en el componente espacial y temporal, entendido como un todo inteligible y concreto, destinado a convertirse en emblema indiscutible de esta nueva literatura.”<sup>415</sup>

Las dos componentes, dependientes la una de la otra, constituyen lo que Bajtín denominará cronotopo<sup>416</sup> que une tiempo y espacio en unas coordenadas espaciotemporales recurrentes según el género o subgénero literario.

Si tomamos como referencia el artículo de la profesora López y comparamos sus conclusiones con lo observado en los cuentos fantásticos de nuestro *corpus*, aparecen los siguientes puntos comunes:

1. La profesora López precisa que: “Las coordenadas espaciotemporales en las narraciones góticas tienden al fragmento y a la deformación, encontrándonos con las repeticiones obsesivas de un tiempo circular, las interferencias de tiempos paralelos o las distorsiones de un tiempo que se acelera o se detiene; de la misma manera, el espacio tampoco es constante, identificándose lugares

---

<sup>415</sup> LOPEZ SANTOS, Miriam, “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”, *Revista Signa*, UNED, nº 19, Madrid, 2010, p. 274.

<sup>416</sup> BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*.

diferentes o, por el contrario, abstrayéndose estos en un espacio intangible, casi psicológico.”<sup>417</sup> La idea del tiempo circular, paralelo o distorsionado se aprecia en los relatos de Guy de Maupassant y se apreciará aún más en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar para quién la circularidad del tiempo está en el centro de sus preocupaciones casi filosóficas.

2. “Este sometimiento de la novela a un espacio y a un tiempo del todo ilógico, fuera del control de la propia estructura del relato y de la comprensión de los lectores, trata de constatar el desconcierto, el desamparo de los protagonistas, quienes no perciben más que el desacuerdo de los hechos con relación a un patrón teórico, la norma considerada como aceptable, como real.”<sup>418</sup>

Los protagonistas de los cuentos de Guy de Maupassant son efectivamente seres desamparados o solitarios que no comprenden lo que les ocurre. Son personajes que se han aproximado al umbral de lo fantástico, en un espacio y un tiempo diferente del habitual, y que no logran volver a “lo real”, por lo que a menudo acaban su vida en un psiquiátrico o con un miedo atroz metido en el cuerpo.

3. En cuanto a las propiedades del cronotopo, la profesora López cita al filósofo irlandés Edmund Burke (1729-1797) quien, al fijar las propiedades estéticas de “lo sublime” ha fijado al mismo tiempo las propiedades estéticas del terror, considerada fuente elevada de “lo sublime”: “Inmensidad, infinidad, oscuridad, soledad o brusquedad como elementos constitutivos de lo sublime, determinan el espacio de estas novelas, convirtiéndolo, más que en espacio referencial, en lo que podríamos denominar espacio estético.”<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> Art. cit., p. 275.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 277

La oscuridad, la soledad, el tiempo infinito son características presentes igualmente en el relato fantástico, cuya filiación remite sin lugar a dudas a la novela gótica del siglo XVIII.

A estos elementos comunes debemos añadir las *expectativas* que los lectores de literatura gótica tenían en relación con el subgénero y que el propio escritor conocía por lo que el objetivo del autor era impresionar al lector mientras el lector se dejaba impresionar colmando así sus propias expectativas.



### III.4.3.3 ESPACIOS CERRADOS COTIDIANOS ESCENARIO DE LO FANTÁSTICO

Una de las principales características en la evolución del modo fantástico es el paso de espacios “góticos” a espacios cotidianos en los cuales aparecerá “lo fantástico”. En “La main d’écorché”, “La main” y “Qui sait?” los espacios cotidianos son casas que serán simples escenarios de un acontecimiento fantástico. En “Qui sait?”, aunque en su segunda parte el narrador realiza un recorrido por el barrio laberíntico de los anticuarios de Rouen en el puro estilo gótico, el hecho fantástico ocurre en la casa del narrador-protagonista.

#### III.4.3.3.1 “LA MAIN D’ÉCORCHÉ”

En “La main d’écorché”, el primer narrador es un narrador testigo, amigo de Pierre, el protagonista del relato y, a su vez, narrador del relato enmarcado. De entrada, el primer narrador sitúa el momento de la trama unos ocho meses previos a la narración:

Il y a huit mois environ...<sup>420</sup>

Pierre, el protagonista, y segundo narrador del relato, penetra de repente en una fiesta que tiene lugar en París en un sitio real, el Mabilles, una sala de baile situada en los Campos Elíseos, y anuncia que de su pueblo natal se ha traído a un gran asesino..., en realidad, la mano disecada de un criminal:

...une main d’écorché ; cette main était affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles, d’une force extraordinaire, étaient retenus à l’intérieur et à l’extérieur par une lanière de peau

---

<sup>420</sup> MAUPASSANT, Guy de, “La main d’écorché” (1875), en *Œuvres Complètes de Guy de Maupassant*, Louis Conard (ed.), 1908, p. 91.

parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d'une lieue.<sup>421</sup>

Esta mano constituye el elemento inquietante del texto y es descrita por el narrador con mucho detalle, para hacer entrever mejor la amenaza que se va a cernir sobre el protagonista. Su descripción no tiene nada de sobrenatural, pero inquieta por su monstruosidad y porque el narrador precisa que pertenecía a un asesino despiadado.

El primero en entrever la amenaza supuesta de la mano es uno de los amigos del narrador, estudiante de medicina, hecho éste que añade racionalidad a sus palabras premonitorias, y que le aconseja enterrarla para que su antiguo dueño no venga a reclamársela:

si j'ai un conseil à te donner, fais enterrer chrétiennement ce débris humain, de crainte que son propriétaire ne vienne te le redemander ; et puis, elle a peut-être pris de mauvaises habitudes cette main, car tu sais le proverbe : "Qui a tué tuera."<sup>422</sup>

Se trata de un consejo que anticipa el desarrollo del relato y, por tanto, se convierte en una premonición. Sin embargo, Pierre, evidentemente, no tendrá en cuenta las palabras de su amigo... Con un brindis, que anuncia la intrusión de lo fantástico en el relato y que constituye un desafío, declara:

Je bois à la prochaine visite de ton maître.<sup>423</sup>

Al día siguiente, el narrador visita a Pierre en su casa de París, dónde éste le dice que ha colgado la mano monstruosa en la puerta de su casa, como si de un vulgar objeto de decoración se tratara. Le cuenta en ese momento que la noche anterior alguien llamó a su puerta a las doce de la

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 93.

noche pero, que, como no vio a nadie, se acostó y se durmió. Esta escena describe lo que podría constituir el primer elemento sobrenatural en el cuento. El lector puede empezar a imaginar que la mano ha cobrado vida durante la noche y que tanto la mano como la puerta a la que está ligada van a tener una función determinante en el relato. Cuando el propietario, horrorizado por tan monstruoso objeto, le obliga a quitar la mano de la puerta, Pierre decide colgarla con idéntico desdén de una campanilla en la pared de su alcoba:

Pierre le suivit, décrocha sa main et l'attacha à la sonnette pendue dans son alcôve. "Cela vaut mieux, dit-il, cette main, comme le "Frère, il faut mourir" des Trappistes, me donnera des pensées sérieuses tous les soirs en m'endormant." Au bout d'une heure je le quittai et je rentrai à mon domicile.<sup>424</sup>

El narrador vuelve a su casa. Duerme mal, tiene pesadillas y a las seis de la mañana el criado de Pierre le avisa de que han asesinado a su amo, aunque más adelante se sabe que el asesinato no se ha consumado. El aspecto del cadáver es escalofriante:

Il avait un aspect effrayant. Ses yeux démesurément ouverts, ses prunelles dilatées semblaient regarder fixement avec une indicible épouvante une chose horrible et inconnue, ses doigts étaient crispés, son corps, à partir du menton, était recouvert d'un drap que je soulevai. Il portait au cou les marques de cinq doigts qui s'étaient profondément enfoncés dans la chair, quelques gouttes de sang maculaient sa chemise. En ce moment une chose me frappa, je

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 94.

regardai par hasard la sonnette de son alcôve, la main d'écorché n'y était plus.<sup>425</sup>

Todo indica que la agresión fue horrible y las marcas en el cuello anuncian lo que observa el narrador: la mano disecada ya no está en su sitio. Ha desaparecido. La amenaza se ha cumplido y será el periódico del día siguiente quien aporte detalles sobre las heridas en el cuello:

... une main extraordinairement maigre et nerveuse, car les doigts qui ont laissé dans le cou comme cinq trous de balle s'étaient presque rejoints à travers les chairs.<sup>426</sup>

El narrador se mantiene en su estatus de testigo y no opina, pero el lector empieza a vislumbrar la posibilidad de un acto sobrenatural. Pierre no ha muerto pero entra en un estado de locura y es internado en un asilo psiquiátrico donde morirá en un estado de terror extremo:

Prends-la! prends-la! Il m'étrangle, au secours, au secours!" Il fit deux fois le tour de la chambre en hurlant, puis il tomba mort, la face contre terre.<sup>427</sup>

La referencia a la mano asesina es obvia y la muerte se produce tras un estado de terror absoluto por parte del protagonista.

Durante el entierro de Pierre en su pueblo natal, en el sitio preciso en que se cava su tumba, aparece la mano disecada enterrada junto a un cuerpo sin mano... Es obvio que el objeto mediador es la mano disecada. Sin embargo, en ningún momento se observa movimiento de la mano.

---

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 98.

Las elipsis, silencios si nos referimos a la teoría de Rosalba Campra,<sup>428</sup> entre las diferentes partes del cuento no aportan elementos fantásticos, con la excepción del momento de la agresión que ocurre durante la noche de pesadillas del primer narrador. Dichos silencios los habrá de colmar el lector cómplice con ayuda de los elementos aportados por las diferentes fuentes de información del relato y sus propias expectativas. En “La main d’écorché”, los espacios son estáticos y simples escenas donde ocurren acontecimientos extraños. Son lugares de escenificación. La duda, y por tanto, lo fantástico se mantienen hasta el final con la aparición del objeto mediador en la tumba cavada. No hay explicación racional a los hechos.

Se aprecia en el relato una organización de los acontecimientos propia del universo fantástico: una introducción en un entorno cotidiano e hiperrealista<sup>429</sup>, réplica del entorno cotidiano propio del siglo XIX para poder provocar miedo, inquietud y duda, el aviso de un posible peligro sobrenatural, la transgresión por parte del protagonista que no tiene en cuenta la amenaza, la irrupción de un hecho insólito en el relato, la imposibilidad de justificar los hechos de manera racional con irrupción del miedo ante lo desconocido, y, al final, la locura y consecuente muerte del personaje con persistencia de la duda ante lo acontecido y, así, fijación en lo fantástico.

Lo fantástico es aquí un fantástico interior con intervención de un elemento sobrenatural, de un objeto mediador: la mano disecada. En cuanto a los espacios en el cuento, aparecen de forma sucesiva siempre

---

<sup>428</sup> CAMPRA, Rosalba, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Siruela, Madrid, 1991, pp. 49-71.

<sup>429</sup> El autor ha de convencernos de que los hechos fantásticos ocurren en un mundo representado similar al nuestro, con personas comunes en decorados comunes. Se trata de un realismo llevado al extremo en un mundo representado cuyo único interés es a menudo el elemento sobrenatural. (FERRERAS SAVOYE, Daniel, *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*, ACW, Pensamiento contemporáneo, Madrid, 2008.)

presentados por el narrador, con un silencio entre cada parte que se corresponde con el paso a un espacio diferente. Cada vez que se abandona el espacio anterior aumenta la impresión de extrañeza, de que lo fantástico está cada vez más presente. Además, los espacios están íntimamente vinculados al espacio interior de los protagonistas del relato. Los hechos relevantes del relato ocurren en las habitaciones cerradas de los protagonistas. La habitación de Pierre es un espacio cerrado en el que ocurre el hecho fantástico, la agresión por parte de la mano asesina, mientras en la habitación del primer narrador tendrán lugar las pesadillas premonitorias. Dichos espacios, reflejo del espacio interior de los protagonistas, constituyen umbrales espaciales asociados a lo fantástico que darán el giro hacia lo fantástico.

Todo empieza en la casa de un amigo en París. El ambiente es festivo y propicio a las bromas. Se introduce el elemento fantástico entre risas y burlas de los participantes a la fiesta y se precisa la amenaza.

El segundo espacio que aparece en el cuento es la casa de Pierre, sin apenas descripción, aparte la puerta de entrada en la que Pierre ha colgado la mano disecada y de un timbre que cuelga del muro de su habitación, espacio englobado en la casa, del que éste colgará la mano cuando el propietario de la casa, horrorizado, le pida quitar de la puerta semejante abyección. Ahí se entera el narrador de que alguien llamó a la puerta a medianoche. No se sabe quién pero aumenta la tensión.

El tercer espacio lo constituye la casa del narrador. Ahí tiene lugar una noche de pesadillas que concluye con la visita del criado y el anuncio de la agresión con el detalle de la marca de cinco dedos clavados en la garganta de Pierre. La prensa de los dos siguientes días confirma la extrañez de la agresión e insiste sobre las marcas en el cuello.

El asilo psiquiátrico es el cuarto espacio que aparece en el cuento. Han pasado unos meses y el narrador asiste a una escena de locura

por parte de Pierre que grita al vacío que se devuelva la mano a su propietario... Pierre se muere bruscamente durante el ataque de locura.

Y nuevamente sin transición, el narrador aparece en el pueblo natal de Pierre, quinto espacio que aparece en el relato. Tras una corta descripción idílica de los alrededores del pueblo en que jugaban juntos de críos los dos amigos, se llega al cementerio, sexto espacio, englobado en el quinto, donde algunos obreros cavan la tumba de Pierre y donde precisamente aparece la mano pegada a un cadáver sin mano.

De acuerdo con la teoría de Adam Elbanowski<sup>430</sup>, el espacio cotidiano es aquí continuo y cerrado, mientras los espacios circundantes poseen límites difuminados y son más bien abiertos y discontinuos. Observemos igualmente que la multiplicación de espacios es característica de la teoría de la reducción temporal aportada por Darío Villanueva, en la que los focos espaciales se multiplican para profundizar en puntos temporales y ya no en largos periodos de tiempo. El relato es una sucesión de acontecimientos fijados en coordenadas de la cotidianeidad pero con desliz progresivo hacia el otro lado. El universo cotidiano es tranquilo, pero en él aparecen objetos y sensaciones que hacen entrever lo fantástico de forma progresiva y provocan el sentimiento fantástico.

Los espacios cerrados son, en general, lugares en los que ocurren los hechos “fantásticos” y se oponen a los espacios abiertos, aquí el pueblo y el cementerio, que aportan pausa y calma. Aunque el primer espacio del relato es una sala de fiestas, un espacio cerrado-abierto (por sus dimensiones) que se enmarca totalmente en lo cotidiano surgiendo una nueva oposición entre espacio de lo cotidiano y espacio de lo fantástico. Además, aparecen objetos y sensaciones que llevan al lector a interpretar cada señal aportada por el narrador para colmar el horizonte de expectativas

---

<sup>430</sup> Art.cit., pp. 273-278.

“fantásticas”<sup>431</sup> del lector activo y permitirle acercarse con los protagonistas del relato a los “umbrales” o “fronteras” característicos del universo fantástico que aparecen en los espacios del cuento.

Por una parte, aparece una serie de umbrales puramente espaciales, como la puerta de entrada de la casa de Pierre en la que cuelga la mano, el timbre colgado de la pared en la alcoba de Pierre y el cementerio y la tumba cavada en la que aparece la mano al final del cuento. Por otra parte, está la noche como umbral espacio-temporal y, como umbrales metafóricos, las pesadillas del primer narrador la noche de la agresión y la locura de Pierre que le lleva a la muerte en el asilo psiquiátrico.

Si nos fijamos en los umbrales puramente espaciales, observamos que la puerta es un umbral físico que separa el mundo exterior del espacio cerrado interior donde tendrá lugar el paso de umbral, o sea el paso hacia lo otro, plasmado en la agresión a Pierre por parte de la mano disecada. Una mano disecada que colgada de la puerta puede interpretarse metafóricamente como la llave que da acceso al otro lado, a la parte más allá del mundo exterior a la que se llega a través de la casa y, más exactamente, a partir de la habitación de Pierre donde la mano se colgará de una campanilla que metafóricamente es también un objeto mediador que permite el paso hacia “otro lado”. La mano ha pasado el umbral de la puerta y se queda agarrada a un umbral metafórico, la campanilla, que tradicionalmente tocaba un sacristán que acompañaba al cura hacia la casa de un difunto donde se rezaría un responso. Por ello nos parece importante resaltar el valor simbólico del objeto del que finalmente se queda colgada la mano:

---

<sup>431</sup> “Dicho horizonte es la suma de las expectativas del lector al abrir un relato de ficción. Y las expectativas están íntimamente ligadas al género o al modo literario.” (GADAMER, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*.)



Por su posición suspendida, la campana o campanilla participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo.<sup>432</sup>

Nos encontramos, pues, frente a una serie de umbrales físicos que permiten el paso desde el espacio abierto de la calle hasta el espacio fantástico del más allá, pasando por el interior de la casa, núcleo de la acción y símbolo de lo interior asociado al fantástico interior. La noche, umbral espacio-temporal por excelencia en los relatos fantásticos, cobra aquí una relevante importancia ya que el hecho fantástico ocurre de noche en ocho de los trece relatos fantásticos de nuestro *corpus*: “Lui?”, “Le Horla”, “La nuit. Cauchemar.” “Sur l’eau”, “Conte de Noël”, “Qui sait? y evidentemente en el relato que estamos analizando y en su segunda versión “La main”.

Especial mención merece el artículo del profesor Jiri Sramek<sup>433</sup>, en el que analiza la función de la noche como cronotopo particular del relato fantástico:

Le récit fantastique doit se caractériser par quelques traits typiques que tous les récits qui relèvent du genre en question ont en commun. Ces éléments-là découlent de l'intérêt que tout écrit fantastique porte à l'introduction de l'insolite dans le quotidien, à la valorisation du mystère qui semble dépasser la pensée rationaliste de l'époque.<sup>434</sup>

El relato fantástico se caracteriza por rasgos típicos comunes que tienden a valorar lo misterioso, en detrimento de lo racionalista, con la introducción de elementos insólitos en lo cotidiano. Por ello, la noche, que es un periodo

---

<sup>432</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 117.

<sup>433</sup> SRAMEK, Jiri, “Le chronotope de la nuit dans le récit fantastique”, *Études romanes de Brno*, vol. 23, 1993, p. 31-39.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 32.

recurrente de duración limitada, constituye un espacio-tiempo evocador y propicio a acontecimientos extraordinarios:

La nuit peut être définie comme (...) une période de durée limitée et de caractère récurrent. (...) espace-temps impliqué par l'action mystérieuse, élément épique évocateur et riche en connotations diverses, (...) propice aux événements extraordinaires et obscurs.<sup>435</sup>

Además, la noche es el espacio-tiempo del ensoñamiento y, de tal manera, una vía directa hacia lo fantástico. Es también un decorado que crea una atmósfera específica, un momento de oscuridad propicio a la irrupción directa del elemento fantástico:

La nuit est en plus le temps de rêve, qui peut être décrit comme une voie royale menant au fantastique. (...) La nuit devient aussi une sorte de décor qui a trait à la création d'une atmosphère spécifique, propre à l'introduction du thème fantastique.<sup>436</sup>

En otras palabras, el cronotopo de la noche constituiría un umbral de paso hacia lo fantástico, un paso de lo cotidiano a lo extraordinario que se relaciona con la incertidumbre, la angustia y la muerte.

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 33.

### III.4.3.3.2 “LA MAIN”

En su segunda versión de “La main d’écorché”, titulada “La main”, Guy de Maupassant introduce un nuevo personaje y adopta de nuevo la estructura del relato intercalado. El nuevo personaje es un juez, narrador del relato intercalado, que será quien aporte los elementos que sitúan lo fantástico en el relato.

Cabe exponer aquí que la técnica del relato intercalado es una técnica clásica que se encuentra, según Jaap Lintvelt<sup>437</sup>, en ciento cuarenta de los trescientos y un relatos que cuenta la obra de Guy de Maupassant, y que consiste, según definición aportada por Jean Paris,<sup>438</sup> que inventó el término “enchâssement”, en un procedimiento en el que un primer relato sirve de marco para un segundo relato intercalado que, aunque subordinado al primero, no es inferior al primer relato. Incluso a veces no se vuelve ni siquiera al primer relato para concluir:

S'il y a bien subordination structurelle (au niveau du discours) du récit enchasse au cadre, le contenu thématique (au niveau de l'histoire, ou fabula) n'est en rien inférieur à celui du cadre - bien au contraire. La narration enchassée fait fonction de récit principal (contrairement a la norme), n'étant subordonnée que structurellement au récit enchâssant, qui en constitue l'encadrement. Le récit premier n'est effectivement que matriciel, c'est-à-dire qu'il déclenche un récit plus important, tant par la teneur que par la longueur (le récit enchâssant peut se résumer à

---

<sup>437</sup> LINTVELT, Jaap, “Pour une analyse narratologique des Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant”, en Jean Bessiere, (ed.), *Fiction, narratologie, texte, genre*, Peter Lang, París-Nueva York, 1989, pp. 65-76.

<sup>438</sup> PARIS, Jean, “Maupassant et le contre-recit”, en *Univers parallèles 2: Le Point aveugle*, Seuil, París, 1975, p. 162.

quelques lignes et bien souvent, la clôture se passe d'un retour au cadre).<sup>439</sup>

En “La main”, hay vuelta al primer relato pero veremos que en otros cuentos, como “Sur l'eau”, por ejemplo, se concluye dentro del segundo relato. El primero es casi siempre la matriz de otro más importante de contenido y de extensión.

Volvamos al relato y observemos que, en su primera intervención, el juez excluye la palabra sobrenatural de otro primer caso narrado fuera de relato pero que le sirve para introducir el relato de la mano disecada, que sí califica de “fantástico”:

Quant au mot "surnaturel" que vous venez d'employer, il n'a rien à faire ici. Nous sommes en présence d'un crime fort habilement conçu, fort habilement exécuté, si bien enveloppé de mystère que nous ne pouvons le dégager des circonstances impénétrables qui l'entourent. Mais j'ai eu, moi, autrefois, à suivre une affaire où vraiment semblait se mêler quelque chose de fantastique. Il a fallu l'abandonner, d'ailleurs, faute de moyens de l'éclaircir.<sup>440</sup>

El caso que se dispone a narrar no ha podido ser elucidado y ha sido abandonado porque no había medios de explicar los hechos acontecidos. Esta variante en el relato permite situar al juez como persona racional y cabal que sabe hacer la diferencia entre lo extraño y un crimen hábilmente organizado. Permitirá, en suma, darle verosimilitud a los hechos inexplicados que a continuación serán narrados:

---

<sup>439</sup> PLACE-VERGHNES, Floriane, *Maupassant et ses lecteurs*, Durham theses, Durham University, Durham, p. 82.

<sup>440</sup> MAUPASSANT, Guy de, “La main” (1875), en *Contes du Jour et de la Nuit*, Marpon-Flammarion (ed.), Bibliothèque illustrée, Paris, 1885, p. 160.

Je ne crois qu'aux causes normales. Mais si, au lieu d'employer le mot "surnaturel" pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot "inexplicable", cela vaudrait beaucoup mieux.<sup>441</sup>

Lo que no se puede comprender no es sobrenatural, según el juez. Prefiere utilizar el término “inexplicable”. Y aquí empieza la narración intercalada. El narrador era juez en Ajaccio, en Córcega, tierra de vendetta y de crímenes de venganza entre familias, escenario perfecto para el relato. En ese ambiente criminal aparece un día un personaje muy singular, un inglés acompañado de un criado marsellés cazador y pescador y poco relacionado con su entorno. Como se empezaba a hablar en la ciudad de la posibilidad de que fuese un criminal, el juez empieza a vigilarlo sin observar nada sospechoso. La caza será una excusa para presentarse al inglés y entablar una relación cordial que le permitirá ser invitado a su casa. Durante el encuentro, el inglés le hablará de sus cazas en África y le enseñará sus trofeos entre los cuales aparece una mano negra disecada y anclada a la pared con una gruesa cadena:

Au milieu du plus large panneau, une chose étrange me tira l'œil. Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait. Je m'approchai: c'était une main, une main d'homme. Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache, vers le milieu de l'avant-bras. Autour du poignet, une énorme chaîne de fer, rivée, soudée à ce membre malpropre, l'attachait au mur par un anneau assez fort pour tenir un éléphant en laisse.<sup>442</sup>

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

<sup>442</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

La descripción de la mano coincide mucho con la del primer relato, con la diferencia de que la sensación de peligro es aquí más fuerte al estar la mano anclada a un panel rojo, clavado al muro de la alcoba, con una cadena lo suficientemente ancha como para atar a un elefante. La mano es monstruosa y muy sucia. Los dedos son muy largos y los tendones enormes. Es una mano horrorosa que le hace pensar al juez en una venganza salvaje. Cuando el juez le hace preguntas sobre el propietario de la mano, se hace el silencio y no se sabrá nada más sobre ella, hasta que aparezca en la tumba del inglés al final del relato. Al cabo de un año aparece el inglés estrangulado tras lo que parece haber sido una feroz lucha:

L'Anglais était mort étranglé! Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable; il tenait entre ses dents serrées quelque chose; et le cou, percé de cinq trous qu'on aurait dits faits avec des pointes de fer, était couvert de sang.<sup>443</sup>

Su cara expresa terror y algo parece agarrado entre sus dientes. Más tarde se sabrá que es uno de los dedos de la mano disecada. Su cuello aparece agujereado, como en el primer relato, en cinco puntos como si lo hubiese estrangulado un esqueleto, según las palabras pronunciadas por un médico que tienen la función de dar más verosimilitud a los hechos:

Un médecin nous rejoignit. Il examina longtemps les traces des doigts dans la chair et prononça ces étranges paroles: - On dirait qu'il a été étranglé par un squelette.<sup>444</sup>

Lo fantástico emerge aquí de igual manera que en “La mano disecada”, con la excepción del dedo en la boca del inglés. El hecho de que, cuando el juez echa la vista hacia la pared de los trofeos, la mano ha desaparecido es otro indicio para el lector de que lo ocurrido en la alcoba

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 167.

tiene que ver con la presencia de la mano. Además, ninguna puerta ha sido forzada y los perros no se han despertado. Todo indica que el asesino solo podía estar dentro de la casa. Por el criado se sabrá que el inglés había recibido varias cartas durante el mes anterior y que azotaba con furor la mano disecada. Tras una investigación minuciosa no se descubrió ningún elemento clarificador de los hechos.

Como en el primer relato, la mano aparece al final del cuento en un espacio peculiar, la tumba del inglés. Le falta el dedo encontrado en la boca de la víctima, lo que colma las expectativas “fantásticas” del lector cómplice ya que el crimen no tiene explicación fuera del pacto con el lector que prepara su lectura según el tipo de relato:

Le genre et ses variantes déterminent la suite possible des événements -pour qui possède la "grammaire" du genre- dans certains cas jusqu'à la prévisibilité totale.<sup>445</sup>

Aunque en la cita se hable de género, damos por válida la reflexión en lo que al modo fantástico se refiere. El lector cómplice posee la “gramática” de este tipo de relatos mientras el narrador cuenta con la competencia literaria del lector:

Cette prédesignation conventionnelle des protagonistes, de leurs rôles, des thèmes et de l'intrigue en fonction du genre renvoie donc toujours à la compétence littéraire du lecteur.<sup>446</sup>

Aquí acaba el relato intercalado. El juez dará una explicación racional al asunto en el marco del primer relato: el propietario de la mano no habría muerto y habría vuelto para recuperar su mano. Podría haber sido una *vendetta*. Cosa tan habitual en Córcega... Al oír esta explicación tan

---

<sup>445</sup> HAMON, Philippe, “Pour un statut semiologique du personnage”, en *Poétique du récit*, Seuil, París, 1977, p. 158.

<sup>446</sup> PLACE-VERGHNES, Floriane, *op. cit.*, p. 219.

poco satisfactoria aunque racional, el grupo de mujeres protesta por lo que el juez proclama con una sonrisa: “- Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas.”<sup>447</sup> Dándole la vuelta a la explicación puramente racional pero tan poco verosímil.

Como en “la mano disecada”, estamos ante un fantástico de tipo interior con intervención de un objeto mediador, la mano disecada, que tiene como origen la mano de gloria propia del imaginario medieval:

La mano independiente del cuerpo vuelve a aparecer en los dos relatos de Maupassant, aunque allí aparecen mutiladas desde un principio y nunca conocemos los cuerpos a los que antes estaban unidas.<sup>448</sup>

El cuerpo al que pertenece la mano está ausente, dejado a la imaginación, o no, del lector:

Esos cuerpos se inscriben en el texto como ausencia y como fuente de intranquilidad. ¿Quién es el enemigo cazado por el inglés en América en “la mano” de Maupassant?<sup>449</sup>

En realidad no importa, pues lo que verdaderamente importa en el relato es que esta mano se mueve, tiene vida y texturas propias: “de estas manos muertas se refleja también la opacidad de su materia: piel seca, renegrida, rodeada de sombras, es decir, de afirmaciones de la materia.”<sup>450</sup> La mano tiene realidad física, existe. La mano no es fruto de la imaginación del narrador y añade credibilidad al desenlace fantástico. La mano constituye el principal agente de introducción de lo fantástico en el relato:

---

<sup>447</sup> *Op. cit.*, p. 170.

<sup>448</sup> CÁMPORA, Magdalena, “Representaciones del imaginario medieval en el siglo XIX: la mano de gloria según Nerval, Bertrand, Maupassant y Schwob”, *Letras*, n° 61-62, 2010, p. 27.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 30.



“La désignation par synecdoque, la parité pour le tout, est le principal agent introducteur au fantastique.”<sup>451</sup> Con la pérdida del cuerpo el narrador se aleja de lo puramente gótico para describir lo inexplicable, lo realmente fantástico.

Si nos adentramos en los espacios que van apareciendo en el relato, el primero es un salón en una casa de París en el que el juez les cuenta casos extraños a un grupo de mujeres. Se trata de un espacio social que por ello consideraremos abierto y a la vez cerrado al actuar como marco narrativo, dentro de la ciudad de París que constituye el espacio englobante. En este primer espacio se encuentra una chimenea sobre la que se apoya el personaje que se convertirá en segundo narrador. Desde este umbral, el segundo narrador adentrará al lector en territorio fantástico.

El siguiente espacio atravesado será la ciudad corsa de Ajaccio, un espacio abierto a la vez idílico e inquietante, con sus leyendas sobre vendetta y venganzas seculares. Dentro de este espacio abierto aparece otro espacio abierto reducido en Ajaccio: los alrededores de la casa del inglés constituidos por terrenos de caza y de pesca que nos acercan al tercer espacio concreto pero esta vez cerrado: la casa del inglés y más concretamente dos umbrales, la puerta de la casa y el muro del salón en que cuelgan los trofeos del extraño inglés. El cuarto espacio apenas descrito es la habitación del juez, espacio cerrado por excelencia en los relatos fantásticos, en el que éste tiene una pesadilla la noche anterior al descubrimiento de la mano disecada en la tumba del inglés. La pesadilla, recurrente en los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant, aporta credibilidad a la explicación fantástica del relato y sirve nuevamente de umbral hacia “lo otro”, hacia la perspectiva fantástica.

---

<sup>451</sup> PAGÁN LÓPEZ, “Antonia, Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique”, *Anales de Filología Francesa*, nº 14, Murcia, 2005-2006, p. 207.

Los espacios que van surgiendo en el relato son todos espacios de la vida cotidiana. Su descripción es fragmentada o nula y se limita a unos cuantos lugares en los que aparecen umbrales de lo fantástico, como en la primera versión del relato. El narrador alterna y multiplica espacios abiertos y cerrados sin dar demasiados detalles, centrándose en ciertos momentos temporales y “reduciendo”<sup>452</sup> el tiempo de la narración para acelerar el relato. Mientras la chimenea parece constituir el umbral de paso hacia el relato enmarcado donde aparecerá el elemento fantástico, el espacio del salón de la casa y más concretamente el panel, la cadena que toma aquí el sitio y la función de la campanilla, el muro al que está atada la mano disecada como si de una fiera se tratara, el espacio de la habitación del juez y el cementerio son los umbrales que adentran al lector en el “otro lado”, con una escenificación de tipo “fantástico” y sin explicación racional a los hechos, lo que sitúa al lector de pleno en nuestra visión de lo fantástico. La mano es el elemento que rompe las cadenas, los límites desde lo oculto-desconocido e invade el espacio personal y cotidiano. El límite espacial es aquí la pared a la que está encadenada la mano.

---

<sup>452</sup> VILLANUEVA, Darío, *op. cit.*, p. 45.

### III.4.3.3.3 “QUI SAIT?”.

Si lo fantástico se define por lo que no tiene explicación, por la duda que se mantiene hasta más allá del relato, la introducción del cuento “Qui sait?” afirma con claridad que el lector está a punto de entrar en un universo en el que, como al narrador, le quedará la duda de saber qué explicación darle a los acontecimientos que se van a narrar a continuación:

Mon Dieu! Mon Dieu! Je vais donc écrire enfin ce qui m'est arrivé! Mais le pourrai-je? l' oserai-je? Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou! Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements, aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait?<sup>453</sup>

“Extraño”, “inexplicable” e “incomprensible” son los términos utilizados por el narrador para definir los acontecimientos que lo llevarán a la locura por la duda, por no saber si lo que ha vivido fue producto de una alucinación o si ha ocurrido realmente. Y si ha ocurrido..., es inexplicable. El relato es narrado, en primera persona, por el personaje-narrador desde el psiquiátrico, en el que ha entrado de forma voluntaria –se sabe desde el inicio–, atenazado por la locura incipiente. En los relatos narrados en primera persona, el narrador a menudo es a la vez el protagonista y en los relatos de Guy de Maupassant, como muy justamente afirma la profesora Irma Céspedes, se unen narración en primera persona y pragmática:

El protagonista se refleja en el relato, encarnación de sus miedos, creados por él mismo o impuestos desde el exterior. En todo caso,

---

<sup>453</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Qui sait?”, en *L'Inutile Beauté*, Louis Conard (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1908, p. 233.

éste no existe sin el protagonista. (...) Estos niveles: autor –narrador– protagonista son entes de ficción que reflejan la propia realidad del lector: Maupassant no existe sin el narrador que relata el cuento y tampoco éste sin el protagonista que vive la experiencia. Y, en definitiva, ni los narradores de ficción ni los hombres reales –autores o lectores– existen sin esta creación de lenguaje que es el relato fantástico.<sup>454</sup>

Se unen las expectativas del autor con las del lector a través de una narración en primera persona que da acceso a los sentimientos fantásticos descritos por el autor a través de la voz directa del narrador-personaje que crea un mundo ficcional en la que el relato no es ficticio, sino posible.

El primer espacio del relato es un espacio cerrado y reducido, su celda, en otro espacio mayor englobante, el asilo psiquiátrico. El narrador es una persona solitaria y poco amigo de reuniones con amigos. Le cansan las relaciones sociales. El narrador se describe a sí mismo como un ser feliz y soñador en su soledad, en su mundo interior, hasta que le ocurren los acontecimientos extraños que se van a relatar:

Ma maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active, au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages. Je l'en avais emplie peu à peu, je l'en avais parée, et je me sentais, dedans, content, satisfait, bien heureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un calme et doux besoin.<sup>455</sup>

La casa es el refugio del narrador, un mundo en el que vive rodeado de objetos humanizados. La casa, por metáfora, es la mujer protectora, amable y cariñosa que acompaña a su soledad en el día a día.

---

<sup>454</sup> CÉSPED, Irma, art. cit., p. 126.

<sup>455</sup> *Op. cit.*, p. 236.

Pero desde los extraños acontecimientos siente un profundo terror que le ha alejado de la casa y le ha llevado al encierro voluntario. Los sucesos ocurren durante la noche, una noche de lo más oscuro en la que apenas se veía la calle por la que camina el narrador a la vuelta del teatro. En un momento en que la luna aparece, observa sombras en su jardín. Los árboles le parecen una tumba y su casa un ataúd. El decorado presenta progresivamente todos los elementos que anuncian un acontecimiento fantástico a punto de producirse. El segundo espacio que aparece en el relato es, pues, un espacio abierto, el espacio de las calles de París durante una noche muy oscura, que constituirá el escenario de los hechos fantásticos.

Edit Bors, en su análisis de “Sur l’eau” aborda el tema freudiano de la desorientación de los sentidos contaminados por el silencio, la soledad y la oscuridad, elementos que sirven también de marco en este relato:

La singularité de cette aventure consiste en le surgissement de sentiments d’inquiétante étrangeté suscités principalement par une désorientation intellectuelle et sensorielle, qui, tout en transformant le connu en inconnu, produit un dysfonctionnement au niveau de la perception et de l’interprétation de la réalité. Quelles sont les circonstances qui, en effaçant la frontière entre fantaisie et réalité, suscitent l’angoisse, la peur et la terreur ? Freud parle de l’inquiétante étrangeté du silence, de la solitude et de l’obscurité...<sup>456</sup>

El paso de umbral se realiza en circunstancias anímicas bien precisas: la soledad interior del protagonista unido a la inmovilización del tiempo y al cronotopo de la noche,<sup>457</sup> sirven como catalizadores que

---

<sup>456</sup> Art. cit., p. 86.

<sup>457</sup> SRAMEK, Jiri, art. cit., pp. 43-51.

permiten la irrupción del fantástico interior y el juego con los límites en los relatos de Guy de Maupassant.

El miedo que atenaza al narrador-protagonista no tiene que ver con la presencia de un ladrón, por ello de nada le sirve la pistola que posee. El narrador presiente que algo misterioso está ocurriendo dentro de la casa y el terror surge de los hechos que intuye:

En approchant de la maison, un trouble bizarre me saisit. Je m'arrêtai. On n'entendait rien. Il n'y avait pas dans les feuilles un souffle d'air. "Qu'est-ce que j'ai donc?" pensai-je. Depuis dix ans je rentrais ainsi sans que jamais la moindre inquiétude m'eût effleuré. Je n'avais pas peur. Je n'ai jamais eu peur, la nuit. (...) Qu'était-ce? Un pressentiment? Le pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable? Peut-être? Qui sait?<sup>458</sup>

El tiempo parece inmovilizarse. No sopla el aire. La descripción es precisa y nos adentra en el imaginario fantástico, en la parte inexplicable del mundo que rodea al personaje y que conecta con su interior. El tercer espacio descrito en el relato es la casa del narrador, una construcción cerrada y voluntariamente separada del mundo:

J'avais fait construire cette maison dans un beau jardin qui l'isolait des routes, et à la porte d'une ville où je pouvais trouver, à l'occasion, les ressources de société dont je sentais, par moments, le désir. Tous mes domestiques couchaient dans un bâtiment éloigné, au fond du potager, qu'entourait un grand mur. L'enveloppement obscur des nuits, dans le silence de ma demeure perdue, cachée, noyée sous les feuilles des grands arbres, m'était si reposant et si bon, que j'hésitais chaque soir,

---

<sup>458</sup> *Op. cit.*, p. 238.

pendant plusieurs heures, à me mettre au lit pour le savourer plus longtemps.<sup>459</sup>

La vivienda del narrador es una casa aislada, protegida por un muro y situada en las afueras de la ciudad. Incluso sus criados viven en un pabellón alejado del espacio principal. A su vez, los elementos naturales, la noche y los árboles son capas añadidas de protección y aislamiento para el narrado. Tras un largo momento de duda el narrador decide entrar en la casa:

Puis soudain, honteux de ma lâcheté, je saisis mon trousseau de clefs, je choisis celle qu'il me fallait, je l'enfonçai dans la serrure, je la fis tourner deux fois, et poussant la porte de toute ma force, j'envoyai le battant heurter la cloison. Le coup sonna comme une détonation de fusil, et voilà qu'à ce bruit d'explosion répondit, du haut en bas de ma demeure, un formidable tumulte. Ce fut si subit, si terrible, si assourdissant que je reculai de quelques pas, et que, bien que le sentant toujours inutile, je tirai de sa gaine mon revolver.<sup>460</sup>

La puerta toma aquí especial relevancia ya que todo parece indicar que es el umbral que lleva hacia lo perturbador, hacia lo fantástico. La puerta se abre con violencia y el ruido provoca, como si de un eco se tratara, un extraordinario tumulto de arriba abajo en la casa. El espacio interior de la casa, espacio interior del personaje, ha cambiado, se ha transformado en un espacio terrorífico y hostil. El narrador oye, paralizado por el miedo, un tumulto ensordecedor en la parte de arriba de la casa y ruidos de muletas de madera y de hierro bajando por las escaleras. De repente ve como sus muebles parecen irse solos de la casa. Entonces se esconde contemplando el desfile de sus muebles, de su pasado en realidad:

---

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 241.

Je vis paraître mon bureau, un rare bibelot du dernier siècle, et qui contenait toutes les lettres que j'ai reçues, toute l'histoire de mon cœur, une vieille histoire dont j'ai tant souffert ! Et dedans étaient aussi des photographies.<sup>461</sup>

Son sus recuerdos, escritos y fotografías, los últimos que salen de la casa y, cuando intenta impedir su salida, los muebles le tiran al suelo, en clara actitud de rebeldía. Presa del pánico, vuelve a esconderse hasta que oye cómo las puertas de su casa vuelven a cerrarse de arriba abajo, de forma estrepitosa:

Puis j'entendis, au loin, dans mon logis sonore à présent comme les maisons vides, un formidable bruit de portes refermées. Elles claquèrent du haut en bas de la demeure, jusqu'à ce que celle du vestibule que j'avais ouverte moi-même, insensé, pour ce départ, se fût close, enfin, la dernière.<sup>462</sup>

Las puertas, como umbral de paso, se cierran solas, de una en una y de forma estrepitosa y el narrador se escapa corriendo hasta llegar a un hotel en el que decide pasar la noche. La casa se ha transformado en espacio hostil en el que ocurren extrañas y terroríficas cosas y la habitación del hotel sustituirá al espacio protector cerrado de la casa.

Cuando, a las siete de la mañana, su criado le anuncia que le han robado sus muebles no se atreve a comentar los sucesos vividos y decide denunciar el robo. El narrador, a pesar de lo que ha visto, decide creer en un sencillo robo. ¿Por qué? ¿Quién sabe! Si cuenta lo que ha vivido, corre peligro de que lo encierren. Por ello, decide mentir diciendo que le han robado sus llaves. La investigación dura cinco meses y no se descubre nada e incluso él llega a dudar de los acontecimientos.

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 243.



En la segunda parte del cuento, el narrador opta por viajar para olvidar el asunto, recorriendo ciudades y espacios abiertos alrededor del mundo. El viaje durará más de seis meses antes de su vuelta a París, desde donde, al cabo de un mes, realiza otro viaje a la Normandía y más precisamente a Rouen, donde una tarde decide visitar el barrio de los anticuarios. Si Rouen es el espacio abierto englobante, el barrio de los anticuarios constituye en su interior un espacio misterioso y extraño,<sup>463</sup> a la vez abierto pero cerrado por lo que tiene de laberíntico, que el narrador describe como una inmensa caverna llena de objetos espectaculares, como si de una bajada al infierno se tratara. Las cavernas son aquí el equivalente de las puertas en su casa: son umbrales que abren sobre mundos inquietantes y desconocidos:

Or, un soir, vers quatre heures, comme je m'engageais dans une rue invraisemblable où, coule une rivière noire comme de l'encre nommée "Eau de Robec", (...) Oh! les singulières cavernes en ces hautes maisons, en ces grandes maisons, pleines, des caves aux greniers, d'objets de toute nature, dont l'existence semblait finie, qui survivaient à leurs naturels possesseurs, à leur siècle, à leur temps, à leurs modes, pour être achetés, comme curiosités, par les nouvelles générations.<sup>464</sup>

El umbral de paso hacia las cavernas está constituido por un río de agua negra que lleva a espacios en los que el tiempo parece inmovilizado en los siglos a los que pertenecieron los objetos en venta. En una de esas

---

<sup>463</sup> «Si la maison représente dans une première étape l' espace protecteur, dans le récit il y aussi un deuxième espace, ayant une apparence ténébreuse, maléfique : la rue et les maisons des antiquaires à Rouen : cet espace de la rue avec ses vieilles brocantes acquiert des connotations monstrueuses, devient presqu' un personnage qui vit, plein d' une énergie occulte, pour provoquer tant d' ennuis au héros, et il paraît que son malheur a les racines dans ces maisons des brocanteurs de Rouen. (...) Le surnaturel s'installe, en ce moment de la narration, grâce au style utilisé, qui expose une atmosphère bien étrange.»

(SANDULOVICIU, Ana, art. cit., pp. 186-187.)

<sup>464</sup> *Op. cit.*, p. 247.

cavernas ve, primero, uno de sus muebles y, seguidamente, el resto, lo que provoca que vuelvan a su memoria los extraños sucesos. Tras esperar más de una hora en la tienda de un anticuario, aparece, ya de noche, el dueño de la tienda, un extraño hombre muy bajo y muy gordo. Su fisonomía, su barba y su calvicie, así como el hecho de sostener una vela en la oscuridad, hacen del personaje el típico enano malvado. Decide comprarle los muebles y denunciarle a la policía, pero, cuando ésta llega al lugar al día siguiente por la mañana, el enano ya ha desaparecido y el sitio que ocupaban sus muebles lo ocupan ahora otros muebles diferentes. En apenas una noche han desaparecido sospechoso y muebles, y no existe información sobre el extraño dueño de la tienda en ninguna parte.

Al cabo de quince días, el protagonista recibe una carta de su criado, en la que le indica que todos sus muebles han vuelto misteriosamente a su casa. Hasta los objetos más pequeños han regresado. La policía opta por una explicación racional: la devolución de los muebles por el ladrón. Sin embargo, el narrador se siente todavía más asustado que antes, y decide ingresar en un psiquiátrico al no poder guardar para sí mismo el secreto de lo que ha vivido. El espacio del psiquiátrico constituye el espacio básico marco de la narración, y se concibe como espacio cerrado cuyo propósito es, de nuevo, protegerle de la amenaza exterior. Una única inquietud surge: que el anticuario se vuelva también loco y lo encierran en el mismo psiquiátrico en que se encuentra el narrador protagonista del relato. El terror viene de dentro. Es fantástico interior.

El texto está lleno de exclamaciones, de interrogaciones y de puntos suspensivos al puro estilo romántico. Y la duda no se despeja con el final del cuento: ¿está loco el narrador? ¿Ha sido víctima de alucinaciones causadas por la soledad en que vivía? Nada puede ayudar al lector a resolver el enigma. Lo fantástico está presente. Pero, en este cuento, a diferencia de los demás, Guy de Maupassant narra las cosas con cierto humor y la descripción de los hechos con los muebles que salen casi

bailando de la casa hace de la escena una escena casi de comedia o burlesca aunque provoque gran terror en el protagonista.

Hay que precisar que el espacio de la casa y sus alrededores, calificados como antesala de la muerte y en el que van a desarrollarse los extraños acontecimientos, no son descritos por el narrador. Sólo se describe el exterior de la casa, pero nada del interior. La impresión de terror es provocada por los extraños ruidos de los muebles que se van de la casa y que, en definitiva, más que terror producen una extraña sensación de tipo insólito en el lector. Ninguno de los diferentes espacios del cuento se describe de forma realista. Sólo se perciben a través de sensaciones y de descripciones del ambiente. Son escenarios en los que se desarrolla lo fantástico.

En cuanto al título, “Qui sait?”, repetido en cinco ocasiones en el texto, puede verse como la incertidumbre creadora de miedo ante un peligro casi invisible que contamina progresivamente el relato. La profesora Ana Sanduloviciu añade, con acierto, que la pregunta aparece en otros relatos de Guy de Maupassant:

D’ ailleurs, cette question répétitive, « Qui sait ? », chère à l’ écrivain, apparaît dans le récit cinq fois et peut être aussi retrouvée dans d’ autres textes, par exemple dans « Malades et médecins ». Si de telles interrogations voyagent d’ un texte à l’ autre, ce n’ est pas moins vrai que les héros-narrateurs de ces contes fantastiques ont bien des traits en commun, articulant ainsi une sorte d’ intertexte du surnaturel qui sera continué par d’ autres personnages littéraires.<sup>465</sup>

Se añade la idea de un intertexto de lo fantástico, asociado en nuestra opinión a un cronotopo común, en el que aparecen de forma repetida las inquietudes de los autores fantásticos.

---

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 187.

#### III.4.3.4 ESPACIOS COTIDIANOS CON APARICIONES TRAUMÁTICAS

Un segundo tipo de espacio cerrado cotidiano lo constituye el espacio habitado por un ser fantasmagórico, inquietante, en la mayoría de los casos encarnación del doble del protagonista. En los relatos pertenecientes a este subgrupo, el espacio será siempre el espacio de la casa y más precisamente en la casa, el de la habitación del protagonista.

##### III.4.3.4.1 “LA CHEVELURE”

El primer relato, “La Chevelure”, se abre en un escenario siniestro: una celda en un psiquiátrico, un espacio personal cerrado con muros blancos pintados con cal y una ventana estrecha y en alto como único punto de luz, dentro del espacio cerrado englobante constituido por el asilo psiquiátrico:

Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne pût pas y atteindre, éclairait cette petite pièce claire et sinistre...<sup>466</sup>

De entrada, el lector ya conoce la situación final del relato: por una causa aún desconocida, un hombre se encuentra encerrado en un espacio minúsculo, aislado del resto de la sociedad. Es un primer narrador anónimo quien introduce al “loco”, narrador del segundo relato enmarcado, a través de su propio diario. De nuevo, Guy de Maupassant recurre a la estrategia narrativa del “relato en el relato” con el fin de autenticar la historia principal. El diario es un testimonio escrito que permitirá evaluar la credibilidad de la historia, tanto por parte del primer narrador como por parte del propio lector.

---

<sup>466</sup> *Op. cit.*, p. 133.

Esta estrategia (...) no solo permite «autenticar» ante el lector la ficción de la historia principal ofreciéndola como un «testimonio» contado por alguien a un narratario intratextual, o como un «documento» que ha llegado a las manos del narrador editor, sino que permite además introducir una actividad de evaluación del sentido de esa historia.<sup>467</sup>

Pero, a diferencia de las dos versiones de “La mano”, el relato marco y el relato enmarcado no son meras yuxtaposiciones en “La chevelure”, y al final del relato será el primer narrador quien complete el relato iniciado por el segundo narrador y personaje principal, como bien precisa Juan Herrero Cecilia en su artículo “Amor, muerte y locura en *La Chevelure*, un relato fantástico de Maupassant”:

El «esquema quinario» de la secuencia narrativa funciona, en *La Chevelure*, repartido en dos textos pertenecientes a dos narradores diferentes: el relato insertado del narrador-personaje principal, que narra las siguientes fases de su historia: Situación inicial, Complicación, Dinámica de la Acción/Evaluación y Resolución; el relato englobante del narrador editor, que completa la narración de la misma historia ofreciendo al lector la fase del Estado final y la Moraleja o la Evaluación global del sentido de esa historia.<sup>468</sup>

La técnica del diario, como relato enmarcado, permite el distanciamiento por parte del lector frente a la historia narrada. El testimonio ofrecido queda autenticado y crea en el lector el sentimiento de realidad que le da verosimilitud a la narración. El lector mantiene la duda hasta el final del relato creando así el sentimiento fantástico: entre la

---

<sup>467</sup> HERRERO CECILIA, Juan, “Amor, muerte y locura en *La Chevelure*”, p. 3.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 4.

postura del joven para quien la mujer es real y la del médico que habla en términos de necrofilia y pulsiones sexuales anormales.

En la descripción del primer narrador, la delgadez, la mirada fija y el pelo canoso constituyen los atributos casi tópicos de un hombre consumido por la locura. El lector intuye que algo extraño le ocurrió al loco en tan sólo unos meses. El narrador insiste en la descripción yendo más allá de lo que puede ver, para informar al lector sobre el origen de tan extraña locura:

On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. Quel mystère que cet homme tué par un Songe ! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé ! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes ?<sup>469</sup>

Lo que corroe al loco es su Pensamiento, su terror viene de dentro. Su locura lo devora poco a poco, invisible, inmaterial, dominándole por completo y apagándole la vida, nutriéndose de su sangre. La imagen del vampiro es evidente. Lo que devora al loco es un Sueño que lo posee, un sueño marcado en las arrugas profundas de su frente.

Paralelamente a esta descripción subjetiva por parte del primer narrador, el psiquiatra pasa a realizar una descripción más racional de esta locura a la que tacha de erótica, macabra y necrófila. Es una enfermedad mental. Una locura tangible. Es el momento en que le propone al primer narrador testigo leer el diario del loco.

---

<sup>469</sup> *Op. cit.*, p. 134.

El diario está escrito en primera persona y empieza por una corta descripción del autor, retrato idílico de un joven rico y apasionado que contrasta con la primera descripción del sujeto en su celda y enciende alarmas en la mente del lector. Sigue una descripción muy sumaria de una vida amorosa idílica que concluye con un misterioso:

car l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière.<sup>470</sup>

Esta afirmación es el segundo indicio de que la locura es fruto de una extraña relación amorosa. El joven es coleccionista de antigüedades cuya particularidad es que fueron pertenencias de mujeres del pasado ya muertas:

Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare ! Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé !<sup>471</sup>

Al joven le atraen el pasado y las mujeres del pasado. Así es como, paseando por París, se enamora de un viejo pero bonito mueble veneciano del siglo XVII. El mueble lo atrae, lo tienta, lo seduce como una cara de mujer. Le invade un sentimiento de posesión próximo al deseo amoroso que pronto se vuelve violento e irresistible. Por tanto, compra el mueble y lo instala en su habitación abriendo y cerrando sus puertas y cajones casi de forma obsesiva hasta que al cabo de ocho días descubre un panel secreto que tarda una noche entera en abrir para descubrir, escondida en el fondo una maravillosa cabellera de mujer: “et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme !”<sup>472</sup> Se trata de la única parte del cuerpo aún en vida de una mujer del pasado por la que inmediatamente se siente atraído. Cuando devuelve la cabellera al mueble se siente invadido por una gran tristeza que, poco a poco, se transforma en

---

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 140.

obsesión por el objeto con el que empieza a mantener una relación casi sensual. Cada encuentro con el objeto deseado es como un encuentro amoroso y la cabellera pasa a transformarse en el todo, en la mujer amada y deseada. En una relación casi carnal:

Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je l'aimais ! Oui, je l'aimais. Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester une heure sans la revoir.<sup>473</sup>

La cabellera se transforma poco a poco en presencia femenina de la que no puede ya prescindir. Cuando el joven llega a sentir una presencia extraña e invisible en la habitación se acuesta con la cabellera y, a través de ella, ve a su propietaria de vuelta de entre los muertos para vivir una historia de amor con él. Según el diario, la muerta ha vuelto a la vida y él la ha amado noches enteras. Llega al extremo de no poder separarse de ella y empieza a pasear con ella por París hasta que, tomándolo por un loco, lo encierran en el psiquiátrico.

Tras lectura del diario, al primer narrador le invade la emoción y el terror y le pregunta al médico si esa cabellera existe realmente. El médico le tira entonces el objeto a través de la celda y cuando el narrador lo agarra también se siente invadido por una extraña presencia que califica de infame y misteriosa.

Si el psiquiatra considera loco al personaje, el primer narrador testigo, tras mantener cierta distancia desde el principio del relato, catalogando incluso al segundo narrador de loco, acabará dudando, como el lector, al sentirse poseído también por un sentimiento extraño al recoger la cabellera, objeto

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 144.



mediador que existe realmente en respuesta a su pregunta. La cabellera es la mujer amada, es la mujer muerta. Es la mujer amada e idealizada. No cabe duda de que estamos en presencia de un fantástico interior.

En “La Chevelure” aparecen varios espacios cerrados, que alternan con el espacio abierto de un París de luz. En este cuento, los espacios son espacios cerrados en los que progresa la locura del personaje principal y narrador del segundo relato enmarcado.

De entrada, el primer espacio es una celda opresora con un único punto de luz. Este espacio encierra al loco, catalogado así por el primer narrador. Un loco contaminado por el espacio, con mirada enajenada y pelo blanco, como los muros de cal de su celda, como si el espacio alimentara la locura del personaje. El segundo espacio del cuento es el espacio abierto de un París de luz idealizado por la mirada del joven idealista y soñador, amante de muebles antiguos. El cambio hacia un espacio abierto en pleno día permite partir de una situación cotidiana y tranquila. El joven es feliz y se abre al mundo en un espacio abierto, el de la ciudad de París. Pero en cuanto se deja seducir por el mueble antiguo, su deseo de posesión lo lleva a encerrarse en un tercer espacio, de nuevo un espacio cerrado, su propia habitación, en la que va a dar rienda suelta a sus impulsos y en la que se va a desarrollar la historia de amor entre la mujer muerta (la cabellera, por sinécdoque) y el joven locamente poseído por un amor desmedido hacia el objeto mediador. El mueble también es un objeto de naturaleza espacial situado en un espacio reducido dentro del espacio englobante de la casa. Y en clara relación tropológica, aparece en el mueble otro objeto escondido y protegido: la cabellera, el objeto mediador que provocará el giro en el estado mental del narrador.

Paradójicamente, cuando el personaje vuelve al espacio exterior surge la confrontación con el espacio social lo que provoca su internamiento en el espacio cerrado de la celda y el surgimiento de otro tipo

de locura en el narrador, esta vez debida a la separación de con su amada. En el otro lado de la realidad el narrador no estaba loco y la locura aparece realmente cuando le separan de su amada.

Para el personaje, esa aventura ha triunfado, y no es consciente de que se trate de un caso de “locura”, pero como el resultado de su búsqueda erótica ha producido una ruptura del orden racional y de las normas sociales, la sociedad ha reaccionado encerrándole en un asilo de “locos” y separándole de la fascinante cabellera por cuya mediación había conseguido hacer “volver” a la amada del más allá de la Muerte. De ahí su estado de postración y de desamparo.<sup>474</sup>

“La chevelure” está estructurada en buena medida sobre la oposición entre el espacio abierto de las calles de París y espacios cerrados en relación topológica: la celda en el psiquiátrico por una parte y la cabellera dentro del mueble encerrado en la habitación dentro de la casa. Las calles de París son el preámbulo a la ruptura que está por llegar. El narrador visita las tiendas de anticuarios, espacios cerrados que contienen muebles antiguos que han pertenecido a gente del pasado. Es su pasión. En una de esas tiendas comprará el mueble antiguo, un objeto de clara configuración espacial que en la habitación del joven se transformará en frontera, en umbral de paso hacia el otro lado, hacia lo invisible, hacia los territorios fantásticos. Dentro del mueble se encuentra el objeto mediador: una cabellera de mujer.

En nuestra parte teórica se ha insistido en el hecho que el relato fantástico, como todo relato, propone mundos reconstruidos.<sup>475</sup> Y en el mundo reconstruido de “La chevelure”, el escritor fantástico no duda en

---

<sup>474</sup> HERRERO CECILIA, Juan, art. cit., p. 4.

<sup>475</sup> DOLEZEL, Lubomir, “Mímesis y mundos posibles”, p. 107.

reconstruir también el cuerpo de la mujer amada a partir de un elemento, su cabellera:

Le récit fantastique propose autant de reconstructions de mondes. Le corps humain n'échappe pas à cette « rhétorique de la (dé)construction » propre au fantastique. Le corps féminin, imaginé, rêvé, fantasmé devient parfois vecteur de fantastique, tout en exerçant une sorte d'emprise obsessionnelle sur le protagoniste de la « chose » fantastique.<sup>476</sup>

El fragmento de cuerpo es efectivamente el objeto mediador que permite el paso de frontera entre la vida y la muerte, entre lo real y lo fantástico. Poco a poco, la cabellera se transforma en la mente del narrador en cuerpo amado con el que vive una relación amorosa fuera de normas.

Lorsque le corps féminin est représenté sous une forme fragmentaire, il devient le plus souvent source de fantastique puisqu'une « parcelle » du corps réclame son unité, ce tout dont elle est née, un tout dont la récréation suppose la transgression des limites ontologiques, telle la transgression temporelle qui sous-tend la transgression vie-mort (ou plutôt mort-vie) dans *La Chevelure* de Maupassant.<sup>477</sup>

El narrador ha traspasado los límites amando a un objeto que porta en sí el cuerpo unificado de la mujer amada. Y al traspasar los límites de lo real, la sociedad lo interpreta como un traspaso de los límites morales porque la actitud del narrador es incomprensible más allá de la soledad, más allá de la alcoba y del umbral de lo fantástico. Así, al separarlo de la parte, lo separan del todo, del cuerpo entero de la mujer amada:

---

<sup>476</sup> APOSTOL, Adriana, "Le corps fantastique à l'œuvre", *Representations of the female body and its role in the embodiment of the fantastic story*, *Philology Studies and Research. Romance Language Series*, Rumanía, nº 12, 2012, p. 13.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 17.

La séparation produit de l'égarement mental, des accès de fureur, car une fois qu'on lui enlève la chevelure, ce fragment de corps, on détruit la projection physique du tout, du corps entier de cette Adorable, Mystérieuse et Inconnue. A ce moment de haute tension, on assiste à un morcellement du corps du texte, de la phrase, laquelle devient haletante, interrompue, de plus en plus courte, jusqu'à la disparition complète, où il n'en reste que des points de suspension, et des cris épouvantables de « désir exaspéré ».<sup>478</sup>

La separación se refleja igualmente a nivel textual donde las frases se fragmentan hasta acabar el texto con puntos suspensivos y gritos de desesperación.

El espacio de agua es una constante espacial en gran parte de los relatos de Guy de Maupassant, tanto como espacio en movimiento, como punta de fuga hacia lo fantástico o como espacio idílico de transición antes de la ruptura, por lo que cabe señalar aquí que la figura de la mujer proyectada por la cabellera contiene una alta carga metafórica al ser asimilada, en varias partes del relato, su feminidad con el elemento acuático:

Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète.<sup>479</sup>

Al cogerla en sus manos, la cabellera “se derrama” como un torrente dorado, espeso, y ágil. La metáfora es evidente y marca el carácter rápido de la seducción. La intensidad la marca una metáfora de fuego en claro oxímoron con el agua:

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>479</sup> *Op. cit.*, p. 140.

Elle me coulait sur les doigts, me chatouillait la peau d'une caresse singulière, d'une caresse de morte. (...) j'avais aux mains et au coeur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. (...) Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers.<sup>480</sup>

La cabellera fluye y le acaricia la piel y el narrador siente la necesidad constante de bañar sus dedos en el arroyo formado por el pelo muerto, del que bebe y en el que se ahoga su mirada. El simbolismo del agua está claramente presente en la descripción de las sensaciones acuáticas, provocadas a la vez por el deseo y por el movimiento ondulatorio de la cabellera. El Dr. Juan Miguel Borda Lapébie expresa en términos de límites la función del elemento acuático como metáfora del cuerpo femenino:

La ensoñación amorosa focalizada en el cuerpo femenino es, por tanto, agua, pero agua fluvial, estanca, turbia, glauca. El agua mantiene vedada al mundo exterior su acceso y quien franquea sus límites prohibidos se ve inmediatamente absorbido por sus ocultas y traicioneras corrientes. En la mujer se observa la misma dinámica actancial.<sup>481</sup>

La cabellera, al igual que el agua adquiere aquí estatuto de umbral, de frontera entre el mundo exterior y el mundo oculto. La cabellera actúa como un torrente de agua que lleva al narrador, contaminado por el otro lado de la realidad, a la ruptura con el mundo exterior. Pero al final del relato:

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>481</sup> Art. cit., p. 10.

la cabellera “traspasa el universo del relato del esteta (relato interno) y contagia el universo donde se mueven el médico y el narrador editor. Su misterioso poder de ensoñación y de morbosa fantasmagoría erótica produce un efecto de ambigua e inquietante extrañeza que envuelve la atmósfera de los dos niveles que operan en el texto. termina por contagiar al universo donde se mueven el médico y el narrador editor.<sup>482</sup>

El lector, por su parte, observa, progresivamente, desde fuera la alienación del personaje arrastrado hacia el otro lado y como la cabellera sigue contaminando el mundo real del primer relato. Surge de nuevo la duda, característica de lo fantástico interior, y el lector deberá cooperar para darle una explicación fantástica al relato en función de sus expectativas.

---

<sup>482</sup> HERRERO CECILIA, Juan, art. cit., p. 6.

#### III.4.3.4.2 “LUI?”

El tema del doble aparecerá de forma progresiva en los cuentos de Guy de Maupassant. Y siempre en un espacio cotidiano que se volverá inquietante al ser habitado por “el otro”, el doble. Cronológicamente, se intuye que la aparición en “Lui” prefigura la del doble que aparece en “Le Horla” a través de un relato enmarcado y en “Le Horla II”, en primera persona, por intermediario del diario, con el fin de darle más credibilidad al relato.

Lo Fantástico en “Lui?” viene de la pluma del narrador que le relata por carta a su amigo Pierre un acontecimiento extraño que ha cambiado su vida: el narrador es adepto del amor libre, no cree en el matrimonio y le gustan demasiado las mujeres. Sin embargo, se casa, y lo hace por extrañas razones, según sus propias palabras:

J'ose à peine t'avouer l'étrange et invraisemblable raison qui me pousse à cet acte insensé. Je me marie pour n'être pas seul. (...) Je ne veux plus être seul, la nuit. Je veux sentir un être près de moi, contre moi, un être qui peut parler, dire quelque chose, n'importe quoi.<sup>483</sup>

Se casa porque necesita sentir la presencia de otra persona a su lado. Le da miedo quedarse solo en la casa, de noche, en el espacio de su casa. Sin embargo, el narrador no se define como un hombre miedoso, no le tiene miedo al peligro, ni a los fantasmas ni a lo sobrenatural, ni a los muertos. Podría matar sin inmutarse:

Je n'ai pas peur d'un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. Je n'ai pas peur des revenants ; je ne crois pas au

---

<sup>483</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Lui ?” (1884), en *Les Sœurs Rondoli*, P. Ollendorff, coll. Œuvres Complètes Illustrées de Guy de Maupassant, 1899-1904, p. 95.

surnaturel. Je n'ai pas peur des morts ; je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît !<sup>484</sup>

El miedo al que hace referencia nace en su propia mente. Es un terror incomprendible para él, que describe como una misteriosa e invisible angustia que nace en su alma y recorre su piel. Siente miedo porque no comprende su miedo: “J'ai peur uniquement parce que je ne comprends pas ma peur.”<sup>485</sup> Le da miedo oír su voz, le da miedo lo desconocido aun sabiendo que no hay nada y que lo sabe. Define su miedo como algo horrible. El origen de su miedo, explica, empezó el año anterior... Hasta ese momento, su casa era un espacio cerrado protector, ajeno al miedo:

Autrefois je n'éprouvais rien de cela. Je rentrais tranquillement. J'allais et je venais en mon logis sans que rien troublât la sérénité de mon âme. Si l'on m'avait dit quelle maladie de peur invraisemblable, stupide et terrible, devait me saisir un jour, j'aurais bien ri ; j'ouvrais les portes dans l'ombre avec assurance ; je me couchais lentement sans pousser les verrous, et je ne me relevais jamais au milieu des nuits pour m'assurer que toutes les issues de ma chambre étaient fortement closes.<sup>486</sup>

En otoño, al narrador le entra una tristeza sin causa aparente. El tiempo fuera es lluvioso y parece contaminarle el ánimo. La tristeza ambiental se vuelve interior y una impresión de soledad, de vacío existencial, le invade:

Une pluie fine mouillait les vitres ; j'étais triste, tout pénétré par une de ces tristesses sans causes qui vous donnent envie de pleurer, qui vous font désirer de parler à n'importe qui pour secouer la lourdeur de

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 97.



notre pensée. Je me sentais seul. Mon logis me paraissait vide comme il n'avait jamais été. Une solitude infinie et navrante m'entourait.<sup>487</sup>

Entonces decide hacer fuego en la chimenea, el primero del año, pero su tristeza aumenta y decide salir a dar un paseo por las calles de la ciudad, segundo espacio que aparece en el relato. Pero el espacio abierto no le reconforta: el ambiente es triste, húmedo y opresor:

Il faisait triste partout. Les trottoirs trempés luisaient. Une tiédeur d'eau, une de ces tiédeurs qui vous glacent par frissons brusques, une tiédeur pesante de pluie impalpable accablait la rue, semblait lasser et obscurcir la flamme du gaz. (...) J'inspectai plusieurs fois les cafés, depuis la Madeleine jusqu'au faubourg Poissonnière. Des gens tristes, assis devant des tables, semblaient n'avoir pas même la force de finir leurs consommations. J'errai longtemps ainsi, et, vers minuit, je me mis en route pour rentrer chez moi.<sup>488</sup>

La tristeza y la soledad ha contaminado lo cotidiano y el lector puede entrever ya que las consecuencias llevarán al narrador al límite.

Cuando, hacia medianoche, vuelve a su casa, le extraña que el conserje le abra directamente. Sólo puede haber una razón para ello: otro inquilino acaba de subir a su piso. Además, cuando llega al suyo, se extraña de que su puerta no está cerrada como él la había dejado. Es la primera señal de la incursión de lo fantástico en el mundo cotidiano del narrador, pero no le da demasiada importancia al hecho. Hasta que, tras entrar en su casa y dirigirse hacia el fuego para reavivarlo, ve a alguien sentado en su sofá, dándole la espalda y calentándose los pies. Podría ser un amigo, piensa. Un amigo que se ha dormido en su sillón y del que solo puede ver el pelo. Un amigo al que ve perfectamente con un brazo colgando

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 99.

a la derecha, sus pies cruzados el uno sobre el otro y su cabeza del lado izquierdo del sofá. No hay duda de que su amigo está durmiendo:

Je le voyais parfaitement, un de ses bras pendant à droite ; ses pieds étaient croisés l'un sur l'autre ; sa tête, penchée un peu sur le côté gauche du fauteuil, indiquait bien le sommeil. Je me demandais : Qui est-ce ? On y voyait peu d'ailleurs dans la pièce. J'avançai la main pour lui toucher l'épaule !... Je rencontrai le bois du siège ! Il n'y avait plus personne. Le fauteuil était vide ! Quel sursaut, miséricorde!<sup>489</sup>

Cuando se aproxima, no hay nadie sentado en su sillón. El sillón está vacío y, por ello, nace el terror, aparece el elemento fantástico, inexplicable. La rapidez del conserje a la hora de abrir y la puerta abierta toman significado para el lector. Entonces, el narrador empieza a sentir una presencia a su espalda. Le entra un pánico imparable. Hasta que la razón vuelve a dominar y el protagonista intenta explicar el fenómeno de forma racional, porque es un hombre cabal y que todo debió ser una alucinación, un accidente del aparato óptico:

Les yeux avaient eu une vision, une de ces visions qui font croire aux miracles les gens naïfs. C'était là un accident nerveux de l'appareil optique, rien de plus...<sup>490</sup>

Pero no logra tranquilizarse: el terror se ha anclado en su alma. Sigue sintiendo una presencia invisible que incluso parece tocarle cuando se da la vuelta. Intenta tranquilizarse como puede, cantando, hablando en voz alta, y decide cerrar la puerta con llave para que nadie pudiera entrar en su casa. Se acuesta entonces, quedando la habitación a oscuras, alumbrada

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 102.

únicamente por los tizones del fuego que hacían visible el sillón. En ese momento, cree ver al hombre por segunda vez:

Mon feu n'avait plus que deux ou trois tisons rouges qui éclairaient juste les pieds du fauteuil, et je crus revoir l'homme assis dessus.<sup>491</sup>

Esta vez matiza: cree haberlo visto. Y aunque pronto vuelve a la razón, decide esconder el sillón detrás de su cama. Se duerme y le vuelven en sueño las dos apariciones de “la cosa”, como él la define. Creyó volverse loco pero logra escapar de la pesadilla atribuyendo los hechos a una ligera indisposición. Sin embargo, cuando, al día siguiente, tras una noche de fiesta, vuelve a su casa, le entra un pánico extraño. No por miedo a “la cosa”, sino por miedo a volver a verla. El miedo le llega del interior, pero decide armarse de valor y entrar en la casa en la que no ve nada extraño. Sin embargo empieza entonces a darse la vuelta de golpe, porque le inspiran terror las sombras en las esquinas, y empieza a oír ruidos imaginarios. Pasado el tiempo, confiesa que nunca lo ha vuelto a ver. Pero desde ese día le causa terror quedarse solo en casa por la noche porque siente que la visión está cerca de él:

Depuis ce jour-là j'ai peur tout seul, la nuit. Je la sens là, près de moi, autour de moi, la vision. Elle ne m'est point apparue de nouveau.<sup>492</sup>

Esta visión se transforma en obsesión y el narrador intenta exorcizar el temor atribuyendo todo a un miedo irracional. Pero aunque intenta convencerse de que todo es fruto de su imaginación, ya no logra quedarse solo en la casa. Aunque sabe por oscuras razones que ya no volverá a ver la aparición, porque es un ser invisible, no puede evitar pensar

---

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>492</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

que puede estar oculto en cualquier rincón de su casa. “La cosa” se ha transformado en presencia continua de la que no podrá deshacerse nunca:

Il est derrière les portes, dans l'armoire fermée, sous le lit, dans tous les coins obscurs, dans toutes les ombres. Si je tourne la porte, si j'ouvre l'armoire, si je baisse ma lumière sous le lit, si j'éclaire les coins, les ombres, il n'y est plus ; mais alors je le sens derrière moi. Je me retourne, certain cependant que je ne le verrai pas, que je ne le verrai plus. Il n'en est pas moins derrière moi, encore.<sup>493</sup>

En una alternancia continua entre razón y sinrazón, entre sensatez y locura, el final acaba en paradoja, ya que, aunque sabe que todo es irracional, se esconde tras un argumento irracional: la creencia de que “la cosa” está ahí porque está solo y que, si abandona la soledad casándose, quizá “la cosa” desaparecerá.

El cuento se desarrolla casi por completo en el espacio cerrado de la casa del narrador donde aparece el ser extraño. El narrador, para luchar contra sus miedos y para no entrar en la casa, únicamente realiza una incursión, de noche, por espacios de la ciudad de París. En el espacio principal es el de casa, aparecen, como umbrales hacia lo fantástico, la propia puerta de la casa y sobre todo la chimenea en la casa, frente a la que duerme el ser aparecido. Que su alumbrado, el primero del año, coincida con la aparición del “otro” le indica al lector cómplice que efectivamente ese es el umbral de paso.

El sillón es un objeto simbólico, ligado a lo cotidiano del narrador, un cotidiano del que se ve desposeído el narrador en cuanto aparece lo “otro”, su propio doble. Precisemos que en este caso no existe objeto mediador que demuestre la existencia del “otro” y que el tiempo

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

aparece de nuevo en el relato de forma reducida.<sup>494</sup> El narrador relata de forma condensada lo ocurrido durante el último año, pero centrándose únicamente en el momento de la aparición del “otro” y en el momento de redacción del relato epistolar dirigido a un amigo.

La soledad del narrador, unida al cronotopo de la noche, en un entorno cotidiano, provoca la emergencia de un fantástico interior que desemboca en la destrucción del yo del narrador:

En la soledad, germina el miedo, cuyo fundamento puede hallarse en un mero estado de excitación nerviosa (...) En cualquier caso, el concepto de miedo aparece siempre subordinado en Maupassant al conocimiento - miedo a lo desconocido – (...) Tal concepto nos remite a la irrupción de lo anómalo en lo cotidiano, con un planteamiento moderno de la escritura, *avant la lettre*, más emparentado con *La Metamorfosis* de Kafka que con la hiperbólica iconografía romántica de los relatos de Charles Nodier y Théophile Gautier, escritos unas décadas antes.<sup>495</sup>

Como bien señala el profesor Borda Labépie, lo fantástico de Guy de Maupassant es un fantástico interior que anuncia la transformación del modo a lo largo del siglo XX y define sus características principales.

---

<sup>494</sup> VILLANUEVA, Darío, *op. cit.*, p. 45.

<sup>495</sup> Art. cit., p. 7.

#### III.4.3.4.3 “LE HORLA”

El tercer cuento en el que en el espacio cerrado de una casa es escenario de un acontecimiento fantástico vivido como traumático es “Le Horla” en su primera versión:

Le Horla existe en deux versions, dont chacune représente une histoire achevée. La première version est une nouvelle, datant de 1886, la seconde, thématiquement identique, bien qu'un peu plus développée, date de 1887, et se présente sous forme d'un journal intime. Dans le premier cas, le narrateur-témoin est le je-narrateur du récit encadré, dans le second, il est l'auteur du journal.<sup>496</sup>

En la primera versión del Horla, el primer narrador, narrador del relato marco, es un narrador anónimo en tercera persona que describe los hechos de los que es testigo y reproduce en primera persona el discurso de los protagonistas del primer relato.

El cuento se enmarca en una deliberación entre científicos que mantienen el caso sobrenatural a distancia razonable. A instancias del doctor Marande, se ha formado un grupo deliberante que se dispone a analizar, y a juzgar, fría y objetivamente, el caso de un paciente suyo, víctima de unos hechos que se remontan a un año. El doctor Marande empieza por exponer el extraño e inquietante caso y su intuición de que existe un ser, fenómeno inexplicado, cuya verdad sólo podría ser probada por una serie de indicios que constituyen una especie de *puzzle*.

El paciente, narrador en primera persona del relato enmarcado, aporta las observaciones concretas: la coincidencia entre la llegada de un barco de Brasil y la aparición de fenómenos extraños en su entorno y un artículo de periódico que habla de una epidemia similar en Brasil. A ello se

---

<sup>496</sup> SRAMEK, Jiri, “Un témoignage ambigu: le Horla de Guy de Maupassant”, *Études romanes de Brno*, vol. 12, Brno, 1991, p. 45.

suman sus propias experiencias, la desaparición de la leche del vaso sobre su mesita de noche, la ausencia de reflejo en el espejo, etc. Lo invisible penetra en lo visible, como bien precisa el profesor Jiri Sramek:

L'ambiguïté fantastique du “Horla”, qu'on peut décrire comme «le chef-d'oeuvre de cette période de folie», est due à l'invisible qui se met à baliser ses traces dans le visible.<sup>497</sup>

El doctor Marande, presenta el caso de forma muy profesional, muy coherente y con una retórica de lo más persuasiva. Ha indagado en el fenómeno y los resultados de la investigación van en el sentido de lo que su paciente afirma. Incluso uno de los testigos del caso es el propio psiquiatra, que se ve obligado a contestar a las preguntas que se plantea el paciente durante su intervención en primera persona, y a contestar con un “c'est vrai” (es verdad), dándole así credibilidad al asunto<sup>498</sup>: el ser desconocido existe, ha sido bautizado con el nombre de “Le Horla” por el propio paciente y, según la perspectiva evolucionista muy en boga a finales del siglo XIX, sería uno de los posibles sucesores del hombre en la cadena evolutiva. Todo esto aparece como hipótesis, ya que será el lector quién deberá decidir hacia qué lado decantarse. La duda sigue al final del relato.

A lo largo del relato ocurren varios acontecimientos inquietantes e inexplicables que llevarán al segundo narrador y al lector a los límites de la realidad en el mundo posible reconstruido que permite la irrupción del “otro”. Todo empieza con un malestar extraño e inexplicable, una inquietud nerviosa que impide dormir al paciente. El insomnio anuncia el progresivo deslizamiento hacia lo fantástico. Lo inexplicable llega desde el interior del protagonista, durante el tiempo de la noche y en el espacio

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>498</sup> “Le je-narrateur du récit encadré continue le fil de son histoire dans l'action du récit premier où, ne se fiant pas exclusivement à ses antennes, il cherche à s'interroger sur sa santé mentale devant un public composé de spécialistes.” (*Ibid.*, p. 45.)

cerrado de la habitación, el cronotopo de la noche. Sigue la extraña sensación de una presencia sobre su cuerpo cuando logra dormir, con ayudas de medicamentos que le provocan un sueño peor que el insomnio: “L'épouvantable sensation d'un poids écrasant sur ma poitrine, et d'une bouche qui mangeait ma vie, sur ma bouche.”<sup>499</sup>

El paso al estado de sueño inducido provoca la exteriorización del fenómeno inquietante y su descripción es casi la de un parto: “el otro” es un ser invasivo que llega desde el interior para ocupar el sitio del narrador. El estado de sueño asociado a las pesadillas actúa como catalizador mientras el propio cuerpo del protagonista parece constituir el umbral de paso entre dos realidades. Por ello, nos parece adecuada la reflexión de la profesora Brigitte Leguen sobre la función de la locura en los personajes de los relatos de Guy de Maupassant:

Maupassant introduce la confusión con una llamada al otro que llevamos dentro; la locura de los personajes cuestiona la unicidad, la estabilidad de la personalidad y nos hace dudar. (...) en Maupassant la presencia del inconsciente, el otro, el doble que pone en acción lo no visible, se manifiesta sin cesar en un exceso de visibilidad y de legibilidad.<sup>500</sup>

Además, como si de un virus se tratara, la inquietud se contamina al personal de la mansión. Su cochero empieza a adelgazar al no poder conciliar el sueño tampoco. Más adelante, su botella de agua se vacía durante la noche. Desaparece también la leche, que el protagonista aborrece, mientras el vino y las galletas, que le encantan, aparecen intactas:

---

<sup>499</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Le Horla” (1886), en *Contes divers 1886*, P. Ollendorff (ed.), 1895, p. 4-23.

<sup>500</sup> LEGUEN Brigitte, “Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida”, *EPOS, XX-XXI*, UNED, Madrid, 2004-2005, p. 166.



Jamais *on* ne toucha aux choses solides, compactes, et *on* ne but, en fait de liquide, que du laitage frais et de l'eau surtout.<sup>501</sup>

La extraña presencia se nutre de líquidos. Sobre todo de agua. El momento de los hechos sigue siendo la noche y el espacio el de la habitación cerrada con llave. El siguiente incidente extraño ocurre paradójicamente en el espacio abierto hasta ahora idílico y libre de contaminación. Sin que nadie lo toque, el tallo de una rosa se parte.

Pero la amenaza no se aleja, se extiende, y en el espacio cerrado siguen ocurriendo hechos inexplicables. Los objetos se caen y se rompen sin que nadie los toque mientras las páginas de un libro pasan sin que nadie las toque. Por fin, el reflejo del narrador en el espejo se disipa como si algo lo tapara al pasar delante de él. De ahí la idea de que el Horla es la imagen negativa y no el doble del narrador. En realidad el Horla es la amenaza invisible que acecha en la oscuridad y que al apoderarse de los espacios ocupados por el hombre, logrará tomar su lugar, como indica el profesor Sramek en su artículo sobre el Horla:

Le je-narrateur ne se voit pas dans la glace car son reflet y a été dévoré par l'image négative du Horla qui avec son corps imperceptible s'est interposé entre lui et le miroir. L'invisible manifeste ainsi sa présence, en l'emportant sur le visible sans se laisser pour autant intercepter. Le Horla n'est ni un vampire, ni un démon, ni un fantôme, ni un monstre, ni même le double du narrateur. Il est le symbole de l'invisible conçu comme une partie inconnue et manaçante du réel.<sup>502</sup>

Todo indica que un ser invisible está tomando la casa y el relato se termina con la intervención del doctor Marande, en discurso directo

---

<sup>501</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>502</sup> *Art. cit.*, p. 50.

reproducido por el narrador en tercera persona, que apoya la teoría de que en la casa del paciente se ha instalado el sucesor del hombre, un ser nuevo e inquietante que está tomando su lugar en el mundo:

Le docteur Marande, représentant dans la nouvelle la voix de la science, donne son témoignage dans le cadre du récit premier. Par conséquent, son statut narratif est indépendant du je-narrateur du récit encadré. (...) C'est ainsi que le docteur Marande se profile en tant que personnage représentant le lecteur, qui, au milieu d'un cadre réaliste croit de plus en plus à l'explication surnaturelle.<sup>503</sup>

Compartimos con el profesor Jiri Sramek la idea de que el doctor Marande se encuentra en la misma posición que el lector, que deberá valorar los hechos sobrenaturales y, al encontrarse sin argumentos objetivos contrarios a la hipótesis fantástica, aceptará que se han traspasado los límites de la realidad.

En “Le Horla”, el primer espacio que se presenta es el despacho del doctor Marande. Es el marco de la narración, el espacio de un científico que aportará credibilidad a los hechos. El segundo espacio, la lujosa propiedad del paciente al borde del Sena, en Rouen, rodeada de bosques, peñas y al borde de uno de los ríos más bellos del mundo, aparece en el largo relato enmarcado. Constituye un espacio idílico en el que el elemento líquido vuelve a convertirse en umbral de paso en movimiento de donde surgirá lo invisible que paulatinamente invadirá el mundo cotidiano del narrador-protagonista. El tercer espacio del relato es una casa edificada en un jardín magnífico con árboles magníficos al borde del Sena por el que el propietario puede ver pasar los barcos desde su ventana. El cuarto espacio toma lugar en el anterior, es la habitación del segundo narrador y espacio central de los hechos. En esta habitación ocurren, de noche, los

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

acontecimientos más extraños, pero lo fantástico se extiende a los alrededores de la casa donde ocurren hechos inexplicables que, conjuntamente, provocan el giro hacia lo fantástico. La descripción de los espacios es fragmentada, como le corresponde al género cuento y se limita a unos cuantos lugares, de los que los dos narradores describen sobre todo la atmósfera y no el espacio propiamente dicho.

Desde la habitación, el paciente ve pasar al barco, con el agua como umbral de paso: del río, del agua, ha llegado la amenaza sospecha el narrador. Dentro de la habitación ocurren los hechos inexplicables que le provocan pesadillas. Es el espacio cerrado donde surge la presencia, “el otro”, el doble que poco a poco tomará el lugar del narrador.

Al término del relato, el lector deberá valorar si cree posible el mundo representado ofrecido por el autor-narrador. En esta óptica, nos parece atractiva la idea expuesta por la profesora Irma Céspedes, de que existe una relación “espejo” entre el narrador, creador del mundo representado, y el lector, con su horizonte de expectativas:

Un cuento, como toda obra literaria, implica una concepción de mundo que un hombre concreto - el autor - elabora y encarna en un narrador que relata para un lector. Lo que importa en el cuento no es conocimiento verídico de la realidad, la alusión realista o naturalista a un mundo externo, sino el quehacer del narrador creador de mundo fundado en y con sus palabras: "el relativismo del cuento es uno de sus valores estéticos", El cuento fantástico, paradójicamente, "lee" al lector, por cuanto funciona a modo de espejo, que obliga al receptor a descubrir en lo narrado el reflejo de su interior.<sup>504</sup>

Y los límites de la realidad, la frontera ante lo desconocido son aquí los límites de la personalidad visible del hombre, que corre riesgos de

---

<sup>504</sup> Art. cit., p. 124.

alienación cuando surge “lo invisible” que acecha en nuestra mente, como apunta la especialista Marie-Claire Bancqart:

Persuadé que notre identité est floue, que les limites de notre personnalité sont toujours difficiles à définir et menacées, Maupassant fonde ses récits fantastiques sur les risques d’aliénation constants de notre être.<sup>505</sup>

Las palabras clave son los límites y el mundo representado. La amenaza, en “Le Horla”, llega en realidad del propio interior del personaje, por lo que el mundo fantástico se sitúa en la propia personalidad invisible del narrador que logrará liberarse e invadir el lado visible para contaminar el universo cotidiano del narrador, que ya nunca será el mismo. Lo fantástico aquí es, de nuevo, interior. “El Horla” llega desde el interior del personaje: es el “hors-là” que logra desestabilizar por completo a un personaje que ve como su espacio privado, su refugio frente al exterior, se transforma poco a poco en amenaza.

---

<sup>505</sup> BANCQUART, Marie-Claire, *Maupassant. Un homme énigmatique*, Ministère des Affaires étrangères, France, 1993.

#### III.4.3.4.4. “LE HORLA” v.2

Si en el primer Horla, “el personaje principal intentaba ganarse la adhesión con el objetivo de confirmar la realidad de lo increíble”,<sup>506</sup> la segunda versión, se presenta bajo la forma de un diario íntimo que narra el viaje de una conciencia sometida a un proceso de alienación. El lector es, así, atraído hacia el interior de la obra, para asentarlo en la realidad del narrador único, con intención de seducirlo<sup>507</sup>.

En esta versión, la llegada del Horla no se racionaliza. El Horla II nos narra cómo se derrumba el espíritu del narrador sometido al acoso de un ser vampírico cuya presencia se insinúa paso a paso en la vida del personaje. La narración es en primera persona, para dar verosimilitud a lo narrado, y enfrentar directamente al lector con el paso de umbral característico del universo fantástico. El diario empieza directamente, sin introducción por parte de un narrador extradiegético. Aquí debe decidir el lector en qué plano se sitúa y decidir si la narración es producto de la imaginación, de la locura o si es cierta.

La obsesión se materializa poco a poco y manifiesta página a página, día a día, el derrumbe psicológico del narrador. El discurso tiende hacia el delirio aunque sigan apareciendo los elementos que permiten anclar la narración en la realidad: el barco de Brasil y el artículo de periódico. Pero en este caso no hay demostración, no existe investigación. No hay distancia entre el narrador y el lector. El lector ha de enfrentarse con las vivencias del narrador y está directamente en contacto con el diario y con los acontecimientos vividos. El narrador es el único testigo de lo que ocurre y nos presenta una visión interiorizada del fenómeno, escrita en presente y manteniéndonos en la ignorancia de lo que el futuro le depara. Poco a poco,

---

<sup>506</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, *Littérature*, París, n° 2, 1971, p. 113.

<sup>507</sup> VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*.

el espíritu del narrador es invadido por el desorden y la técnica narrativa revela el caos interno del protagonista. El desorden es significativo en la escritura: abundan las interrogaciones, las repeticiones de palabras, las preguntas recurrentes y obsesivas. El final es caótico y la única solución que le queda al narrador, tras intentar, sin conseguirlo, destruir al Horla en un incendio provocado de su propia casa, es el suicidio, dejándole libre campo al doble.

Desaparece en esta segunda versión toda causalidad lógica entre los elementos: el barco brasileño pasa delante de la casa del narrador pero la explicación de la llegada del Horla se hace por la similitud entre el color blanco del barco y el blanco de la casa: “L’être a sauté du blanc du navire au blanc de la maison.”<sup>508</sup>

Es una explicación totalmente delirante, fruto de la conciencia ya enferma del narrador, relacionada con la focalización interna del narrador-personaje. Lo que le indica la presencia cada día más intensa del Horla son señales observadas de manera progresiva y que llevan al narrador al borde de la locura. Poco a poco, el Horla invade la vida del narrador y empieza a desposeerlo de su entorno, de sus objetos (el vaso de leche, sus libros), de su reflejo, de su casa (el final del diario está escrito lejos de la raíces del narrador, en Ruan) y de su vida, ya que las últimas palabras del diario anuncian un suicidio.

El lector no podrá, en esta versión, diferenciar el fantasma de la realidad. Se ha perdido la distancia entre el narrador y el objeto de su angustia. El lector es puesto en contacto directo con la interpretación, quizá delirante, de un narrador cuyo espíritu navega hacia una crisis total. Esa falta de distancia le permite entrar directamente en contacto con la angustia, el miedo del narrador y vivir en primera persona su alienación. Se comparte

---

<sup>508</sup> MAUPASSANT, Guy de, “Le Horla” (Segunda versión (1887)), en *Le Horla*, E. Flammarion (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1924, p. 39.

la angustia y el lector incluso podría aparecer como otro doble del narrador, víctima de lo inexistente, y que, sin embargo, está ahí y conduce a la destrucción de su interioridad. El lector debe preguntarse sin cesar si lo que lee es veraz en un mundo en que la locura y la razón se disuelven completamente y hacen que su juicio y su interpretación vacilen ante los acontecimientos.

Se trata aquí de poner en juego la psique humana y la locura para llegar a su interpretación. Pero Guy de Maupassant en vez de aclarar las cosas perturba la interpretación del lector con la utilización de un estilo narrativo con tintes de locura. Las alucinaciones del protagonista del Horla abren la puerta a un fantástico interior, haciendo que la locura se transforme en tema, debido seguramente a la posibilidad que ofrece de recibir varias interpretaciones.

Se trata, pues, para el lector, de reconstruir dicho mundo interior creado por mediación de unas técnicas de figuración particulares que permiten crear una realidad nueva y distinta, una ilusión de tipo escénico en la que no faltan los pasos de umbral que enfrentarán al lector con un mundo cotidiano perturbado por la locura y que habrá de interpretar a través del acto de lectura.

El Horla es aquí un ser de esencia misteriosa e inquietante. Es invisible, lo que le otorga una superioridad evidente sobre el narrador y se revela por primera y única vez en el texto con la técnica del reflejo robado, como ya ocurría en la primera versión. La imagen negativa del Horla le roba el reflejo al yo protagonista, y así su identidad, cuando se interpone entre éste y el espejo. Lo invisible le gana la partida a lo visible en la simbólica, demostrando así su superioridad:

L'Invisible porte sa capitale comme une marque de puissance.  
L'Invisible est presque dans le monde, il lui est plutôt coextensif, il forme un domaine pour tout ce qui est surnaturel. L'Invisible est une

zone habitée. (...) Aussi est-il naturel de croire d'abord que le Horla, à la «présence invisible et constante», est lui-même un «invisible». (...) le Je en vient à conclure que le Horla est un principe synthétique de l'Invisible. Son essence est élargie aux dimensions de tout le monde invisible ; et, le dix septembre, le dernier jour d'écriture, il est définitivement question de « l'Être Invisible et Redoutable ».<sup>509</sup>

Sin embargo, el Horla no es totalmente inmaterial: puede beber, y se asocia, metafóricamente, su transparencia, su invisibilidad al agua, del vaso, del río o incluso del espejo. La ambigüedad del ser hace que de él se puedan ofrecer varias interpretaciones: podría ser un vampiro, el doble del protagonista, la muerte, el sucesor del hombre en el mundo o simplemente lo invisible temido por el hombre. El relato es, así, un extenso proceso de alienación del yo por un personaje interiorizado, el Horla. Al final del cuento el protagonista está loco y su identidad se ha ido paulatinamente diluyendo a favor del otro, a favor del Horla. Guy de Maupassant ya hablaba en estos términos de lo invisible y de lo alienante en “Carta de un loco”:

Donc, si nous avons quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avons quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater. Donc, nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d'Inconnu inexploré.<sup>510</sup>

---

<sup>509</sup> DUBREUIL, Laurent, “Maupassant et la vision fantastique”, *Labyrinthe*, n° 4, publicado en <http://labyrinthe.revues.org/294> el 19 de febrero de 2005, consultado el 4 de mayo de 2015.

<sup>510</sup> Guy DE MAUPASSANT, «Lettre d'un fou » (1885), en *Le Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche, Classiques de Poche, París, 2000, p. 198.



Nuestros sentidos no son suficientes para llegar a lo invisible, espacio asociado a lo desconocido, a lo inquietante, al igual que lo blanco o la noche, espacios que también aparecen en el relato. Lo desconocido nos rodea y nuestros sentidos pueden, incluso, hacernos ver cosas equivocadas o no permitir una interpretación definitiva. Ni se puede confiar en los sentidos, ni lo podemos ver todo, ni oírlo todo, y nuestros sentidos apenas perciben una parte de nuestro entorno natural:

Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau... avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores. Elles sont des fées qui font ce miracle de changer en bruit ce mouvement et par cette métamorphose donnent naissance à la musique, qui rend chantante l'agitation muette de la nature... avec notre odorat, plus faible que celui du chien... avec notre goût, qui peut à peine discerner l'âge d'un vin ! Ah ! si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous!<sup>511</sup>

Estas reflexiones, que se reiteran a lo largo de los cuentos de Guy de Maupassant, constituyen una declaración de intención inequívoca: para adentrarse en los territorios movedizos del fantástico interior hace falta ir más allá de los sentidos, de la interpretación racional pero insuficiente que éstos nos permiten. El lector, necesariamente cómplice, deberá cooperar con el narrador para lograr que aflore el sentido vital del cuento. Únicamente esta actitud por parte del lector permitirá mantenerlo en

---

<sup>511</sup> *Op. cit.*, pp. 9-10.

situación de angustia frente a un universo cotidiano contaminado por lo otro. Además, como precisa la profesora Brigitte Leguen, existe la clara intención, por parte de Guy de Maupassant, de mantener la máxima ambigüedad:

Esta voluntad por parte del autor de mantener la máxima ambigüedad queda reflejada en la segunda versión de su famoso cuento El Horla en la que el autor renuncia a la explicación científico-médica que permitía autentificar el discurso del narrador.<sup>512</sup>

A partir de estas premisas construye Maupassant sus relatos fantásticos cuya temática llega a ser incluso repetitiva hasta llegar a su cuento mejor acabado en opinión de muchos críticos: el “Horla”.

Si observamos los hechos de forma cronológica, según se cuentan en el diario, el relato pasa en su momento inicial (8 de mayo) por un entorno luminoso y seguro, un espacio en perfecto equilibrio. Este estado inicial parte de una situación del universo cotidiano fácilmente interpretable a través de la objetividad del lector. Súbitamente (el 11 de mayo), el personaje toma conciencia de que algo no va bien. Algo perturba la mecánica diaria de su vida sin problemas. La perturbación llega desde el interior del personaje, aunque él atribuye su llegada a la coincidencia de color entre el barco y la casa. Lo invisible empieza a acechar pero, en realidad, es inexplicable objetivamente. Proveniente de lo invisible pero a la vez presente, percibimos su misteriosa presencia. Lo fantástico aflora y perturba al lector exigiéndole una participación más activa en el acto de lectura.

El 25 de mayo, el narrador protagonista nos indica la vía de llegada de lo invisible a lo visible: el espacio de los sueños. Otro umbral, esta vez inmaterial, perteneciente a la simbología fantástica del siglo XIX:

---

<sup>512</sup> Art. cit., p. 166.

Puis, je me couche, et j'attends le sommeil comme on attendrait le bourreau. Je l'attends avec l'épouvante de sa venue, et mon cœur bat, et mes jambes frémissent ; et tout mon corps tressaille dans la chaleur des draps, jusqu'au moment où je tombe tout à coup dans le repos, comme on tomberait pour s'y noyer, dans un gouffre d'eau stagnante. Je ne le sens pas venir, comme autrefois, ce sommeil perfide, caché près de moi, qui me guette, qui va me saisir par la tête, me fermer les yeux, m'anéantir.<sup>513</sup>

Se ha dado un paso más: la perturbación llega a su clímax. Lo invisible aflora a través de los sueños hasta invadir la realidad. El paso de umbral se ha vuelto efectivo, como en la primera versión, del interior hacia el exterior, desde el otro lado, desde lo invisible. El lector pierde poco a poco sus referentes racionales. La frontera entre sueño y realidad se ha borrado permitiendo la emergencia de lo fantástico en el universo cotidiano. Con Irma Céspedes, pensamos que, en los relatos de tipo fantástico interior, el lector proyecta sus expectativas y sus propios miedos en el espacio interior del narrador:

El narrador crea un vacío en el que el lector puede verter sus propios miedos, sus propios temores, sin perderse en la nada misma. Los temas y motivos de la literatura fantástica se originan en la necesidad de abrir y conocer el inconsciente personal, para que el sujeto, centrado en sí, alejado de toda posible intervención del mundo solar, racional, lógico, descubra su debilidad, la que conlleva un elemento destructor, un comienzo de locura, o una necesidad de posesión misteriosa: poseer o ser poseído por lo negativo, por el mal. Nace como una proyección de ese interior del hombre, que revela la inseguridad que provoca ese desconocido que lo habita y que puede,

---

<sup>513</sup> *Op. cit.*, pp. 10-11.

incluso, llegar a desquiciar. Este sentimiento no se genera afuera, en el mundo sensorial, sino en un nivel de realidad interior, que revela los monstruos que habitan en los infiernos, no en los cielos.<sup>514</sup>

El inconsciente constituye aquí el espacio de lo negativo invisible, de la interioridad del ser humano donde se sitúa lo fantástico, al que se llega a través de umbrales bien definidos por el modo fantástico. La irrupción de “lo otro” siempre será traumática porque revela la parte oscura del narrador que poco a poco contamina su vida cotidiana, provocando su locura. A partir del 2 de junio, la presencia se manifiesta ya en el plano de la realidad:

Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid, mais un étrange frisson d'angoisse. Je hâtai le pas, inquiet d'être seul dans ce bois, apeuré sans raison, stupidement, par la profonde solitude. Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher. Je me retournai brusquement. J'étais seul. Je ne vis derrière moi que la droite et large allée vide, haute, redoutablement vide ; et de l'autre côté elle s'étendait aussi à perte de vue, toute pareille, effrayante.<sup>515</sup>

La progresión parece implacable, el bosque refleja metafóricamente el espacio de la confusión personal del narrador, que decide tomarse unos días de descanso y alejarse de la casa, espacio-nudo donde nace lo inexplicable. Durante casi un mes, desaparecen las pesadillas, las extrañas sensaciones. El lector descansa nuevamente. El narrador juega con los espacios y con los sentidos del lector creando una ilusión de serenidad de tipo escénico. Las fronteras parecen de nuevo más nítidas y la angustia retrocede.

---

<sup>514</sup> CÉSPED, Irma, art. cit., p. 115.

<sup>515</sup> *Op. cit.*, pp. 12-13.

Sin embargo, el 3 de julio, fecha de vuelta del protagonista, éste se da cuenta de que lo invisible poco a poco ha invadido la casa y sus habitantes. La normalidad era únicamente una impresión. Lo invisible sigue presente, al acecho, en la casa. La tensión vuelve y el lector sufre una nueva crisis angustiada. Se ha jugado con sus sentidos. Efectivamente, no son de fiar. El 4 de julio las crisis vuelven a empezar y la posesión se vuelve a iniciar.

Décidément, je suis repris. Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. Puis il s'est levé, repu, et moi je me suis réveillé, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer. Si cela continue encore quelques jours, je repartirai certainement.<sup>516</sup>

El Horla aparece aquí casi como un vampiro, una posible explicación de lo acontecido al narrador y otro tema frecuente en lo fantástico del siglo XIX. Es la explicación racional más lógica para el lector que sigue intentando analizar de manera racional y objetiva una realidad que se difumina poco a poco, dejando paso a lo otro.

Sigue una serie de episodios en los que se intensifica la alienación de la voluntad del narrador hasta el 14 de agosto, fecha en que el narrador aparece totalmente poseído por una fuerza que lo domina por completo. La locura del narrador se percibe, como ya se ha indicado antes, a través de una sintaxis transformada, con exclamaciones cortas propias de un loco y la angustia se contagia al lector por este procedimiento estilístico. El miedo aflora impidiendo la emisión de frases coherentes y el lenguaje se entrecorta al ritmo de la respiración:

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 17.

Oh ! mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu! Est-il un Dieu? S'il en est un, délivrez-moi, sauvez-moi! secourez-moi! Pardon! Pitié! Grâce! Sauvez-moi! Oh! quelle souffrance! quelle torture! quelle horreur! <sup>517</sup>

Roger Bozzetto añade que, en términos de coherencia, incluso los acontecimientos extraños llegan de forma desordenada.<sup>518</sup> La situación resulta tan desesperada que no parece existir otro desenlace que la muerte o la destrucción. El protagonista va a destruir el entorno maléfico en que se mueve, pero todo indica que no lo ha conseguido y el único camino será la propia muerte del personaje. El otro ha invadido la realidad. Ya no hay sitio para el Yo y el Doble. Uno de los dos tendrá que desaparecer y el diez de septiembre el narrador decide ser él el sacrificado:

Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort...  
Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi... ! <sup>519</sup>

En el relato, Guy de Maupassant vuelve a alternar espacios idílicos abiertos con el espacio de la casa del narrador, el autor del diario. El Sena, umbral de agua, vislumbrado a través de la habitación, es el punto de encuentro entre los dos espacios, es el umbral a través del cual se da el giro hacia lo fantástico ya que del Sena provocará la emergencia del otro, por mediación de un barco brasileño, objeto mediador en movimiento, que pasa por delante de su casa. Compartimos además, con el profesor Jacques Neefs<sup>520</sup>, la idea de que la alternancia entre espacios abiertos y cerrados,

---

<sup>517</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>518</sup> BOZZETTO, Roger, "Histoire d'*alien* ou récit d'*aliéné*? Une double approche de l'*altérité*", *Cahiers de littérature Générale. Le double, l'Ombre, le Reflet*, Opéra, Nantes, 1996, p. 51.

<sup>519</sup> *Op. cit.*, p. 47-48.

<sup>520</sup> "La façon dont le texte organise le jeu entre intériorité et extériorité est importante à signaler. La description initiale multiplie les figures de l'intériorité, de l'intimité liée à la maison. (...) Intériorité centrée autour de l'arbre qui enveloppe, comme ce dedans superlatif qu'est le lit d'Ulysse construit autour d'un olivier, jusque dans la métaphore des racines natales, qui, elles aussi, traversent et enveloppent à la fois. La maison est aussi, comme le corps, le lieu d'où l'on voit (...) Faire brûler la maison, c'est s'expulser de son

está en relación con el juego entre interioridad y la exterioridad del narrador. Al principio del relato, la interioridad del personaje está representada por el enorme árbol plantado en su jardín cuyas raíces compara con las que le unen a su tierra natal. Por otra parte, la casa se transforma en casa-cuerpo, en el lugar desde donde ve y observa, por lo que el incendio final podría representar la desaparición del propio cuerpo del narrador y, consecuentemente, la supremacía de lo invisible sobre lo visible, de “lo otro” sobre lo real representado. Mientras, es en los espacios cerrados de la casa y en su interior, particularmente en la habitación, donde se producirán la mayoría de los acontecimientos inexplicados del relato.

El 12 de julio el narrador se traslada a París, espacio que le permite recobrar serenidad: “En tout cas, mon affolement touchait à la démence, et vingt-quatre heures de Paris ont suffi pour me remettre d'aplomb.”<sup>521</sup> En una visita en París a su prima, Mme Sablé, en un relato enmarcado que dará pie a una digresión sobre la hipnosis, el elemento fantástico aflora igualmente, como si poco a poco se contaminaran los lugares que atraviesa el narrador. Lo extraño parece aflorar aquí, por contigüidad, en un espacio abierto, el de la ciudad de París.

De vuelta a su casa, en el espacio abierto del jardín en flor, el día seis de agosto, tendrá lugar la escena de la flor cuyo tallo se parte como por acción de una mano invisible y desaparece ante los ojos del narrador. El espacio abierto ya no aporta únicamente quietud: en él empiezan a ocurrir acontecimientos inexplicables. El siete de agosto, de nuevo un paseo por la naturaleza es propicio para una reflexión sobre lo real y la alucinación. El paisaje parece idílico pero de nuevo una fuerza oculta inexplicada le obliga

---

propre corps, mais c'est aussi un instant contempler sa propre mort. Le rapport entre intériorité et extériorité est immédiatement lié, au xix<sup>e</sup> siècle, à la relation entre représentation et monde, dans la physiologie, dans la philosophie comme dans les constructions littéraires.” (NEEFS, Jacques, « La représentation fantastique dans « Le Horla » de Maupassant », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, París, n° 32, 1980, p. 238.)

<sup>521</sup> *Op. cit.*, p. 20.

a volver a su casa con la impresión angustiosa de que una mala noticia le esperaba allí. Pero todo se queda en simple angustia. A partir del 12 de agosto, una presencia parece querer confinarlo en el espacio de la casa, de la que solo saldrá al final del relato, durante su incendio, que observa con terror desde el exterior con la intención de suicidarse y dejarle su sitio a su doble maléfico.

Los umbrales fantásticos, tanto materiales como inmateriales, siguen presentes. El barco blanco desde el espacio de agua transparente, el muro blanco de la casa, el espejo (símbolo de identidad y problemas de identidad, espejo o imagen reflejada en el río-agua, como en Narciso) y el propio cuerpo del narrador, que lucha contra el ser invasivo, forman parte del primer grupo. Al segundo grupo pertenecen las pesadillas y la soledad del narrador<sup>522</sup>.

En el espacio exterior, la contaminación parece realizarse a través del aire y de los espacios con agua. El juego entre los espacios interiores y exteriores, entre lo abierto y lo cerrado resulta básico ya que el contraste permite la materialización de lo invisible que se introduce en los espacios concretos a través de umbrales de tipo fantástico.

Aquí lo interior invade lo exterior o se impone a lo exterior, incluso en el estilo. La locura se impone al orden, por eso desaparece el marco de Horla I y cualquier explicación o intento de explicación por parte de un narrador “objetivo”.

---

<sup>522</sup> “Esta desasosegada y descarnada representación del hombre, arrojado desde su soledad cósmica a un mundo hostil, cruel espejismo de felicidad regido por una concatenación de fuerzas adversas aliadas contra él, tiene su corolario en la soledad afectiva. Ésta constituye la viga maestra del andamiaje mítico de la escritura maupassantiana, actuando como pórtico o acceso a lo fantástico, en el sentido amplio del término al que ya hemos aludido. La soledad, generadora del miedo que desemboca a su vez en el desmoronamiento de las certezas del mundo material, ocupa así un lugar primordial en algunos cuentos como *Soledad* (1884), *¿Él?*, *El Horla*, *Paseo* (1884) o *¿Quién sabe?*” (BORDA LABÉPIE, Juan Miguel, art. cit., p. 7.)



### III. 5 JULIO CORTÁZAR: ANÁLISIS CORPUS

En esta parte del trabajo dedicada a nuestra selección de relatos de Julio Cortázar, tenido en cuenta el particular juego del autor tanto con las técnicas de narración como con el tiempo, abordaremos en cada cuento el tipo de narración y el particular juego con el tiempo presente en la casi totalidad de sus relatos. Por ello, empezaremos este análisis directamente con una clasificación de los cuentos seleccionados para nuestro *Corpus*, partiendo de los criterios utilizados para la clasificación de los cuentos fantásticos de Guy de Maupassant.

#### III.5.1 LO FANTASTICO Y EL ESPACIO EN CORTAZAR

Recordemos que el criterio principal a la hora de realizar la clasificación de los cuentos de Maupassant fue el carácter *abierto o cerrado* del espacio en el que surgía el elemento fantástico. Si aplicamos este criterio a los relatos de Julio Cortázar seleccionados en nuestro *corpus*, observaremos que únicamente en cuatro de ellos posee especial relevancia el carácter cerrado del espacio en el que nace y se desarrolla el elemento fantástico: son “Casa tomada”, “Las Ménades”, “Carta a una señorita de París” y “Ómnibus”. La característica de estos cuentos, que formarán nuestro primer subgrupo espacial, es que todos se desarrollan en un espacio único y cerrado y, que, en todos, la huida hacia el exterior, hacia el espacio abierto, constituye una liberación.

El segundo subgrupo, teniendo en cuenta nuestro primer criterio, lo constituirán “Lejana” y “Autopista del sur”, ambos relatos en los que lo fantástico surge y/o se desarrolla en el espacio exterior.

En los demás cuentos de la selección lo que importa ya no es el criterio abierto o cerrado del espacio lo esencial, sino la presencia de espacios paralelos que se comunican entre sí, cosa que ocurre en los cuentos que forman nuestro tercer subgrupo: “Continuidad de los parques”, “El río”,

“La puerta condenada”, “La noche boca arriba”, “Axolotl”, “Las babas del diablo”, “Orientación de los gatos” y “Fin de etapa”.

El segundo criterio, o sea, el carácter cotidiano y habitado o abandonado y, por tanto, deshabitado del espacio en el que se desarrolla lo fantástico tampoco nos sirve demasiado en la clasificación, ya que, y en coherencia con nuestra visión de lo fantástico y su evolución hacia territorios cotidianos, los relatos de Julio Cortázar siempre tienen lugar bien en espacios cotidianos habitados: casas, departamentos o habitaciones de hotel, bien en espacios públicos: museos, hospitales, teatros, parques, etc.

Y si conservamos como tercer criterio el carácter nocturno o no del evento fantástico, pierde su importancia el cuarto criterio, la distinción entre espacio como simple escenario o espacio en el que aparece un ser inquietante, ya que en lo fantástico cortazariano no aparecen monstruos, ni seres inquietantes. Lo que importa aquí es la multiplicación de espacios y la confrontación entre espacios paralelos que comunican entre sí.

En cuanto al quinto criterio utilizado, el carácter opresor o no del espacio considerado, es válido únicamente en los cuentos de nuestro primer subgrupo, cuya historia se desarrolla en espacios cerrados que siempre son espacios opresores que actúan contra el narrador-protagonista.

El sexto y último criterio, la presencia o no de uno o varios objetos mediadores, como prueba objetiva de la existencia de lo fantástico, pierde también fuerza en favor de la presencia de umbrales que permiten la comunicación entre espacios paralelos.

Si aplicamos los criterios a las obras de Julio Cortázar seleccionadas para nuestro *Corpus*, obtenemos el siguiente cuadrante, que consta de tres subgrupos:

#### SUBGRUPO 1: ESPACIOS ABIERTOS

1. “Lejana”
2. “La autopista del sur”

#### SUBGRUPO 2: ESPACIOS CERRADOS OPRESORES

1. “Casa Tomada”
2. “Ómnibus”
3. “Carta a una señorita de París”
4. “Las Ménades”

#### SUBGRUPO 3: ESPACIOS PARALELOS COMUNICADOS

1. “Continuidad de los parques”
2. “El río”
3. “La puerta condenada”
4. “La noche boca arriba”
5. “Axolotl”
6. “Las babas del diablo”
7. “Orientación de los gatos”
8. “Fin de etapa”

Únicamente en dos relatos de nuestra selección surge lo fantástico en un espacio exterior. En “Lejana”, aunque casi todo el relato ocurre en el interior de la casa de Alina, el fenómeno fantástico, anunciado a través de los palíndromos y de los sueños de Alina, como veremos en nuestro análisis, tiene lugar en un puente, en el espacio exterior de Budapest. Y en “La autopista del sur” todo el relato se desarrolla en el espacio exterior de una autopista embotellada incomprensiblemente durante semanas.

#### III.5.1.1.1 LEJANA

En “Lejana”, primer relato perteneciente al subgrupo, aparecen un único personaje y su doble, ambos relevantes para el argumento. El primer personaje es Alina Reyes, de estatus social alto y que sueña con otra mujer: *la otra o la Lejana*, que sufre golpes y malos tratos y de la que únicamente sabe que vive lejos, en Budapest en las antípodas de Buenos Aires, donde vive Alina Reyes. El segundo personaje, el doble de Alina, *la Lejana*, es quien da nombre al cuento. “La Lejana”, alter ego de Alina, resulta ser una mendiga que sufre malos tratos y que se pasea por un puente de Budapest.

La narración toma la forma de un diario íntimo, el diario de Alina Reyes, que será narradora intradiegética en primera persona con focalización interna hasta el momento de su casamiento, en que abandona la escritura del diario. A partir de ese momento toma el relevo de forma abrupta un narrador testigo heterodiegético en tercera persona y con focalización externa.

*Lejana*, publicado en Bestiario en 1951, está redactado en forma de diario fragmentado de Alina Reyes, entre el 12 de enero y el 7 de febrero. No se sabe de qué año, por lo que el juego con el tiempo es

constante y no deja de ser una dimensión interior del personaje. En el diario, Alina describe sus sueños con “la Lejana” que parece vivir en Budapest. En la sucesión de sensaciones que atraviesa, aparecen nombres de calles, de plazas y de puentes que son reales. La atracción es tan fuerte que Alina decide casarse, sin amor, para que su marido la lleve a Budapest en luna de miel. El diario, en primera persona, se termina en vísperas del viaje. Siguen entonces unas páginas de un narrador anónimo que nos informa de lo acontecido en Budapest: Alina ha encontrado a la mujer, a *la otra*, se ha abrazado a ella y se ha convertido en *ella* mientras *la otra* se transformaba en Alina. La atracción ha sido fatal para Alina. F. Guattari<sup>523</sup> habla de “caosmosis”, entendido como el deseo de osmosis que únicamente conduce al caos existencial. La búsqueda del “otro” siempre culmina en la imposibilidad de fusionar, como igualmente precisa Malva Marina Vásquez: “Tanto Alina como el protagonista de Axolotl caen víctimas de la alteridad, lo cual refleja una concepción de mundo paranoica, rasgo consustancial a lo fantástico.”<sup>524</sup>

El viaje de Alina será en un principio solamente mental: todo el tiempo del diario. Cuando acaba el diario empieza el viaje físico hacia *lo desconocido* hacia el *otro* lugar, hacia *otra* vida. Desde el principio queda claro que Alina quiere abandonar su vida. Empieza entonces un juego de construcción de dobles y de oposiciones: Alina y la otra mujer, Buenos Aires y Budapest, el dolor que nace de la insatisfacción de Alina y el dolor de *la otra* que no es más que el dolor de Alina. La salida del dolor tampoco parece posible, ni aquí en Buenos Aires ni allá en Budapest. La narración es doble narración igualmente: el diario en primera persona, o sea, Alina dentro de la escritura, y la narración del encuentro, entre Alina y la “lejana”, en tercera persona, a través de un narrador anónimo que deja

---

<sup>523</sup> GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

<sup>524</sup> MARINA VÁSQUEZ, Malva, “El drama de la subjetividad anarco-deseante en relatos de Julio Cortázar”, Pontificia Universidad Católica, Valparaíso, p. 17.

vacíos en lo ocurrido entre Alina y “la Lejana” durante el encuentro. Alexandra Merlo, en su artículo sobre *Lejana*, habla de “ausencia” para calificar las consecuencias del cambio de narrador que nos aleja de la acción al perder el lector el referente principal, el narrador-testigo en primera persona, que constituía Alina:

Inclusive el encuentro entre las dos mujeres es un encuentro dudoso porque se da en “ausencia”, en ausencia por lo menos del lector. (...) el lector espera esa coincidencia (entre los dos mundos), pero, cada vez más lo único que puede constatar es una lejanía insuperable entre palabra y acción.<sup>525</sup>

El cambio de narrador produce ese efecto de lejanía y de imposibilidad de aprehender los acontecimientos a través de la escritura. La respuesta a nuestras preguntas tendrá que venir de las palabras, esas mismas palabras que aparecen poco a poco en el diario de Alina: juegos de palabras primero sin referente que adquieren significados más lejos en el diario, repetición de versos, palíndromas, anagramas, palabras en idiomas extranjeros (francés, húngaro) que tienen como propósito la construcción de *otro* ámbito, de *otra* vida, de *otra* realidad.

Alexandra Merlo se ha detenido en los anagramas como medio de conciliar el sueño para Alina Reyes en un principio. Alina descubre los significados y sentidos diferentes contenidos en los anagramas pero llegará un momento en que no podrá conciliar el sueño:

El anagrama de Alina Reyes es “es la reina”. Su nombre esconde la otra, la que está allá, la silenciosa presencia. Los nombres y los

---

<sup>525</sup> MERLO, Alexandra, Alina, es la reina y..., cinco palabras para inventar un mundo, en *Revista de Estudios Sociales*, nº 13, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, p. 68.

anagramas, los cuentos y los viajes: si el *divertissement* es un ir hacia otro lugar, el juego de los anagramas de Alina lo es completamente.<sup>526</sup>

A través de estos juegos de palabras, Alina descubre *lo que no es*, una *realidad* diferente y lejana. Los anagramas y los palíndromos también constituyen umbrales de paso<sup>527</sup> hacia “la otra” que hacen entrever la realidad oculta en el reverso de las palabras que también funcionan a modo de espejo:

El juego de sentido que surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diverso género confiere al texto posibilidades de sentido mayores que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado. (...) El palíndromo se utiliza tradicionalmente en conjuros, fórmulas mágicas, en las inscripciones de puertas y tumbas "o sea en los lugares fronterizos y mágicamente activos del espacio cultural."<sup>528</sup>

Los anagramas y los palíndromos constituyen un nuevo tipo de umbral, solo accesible a través del espacio narrativo, en el que Alina, a través de su diario, hace entrever su “otro yo”:

Los anagramas van aumentando en dificultad conforme la presencia de Lejana se va consolidando. Alina encuentra una forma gráfica para expresar su propia realidad distorsionada. Su lenguaje y su

---

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>527</sup> “Los anagramas y los palíndromos se definen como juegos de letras que consisten en formar nuevas palabras a partir de una, moviendo las letras en diferentes sentidos. Los anagramas son estructuras lingüísticas en las cuales las letras se desplazan en varias direcciones para obtener nuevos significados; los palíndromos son juegos de letras cuya lectura es de atrás hacia adelante y viceversa, y reflejan una misma lectura. En ambos casos, se refiere a la facultad de la palabra de crear, de transgredir realidades por medio de la palabra misma.” (ARRIETA VARGAS, Vilma, “Presencia satánica en el río Danubio: anagramas en “Lejana” de Julio Cortázar”, *Letras*, n° 32, Universidad Nacional, Costa Rica, 2000, p. 45.)

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 47.

personalidad se fragmentan de la misma manera, en un intento por encontrar el otro yo.<sup>529</sup>

Pero a la vez, Alina es la *lejana*, y en su afán de volverse *una* Alina Reyes descubrirá la imposibilidad de dos destinos opuestos. Del abrazo final, descrito por el narrador exterior, deducimos que la unión, la fusión no ha sido posible. Tan sólo se ha producido un intercambio. No existe compatibilidad entre las dos mujeres. Si Alina Reyes soñaba con la condición de “la otra”, “la otra” quizá también soñaba con la condición de Alina Reyes en un movimiento inverso que no aparece narrado en el cuento.

En “Lejana”, lo fantástico aparece ligado a los temas del yo ya planteados por Todorov<sup>530</sup>. En fecha del 12 de enero, el acontecimiento sobrenatural irrumpe en la cotidianidad de Alina:

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio.<sup>531</sup>

Sabemos que quien escribe el diario es Alina Reyes, pero Alina mantiene la duda: ¿es ella? o ¿es *la otra*? Sólo el 20 de enero se clarifica la situación: la autora del diario es Alina Reyes pero existe una *lejana*, un doble desconocido y amenazante. Cuando la describe hay confusión, de nuevo, entre el yo y la *otra*:

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>530</sup> TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*

<sup>531</sup> CORTÁZAR, Julio, “Lejana”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 120.



A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan (...) y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos.<sup>532</sup>

A partir de aquí la vacilación se mantiene a lo largo del diario, por lo que el lector no sabe qué actitud tomar: ¿es lo narrado puro delirio o hay que aceptarlo a pesar de su carácter sobrenatural? Según Tzvetan Todorov, la disolución de los límites entre el *yo* y el *no-yo* da lugar a la ruptura entre sujeto y objeto y a la transformación del tiempo y del espacio. Lo que efectivamente ocurre en “Lejana”. Alina Reyes vacila entre incluir o excluir su otro *yo*. Se siente confusa. Usa a la vez el *yo* y el *ella* (*soy yo y le pegan o a mí la lejana, no la quieren*). Incluso aparece cierta distancia entre la narradora y su propio cuerpo (*me veía las manos (...) y parecía que tocaban bien.*)

En cuanto al tiempo de narración parece que es el mismo en las dos ubicaciones, en Buenos Aires y en Budapest.

Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. Me acuerdo que un día pensé: Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé a mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor

---

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 121.

me pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula.<sup>533</sup>

El tiempo aparece como problemático; ya no tiene el mismo sentido. ¿Es posible que Alina y *la otra* tengan sus vivencias al mismo tiempo y en sitios diferentes? La pregunta se la hace la propia Alina en su diario en la entrada del 28 de enero:

¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo<sup>534</sup>

Al final del abrazo, y de la fusión fallida, el lector tendrá confirmación de que el tiempo es el presente en ambos casos y se efectuará la ruptura entre el objeto y el sujeto. El narrador omnisciente termina su relato igualmente manteniendo la duda en el lector: lo ocurrido es parte integrante de la realidad aunque permanezca inexplicado. El pacto de ficción con el lector vuelve posible la existencia de la Lejana como alguien real aunque las leyes de nuestro mundo racional no permitan explicarlo.

¿Quién es verdaderamente Alina Reyes? ¿Quién es la otra, la Lejana? ¿Quién suplanta a quién? No hay respuestas. Sólo queda la sorpresa y el terror. En “Lejana” los conceptos de verdad y realidad aparecen presentados a través de dualidades: cercana y lejana, día y noche, real e imaginaria, reina y mendiga que no son delimitadas. Incluso el cuento está dividido en dos partes con dos tipos de narración completamente opuestos. La narración en primera persona del diario y la utilización del presente para describir lo que ocurre en ambos ámbitos permite la

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 123.

verosimilitud del relato presentando la vida de Alina Reyes como la *realidad* mientras la *lejana* aparece como el producto de la imaginación de Alina. Pero cuando el diario se cierra, las fechas ya no existen y el narrador pasa a tercera persona. A partir de ahí surge la pregunta. ¿Dónde está lo real? ¿Qué es lo real? Las últimas anotaciones en el diario tienen lugar el 7 de febrero, pasados siete días tras la última. En esta entrada anuncia que cerrará el diario y anticipa el encuentro con la *Lejana*, que define aquí como su *parte oscura* con la que debe fusionarse para lograr un *yo* pleno:

En el puente la hallaré y nos miraremos. Y será la victoria de la reina contra esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro.<sup>535</sup>

*Adherencia maligna* o parte oscura de sí misma es la *Lejana*; ella, zona iluminada y *cierta*. El diario en primera persona cumple así su función de descripción de la *realidad*, de *lo cierto*. Al pasar a la última parte del relato, el concepto de *realidad* se tambalea. “La otra” no es parte de Alina. Es un ser *aparte*, con aspiraciones idénticas a las suyas. La fusión se vuelve imposible, porque *la otra*, *la lejana* no la desea; tiene sus propias aspiraciones y lo que se produce es un intercambio entre dos personalidades distintas.

El profesor Matas habla de una “justa redistribución de funciones”<sup>536</sup> con la inversión de las vidas de Alina y de la “lejana”, en un

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>536</sup> “El tema de “Lejana” consiste, en esencia, en la inversión de términos de una relación donde uno de los partícipes se ha estado beneficiando en detrimento de otro. (...) Este “pasaje” opera como una, justa, redistribución de funciones en la estructura previa. A la mendiga tocará en satisfacción de su largo sufrimiento, el confort y la feliz despreocupación de Alina, y a ésta, el sacrificio de la mendiga, que tiene algo de punitivo (o purgativo) para Alina. El cambio parece ya, por otra parte, irreversible.”

contexto moral nunca ausente en los cuentos de Julio Cortázar. “La otra” pasa a ocupar el espacio de la realidad mientras Alina Reyes empieza a sentir el frío de la nieve y el cansancio de *la otra*. Todo ello ocurre sobre el puente, un lugar que simboliza el paso de un universo al otro, de una realidad a la otra. Un umbral donde se suspende el tiempo dejando paso a la otredad.

La atmósfera se vuelve poco a poco sofocante y angustiada lo que permite la irrupción de lo insólito como estrategia narrativa. El personaje cortazariano no controla su existencia aunque elija su destino: son elementos propios de la filosofía existencialista de Sartre. El mundo en que se mueven los personajes es un mundo sin Dios, dónde sólo cabe la angustia. Estos personajes están enfrentados a fuerzas misteriosas que se infiltran en el universo cotidiano dejando entrever zonas hasta ahí escondidas. Aparecen grietas a través de las cuales surge la sospecha de que existe otro orden escondido. La otredad amenaza nuestro universo cotidiano. Se mezclan entonces lo uno y *lo otro*, la diversidad y la identidad, la unicidad y la multiplicidad, cambiando totalmente el concepto de individuo. El personaje vacila así entre dos polos: yo y el otro, siendo el otro la forma de saciar una necesidad existencial: ser completo.

La *Lejana* al fin y al cabo, pese a su marginalidad, pese a su condición, no deja de ser alguien idéntico a nosotros. La posibilidad de que lo que le ocurre a Alina le ocurra al lector lo hace *vacilar* y le produce angustia. Lo siniestro acecha y puede emerger en cualquier momento poniendo al lector al borde del abismo, acercándolo a espacios y umbrales característicos de lo fantástico.

El propio título alude a la espacialidad del relato, elemento que Vilma Arrieta Vargas subraya en el análisis de la palabra “lejana”:

---

(MATAS, Julio, “El Contexto Moral en Algunos Cuentos de Julio Cortázar”, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, n° 84-85, 1973, p. 602.)

La palabra Lejana es utilizada por Alina para identificar la parte oscura de su vida; es el anagrama de Ajena porque, además de simbolizar una cuestión espacial, con el adverbio "lejos" o sea el "allá", en otro continente, especifica claramente que Lejana es su otro yo, la que está oculta, ajena a su propia realidad. Sin embargo, la "lejana" se irá materializando, en la conciencia del personaje, como un doble de sí misma, como en una presencia doblada en los anagramas.<sup>537</sup>

Más que un doble exacto de Alina, la "lejana" es un doble antitético que debería completar la personalidad de Alina, que debería hacerla entrever la parte invisible de su realidad. Pero en los cuentos de Julio Cortázar, la fusión nunca se completa totalmente, lo que indica la imposibilidad de acceder al conocimiento completo de la propia realidad.

El primer espacio que aparece en el relato es el espacio cerrado de la casa de Alina. Es el espacio en que Alina redacta su diario y sueña con la *Lejana*. En los sueños de Alina aparece un puente de Budapest que será el umbral que marcará el paso hacia lo fantástico. Los juegos de palabras constituirán un nuevo tipo de umbral que hace emerger "lo otro" del propio texto. El frío, la nieve, el sueño y la noche actuarán como catalizadores y permitirán el paso de umbral, el paso del puente, objeto espacial, como ya ocurría en los cuentos fantásticos del siglo XIX. Los mecanismos de paso no parecen haber cambiado en este grupo de relatos. Por fin, cabe destacar que el "intercambio" tiene lugar mientras Alina cierra y abre los ojos, haciendo de la mirada otro umbral de paso, tal y como ocurrirá en "Axolotl" o en "Orientación de los gatos", o bien, de similar manera, en "Las babas del diablo" a través del objetivo de una cámara:

---

<sup>537</sup> *Op. cit.*, p. 51.

El cambio de la perspectiva y su relación con el espacio y el tiempo se complica en cuentos como «Lejana» y «Axolotl», en los cuales los personajes se desdoblán en figuras extrañas; en ambos casos, la voz y la perspectiva trasmigran de uno a otro aunque físicamente permanezca la separación. No por casualidad la transformación final de Alina sucede mientras ella cierra y abre los ojos; el lapso entre ese abrir y cerrar da paso a la Lejana.<sup>538</sup>

En su estudio, Flora Ovares y Margarita Rojas definen la mirada como espacio de tránsito característico de los relatos de Julio Cortázar, fenómeno que, como precisado con anterioridad, volveremos a abordar en varios cuentos de nuestro Corpus.

---

<sup>538</sup> OVARES, Flora, ROJAS, Margarita, “Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar”, Letras, n° 31, Universidad Nacional, Costa Rica, 1999, p. 10.

### III.5.1.1.2 LA AUTOPISTA DEL SUR

En “La Autopista del sur”, los personajes principales están constituidos por un grupo de conductores atrapados en un embotellamiento. El narrador testigo en tercera persona los denomina por la marca de su coche y va dando muy pocos datos sobre ellos: el ingeniero del Peugeot 404, la muchacha del Dauphine, las monjas del 2HP, el hombre del Caravelle, el matrimonio del Peugeot 203, los dos jovencitos del Simca, Taunus, el matrimonio de ancianos del ID Citroën, los campesinos del Ariane, el Volkswagen del soldado, el del DKW... La focalización es externa con el punto de vista del ingeniero que conduce el Peugeot 404.

El detonante en el texto es el repentino embotellamiento por causas desconocidas en una autopista entre Fontainebleau y París. Nada se sabe de las causas ni se sabrá. El acontecimiento, desconocido y extraño, que origina el gigantesco atasco sitúa a los conductores en un tiempo fijado, que nada más iniciarse el embotellamiento parece haberse quedado suspendido, y en un espacio reducido fuera de la realidad o en otra realidad:

Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el bip bip de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde. (...) El calor de agosto e sumaba a ese tiempo a ras de neumáticos para que la inmovilidad fuese cada vez más enervante.<sup>539</sup>

El tiempo se inmoviliza y calienta los ánimos de los personajes que solo pueden medir el tiempo con el paso del día a la noche y viceversa. En el espacio cerrado de la autopista, el tiempo no pasa igual que en el exterior. Es un tiempo fuera del tiempo en el que se han quedado atrapados

---

<sup>539</sup> CORTÁZAR, Julio, “La autopista del sur”, en *Todos los fuegos el fuego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 531.

los coches, espacios en movimiento que súbitamente se quedan inmobilizados:

Todo era olor a gasolina, gritos destemplados de los jovencitos del Simca, brillo del sol rebotando en los cristales y en los bordes cromados, y para colmo sensación contradictoria del encierro en plena selva de máquinas pensadas para correr.<sup>540</sup>

En “La autopista del sur”, el espacio abierto de la autopista adquiere literal o metafóricamente la condición de “cerrado”.

La autopista se transforma en selva en que los vehículos se quedan encerrados con sus pasajeros en su interior. La máquina ha perdido su funcionalidad y los pasajeros y conductores su condición de seres humanos al ser designados por el nombre de su vehículo. Poco a poco, todos pierden el control del tiempo y parece repetirse siempre la misma hora, eternamente:

Aparte de esas mínimas salidas, era tan poco lo que podía hacerse que las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo; en algún momento el ingeniero pensó en tachar ese día en su agenda y contuvo una risotada, pero más adelante, cuando empezaron los cálculos contradictorios de las monjas, los hombres del Taunus y la muchacha del Dauphine, se vio que hubiera convenido llevar mejor la cuenta.<sup>541</sup>

El elemento espacial que da el giro hacia lo fantástico es la propia autopista, embotellada por razones desconocidas y que permite la creación de un microcosmos, de una realidad paralela en construcción. Al

---

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 536.



cabo de unos días llega la primera muerte: el suicidio de un hombre que había abandonado a una mujer:

Desde luego el hombre se había suicidado tomando algún veneno; las líneas a lápiz en la agenda bastaban, y la carta dirigida a una tal Ivette, alguien que lo había abandonado en Vierzon.<sup>542</sup>

Se sabe entonces, a la hora de enterrar el cuerpo, y de manera casual, que la noche anterior habían surgido escenas de violencia:

Llevarlo más lejos, en pleno campo, podía provocar la violenta repulsa de los lugareños, que la noche anterior habían amenazado y golpeado a un muchacho de otro grupo que buscaba de comer.<sup>543</sup>

Entonces llegan la nieve y el frío que obligan a los pasajeros a refugiarse unos días en su auto. Y a la vuelta del tiempo soleado, otra vez de noche, vuelve a surgir la muerte:

Tampoco la muerte de la anciana del ID podía sorprender a nadie. Hubo que trabajar otra vez en plena noche, acompañar y consolar al marido que no se resignaba a entender.<sup>544</sup>

De repente, un día ocurre lo que ya nadie esperaba, los coches empiezan a avanzar a velocidad normal. El atasco ha concluido:

El alegre vigía tuvo la impresión de que el horizonte había cambiado (era el atardecer, un sol amarillento deslizaba su luz rasante y mezquina) y que algo inconcebible estaba ocurriendo a quinientos metros, a trescientos, a doscientos cincuenta. (...) y a los lados de la

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 547.

autopista se veían huir los árboles, algunas casas entre las masas de niebla y el anochecer.<sup>545</sup>

Es la salida del umbral, la vuelta al espacio real, con la impresión de que lo que huye no son los coches, sino el espacio en el que los coches se encontraban. El cambio de espacio resulta evidente. Lo novedoso en el cuento es que, aunque se pueda leer como metáfora, el espacio tras los límites, dentro de la autopista, no es percibido como opresor y cuando inexplicablemente todo vuelve a la normalidad, la impresión que les queda a los protagonistas es la de haber perdido parte de su felicidad:

Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane; después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida. Sí, tenía que ser así, no era posible que eso hubiera terminado para siempre.<sup>546</sup>

La vuelta a la normalidad es una vuelta al espacio real “donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante.”<sup>547</sup>

Así, lo que crea una atmósfera fantástica en el relato es la suspensión del tiempo y el paso a un espacio reducido en el que se recrean las bases de organización de *otra* sociedad, paso a paso, con sus luchas por el poder, la búsqueda de alimentos y de bebida, y la solidaridad entre las personas. No hay elemento sobrenatural o de índole fantástica. El detonante y el desarrollo de la micro sociedad constituyen los elementos fantásticos al resultar imposible llegar a tal situación en una autopista. La amenaza que se

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 550.

cierte sobre los personajes es la deconstrucción de lo que eran para pasar a convertirse en *otros* a través de un proceso regenerador debido a la falta de medios y a la obligada reconstitución de una sociedad organizada para poder sobrevivir. El paso de umbral y la narración desde el *otro lado*, desde la propia autopista, como espacio abierto cerrado, un espacio tras los límites en el que ocurren hechos insólitos inexplicables, producirán el sentimiento fantástico. El lector tendrá aquí de nuevo la última palabra para decidir el sentido del relato en el que permanece la duda.

### III.5.1.2 ESPACIOS CERRADOS OPRESORES

En los cuatro cuentos pertenecientes a este subgrupo, el espacio cerrado es un espacio opresor en el que los personajes únicamente tendrán como solución la huida hacia el exterior. En “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Las Ménades”, los espacios cerrados parecen dotados de vida propia y empujan a los personajes hacia la salida como única vía de supervivencia. En “Carta a una señorita de París”, la única salida será el suicidio.

#### III.5.1.2.1 “CASA TOMADA”

En “Casa Tomada”, la narración transcurre en primera persona, con focalización interna del narrador autodiegético. De inicio, la casa nos es presentada como “guardiana de los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”<sup>548</sup> en la que viven solos los dos personajes de la historia a pesar de ser una casa inmensa. Una casa a la que el narrador atribuye un poder de manipulación sobre su propia vida y la de su hermana: “a veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos.”<sup>549</sup>

Las actividades de los hermanos son recurrentes y giran en torno al mantenimiento de la casa. Sin embargo, merece especial atención el hecho que la actividad principal de la hermana sea el tejido. El acto de tejer parece detener el tiempo en la casa, a la espera, como en la Odisea, de un acontecimiento que acelerará la acción. Irene y su hermano parecen vivir en estado de letargia en un tiempo interior y propio a la casa. Tejer y destejer parece ser la clave de la espera semana tras semana, en claro paralelismo con la vida en la casa.

---

<sup>548</sup> CORTÁZAR, Julio, “Casa Tomada”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 107.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 107.

Tras una especial atención a la descripción precisa del espacio de la casa, el narrador describirá el primer contacto auditivo con el elemento fantástico perturbador:

Eran las ocho de la tarde (...) El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. (...) de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: -Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. -¿Estás seguro? Asentí. -Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado.<sup>550</sup>

Un ruido impreciso y sordo como lo define el narrador será la señal para abandonar la primera mitad de la casa que el narrador calificará de *tomada*. En el fragmento aparecen objetos espaciales característicos del paso de umbral fantástico. El pasillo, primero, largo y desde el fondo del cual llega el ruido; la puerta que separa a los hermanos de la parte tomada; la pared contra la que se protege el hermano; y por fin la llave y la cerradura que tienen como utilidad mantener a “lo otro” del otro lado de la realidad.

El primero de los dos diálogos entre hermanos del relato aparece en esta parte en el momento en que abandonan la mitad de la casa para refugiarse en la otra mitad dejando atrás la puerta de roble que separa las dos partes ya definitivamente cerrada con llave. Una puerta de roble que marca el umbral con la parte tomada, espacio al otro lado ya de lo real en el

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 109.

que se sitúa el elemento fantástico. El segundo diálogo tendrá lugar en el momento de dejar la casa atrás, en el momento de la huida definitiva. Subrayemos el hecho de que el elemento fantástico desencadenante de la huida puede ser parado con una simple puerta cerrada con llave.

Poco a poco los hermanos se acostumbran a su nuevo espacio reducido, aprovechando sus ventajas y aprendiendo a no pensar situándose fuera del tiempo:

La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo (...) Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.<sup>551</sup>

Una noche vuelven de nuevo los mismos ruidos pero más fuertes, ya en el lado de la casa que ocupan, anunciando que también está siendo tomada. Ha llegado el momento de abandonar definitivamente la casa; la espera ha terminado; todo el espacio de la casa ha sido tomado. El segundo y último diálogo entre los hermanos confirma que los hechos son irreversibles. Se acabó el tejer, el “ganar” tiempo; la espera ha concluido y los hermanos han de abandonar la casa sin poder llevarse nada:

Ahora no se oía nada. -Han tomado esta parte -dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancela y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado,

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 110.

soltó el tejido sin mirarlo. -¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? -le pregunté inútilmente. -No, nada.<sup>552</sup>

El relato concluye con la mención de nuevos objetos espaciales que conforman el límite entre lo real y lo fantástico: la cancela detrás de la cual se quedan los ovillos de lana que la hermana estaba tejiendo, en clara alusión al fin del tiempo en la casa; y la puerta, esta vez de entrada, que el hermano cerrará con llave antes de tirarla a la alcantarilla:

Vi que eran las once de la noche. (...) y salimos así a la calle. (...) cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.<sup>553</sup>

El profesor Eduardo González, en un artículo sobre la influencia de Borges sobre Cortázar, habla de tiempo mítico circular que viene a sustituir el tiempo de la casa:

Pero librarse de la tiranía de las generaciones y consultar el reloj no señalan el ingreso en el tiempo exterior y social, sino la colocación de la pareja dentro del tiempo circular-mítico. Ser las once de la noche equivale entonces a ser la oncenava hora, hora de la última pareja que deja de existir en pos de la otra, la original, más allá de las doce, cuando los mitos se reanuden a partir de un nuevo comienzo.<sup>554</sup>

En este nuevo tiempo circular, la pareja de “incestuosos hermanos” pasará a vivir una nueva vida y la antigua pareja dará paso a una nueva pareja mientras la pesadilla vivida les permite realizar su sueño.

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>554</sup> GONZÁLEZ, Eduardo G., “Hacia Cortázar, a partir de Borges”, *Revista Iberoamericana*, n° 84-85, Pittsburg, 1973, p. 511.

En “Casa Tomada”, el elemento fantástico surge del interior de la casa, nace en el espacio cerrado real y va acorralando poco a poco a los personajes del relato cuya única salida es la huida definitiva ante el peligro invisible. El interior de la casa dividida y la puerta de roble constituyen la frontera al otro lado de la cual surge lo fantástico. En “Casa Tomada”, los personajes únicamente se desplazan por la casa, casi nunca salen fuera excepto una única vez, para comprar libros, y sobre todo, al final de la narración, cuando *lo otro* se ha apoderado del espacio interior.

Dentro de la casa, espacio global, aparecen a lo largo del relato diferentes espacios. Los dos hermanos viven en el ala delantera, y únicamente disponen del ala más alejada al principio de la narración, antes de ser tomada y no poder acceder a ella.

Los umbrales que aparecen en el cuento son característicos del universo fantástico. Por una parte está la casa, situada en Buenos Aires, en Argentina, una casa muy vieja donde los personajes han vivido su infancia. Es una casa muy grande y espaciosa. Es un espacio cerrado y simbólico, que, en un tiempo, representaba la quietud y la rutina hasta que el elemento perturbador, el fuerte ruido proveniente del *otro lado*, transforma cada espacio tomado por el ruido en inquietud y miedo. Por otra parte está la puerta de roble, símbolo de lo impenetrable y de encarcelamiento. Cuando cierran la puerta los personajes se excluyen a sí mismos de una parte de su propia casa tomada por un ser invisible que los lleva hacia la puerta de salida.

El acto de tejer es una clara referencia a la Odisea en la que Penélope tejía y destejía el mismo manto una y otra vez esperando a su amado. Parar de tejer significaría la rendición, la pérdida de la esperanza y el fin del tiempo de la casa. Cuando en la última parte de la narración renuncia a tejer, renuncia también a la resistencia contra el ser opresor y se adentran en el tiempo del exterior. En cuanto a la llave, representa la libertad del narrador y de castigo hacia el ser invasivo.



En relación con el espacio cerrado opresor, añadiremos además, de acuerdo con la profesora Carmen de Mora Valcarcel, que:

En ninguno de los relatos anteriores se plantea el influjo del espacio cerrado de la casa con la intensidad de Casa tomada, donde el aislamiento espacial se une al aislamiento temporal –los dos hermanos viven distanciados de la sociedad y sus problemas- y al aislamiento humano. (...) El protagonismo de la casa merece la descripción más extensa y completa de los relatos dedicados al espacio en sí, sin la presencia humana.<sup>555</sup>

En cuanto a las referencias temporales, son muy escasas, y si una de ellos nos sitúa muy vagamente el periodo: “Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.”<sup>556</sup> situando la narración en algún momento próximo a 1939, las demás referencias temporales sirven únicamente para ubicar vagamente los hechos durante las escenas: “...eran las ocho de la noche ... a las nueve y media... ... eran las once de la noche...” Es como si los dos hermanos, sin contacto con el mundo exterior, estuviesen viviendo otro tiempo en su refugio. En la casa el tiempo parece suspendido y la actividad principal de Irene, el tejido, parece confirmar esa sensación de paro en el tiempo. Es cuando Irene abandona el tejido que los acontecimientos se aceleran y los hermanos salen de la casa arrojando la llave a la alcantarilla.

Concluiremos destacando el hecho que, en relación con las categorías del espacio y del tiempo, Julio Cortázar yuxtapone, como justamente afirma Jaime Alazraki, la escala realista y la escala fantástica:

---

<sup>555</sup> DE MORA VALCARCEL, Carmen, “La fijación espacial en los relatos de Julio Cortázar”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 364-366, Madrid, 1980, p. 345.

<sup>556</sup> *Op. cit.*, p. 107.

La mendiga que espera a la protagonista en el centro de un puente en Budapest; los ruidos que expulsan a los dos hermanos de su “Casa tomada”; los conejos que vomita el narrador de “Carta a una señorita en París”; (...) el soñador soñado en “La noche boca arriba”; el lector que lee una novela y se convierte en su protagonista en “Continuidad de los parques” son algunos ejemplos memorables de ese canje en que el código realista cede a un código que ya no responde a nuestras categorías de tiempo y espacio. [...] Desde el comienzo del relato, la escala fantástica se yuxtapone a la escala realista, cada una gobernada por una clave diferente.<sup>557</sup>

El juego con los espacios y con los tiempos produce un cambio de escala novedoso que borra en el lector toda referencia espacio-temporal y lo sumerge en un estado de duda, que seguirá tras lectura del cuento.

---

<sup>557</sup> ALAZRAKI, Jaime, “Prólogo”, en *Julio Cortázar, Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003.

### III.5.1.2.2 “ÓMNIBUS”

“Ómnibus” es el tercero de los cuatro cuentos que pertenecen a este subgrupo y su narración es obra de un narrador omnisciente en tercera persona. El narrador, testigo de los hechos, adopta una focalización externa, lo que, siguiendo a Laura Arroyo, profesora de la UCM, la presencia de un narrador testigo que filtra la información a través de un único personaje, permite una mayor ambigüedad del relato:

Al filtrar la narración mediante un único personaje, nos resulta imposible conocer las intenciones de otros, como el conductor o el guarda. Esta focalización se resalta mediante el empleo de un narrador heterodiegético que tendría la posibilidad de renunciar a dicha focalización para ampliar el caudal de información que se comparte con el lector. Sin embargo, Cortázar renuncia voluntariamente a esta solución y opta por oscurecer considerablemente el significado del relato.<sup>558</sup>

Lo fantástico se desarrolla por las sensaciones de Clara, expresadas por el narrador, y se ven potenciadas por la estructuración del cuento: desde un acto tan cotidiano como tomar un autobús para llegar al centro de la ciudad se asciende de forma gradual a un sentimiento de rareza primero y de inquietud y tensión por el peligro corrido.

El título del relato es significativo: ómnibus en latín significa “para todos”. Expresa en este relato lo impersonal y, al mismo tiempo, se refiere, retomando el sentido anterior, al transporte público, que permite el transporte regulado e uniformizado a través de la gran ciudad. En el ómnibus todos los pasajeros, excepto Clara y el joven que la ayudará a salir de él en la plaza Retiro, llevan flores en señal de uniformidad. El hecho de

---

<sup>558</sup> ARROYO MARTÍNEZ, Laura, “Los juegos temporales en los relatos de Julio Cortázar: Análisis de tres cuentos”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 1, UCM, Madrid, 2010, p. 480.

no llevar flores pasa a transformarse en una transgresión del orden establecido, de la uniformidad en el micro-cosmos constituido por el ómnibus, objeto espacial y, a la vez, umbral en movimiento:

Los personajes (...) de “Ómnibus” (...) son seres (...) maniáticos de una falsa objetividad, náufragos en un océano de detalles, y cuya interioridad indigente se revela en su misma incapacidad para comprender la verdadera dimensión de los conflictos que los aquejan.<sup>559</sup>

Los viajeros son incluso descritos e identificados, por parte del narrador, con el ramo que llevan:

Ocupada en guardar su boleto en el monedero, observó de reojo a la señora del gran ramo de claveles que viajaba en el asiento de delante. O bien A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro, con un ramo de margaritas componiendo un olor casi nauseabundo o también El señor de la tercera ventanilla (la estaba mirando, ahora no, ahora de nuevo) llevaba claveles casi negros apretados en una sola masa continua, como una piel rugosa. Las dos muchachitas de nariz cruel que se sentaban adelante en uno de los asientos laterales sostenían entre ambas el ramo de los pobres, crisantemos y dalias,...<sup>560</sup>

El tipo de flores parece determinar el estatus de cada viajero. La ausencia de ramo marca una diferencia profunda y vital con los demás pasajeros. Poco a poco el ambiente en el ómnibus se vuelve extraño e

---

<sup>559</sup> CURUTCHET, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, ed. Nacional, Madrid, 1972, p. 76.

<sup>560</sup> CORTÁZAR, Julio, “Ómnibus”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 128.

inquietante y los pasajeros que llevan ramo miran y observan con descaro a los dos pasajeros sin ramo:

Con un gesto entre divertido y azorado se empeñaba en devolver la mirada del guarda, de las dos chicas, de la señora con los gladiolos; y ahora el señor de los claveles rojos tenía vuelta la cabeza hacia atrás y miraba a Clara, la miraba inexpresivamente, con una blandura opaca y flotante de piedra pómez.<sup>561</sup>

El paseo en ómnibus a través de la ciudad da lugar a la emergencia de lo fantástico por la incursión en el espacio cerrado opresor, para los pasajeros sin flores, del ómnibus, al que se contrapone el espacio abierto que es la gran ciudad. Al igual que en los cuentos de Guy de Maupassant, se superponen y se oponen los espacios con el fin de hacer surgir el sentimiento fantástico. Los elementos extraños son aquí los personajes caracterizados por una ausencia: no llevan flores. Por lo que, poco a poco, las miradas inquietantes se transformarán en actos de agresividad cuando el chofer del ómnibus llega a amenazar a los dos *intrusos*:

El fragor del rápido tapaba las palabras que debía estar diciendo el conductor; a dos asientos del de ellos se detuvo, agachándose como quien va a saltar. el guarda lo contuvo prendiéndole una mano en el hombro, le señaló imperioso las barreras que ya se alzaban mientras el último vagón pasaba con un estrépito de hierros.<sup>562</sup>

Poco a poco, el ómnibus parece *animalizarse*:

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 133.

Bufó la puerta trasera (nadie había subido adelante) y el 168 tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de Clara.<sup>563</sup>

Los elementos espaciales, como también ocurría en los relatos de Guy de Maupassant, cobran vida y afectan a los personajes. Y, de acuerdo con la profesora de Mora Valcarcel, *Ómnibus* es, de los catorce cuentos escogidos de nuestro Corpus, el único en el que el espacio toma vida, se animaliza, y adquiere el protagonismo del relato:

Es sobre todo en *Ómnibus* donde el lugar de la acción adquiere auténtico protagonismo, llegando a veces a ser sujeto sintáctico que actúa como un animal salvaje, como se desprende de ciertos pasajes (...) La necesidad de bajar del autobús se presenta como una liberación para Clara y su compañero.<sup>564</sup>

Ambos se dan cuenta de la situación cuando los pasajeros con ramo se bajan todos en el cementerio excepto ellos que, sin ramo, tienen otro destino: la plaza Retiro. Cuando logran bajar del ómnibus nada ha ocurrido en realidad. Pero hubiese podido ocurrir y nada de lo ocurrido tiene explicación lógica.

El ómnibus parece una reproducción en miniatura de las condiciones de vida de la ciudad de Buenos Aires, en que el hombre pasa de ser social a ser asocial e uniformizado. Es tal la fuerza de dicha uniformización que tanto Clara como el pasajero, al llegar a la plaza Retiro, aliviados, compran ambos un ramo de flores y se separan sin más en un intento de volver a la normalidad. Y es que en el relato, la gente normal es violenta, asocial e intransigente mientras que la que parece anormal resulta ser más sociable y civilizada. En “*Ómnibus*”, el espacio englobante es

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>564</sup> Art. cit., p. 347.

Buenos Aires. Al principio del relato, Clara, la protagonista se dispone a disfrutar de una tarde agradable, en un entorno social y familiar:

Ahora podía salir, con toda la tarde del sábado para ella sola, su amiga Ana esperándola para charlar, el té dulcísimo a las cinco y media, la radio y los chocolates.<sup>565</sup>

Para ello, ha de tomar un autobús que la lleve a la plaza Retiro. En cuanto se abren las puertas del autobús, se inicia la metáfora que asocia al autobús a una fiera salvaje:

Por la calle vacía vino remolonamente el 168, soltando su seco bufido insatisfecho al abrirse la puerta para Clara, sola pasajera en la esquina callada de la tarde.<sup>566</sup>

El silencio acompaña la mutación del autobús y sus puertas se transforman en umbral hacia un espacio fantástico, hacia un mundo desconocido. Nada más entrar en el ómnibus, Clara se da cuenta de que el chófer y el guarda la miran de forma extraña cuando pide su billete y arranca el autobús:

Entonces vio que el guarda la seguía mirando. Y en la esquina del puente de Avenida San Martín, antes de virar, el conductor se dio vuelta y también la miró, con trabajo por la distancia pero buscando hasta distinguirla muy hundida en su asiento. Era un rubio huesudo con cara de hambre, que cambió unas palabras con el guarda, los dos miraron a Clara, se miraron entre ellos, el ómnibus dio un salto y se metió por Chorroarín a toda carrera.<sup>567</sup>

---

<sup>565</sup> *Op. cit.*, p. 128.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 129.

La narración menciona lugares específicos a medida que el trayecto es recorrido por el ómnibus, dibujando un mapa de la parte de ciudad recorrida. El primer espacio englobado es el interior del autobús que constituye un micro-cosmos, una sinécdoque de la gran ciudad. Dentro del autobús, todos llevan flores excepto Clara:

Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando. Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos.<sup>568</sup>

Por sinécdoque, los viajeros son ramos que observan descaradamente a quien no lleva flores y mientras Clara intenta convencerse de la normalidad del asunto, un segundo personaje sin ramo se sube en una de las paradas, volviéndose igualmente foco de atención:

Hubo un momento, cuando el 168 empezaba su carrera pegado al paredón de Chacarita, en que todos los pasajeros estaban mirando al hombre y también a Clara, sólo que ya no la miraban directamente porque les interesaba más el recién llegado, incluyeran en su mirada, pero era como si la unieran a los dos en la misma observación. (...) “Y el pobre con las manos vacías”, pensó absurdamente. Le

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 130.



encontraba algo de indefenso, solo con sus ojos para parar aquel fuego frío cayéndole de todas partes.<sup>569</sup>

A través de las miradas de los demás pasajeros, Clara siente su animosidad, mientras se fija en el punto común entre ella y él: vienen con las manos vacías. Y cuando éste, se sienta a su lado, a pesar de haber más sitios libres dentro del ómnibus, ella no lo ve extraño porque comparten el hecho de no ser “ramos”:

Ya la puerta abierta y todos en fila, mirándola y mirando al pasajero, sin bajar, mirándolos entre los ramos que se agitaban como si hubiera viento, un viento de debajo de la tierra que moviera las raíces de las plantas y agitara en bloque los ramos. Salieron las calas, los claveles rojos, los hombres de atrás con sus ramos, las dos chicas, el viejo de las margaritas. Quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito. Clara encontró bien y casi necesario que el pasajero se sentara a su lado, aunque tenía todo el ómnibus para elegir. Él se sentó y los dos bajaron la cabeza y se miraron las manos. Estaban ahí, eran simplemente manos; nada más.<sup>570</sup>

Clara y el nuevo pasajero son “manos”. Por sinécdoque, el narrador marca las diferencias. Por una parte están los “ramos”, por la otra están las “manos” y lo que les hace diferentes dentro del espacio del autobús causa el enfado de los demás. Son diferentes y su destino no es el cementerio, donde se bajan todos los “ramos”. El cementerio, lugar de destino de los pasajeros con ramo, no se describe. Es sólo un destino, el destino de los personajes con ramo. El ramo es aquí el elemento metafórico

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>570</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

que debe sorprender a los lectores.<sup>571</sup> A lo que, siguiendo a la profesora Arroyo Martínez, debemos añadir la calidad hiperbólica del elemento:

El lector debe dar una interpretación al significado de las flores para poder introducirse en la historia propuesta por el narrador. Sin embargo, esta lectura añade una dificultad superior, ya que al valor metafórico de los ramos de flores se suma el elemento hiperbólico. El orden cerrado que implica la obligación de portar los ramos resulta abusivo en el relato, porque incluso el mero hecho de no llevarlos implica que los dos protagonistas sean censurados por el resto de los ocupantes del vehículo.<sup>572</sup>

La exclusión de Clara y de su compañera por parte de los demás pasajeros da más fuerza a la metáfora, cuya interpretación se vuelve mucho más compleja para el lector. Tras pararse en el cementerio y quedarse Clara y el joven solos dentro del ómnibus, éste vuelve a asemejarse a una bestia feroz y descontenta: Bufa y tiembla como un cuerpo enorme. El chófer y el guarda se enfurecen también y adoptan una actitud violenta:

El guarda no se había movido, ahora hablaba iracundo con el conductor. Vieron (sin querer reconocer que estaban atentos a la escena) cómo el conductor abandonaba su asiento y venía por el pasillo hacia ellos, con el guarda copiándole los pasos. (...) El fragor del rápido tapaba las palabras que debía estar diciendo el conductor; a dos asientos del de ellos se detuvo, agachándose como quien va a saltar. El guarda lo contuvo prendiéndole una mano en el hombro, le

---

<sup>571</sup> “De este modo, el objetivo principal de los lectores es diseñar un simulacro del objeto que Roland Barthes ha definido como *dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere, ininteligible en el objeto natural.*” (BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 257.)

<sup>572</sup> Art. cit., p. 477.

señaló imperioso las barreras que ya se alzaban mientras el último vagón pasaba con un estrépito de hierros.<sup>573</sup>

La subida de las barreras ferroviarias impide la agresión física que se preparaba, pero el miedo atenaza a los dos pasajeros que sienten entonces no llevar flores:

—Tengo miedo —dijo, sencillamente—. Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa. Él la miró, miró su blusa lisa. —A mí a veces me gusta llevar un jazmín del país en la solapa —dijo—. Hoy salí apurado y ni me fijé. —Qué lástima. Pero en realidad nosotros vamos a Retiro. —Seguro, vamos a Retiro. Era un diálogo, un diálogo. Cuidar de él, alimentarlo.<sup>574</sup>

Los dos saben que la ausencia de flores en sus manos ha causado la ruptura con su entorno. Y aunque su destino era diferente y no precisaban flores sienten la necesidad de hablarlo para alejar al miedo y convencerse de que todo irá bien, a pesar de ser diferentes. Pero Clara se siente culpable y él atribuye el incidente a su ignorancia:

—A veces una es tan descuidada —dijo tímidamente Clara—. Cree que lleva todo, y siempre olvida algo. —Es que no sabíamos.<sup>575</sup>

La diferencia se transforma aquí, ya no en una decisión voluntaria y asumida, sino en un descuido, en un olvido, o en una falta de información. Y a medida que el autobús se aleja del cementerio, las reacciones del chófer y del guarda son cada vez más violentas y extrañas:

---

<sup>573</sup> *Op. cit.*, p. 133.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 134.

Dos veces lo detuvo algún policía de tráfico, y dos veces quiso el conductor tirarse contra ellos; a la segunda, el guarda se le puso por delante negándose con rabia, como si le doliera.<sup>576</sup>

Ante tal situación, los protagonistas se dan cuenta de lo peligroso de la situación y se ponen de acuerdo en una estrategia para bajar en su parada:

El pasajero saltó del asiento hacia adelante, y detrás de él pasó veloz Clara, tirándose escalón abajo mientras él se volvía y la ocultaba con su cuerpo. Clara miraba la puerta, las tiras de goma negra y los rectángulos de sucio vidrio; no quería ver otra cosa y temblaba horriblemente. Sintió en el pelo el jadeo de su compañero, los arrojó a un lado la frenada brutal, y en el mismo momento en que la puerta se abría el conductor corrió por el pasillo con las manos tendidas. Clara saltaba ya a la plaza, y cuando se volvió su compañero saltaba también y la puerta bufó al cerrarse. Las gomas negras apresaron una mano del conductor, sus dedos rígidos y blancos. Clara vio a través de las ventanillas que el guarda se había echado sobre el volante para alcanzar la palanca que cerraba la puerta.<sup>577</sup>

De nuevo, el autobús actúa como un ser vivo que impide la salida del guarda a pesar de los esfuerzos de éste último para impedir la salida de Clara y el joven. Pero el umbral de vidrio se ha abierto y se ha vuelto a cerrar: Clara y el joven están de vuelta a su realidad, y el nuevo espacio atravesado será la plaza Retiro con su ambiente de fin de semana, nuevo espacio abierto, y tranquilizador, englobado en el espacio de Buenos Aires.

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 135.

Clara y el joven parece que se han librado del peligro pero el traumático episodio les ha cambiado y en una floristería a un lado de la plaza, el joven compra dos ramos de pensamientos y le da uno a Clara:

El florista estaba a un lado de la plaza, y él fue a pararse ante el canasto montado en caballetes y eligió dos ramos de pensamientos. Alcanzó uno a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba la billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento.<sup>578</sup>

A partir de aquí, los dos protagonistas parecen fundirse en la masa y ya no se diferencian de los demás. El profesor Norman Adrián Huici añade en su artículo la fuerza colectiva del rito que no podrá discutir la denominada “tribu”:

En "Ómnibus" también se puede apreciar, además del carácter colectivo del rito, su fuerza impositiva. El incumplimiento (no llevar flores) implica la hostilidad de la comunidad hacia los "herejes". La presión sobre el individuo es tan fuerte, que éste acaba sometiéndose al rito, en este caso, comprar flores.<sup>579</sup>

Acción y personajes se sitúan en el espacio de la gran ciudad, cronotopo del relato, donde ocurren acontecimientos sin causa lógica que provocan la ruptura. La descripción de los espacios es fragmentada y, poco a poco, deriva hacia una subjetivización del espacio. Como ya ocurría en “Sur l’eau” o en “L’Auberge” de Guy de Maupassant, por ejemplo, la descripción del espacio es la resulta de la percepción subjetiva de los personajes. El umbral de paso hacia lo fantástico es aquí el propio objeto

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>579</sup> ADRIÁN HUICI, Norman, “El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar”, *Cauce*, 14-15, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 1992, p. 412.

espacial, el ómnibus, espacio cerrado reducido, en movimiento y generador de ansiedad, según precisa la profesora Arroyo Martínez:

En relación al espacio en el que se desarrolla la acción, es el ideal para producir la sensación de ansiedad que pretende transmitir Cortázar. Se trata de un ómnibus que tiene una de sus paradas en la puerta del cementerio de la ciudad de Buenos Aires, lo que justificará la actitud de la mayoría de sus viajeros. Es un espacio muy reducido, que se encuentra en permanente movimiento, lo que no permite abandonarlo en el momento que se desee.<sup>580</sup>

Al pasar la puerta del autobús los dos personajes, diferenciados por la ausencia de ramo, objeto mediador que permite el paso tranquilo al espacio fantástico en movimiento, empiezan a sentir la amenaza. El paso de umbral parece aproximar al “otro lado”, representado aquí por un destino final común: el cementerio. Las puertas del autobús constituyen el umbral de paso hacia otra realidad que empieza dentro del objeto espacial de paso, mientras las flores, en clara conexión con el destino final, constituyen el objeto mediador. Mientras, las reacciones irracionales de los pasajeros, del chofer y del guarda permiten mantener la duda sobre la irrupción de lo fantástico en la realidad cotidiana de un sencillo viaje en autobús a través de Buenos Aires. Los espacios atravesados contienen puentes y pasajes cuya función de paso entre una realidad y otra la asimila el propio Julio Cortázar a la función del cuento, que también es un objeto espacial que permite al lector conectar con otros mundos, con otras realidades:

Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial,

---

<sup>580</sup> Art. cit., p. 478.

descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector.<sup>581</sup>

La percepción del tiempo también resulta importante en el relato: al principio del cuento el narrador privilegia el espacio pero poco a poco, a medida que transcurre el trayecto, las percepciones subjetivas de los personajes modifican el sentimiento de duración del tiempo y hacen que su discurrir parezca cada vez más lento. En el relato, el espacio modifica la percepción del tiempo mientras el paso del tiempo influye en la percepción del espacio, tal como ya ocurría en “Sur l’eau”, por ejemplo. Y es esa percepción alterada del espacio y del tiempo la que influye en el ánimo de los personajes en total indefensión ante los acontecimientos que vienen a perturbar algo tan común como un trayecto en autobús.

---

<sup>581</sup> CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, p. 377.

### III.5.1.2.3 “CARTA A UNA SEÑORITA DE PARÍS”

Como cada uno de los cuentos que forman parte de este subgrupo, “Carta a una señorita en París” también toma lugar en un espacio cerrado. El relato está en primera persona, con focalización interna, o sea, desde el punto de vista del narrador-personaje, por mediación de una carta de carácter confesional.

De entrada, precisemos que el título del cuento no nos da indicación sobre el contenido de la carta. Sí, por el contrario, sobre la forma de narración utilizada por el personaje sin nombre del relato.

Nada más empezar la carta, el narrador sitúa los dos ejes del conflicto al que tendrá que hacer frente: por una parte están los conejitos que vomita y que, según él, no son la razón por la que no quería venir a vivir al departamento de Andrée, espacio cerrado en el que inicia la narración por mediación de una carta; el departamento es un “orden cerrado”:<sup>582</sup>

Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instauro en su liviana residencia.<sup>583</sup>

El piso de Andrée es el reflejo de su alma: orden y minucia, particularidades con las que el narrador parece entrar en conflicto desde un

---

<sup>582</sup> CORTÁZAR, Julio, “Carta a una señorita en París”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 112.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 112.



inicio: “Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad.”<sup>584</sup> Dice el narrador con clara ironía. Pero la razón de ser de la carta son los conejitos, elemento perturbador en ese orden natural pero que no constituye la esencia, lo real según el narrador:

Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. (...) De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose.<sup>585</sup>

Vomitarse un conejito constituye el elemento perturbador, que el narrador considera acto tan normal como cualquier otro, pero privado y que de ninguna manera debería ser razón para avergonzarse o no vivir como cualquier otra persona. Los conejitos son objetos mediadores entre dos realidades, entre el caos y el orden. El ritmo de nacimiento de los conejitos es de uno por mes aproximadamente: “un mes hace un conejito”<sup>586</sup>; pero nada más llegar al apartamento el ritmo se acelera: “Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris.”<sup>587</sup>

A partir de ahí el tiempo se organiza en torno a la vida de los conejitos, que son encerrados en un armario para esconderlos de la vista de Sara. De noche los deja salir del armario, son diez exactamente. El orden es alterado contra la voluntad o con la impotencia del narrador transformado en dios incapaz de dominar su anárquica creación: “No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito”<sup>588</sup> Además quisiera el narrador que no fuese realidad: “me formulo noche a noche irremediabilmente la vana

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>585</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 116.

esperanza de que no sea verdad.”<sup>589</sup> Los conejitos representan el caos en la mente del narrador, quizá la inspiración creativa que le invade de noche, de día para los conejitos, y le despiertan cada mañana “entredormido”.<sup>590</sup> El orden ha dejado su sitio al caos: nace el undécimo conejito y se vuelven todos salvajes destrozando parte del apartamento. El desorden se ha impuesto al orden. Ha sido inevitable y, según Eduardo González:

El espacio es entonces percibido como una pluralidad de universos ("los rígidos cielos del primero y el segundo pisos"), regidos por un Dios que sufre de la condición de serlo.<sup>591</sup>

El narrador ha perdido el control y solo queda una solución: tirar a los conejitos por el balcón y acompañarles en el salto:

No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.<sup>592</sup>

El espacio principal en el cuento es el apartamento en el que adquieren especial importancia la sala de estar y el armario, lugares, ambos cerrados e incluidos en el espacio cerrado del departamento, donde ocurren la mayor parte de los acontecimientos. La puerta del armario puede considerarse umbral de paso hacia “lo otro”, hacia el lugar donde viven los conejitos. El apartamento está situado en Buenos Aires que es el espacio englobante mientras el apartamento es el espacio tópico dónde ocurren los acontecimientos.

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>591</sup> Art. cit., p. 513.

<sup>592</sup> *Op. cit.*, p. 119.

En cuanto al armario, sus puertas, con las galerías, los pasillos y los puentes en otros relatos, serían según la profesora Riva:

destructores de la contigüidad opositiva, tenderían a mediar entre el espacio real y el mítico y en ellos se encontraría aquello que la escritura no puede representar. (...) La biblioteca sería otro espacio dentro de esos dos cuentos (“Carta a una señorita en París” y “Casa Tomada”)y zona privilegiada en «Bestiario», lugar de lo fatal.<sup>593</sup>

No hay pasillos en el apartamento del relato, pero sí habitaciones cerradas que esconden umbrales de paso hacia otra realidad que ni el narrador, ni el lector podrán aprehender. El orden se ha transformado en caos y la única vía de salida es el balcón, que no lleva al espacio exterior sino a la muerte como destino final.

A nivel de cronotopo, la acción y los personajes se sitúan en el espacio de la vida cotidiana *ordenada*, y los acontecimientos que provocan la ruptura tienen lugar de noche, tiempo por excelencia de lo fantástico interior:

Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos.<sup>594</sup>

Su día principia a esa hora que sigue a la cena (...) y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza.<sup>595</sup>

Al final del relato, que nos describe de forma metafórica el funcionamiento de la mente del narrador, éste se tira por el balcón con los

---

<sup>593</sup> RIVA, Sabrina, “Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en Bestiario de Julio Cortázar”, *Analecta Malacitana, Anmal electrónica*, nº 23, Departamento de Filología Española I y Filología Románica, Universidad de Málaga, 2007, p. 68.

<sup>594</sup> *Op. cit.*, p. 116.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 117.

conejos en un acto de suicidio en el que el balcón constituye el umbral de paso hacia el espacio abierto exterior, y también hacia la muerte.

El papel del lector-cómplice lo subraya Claudio Cifuentes, que insiste en el hecho que el lector cortazariano debe ser un lector profundo, inteligente y reflexivo que no lamente únicamente sobre los hechos catastróficos, sino que también se cuestione sobre las causas y los elementos perturbadores que permiten el paso hacia “lo otro”:

A las "lamentables catástrofes" que son las pérdidas de la "Casa tomada", de la destrucción del departamento de Andrée en "Carta...", de la pérdida de status económico y existencial de Alina en "Lejana", deberían suceder dos reacciones por parte del receptor: un comentario que se puede detener en lamentar lo perdido, y una reflexión segunda, más profunda que se cuestionará la primera reflexión para pensar en los tomadores de la casa, en el suicida-traductor, en la vagabunda sobre el puente de Budapest. (...) Primero están las catástrofes en el texto, luego la reflexión subsugerida. El enunciante trabaja con una técnica similar a la ironía. El discurso irónico va dirigido a una "inteligencia". Si ésta capta la ironía significa que el receptor está al nivel del emisor, de lo contrario el emisor queda sobre el receptor.<sup>596</sup>

Juan Carlos Curutchet añade un matiz importante: todas las interpretaciones del lector serán legítimas, aunque al lector le falten las claves para descifrar los símbolos y deba, por consecuente, indagar los hechos para intentar comprender lo irracional, en definitiva una nueva realidad aportada por el relato:

---

<sup>596</sup> CIFUENTES ALDUNATE, Claudio, “Los niveles de destinación de algunos relatos de Julio Cortázar”, *Revista de literatura hispánica: Cortázar en Mannheim*, n° 22/23, INTI, University of Southern Denmark, Dinamarca, 1985-1986), p. 171.

El cuento tiene un claro matiz fantástico –hechos no verificables en el orden de lo real- y existe en él una indudable dimensión simbólica. El lector carece, sin embargo, de las claves para descifrar coherentemente esa simbología, por lo que las interpretaciones pueden ser variadas, pero siempre arbitrarias e igualmente legítimas.<sup>597</sup>

En cuanto a la problemática del tiempo y del espacio, con Graciela De Sola, podemos afirmar de Julio Cortázar, que “su mirada de contemplador abarca la totalidad de lo real, supera la circunstancia fenoménica del tiempo y espacio.”<sup>598</sup>

El tiempo en los relatos de Julio Cortázar es abierto, abstracto y circular y con Antonio Pagés Larraya, compartimos la opinión que:

El espacio y el tiempo del texto se abren; queda abolida su linealidad, reemplazada por la idea de red, el llamado “modelo tubular” (...), donde cada secuencia y cada conjunto de secuencia, en la elaboración lingüística, se muestra plurivalente.<sup>599</sup>

Tiempo y espacio ya no son lineales. Adquieren un carácter circular que le da sentido al relato fantástico y permite una explicación no racional de los hechos. Una explicación fantástica que se abre a otras realidades fuera del tiempo y del espacio lineales.

Y si, en “Lejana”, “lo otro” se manifestaba a través de los juegos de palabras, de un puro espacio textual, lo mismo ocurre en “Carta a una señorita en París” cuando la propia carta, como espacio textual, cobra

---

<sup>597</sup> CURUTCHET, Juan Carlos, “Años de aprendizaje”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 255, Madrid, 1971, p. 562.

<sup>598</sup> DE SOLA, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 150.

<sup>599</sup> PAGÉS LARRAYA, Antonio, *Nace la novela argentina (1800-1900)*, Academia argentina de Letras, Buenos Aires, 1994, p. 28.

vida y se le comunica la angustia del personaje, anunciando así su muerte inminente:

Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy... para mi este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que yo venía escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones.<sup>600</sup>

El puente, como objeto espacial vuelve a aparecer en el relato, esta vez con la forma de una carta que también sirve de umbral de paso hacia otra realidad.

---

<sup>600</sup> *Op. cit.*, p. 119.

#### III.5.1.2.4 “LAS MÉNADES”

“Las Ménades”, cuarto y último cuento que se desarrolla en un espacio totalmente cerrado, constituye una aproximación a un tema de la mitología clásica; alude a la figura de las ménades, ninfas que criaron al dios Dionisos y que poseídas por el propio Dios se entregarán a su culto en una locura mística y extática en diferentes rituales entre los cuales destaca la ingestión de carne cruda. Alude igualmente al mito de Orfeo, músico y poeta, que será despedazado por las Ménades.

Lo original en el tratamiento del mito es el cambio de cronotopo al desarrollarse el relato en la Argentina del siglo XX, en una pequeña ciudad de Provincias y ya no en la Antigua Grecia. Dicho cambio a un espacio-tiempo verosímil hace que los eventos narrados en el relato aparezcan como algo extraño e inexplicable que irrumpe en la realidad cotidiana dejando entrever lo fantástico a través de la recreación del mito.

Además, esta forma de proceder con el mito permite la conexión con rituales similares, relacionados con el mito olvidado, pero aún muy presentes entre los hombres:

El mito clásico sería apenas reconocible si no fuese por el título. Cortázar intenta superar esa instancia cultural tan influyente y busca conectar con estratos previos, menos elaborados pero igualmente presentes en nuestro mundo actual, detectables en actitudes y pensamientos ya no sólo de los niños (como afirma la psicología evolutiva), sino también en los adultos que, constantemente nos estamos sometiendo a distintos tipos de rituales y que, bajo determinadas circunstancias, incurrimos fácilmente en conductas propias del pensamiento mágico o la participación mística.<sup>601</sup>

---

<sup>601</sup> ADRIÁN HUICI, Norman, art. cit., p. 408.

Julio Cortázar se apropia el mito pero lo somete a un particular tratamiento que permite diferentes niveles de recepción por parte del lector-cómplice, conocedor o no del mito. En el relato el Maestro/Orfeo cumple sus bodas de plata y su concierto va a provocar entre los asistentes una histeria general que acaba con el asalto del público al escenario:

Yo le tenía un enorme cariño al Maestro, que nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros, donde hace diez años no se pasaba de La Traviata y la obertura de El Guaraní.<sup>602</sup>

El Maestro ha educado a su público y va a desencadenar con su música un verdadero clima extático<sup>603</sup> que desembocará en su propia destrucción. Únicamente dos personas del público no participan de la histeria general. Uno de ellos es el propio narrador, que se convierte en espectador y único testigo consciente de lo que ocurre en el teatro:

Yo los contemplaba con asombro, porque no me explicaba del todo un entusiasmo semejante; cierto que no voy todas las noches a los conciertos como ellos, y que a veces me ocurre confundir Brahms con Brückner y viceversa, lo que en su grupo sería considerado como de una ignorancia inapelable.<sup>604</sup>

---

<sup>602</sup> CORTÁZAR, Julio, “Las Ménades”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 334.

<sup>603</sup> “Las ventanas, la música – concretamente el jazz, como deja constancia un gran número de cuentos y relatos de Cortázar –, los espejos, los recovecos, los puentes y cualquier tipo de pasajes significan la búsqueda del hombre en potencia, de aquello a lo que puede aspirar el ser humano y que todavía permanece desconocido. Si, como se ha visto anteriormente, los textos neofantásticos incluyen la fantasía en el mundo “real”, haciendo el fenómeno insólito sea considerado como un elemento común y corriente.” (MORALES BENITO, Lidia, “La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica”, *Carnets III, l’(In)vraisemblable*, 2011, p. 139.)

<sup>604</sup> *Op. cit.*, p. 135.



El otro es el personaje ciego, que podría ser el propio Apolo, iniciador de Orfeo y que asiste también con cierto horror al deplorable espectáculo:

A la derecha, dos o tres plateas más allá, vi a un hombre que se estaba inmóvil, con la cabeza gacha. Un ciego, sin duda; adiviné el brillo del bastón blanco, los anteojos inútiles. Sólo él y yo nos negábamos a aplaudir y me atrajo su actitud. Hubiera querido sentarme a su lado, hablarle: alguien que no aplaudía esa noche era un ser digno de interés.<sup>605</sup>

Desde el inicio, el espacio del teatro nos lo presenta, de forma metafórica, el narrador en primera persona:

Conozco bien el teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histérica. A mis amigos les aconsejo que no acepten jamás fila trece, porque hay una especie de pozo de aire donde no entra la música; ni tampoco el lado izquierdo de las tertulias, porque al igual que en el Teatro Comunale de Florencia, algunos instrumentos dan la impresión de apartarse de la orquesta, flotar en el aire, y es así como una flauta puede ponerse a sonar a tres metros de uno mientras el resto continúa correctamente en la escena, lo cual será pintoresco pero muy poco agradable.<sup>606</sup>

El teatro es una mujer histérica, en clara alusión a los acontecimientos futuros. También existen intersticio en la fila trece -número mágico y de contenido maligno-, un pozo de aire, un umbral fantástico, donde no entra la música y en el lado izquierdo de las tertulias que convierte la música en

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 334.

sensación auditiva poco agradable. ¡Quizá de estos espacios-umbrales surja lo fantástico!

Por otra parte, la ausencia de luz aumenta el éxtasis del público, lo que causa extrañeza en el personaje-narrador que ve como se alteran sus sentidos:

Me pareció curiosa esa sustitución progresiva de la luz por el ruido, y cómo uno de mis sentidos entraba en juego justamente cuando el otro se daba al descanso.<sup>607</sup>

La oscuridad toma aquí un aspecto esencial en el curso de los acontecimientos ya que parece elemento catalizador de paso hacia “el otro lado”. La ausencia de luz es, casi por norma, anunciadora de *desliz* hacia “lo otro” en los cuentos fantásticos, por transformar el espacio, diluirlo entre sombras, mientras el tiempo de la historia parece fijarse en el momento de la irrupción del elemento perturbador.

Los primeros signos de posesión llegarán tras un momento de silencio, nuevo signo anunciador de que algo extraño está a punto de ocurrir, a medida que el director de orquesta dirige los sucesivos movimientos de la obra musical:

Un gran silencio se había hecho en la sala, sucediendo fulminantemente a los aplausos; hasta creo que el Maestro soltó la máquina antes de que terminaran de saludarlo. El primer movimiento pasó sobre nuestras cabezas con sus fuegos de recuerdo, sus símbolos, su fácil e involuntaria pega-pega. El segundo, magníficamente dirigido, repercutía en una sala donde el aire daba la impresión de estar incendiado pero con un incendio que fuera invisible y frío, que quemara de dentro afuera. Casi nadie oyó el primer grito porque fue ahogado y corto, pero como la muchacha estaba justamente delante de

---

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 337-338.

mí, su convulsión me sorprendió y al mismo tiempo la oí gritar, entre un gran acorde de metales y maderas. Un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria. Su cabeza se dobló hacia atrás, sobre esa especie de raro unicornio de bronce que tienen las plateas del Corona, y al mismo tiempo sus pies golpearon furiosamente el suelo mientras las personas a su lado la sujetaban por los brazos. Arriba, en la primera fila de tertulia, oí otro grito, otro golpe en el suelo. El Maestro cerró el segundo tiempo y soltó directamente el tercero; me pregunté si un director puede escuchar un grito de la platea, atrapado como está por el primer plano sonoro de la orquesta. La muchacha de la butaca delantera se doblaba ahora poco a poco y alguien (quizá su madre) la sostenía siempre de un brazo.<sup>608</sup>

La escena la describe el narrador de forma magistral con una gradación en claro paralelismo entre los movimientos sucesivos de la obra representada y la progresiva posesión de las mujeres del público que parece inducida por la conjunción de la oscuridad y de la música.

A partir de aquí, el papel del ritual es confiado por Julio Cortázar a las mujeres, con especial atención a la *mujer de rojo*, que parece tener el papel de sacerdotisa y cuyo objetivo es provocar estados de trance en los participantes al culto, causando convulsiones en el público y escenas de violencia. Cuando el director de orquesta, exhausto, termina de dirigir, una marea humana en trance, iniciada por la mujer de rojo se dispone a devorarlo:

Incapaz de moverme en mi butaca, sentía a mis espaldas como un nacimiento de fuerzas, un avance paralelo al avance de la mujer de rojo y sus seguidores por el centro de la platea, que llegaban ya bajo el podio en el preciso momento en que el Maestro, igual a un matador

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, pp. 339-340.

que envaina su estoque en el toro, metía la batuta en el último muro de sonido y se doblaba hacia adelante, agotado, como si el aire vibrante lo hubiese corneado con el impulso final.<sup>609</sup>

El concierto acaba brutalmente, con el último muro de sonido, umbral metafórico que abre el intersticio y provoca el paso a otra realidad, una realidad en que hombres y mujeres se transforman en seres ávidos de sangre. El teatro se transforma entonces en un espacio de violencia, cuyo nivel aumenta a medida que la iluminación desaparece:

Las luces bajaron bruscamente y se redujeron a una lumbre rojiza que apenas permitía ver las caras, mientras los cuerpos se convertían en sombras epilépticas, en un amontonamiento de volúmenes informes tratando de rechazarse o confundirse unos con otros. Me pareció distinguir la cabellera plateada del Maestro en el Segundo palco de mi lado, pero en ese instante mismo desapareció como si lo hubieran hecho caer de rodillas. A mi lado oí un grito seco y violento, y vi a la señora de Jonatán y a una de las chicas de Epifanía precipitándose hacia el palco del Maestro, porque ahora yo estaba seguro de que en ese palco estaba el Maestro rodeado de la mujer vestida de rojo y sus seguidores.<sup>610</sup>

La falta de luz intensifica el estado de histeria de los asistentes al concierto y todo culmina en el sacrificio sangriento, ritual dionisiaco, al final del relato, cuando el narrador protagonista vuelve a ver a la mujer de rojo “que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían.”<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 344.

Un simple concierto en una sala de provincias en pleno siglo XX se transforma en hervidero de violencia sin razón aparente, únicamente bajo influjo de la música. Salvo el mito, no hay explicación racional a los acontecimientos y la duda se mantiene en el lector, condición *sine qua non* para que emerja el sentimiento fantástico en el relato. El espacio del teatro funciona a manera de umbral que delimita la frontera entre lo real y lo fantástico. El teatro es un espacio cerrado, comparado metafóricamente con la figura espacial del bosque:

No me dio la menor lástima, ni tampoco ver al ciego arrastrándose por el suelo, dándose contra las plateas, perdido en ese bosque simétrico sin puntos de referencia. Ya no me importaba nada.<sup>612</sup>

Los elementos mediadores entre lo real y lo fantástico serán la música<sup>613</sup>, la locura del público, la mujer poseída y la sangre en los labios de la mujer de rojo, como metonimia para la posesión y la violencia. El centro de atención en el relato sigue siendo la condición del ser humano enfrentado a una parte de su realidad que surge a través de una grieta y que ni narrador, ni lector, ni personaje logran entender. Tal es la característica de los personajes neofantásticos.<sup>614</sup>

Al final del relato, el espacio abierto de la calle libera a los protagonistas en clara oposición con el espacio cerrado opresor del teatro.

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>613</sup> “La música y los juegos fónicos han sido estudiados como puente entre una realidad y otra, entre la verosimilitud y la inverosimilitud, pero también como cadencia misma del relato literario.” (MORALES BENITO, Lidia, “La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica”, *Carnets III*, l’(In)vraisemblable, 2011, p. 145.)

<sup>614</sup> “Los protagonistas de la nueva corriente ya no descuartizan a otros personajes para esconderlos por los cajones de sus casas. Es decir, la transmutación de planos temporales y espaciales, la metamorfosis o el doble, la enajenación y la imposibilidad de comunicación y de contacto corporal entre los hombres son temas recurrentes que substituyen al pánico (...) el hombre, lo más hondo y problemático del ser humano, cobra mayor valor, se convierte en la diana más vulnerable de la literatura neofantástica.” (*Ibid.*, p. 133.)

### III.5.1.3 ESPACIOS PARALELOS COMUNICADOS

El último subgrupo en nuestra clasificación contiene ocho cuentos. Ocho cuentos que son ocho obras maestras y quizá los mejores y más conocidos y apreciados relatos de Julio Cortázar, los que más estupefactos han dejado al lector por su singularidad y su juego tanto con los espacios como con el tiempo.

#### III.5.1.3.1 “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

En “Continuidad de los parques”, el punto de vista es en el primer párrafo el de un narrador omnisciente en tercera persona que describe el acto de lectura del personaje principal sin nombre acomodado en su sillón. Al final del primer párrafo el narrador sigue siendo omnisciente pero toma como punto de vista el punto de vista del lector hasta el final del relato. Al final del primer párrafo la narración parece tomada con el punto de vista del amante asesino, llegando a confundirse los tres planos tanto temporales como espaciales del relato.

El título *Continuidad de los parques* contiene dos palabras claves: *Continuidad*, que nos indica la ausencia de límites, y *Parques*, que son los espacios que separan a la vez, las dos realidades que toman cuerpo en el relato, y los dos espacios cerrados protectores de los protagonistas, sus respectivas casas. El título cobra así un sentido ambiguo porque podría referirse a la ausencia de límites entre dos planos: el de la realidad en que se enmarca el acto de lectura y el plano de la ficción en que acontece el relato enmarcado.

Nada más empezar el primer párrafo, el narrador omnisciente nos indica que el lector “abandonó por negocios urgentes”<sup>615</sup> la lectura de su novela unos días antes. No se trata aquí de un lector apasionado. Más

---

<sup>615</sup> CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 307.

bien de un lector casual que además “únicamente se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes.”<sup>616</sup> y “retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas.”<sup>617</sup> Es un lector superficial<sup>618</sup> que se instala en su confort para disfrutar de los últimos capítulos de la novela. El acto de leer lo va “desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”<sup>619</sup> iniciándose así el proceso de desintegración en el primer plano de la realidad. A partir de ahí, al final del primer párrafo, el punto de vista pasa a ser el del lector como si se hubiesen fundido tiempo y espacio del narrador y tiempo y espacio del lector para describirnos el “último encuentro en la cabaña del monte”<sup>620</sup> o sea los últimos capítulos. En este último encuentro aparecen primero la mujer recelosa y el amante que “rechazaba las caricias”<sup>621</sup>. Están urdiendo un crimen: “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada.”<sup>622</sup> La víctima es el marido que necesariamente hay que *destruir*: En este momento el narrador omnisciente aparece de nuevo para precisar que “nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido.”<sup>623</sup> Y si el tiempo del lector era el atardecer, el tiempo de los amantes es el anochecer. Los límites del tiempo se borran entre dos planos.

El segundo párrafo se inicia con la separación de los amantes que se van de la cabaña por diferentes sendas. El amante se dirige hacia una

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>618</sup> Mario Benedetti, define como “lector-hembra”: “al tipo que no quiere problemas, sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” y como “lector-cómplice”: “al camarada de camino capaz de convertirse en “copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma.” El lector en el relato formaría parte de la primera categoría. (BENEDETTI, Mario, “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices”, Letras del continente mestizo, Arca, Montevideo, 1967, p. 70.)

<sup>619</sup> *Op. cit.*, p. 307

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 307.

casa. Los perros no ladran y el mayordomo no está. ¿El mayordomo? Otro punto común entre los dos planos del relato. En la casa resuena en la cabeza del amante la descripción del lugar hecha por la mujer y una puerta separa al asesino de su víctima. Una vez abierta, los dos planos espaciales y temporales terminan de fusionarse y aparece la víctima, que no es más que el lector del relato leyendo la novela. El umbral fantástico es la puerta, el bosque es el pasadizo que lleva al umbral, mientras el tiempo y el espacio se muerden la cola y los finales en los diferentes planos del relato, de la ficción y de la realidad del lector externo se confunden en uno solo. El fantástico interior nace aquí de la anulación de los límites espaciales y temporales de los diferentes planos. En un universo cotidiano vuelve a surgir lo fantástico porque no hay explicación lógica a lo acontecido.

El primer espacio del relato es el salón del lector. Es un espacio cerrado y ordenado situado frente a un parque. Dentro de ese espacio, el sillón de terciopelo verde constituye un espacio englobado que aporta seguridad y comodidad al lector. El segundo espacio es la cabaña en el monte protegida por el bosque donde los dos amantes consuman su relación adúltera. Es también un espacio cerrado, protector. El espacio englobante es aquí el bosque, más salvaje que el parque y no ordenado, que aporta protección y discreción a los amantes. Entre el primer espacio y el segundo una puerta constituye el nexo entre los dos planos de la realidad, descritos de forma muy fragmentada y a velocidad vertiginosa. El atardecer actúa como catalizador de los acontecimientos.

Los dos parques, en realidad uno solo si se piensa en términos de *continuidad*, que interrelacionan los dos espacios imposibles de unir son pasajes fantásticos hacia la puerta-umbral de entrada a la casa del lector, que permiten el paso de una realidad a la otra, como también subraya el profesor González:



El espacio reificado de la lectura escapista es invadido paso a paso por el espacio intencional, el de la continuidad y las posibilidades. El nexo que une la primera mención del parque con la segunda es la puerta del estudio, análoga al "libro", pero al libro ya transformado en sitio de una posible acción.<sup>624</sup>

Al tomar los dos espacios de la narración idéntica importancia en el relato, y superponerse al final del cuento, se produce la ambigüedad que provoca el efecto fantástico<sup>625</sup>.

El relato está constituido por una sucesión de acciones llevadas a cabo por tres personajes en lugares y tiempo determinados pero el narrador no le presta ningún tipo de atención al avance del tiempo. Arturo García Ramos estima además que en este relato:

Lo realmente significativo desde el punto de vista de la duración es su inconclusión. Los finales de estos cuentos son finales *in absentia*. Al igual que sucedía con el principio anticipativo de los relatos, el final elíptico es otro de los pilares sobre los que se asentará la cuentística de Cortázar para completar la intención de este autor respecto a su comunicación con el lector. (...) sin duda uno de los propósitos de Cortázar es crear esta ambigüedad al final del relato.<sup>626</sup>

El narrador se focaliza en su relato y, mientras se anula el tiempo de la historia, obliga al lector a confiar en los hechos narrados para llevarlo a una situación en que los planos de la realidad y de la ficción se van a encontrar, eliminando el final del cuento que se repetirá

---

<sup>624</sup> Art. cit., p. 509.

<sup>625</sup> La profesora De Mora Valcarcel habla de ambigüedad imposible de dilucidar: "¿qué ocurre cuando existen dos espacios igualmente importantes desde el punto de vista actancial? En primer lugar, se obtienen dos espacios utópicos en vez de uno; en segundo lugar, si, como en la mayoría de los casos, se hallan superpuestos, se produce una situación de ambigüedad imposible de dilucidar a veces." (Art. cit., p. 348.)

<sup>626</sup> GARCÍA RAMOS, Arturo, "El principio y el fin de los Cuentos de Julio Cortázar", *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 14, IJniv. Complutense, Madrid, 1985, p. 53.

indefinidamente. El efecto fantástico creado por el final circular provoca que el lector-cómplice se quede atrapado en la historia:

La elipsis obliga al lector a colaborar en la fábula, a introducirse en el cuento, Lo que se logra con esto es la persistencia del cuento en el lector (la permanencia de lo fantástico, en cierto sentido), y ahí tenemos al lector instalado de una manera nueva en su circunstancia como quiere su autor.<sup>627</sup>

La fusión de espacios y la elipsis temporal elimina en el lector toda respuesta racional manteniéndole indefinidamente en el umbral desde donde sigue observando el surgimiento de “lo otro” en su propia realidad y “lo real y lo fantástico, ambos indefinibles, se convierten en puntos de vistas no sólo relativos, sino circulares también, dado que uno llega a ser espejo del otro y viceversa.”<sup>628</sup> Los puntos de vista del lector se multiplican entonces porque los dos espacios separados, ahora unidos desde el umbral, van a “fluctuar en el laberinto circular del mundo real.”<sup>629</sup> Y dichos espacios pueden considerarse “reflejo” el uno del otro, retomando aquí Cortázar el tema del doble y del espejo de la misma forma que lo hacía en su cuento “Lejana”.

---

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>628</sup> SOPRANZI, Micaela, *op.cit.*, p. 32.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 49.

### III.5.1.3.2 “EL RÍO”

En “El río”, el narrador en primera persona es el personaje autodiegético principal de la historia. Desde la cama en la que se encuentra acostado nos cuenta en un monólogo interior el deterioro de su matrimonio con sus propias impresiones y un doble punto de vista: el suyo y el de su mujer. El título alude tanto al río Sena que nos permite situar el relato en un espacio real, como a la narración en forma de monólogo interior donde se cruzan los puntos de vista del marido y de la mujer a través de una única voz narrativa.

Desde el principio queda claro el elemento principal de la trama, que no es otro que el del suicidio de la mujer:

Te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa.<sup>630</sup>

Un matrimonio en crisis ha discutido y ella ha amenazado con el suicidio. El lugar y el momento de los hechos queda totalmente indeterminado: el relato se sitúa en alguna parte de París, en algún momento de la noche, en una habitación. Además, el narrador oscila entre el sueño y la realidad:

Hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo.<sup>631</sup>

Esta relación es un juego peligroso entre dos personas, una relación casi enfermiza y que oscila entre la incomunicación (“qué me importa si te has

---

<sup>630</sup> CORTÁZAR, Julio, “El río”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 313.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 313.

ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua”<sup>632</sup>) y la atracción física como único punto de encuentro. En el momento del relato, el matrimonio ha tenido una pelea, sin duda bastante grande, y ella ha amenazado con tirarse al río. Él se queda en el lecho y todo en su monólogo parece indicar que la mujer sigue a su lado en la habitación. Pero llegando al final del relato se fusionan tiempos y espacios sin poder el lector saber en qué espacio se encuentra: el lecho matrimonial o el lecho del río Sena. Se trata de un juego pasional de amor y muerte al que juegan ambos con impulsos suicidas o asesinos y las pistas/adivinanzas ofrecidas por el narrador en su monólogo mezclarán espacio y tiempo. Sin embargo, las evidencias se ofrecen al lector cómplice:

Me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente (...) tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves.<sup>633</sup>

La asociación entre espacios cada vez es más clara: la cama y la otra cama más vasta, el río. El aire que se escapa de forma entrecortada y a bocanadas hacen pensar en el ahogamiento: la mujer ha cumplido su amenaza, se ha tirado al río y el narrador está mezclando realidad y sueño. El relato son en realidad dos relatos, contruidos paralelísticamente, de igual manera que en “Continuidad de los parques”, que van a permitir el juego y la confusión final. Aceptando el juego del narrador, asistimos a un intento por su parte de salvar a su mujer en un juego entre dos polos opuestos, dos personas que no supieron comunicar a pesar de seguir amándose, de ser una misma cosa juntos:

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 313.

En la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza (...) de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal.<sup>634</sup>

Y lo que parece un juego de dominación es, en realidad, un intento de salvarle la vida a su mujer, con elementos de ternura casi erótica en la expresión:

Tengo que dominarte lentamente (...) sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abierto (...) de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada...<sup>635</sup>

Al final se mezclan totalmente los dos planos en el momento en que:

En la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.<sup>636</sup>

En su tesis, dedicada a Julio Cortázar, Michela Sopranci compara el relato “Continuidad de los parques” con “El río”, y destaca su punto común estructural:

Mientras en “Continuidad” la oposición de las dos realidades se veía expresada en el cuento por un claro paralelismo contrastivo entre una

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 315.

situación verosímil (un hombre que lee una novela en un sillón de terciopelo verde en la tranquilidad de su estudio) y una situación verosímil pero ficticia (los protagonistas de una novela que planean asesinar un hombre que hace parte de la obra de ficción y al mismo tiempo del mundo real), en “El río” dicha oposición se presenta al lector tras un conjunto de imágenes sugestivas que evocan dos realidades perfectamente verosímiles, o sea que no hacen parte de ninguna otra obra de ficción que no sea el mismo texto que el lector está leyendo.<sup>637</sup>

La circularidad temporal se mantiene en los dos relatos como característica principal del relato y detonador del hecho fantástico. Señalaríamos otra diferencia entre los dos relatos, y es que si en “Continuidad de los parques” las dos realidades únicamente se comunican al final del relato a través de una puerta-umbral, tras cruzar el asesino una “galería” de bosques, en “El río”, las dos realidades aparecen unidas desde el principio de la narración en la que se entremezclan hechos y humedades provenientes de las dos realidades. El umbral en el “río” es el agua, a través del sueño facilitador.

Si se habla en términos de espacio, el espacio englobante es París, el lugar lo conocemos por el nombre del río del relato: se trata del Sena, los espacios cerrados englobados son la habitación en que duerme el matrimonio y el fondo del río Sena que llegan a confundirse al final del relato no pudiendo el lector decidir si el marido está soñando en su lecho o está al borde del río al lado del cadáver de su mujer. Con una descripción de los espacios fragmentada y casi onírica y con un lenguaje poético que termina por confundir los planos de la realidad y del sueño. La habitación del matrimonio se funde en el monólogo con la realidad interior del narrador.

---

<sup>637</sup> SOPRANZI, Michela, *Julio Cortázar: un escritor sistémico*, tesis para la obtención del Grado de Doctor en Filosofía, bajo la dirección de la Dra. Kathrin Sartingen, Romanistik Spanisch, Viena, 2010, p. 58.

La ambigüedad surge de la unión entre las dos realidades que transforman espacio y tiempo en círculo y dejan al lector cómplice con una duda imposible de resolver, destinada a colmar sus mayores expectativas en relación con la producción fantástica:

Cortázar nunca se destaca completamente de la realidad sensible para presentar otra alternativa, sino que después de haber creado un mundo fantástico, siempre completa el círculo vital conectando la realidad paralela con la realidad empírica. De ahí empiezan los problemas, porque la unión de las dos realidades es particularmente ambigua.<sup>638</sup>

El elemento espacial que nos lleva a lo fantástico es el agua, tanto el agua del río Sena como la humedad del lecho del matrimonio. Los umbrales entre los dos planos espacio-temporales que se confunden son sin duda el río Sena, el agua con matices de muerte, de asfixia y el estado de sueño del narrador. El monólogo interior fija y entrelaza los tiempos del sueño y de la realidad ofreciendo el punto de vista del marido sobre su matrimonio en crisis y a la vez el punto de vista de la mujer.

El tiempo parece fijado en un momento de una noche. Parece no tener duración. Sólo un momento: el anterior al descubrimiento del cadáver de la mujer en el río Sena... a menos que fuese en la cama...

La silepsis temporal es la técnica empleada por Julio Cortázar para representar de forma simultánea dos realidades paralelas igualmente verosímiles. Dicha silepsis socava espacio y tiempo del relato, y acaba fundiendo en un nuevo tiempo-espacio las dos dimensiones espacio-temporales.

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 61.

La profesora Antonella de Laurentiis prefiere hablar de anacronía o “zona atemporal”<sup>639</sup> para definir el nuevo sistema espacio-temporal creado por la fusión entre la cama y el río.

Son dos planos de realidades diferentes en los que ha desaparecido la frontera desde el primer momento del relato y se han fundido tiempos y espacios como ya había ocurrido en “Continuidad de los parques”, pero allí el paso de umbral se hace al final del relato. La misma estructura narrativa volverá a aparecer en el siguiente cuento “La noche boca arriba”.

---

<sup>639</sup> “Un uso simile della sillessi temporale si può ritrovare anche in “El río”: (...) Il suicidio della protagonista avviene, in un piano, parallelamente a un rapporto amoroso in un altro piano, ed il punto di incontro tra i due (sogno-veglia) è dato dall’identificazione letto-fiume che si ottiene giocando sul valore polisemico della parola “cama”: il presente, in questo modo, si sovrappone al passato per ragione di analogia spaziale (río-cama) producendo come conseguenza una anacronia, una zona atemporale.” (LAURENTIIS, Antonella de, *Il tempo e la sua rappresentazione*, Aracne, Roma, 2005, p. 59.)



### III.5.1.3.3 “LA NOCHE BOCA ARRIBA”

En “La noche boca arriba” también el relato ocurre en dos planos de realidades diferentes con espacios y tiempos que terminan por confundirse. En el primer plano de realidad, el hombre, sin nombre, “porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre”<sup>640</sup>, es el protagonista principal del relato. En el segundo plano de realidad, el mismo hombre, sin nombre, forma parte de la tribu de los motecas, sacrificados por los aztecas, sus enemigos. El narrador, en tercera persona, es heterodiegético. Describe sensaciones (miedo, quietud, olor, sed, desorientación) y percepciones tanto en estilo directo como en estilo indirecto libre:

Lo que más lo torturaba era el olor, Tener miedo no era extraño (...) comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad, oyó los gritos, pero olía la muerte.<sup>641</sup>

El narrador es un narrador omnisciente que comparte la subjetividad del protagonista del relato. El título “La noche boca arriba” alude a la posición boca arriba en que se encontraban las víctimas sacrificadas por los aztecas durante la guerra florida. Las víctimas eran alzadas por los aztecas y llevadas mirando siempre hacia el cielo durante la noche.

Las historias contadas en el cuento, extremadamente diferentes por contenido y situación espacial y temporal, se juntan simbólicamente en el título del cuento mismo, La noche boca arriba: en efecto, lo que los protagonistas de las dos historias tienen en común es la posición supina de sus cuerpos, el dolor físico, la sensación de estar soñando y

---

<sup>640</sup> CORTÁZAR, Julio, “La noche boca arriba”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 405.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 406.

al mismo tiempo experimentando en primera persona la situación presentada por el sueño, y el hecho de que lo que están viviendo ocurra de noche. Es decir, lo que los acomuna es una metamorfosis nocturna constante y recursiva.<sup>642</sup>

La noche es de nuevo el cronotopo de la historia, que unido al silencio de la noche y a los sueños va a permitir la emergencia del hecho fantástico, borrando los límites de lo real, o más bien de lo que parece real. El narrador omnisciente separa nítidamente al comienzo los dos planos de la realidad en el relato. El primer plano, contemporáneo, es presentado por el narrador con detalles breves para que el lector pueda discernir en una segunda lectura similitudes entre los dos planos. En cada salto espacio-temporal se desarrolla más intensamente el segundo plano, que parece ser el onírico, jugando con el lector. Poco a poco el espaciamiento entre las secuencias se vuelve más corto y brusco, hasta llegar a la última secuencia en que el salto se da en pleno párrafo. Al final las dos realidades se confunden y fusionan. El soñador se transforma en soñado y el lector no logrará discernir cuál es la realidad soñada. Lo fantástico aparece cuando los dos planos se superponen haciendo imposible distinguir qué es real y qué es onírico.

La secuencia más larga del relato abarca casi la tercera parte de la extensión del cuento (46 líneas). Este plano es situado por el narrador en Méjico en tiempo contemporáneo. Un joven sin identificar sale a las nueve menos diez de la mañana del hotel en que se encontraba para dar una vuelta en moto y le ocurre un accidente por una mala decisión de un peatón que se lanza a la calzada a pesar de las luces verdes<sup>643</sup>. Se desmaya a consecuencia del choque. Cuando se despierta, “cuatro o cinco hombres jóvenes lo

---

<sup>642</sup> SOPRANZI, Michela, *op. cit.*, p. 75.

<sup>643</sup> *Op. cit.*, p. 405.

estaban sacando de debajo de la moto”<sup>644</sup> y cuando intentan alzarlo no soporta “la presión en el brazo derecho.”<sup>645</sup>

Lo llevan “boca arriba hasta una farmacia próxima”<sup>646</sup> en una clara primera alusión al título del relato. Tras un agradable paseo en ambulancia a través de un espacio casi idílico, lo llevan en una silla de ruedas hasta un pabellón del fondo del hospital. Las sensaciones del motero las describe el narrador con el punto de vista del personaje. Más adelante lo llevan a la sala de operaciones “con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra”<sup>647</sup>, en clara alusión a un peligro de muerte todavía inexplicado. Además, en la sala de operaciones aparece “alguien de blanco (...) con algo que le brillaba en la mano derecha.”<sup>648</sup>

En la segunda secuencia (21 líneas), tiene lugar el primer salto espacio-temporal en el relato desde la realidad al sueño. El personaje cree que sueña pero lo curioso son los olores en el sueño: “el olor a pantano primero y una fragancia compuesta y oscura como la noche que se movía huyendo de los aztecas después.”<sup>649</sup> El lugar es una selva y el personaje *sabe* que tiene que huir y de quién huye: es un moteca perseguido por los aztecas para su sacrificio. La secuencia acaba con la referencia al “olor que más temía”<sup>650</sup> y un desesperado salto hacia delante:

Lo que más lo torturaba era el olor, (...) “Huele a guerra”, pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida.<sup>651</sup>

---

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 407.

En la tercera secuencia (21 líneas), el salto temporal irá en sentido inverso. Es ya de tarde en el hospital: “con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala”<sup>652</sup> y califica de “pesadilla” la secuencia anterior con la complicidad del narrador. Además ve su brazo escayolado y “siente sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros”<sup>653</sup> en claro paralelismo con la secuencia anterior. La descripción en esta secuencia de los instrumentos hospitalarios, con el punto de vista de alguien que no sabe para qué sirven ni parece saber lo que son, constituye un nuevo indicio para el lector avisado y cómplice. En este plano de la realidad, también hay olores: “Vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil”<sup>654</sup> y cuando cae el sol se abandona al sueño nuevamente.

En una cuarta secuencia (23 líneas), el salto se da de nuevo hacia el pasado, en las coordenadas espacio temporales en que lo habíamos dejado en el anterior salto: “Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad.”<sup>655</sup> Es de noche y el moteca se ha salido de la calzada. A su alrededor solo hay silencio y oscuridad. De su cuello cuelga un amuleto protector y en la mano sostiene su puñal. “La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches.”<sup>656</sup> El moteca sabe con exactitud en qué momento se sitúa el episodio. Sabe también “la cantidad de prisioneros que ya habrían hecho”<sup>657</sup> y sabe igualmente que lo que cuenta es “el tiempo sagrado.”<sup>658</sup> Su diosa protectora es la “Muy Alta” y le suplica poder refugiarse en lo profundo de la selva. No lo logrará:

El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 408.

pecho. Ya lo rodeaban las luces y los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás.<sup>659</sup>

En la quinta secuencia (24 líneas), hay una vuelta al primer plano, asimilado por el lector a lo real. El personaje tiene fiebre. Es de noche. La sensación es de calma y seguridad: “no quería seguir pensando en la pesadilla.”<sup>660</sup> Tiene sed y bebe con ansia. Y cuando intenta recordar el accidente:

Le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas.<sup>661</sup>

En la brecha temporal, el protagonista pierde la noción del tiempo y éste se enfada al no comprender lo que le está ocurriendo. Es una clara referencia a los saltos espacio-temporales que está experimentando, aludiendo a la sensación de vacío desde el accidente en este plano de la realidad:

De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla.<sup>662</sup>

Se anticipa aquí lo que va a acontecer en las últimas secuencias del relato: los tiempos y los espacios entre ambos planos parecen yuxtaponerse hasta llegar a confundirse.

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 409.

En la sexta secuencia (31 líneas), se vuelve a *la pesadilla*. Huele a humedad. La oscuridad es absoluta. Está atado con sogas en las muñecas y los tobillos, inmovilizado y prisionero. Hace frío y le han quitado su amuleto: “Estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final.”<sup>663</sup> Sabe perfectamente en qué lugar se encuentra: “Lo habían traído al teocalli, estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno.”<sup>664</sup> El final es ineluctable y cuando la puerta de la mazmorra se abre, le cortan las sogas, le aferran por los brazos y por las piernas, y *boca arriba* se lo llevan cuatro acólitos hacia el sacrificio, en un claro paralelismo más con el otro plano de la realidad.

La séptima secuencia (10 líneas) es la secuencia más corta. Constituye la última incursión en el otro espacio-tiempo, el del hospital. Pero los ojos se le cierran y se le abren. Le es imposible mantenerse en ese estado de protección y cuando intenta coger la botella de agua no logra conseguirlo.

La octava y última secuencia (20 líneas) se inicia en pleno párrafo, sin transición. La vuelta al pasadizo y al templo azteca es súbita e ineluctable:

Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque estaba otra vez inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo.<sup>665</sup>

El moteca intenta pasar al otro lado cerrando los ojos pero no lo logra:

Porque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una

---

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>664</sup> *Ibid.*, pp. 409-410.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 410.

ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.<sup>666</sup>

La pesadilla era la realidad y lo que parecía real el sueño. O quizá lo contrario. El relato deja al lector en estado de indefensión. Lo fantástico vuelve a nacer de la duda: dos historias se han desarrollado de forma simultánea fundiéndose los dos planos en una misma realidad. El punto de vista del joven dificulta en un primer momento para el lector la separación entre realidad y sueño y viceversa. Hay indicios que llaman la atención y que le indican al lector que el punto de vista es el de un joven que parece no conocer la existencia ni el funcionamiento ni el nombre de los objetos que va viendo en el hospital.

En el primer plano de la realidad, el tiempo es el actual. El espacio englobante es Méjico. El espacio englobado: sus calles, la ambulancia y un hospital, pasando de un espacio abierto a espacios cada vez más cerrados. En el segundo plano de la realidad, el tiempo es el tiempo azteca, en el mismo espacio englobante con la selva y el templo Azteca como espacios englobados. Así, la acción y los personajes se sitúan en dos planos muy diferenciados: el primero en el espacio de la vida cotidiana moderna con ligera incursión en un espacio idílico (calles arboladas, pajaritos) pero con rupturas intermitentes que corresponden a los momentos de pérdida de conciencia y en los que el cronotopo pasa a ser la noche en el tiempo de los aztecas en un espacio agreste y salvaje con idénticas rupturas intermitentes correspondientes a los momentos de pérdida de conciencia.

A diferencia de “Continuidad en los parques” y de “El río”, el personaje principal lo es en los dos relatos paralelos que se entremezclan a través de los sueños. Pero, en “La noche boca arriba”, el protagonista desea

---

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 411.

quedarse en una de las dos realidades: la realidad del hospital y de la gran ciudad de México, que parece ser su propia realidad. La relación entre el “yo” y el “otro” adquiere su originalidad en los relatos de Julio Cortázar por no ser antagónicos. En “La noche boca arriba”, el yo y el otro son idénticas personas pero en espacios y tiempos diferentes. El yo no anhela a ser el otro, aspira simplemente a quedarse en la realidad del otro.

Los umbrales que aparecen en el cuento son la selva y el templo azteca que conectan desde su realidad, por la noche y a través de los sueños del protagonista, con la gran ciudad y el hospital en la segunda realidad. El espacio de la noche y los sueños constituyen el elemento espacial que permiten el giro hacia lo fantástico. El personaje pasa de un plano a otro confundiendo realidad y sueño hasta no poder decidir lo que es realidad y lo que es soñado. Al mismo tiempo, el tiempo parece cambiar, volverse infinito con cada salto temporal y espacial bidireccional y en cada pérdida de conciencia.

El punto común entre “Continuidad de los parques”, “El río” y “La noche boca arriba” radica en la pretensión de unir dos realidades separadas por un umbral. Dos realidades que, como indica Jaime Alazraki:

Tomadas separadamente, no hay nada extraño en cada una de ellas, pero al acoplarlas en un solo cuento, al obligarlas a enfrentarse y a intercambiar señales, el relato genera un sentido ausente en cada narración por separado (...) lo fantástico reside en la manera como dos historias han sido insertadas, la una en la otra, para formar ese silencio inquietante desde el que el relato interroga. Esta segunda solución exige, no hace falta decirlo, un mayor dominio y destreza en el manejo del género breve.<sup>667</sup>

---

<sup>667</sup> ALAZRAKI, Jaime, “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”, en *Julio Cortázar, Deshoras*, Nueva Imagen México, 1983, p. 28.



Lo fantástico no está presente en ninguna de las dos historias, aparece en el momento en que las dos historias se unen y se interroga el lector sobre lo que está pasando. Pero lo que podría interpretarse como el sueño de un accidentado toma especial relevancia cuando, en una variación del sueño de Chuang Tzu<sup>668</sup>, lo soñado se transforma en real y lo real en soñado. Como precisa Micaela Sopranzi en su tesis:

La noche boca arriba (...) pone en evidencia el hecho de que, para Cortázar, la dimensión onírica tenga que equilibrarse con la dimensión ordinaria y habitual para constituir activamente la realidad del individuo. De hecho, es imposible tratar de determinar cuál de las dos historias presentadas en el cuento es la verdadera, porque ambas contribuyen a la par a formar la realidad del protagonista y se entremezclan indisolublemente a mitad del cuento: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores.”<sup>669</sup>

El surrealismo, que le daba al sueño vital importancia para aprehender la realidad de las cosas, ha influido en la filosofía de Cortázar: la realidad está formada por lo real visible y lo otro, invisible, a lo que únicamente puede aproximarse quien se acerca a los límites de lo real y es capaz de pasar el umbral:

Cortázar anhela no sólo a una búsqueda apasionada del lado más misterioso y oscuro de la realidad, sino también a una representación fiel de la estructura circular de la misma.<sup>670</sup>

---

<sup>668</sup> Zhuangzi o Zhuang Zi, también llamado Chuang Tzu, Chuang Tse o Chuang Zi; siglo IV a.C. es uno de los más singulares filósofos y pensadores orientales y seguidor más brillante de Lao Tse. En su cuento, Chuang Tzu sueña que es una mariposa pero el final del cuento revela que en realidad es la mariposa quién soñó ser Chuang Tzu: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.”

<sup>669</sup> *Op. cit.*, p. 211.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 77.

Una estructura circular que hemos podido observar tanto en “Continuidad de los parques” como en “El río” o en “La noche boca arriba”.

#### III.5.1.3.4 “LA PUERTA CONDENADA”

En este relato, la narración en tercera persona y el punto de vista es el del personaje a través de un narrador testigo externo que narra los hechos tal y como los ven los personajes.

El título del relato nos indica ya la existencia de dos espacios separados por una puerta condenada que constituirá el umbral fantástico en el relato. El sentido de “condenada” induce al lector a pensar en lo oculto, el secreto o el misterio y a preguntarse por la razón no exenta de culpabilidad del ocultamiento:

Las habitaciones tenían alguna puerta condenada, a veces a la vista pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero delante, que como en este caso le daba una cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o en los senos.<sup>671</sup>

La comparación con la mujer es interesante ya que remite directamente a un acontecimiento futuro, los llantos de un niño. También remite a un sentimiento de protección, de ocultación de algún secreto que se quiere mantener tras el vientre, tras la puerta condenada. Esta puerta condenada separa dos espacios cerrados y protectores imbricados en el otro espacio cerrado constituido por el hotel.

El llanto del bebé la primera noche rompe la hasta ahí ordenada vida del personaje, hombre de negocios exitoso de paso por Montevideo. La irrupción de un acontecimiento molesto en un primer momento va a generar

---

<sup>671</sup> CORTÁZAR, Julio, “La puerta condenada”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 328-329.

sorpresa en el personaje ya que en la habitación contigua únicamente debería haber una mujer oriental sola que ocupa la habitación desde hace tiempo ya. Al día siguiente, relatando los hechos al gerente éste le confirma que no hay niño en la habitación contigua pasando así personaje y lector a un estado de preocupación mayor por lo extraño de los hechos. Surgen entonces las clásicas conjeturas sobre una explicación racional de los hechos:

Que tal vez esa noche estuviera cuidando al niño de alguna parienta o amiga. Pensó en la noche anterior. Ahora estaba seguro de que ya había oído el llanto, (...) como si el niño estuviera muy enfermo. Debía ser una criatura de pocos meses aunque no llorara con la estridencia y los repentinos cloqueos y ahogos de un recién nacido. Petrone imaginó a un niño — un varón, no sabía por qué— débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados.<sup>672</sup>

Petrone también ha oído a la mujer intentar sin éxito calmar al niño:

La voz era muy baja pero tenía un tono ansioso que le daba una calidad teatral, un susurro que atravesaba la puerta con tanta fuerza como si hablara a gritos. El niño cedía por momentos al arrullo, a las instancias; después volvía a empezar con un leve quejido entrecortado, una inconsolable congoja.<sup>673</sup>

Y cuando el gerente le confirma por la mañana de que no existe tal niño en la habitación contigua, nos adentramos ya en la posibilidad de lo fantástico.

La tercera noche a las tres de la mañana se vuelve a oír el llanto del niño y Petrone decide creer que: “aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse.”<sup>674</sup> Se imagina como

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 331.

explicación racional a una mujer: “imitando el llanto de su hijo frustrado, consolando al aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel.”<sup>675</sup> Y decide imitar el llanto del otro lado de la puerta condenada, provocando así, como se enterará a la mañana siguiente la huida extraña de la mujer oriental.

La cuarta y última noche Petrone se siente culpable, aunque cansado. Incluso empieza a extrañar el llanto del niño y sigue teniendo problemas de insomnio. Por eso:

Cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse.<sup>676</sup>

La mujer oriental estaba viviendo la misma situación que él y solo intentaba tranquilizar a un niño que ella tampoco veía situado del otro lado de su puerta condenada. Una misma puerta que llevaba a otro espacio, el espacio de lo fantástico. Hay claro paralelismo en el relato entre lo que oye el protagonista y lo que oye la mujer del otro lado de la puerta. Los dos comparten idéntica experiencia: oyen el llanto de un bebé que proviene del espacio ausente, oculto-condenado entre las dos habitaciones. Toda explicación racional pierde aquí su sentido y tanto el personaje como el lector se ven envueltos en un halo de dudas sin explicación racional posible. Lo novedoso en este relato es que si “lo otro” contamina “lo real”, aquí “lo otro”, a través de la mujer que intenta calmar al bebé del otro lado de la

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 333.

puerta, es contaminado por lo “real”.<sup>677</sup> Los personajes del relato han transitado por dos mundos opuestos: el cotidiano y el fantástico, interconectados por una misteriosa puerta de madera, nexo de unión entre dos espacios y tiempos diferentes en los que de nuevo aparecen los umbrales característicos del universo fantástico: la puerta condenada que separa las dos habitaciones contiguas, el espacio de la noche propicio a acontecimientos fantásticos y el silencio generado por la noche que permite oír los llantos del niño. Lo que parece oírse desde cada una de las habitaciones contiguas se descubre finalmente como un tercer espacio ausente, la puerta condenada constituye la frontera con “lo otro”, con una realidad desconocida, y, con Micaela Sopranzi, pensamos que la función de la puerta condenada es doble:

Además dicha puerta es condenada, porque no deja a Petrone la posibilidad de escapar de sus propias sensaciones: él tiene que escuchar el llanto del niño cada noche, pero no puede intervenir, ni puede pretender que otra persona lo haga por él (el gerente). En este sentido la puerta simboliza el punto de máxima tensión de todo el cuento.<sup>678</sup>

La puerta es a la vez “puerta”, o sea umbral entre dos mundos diferentes y a la vez “condenada”, o sea punto de tensión en el relato que impide al narrador o a cualquiera intervenir de forma racional para contestar a las preguntas planteadas por el llanto del bebé:

La puerta que divide las dos habitaciones, la de Petrone y la de la mujer, simboliza el confín entre realidad y fantasía, un confín delante del cual hay un armario, o sea, el rechazo de Petrone de aceptar la

---

<sup>677</sup> “En La puerta condenada lo fantástico no sólo contamina lo real, sino que, a su vez, se ve contaminado por lo real; por ejemplo por la mujer, cuya existencia concreta el lector nunca cuestiona” (SOPRANZI, Micaela, p. 72.)

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 67.

situación, y por lo tanto, la existencia de la detalles inexplicables dentro de la dimensión real.<sup>679</sup>

La puerta es el umbral inexplicable e inaceptable por parte de un comerciante arraigado al trabajo y al dinero. La fantasía, lo inexplicable, los sentimientos, lo irracional no entran en la lógica del personaje-narrador hasta el momento en que experimenta dichas sensaciones. La vuelta atrás ya no será posible.

Los espacios son *sentidos* en este relato más que referencias geográficas. Unos espacios aparecen únicamente de día y otros de noche y el personaje pasa de unos a otros con hastío, cansancio e incluso miedo y desconfianza según el espacio con que se identifica.

Mientras, el tiempo transcurre en cuatro noches y cuatro días. Siendo el día un tiempo de ocupaciones laborales con efectos negativos sobre el personaje que cada día se encuentra más cansado y la noche, de madrugada, el momento de encuentro con lo extraño, la voz y el llanto del niño a través de la puerta condenada.

En su tesis de doctorado, Michela Sopranzi compara el tiempo de varios cuentos de Cortázar con la siguiente aseveración que compartimos:

A diferencia de “Continuidad de los parques” y “El río”, que simbolizan la circularidad y recursividad de la dimensión real implícitamente a través de la unión de contenido y estructura del cuento dentro del cuento mismo, “La puerta condenada” presenta más explícitamente una característica importante propia de toda la

---

<sup>679</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

producción literaria cortazariana: el viaje de ida y vuelta de la dimensión real a la dimensión imaginaria.<sup>680</sup>

Si el tiempo en los relatos de Julio Cortázar suele ser cíclico y recursivo, en “La puerta condenada”, el narrador, tras adentrarse en lo desconocido a través de los llantos del bebé, se siente aliviado en un primer tiempo al darle una explicación racional a los hechos. En efecto, la huida de la mujer de la habitación contigua propicia la tesis de que ésta era la responsable del fenómeno. Pero en la mente del narrador se instala un sentimiento extraño. El protagonista echa de menos los llantos del bebé. El silencio le abruma y solo empieza a sentirse mejor cuando oye de nuevo los llantos del bebé: “*lo otro* ha invadido su mente y es ya incapaz de vivir sin esa otra parte de la realidad que ha empezado a aprehender.”<sup>681</sup>

De nuevo, el lector cómplice, según sus propias expectativas, mantendrá la duda hasta el final de la tensión, por su incapacidad a decidir si el llanto era real o no. Pero, en realidad, y siguiendo de nuevo a Michela Soprani, lo que importa no es la existencia o no del bebé:

Lo importante son los efectos que su llanto provoca en los protagonistas (...) Petrone, que a lo largo de su vida se ha acostumbrado a no confiar sus propias percepciones, ahora se encuentra en un hotel donde se ve forzado a considerar como real una acción que desde el punto de vista humano es completamente natural, pero que el gerente del hotel niega que esté ocurriendo porque la persona que la cumple parece no existir.<sup>682</sup>

---

<sup>680</sup> *Op.cit.*, p. 66.

<sup>681</sup> “En realidad, es decir, es absurdo intentar eliminar lo irracional de nuestras vidas porque siempre existirá y no sólo: también lo necesitamos.” (*Ibid.*, p. 66.)

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 65.

Lo que importa realmente son los efectos de lo otro en nuestra percepción de la realidad que ya no se explica con argumentos racionales. El punto de vista humano ya no es suficiente para comprender la realidad oculta de las cosas. El llanto funciona entonces como catalizador para que el protagonista traspase los límites de lo real, de forma semejante a la función de la música en “Las Ménades”, por ejemplo.



### III.5.1.3.5 “AXOLOTL”

Entre las características destacadas en las tendencias actuales de lo fantástico, David Roas nombraba un tipo de narración en la cual la voz del narrador estaba ubicada en el “otro lado”, siendo la voz narrativa la del “Otro”, la del ser situado “al otro lado de los límites de lo real.”<sup>683</sup> En “El axolotl” de Julio Cortázar el narrador ha cruzado los límites (lo sabremos al final del relato) y nos relata los hechos desde el otro lado del umbral.

Ya desde el primer párrafo el protagonista, narrador en primera persona, declara que: “*Ahora soy un axolotl...*”<sup>684</sup> Las circunstancias en que se produce el encuentro con los Axolotl las atribuye el narrador al azar:

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. (...) Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos, y salí incapaz de otra cosa.<sup>685</sup>

La mirada vuelve a ser, en este cuento, el punto de fuga entre dos espacios desconectados aunque, el “ahora soy un axolotl”, parece advertir al lector de que ha habido conexión y que ya se ha efectuado el paso al otro lado. El espacio de los axolotl es oscuro y, en él, el tiempo parece suspendido, comunicando al narrador su inmovilidad. Además, el vínculo entre los dos espacios lo sugiere el propio narrador:

Comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos. Me había bastado

---

<sup>683</sup> ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, p. 168.

<sup>684</sup> CORTÁZAR, Julio, “Axolotl”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 400.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 400.

detenerme aquella primera mañana ante el cristal donde unas burbujas corrían en el agua. Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario. Había nueve ejemplares y la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban.<sup>686</sup>

El espacio ocupado por los axolotl es un espacio reducido, finito y angosto, separado del espacio exterior por un cristal, que constituye el límite, la frontera entre las dos realidades. Al describir el cuerpo translúcido de los axolotl, el narrador parece de nuevo confundirse con ellos al describirlos: “terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo.”<sup>687</sup> La mención explícita de “nuestro” cuerpo es la afirmación de que el narrador es también un axolotl, lo que constituye el segundo indicio perturbador para el lector cómplice pero desestabilizado.

En toda la descripción que sigue, el narrador parece describir un tiempo en suspenso en un espacio inmovilizado también, rematando la descripción con un: “El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.”<sup>688</sup> Espacio mínimo y tiempo suspendido son las características vitales de los axolotl, sensaciones que pasan únicamente por la mirada: “dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio”<sup>689</sup> y con el sentimiento del narrador de comprender a las criaturas en “su voluntad secreta, (de) abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente.”<sup>690</sup> El narrador se siente en profunda conexión con ellos y, a través de la mirada, del punto áureo que son los ojos de los axolotl, intenta “penetrar en lo impenetrable de sus

---

<sup>686</sup> *Ibid.*, pp. 400-401.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>688</sup> *Op. cit.*, p. 401.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 402.

vidas”.<sup>691</sup> Incluso el guardián le dice riendo que parece querer comérselos con los ojos mientras el tiempo parece suspendido indefinidamente para los axolotl. A continuación surge la tercera indicación de que los límites han sido rebasados:

A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.<sup>692</sup>

Narrador y axolotl se confunden de nuevo. Ocupan el mismo espacio. “Eso tenía que ocurrir (...) Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió”<sup>693</sup> El lector ya sabe que hubo paso de frontera y ya no se extraña cuando el narrador ve su propia cara contra el vidrio del acuario. El paso de umbral ha tenido lugar: el narrador es ahora un axolotl y el giro fantástico lo da el hecho que el narrador nos comunica sus impresiones desde el otro lado del umbral. Dos espacios desconectados están ahora conectados pero la voz es la del otro lado, la de otra realidad, dándole Julio Cortázar al modo fantástico una nueva vuelta de tuerca. Sin embargo, día tras día, el narrador ve al que era él desprendiéndose poco a poco de esa otra realidad en la que ahora vive, en un espacio reducido y en un tiempo suspendido:<sup>694</sup>

Afuera mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un

---

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>694</sup> Véase VILLANUEVA, Darío, *Op. cit.*

pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo.<sup>695</sup>

“Axolotl” humaniza la otredad, le da la palabra desde el otro lado y la acerca al lector con un punto de vista innovador opuesto al usado en otros cuentos. El narrador mira de “lo otro” a “lo real”. La otra realidad se acerca al lector y ya no es “peligro”. El lector ya no se acerca al umbral, vive el relato desde el otro lado desde un punto de vista fantástico.

El final del relato es trágico porque el narrador siente la profunda soledad de ser un axolotl. Su único consuelo es que quizá el hombre que era escriba un cuento sobre los axolotl, remitiéndonos así al autor del relato, al propio Julio Cortázar:

Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.<sup>696</sup>

Entre las percepciones del humano y las del narrador-axolotl no hay lugar de encuentro posible y cada uno se encuentra ante la imposibilidad de aprehender la realidad del otro en su esencia:

En “Axolotl” hay un enroque de percepciones: la visión del narrador del axolotl se entrelaza con la visión del axolotl del narrador, (...) para entender el mundo del axolotl me convierto en axolotl; convertido en axolotl no puedo entender el mundo del observador; entre el sujeto y el objeto se interpone no solamente el vidrio de la pecera, sino el abismo que separa a las dos especies.<sup>697</sup>

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>697</sup> ALAZRAKI, Jaime, “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”, p. 45.

En los cuentos fantásticos de Julio Cortázar (y de Guy de Maupassant), la soledad del personaje forma parte de la esencia del cuento fantástico y crea el efecto trágico en el relato. La soledad del “Axolotl”, la define con precisión el profesor Antonio Planells:

El ajolote es una criatura solitaria y silenciosa. Permanece la mayor parte de su vida en el fondo del agua y va a la superficie en contadas ocasiones. Nada perezosamente unos segundos y retorna a su quietud habitual. Tanto en cautiverio como en libertad, los ajolotes prefieren la soledad; en grupos se molestan y pelean (se muerden las branquias —que son externas—, las patas y la cola) hasta recuperar el aislamiento y soledad deseados.<sup>698</sup>

El final del cuento no acaba con la soledad del personaje-narrador que sigue atrapado en su acuario. La fusión entre el yo y el otro yo no ha podido ser. El resultado, como en “Lejana”, resulta ser un intercambio espacio-temporal entre dos seres que no han logrado la fusión tan anhelada.

---

<sup>698</sup> PLANELLS, Antonio, “Comunicación por metamorfosis: “Axolotl”, de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 5, Complutense, Madrid, 1976, p. 298.

### III.5.1.3.6 “LAS BABAS DEL DIABLO”

En “Las babas del diablo” coexisten dos narradores que en realidad son uno sólo: el protagonista, Michel, es narrador autodiegético. Es un narrador omnisciente que se desprende a veces de su primera persona para intervenir en tercera persona como si del zoom de una cámara se tratara. En el relato se mezclan las dos narraciones, sin transición, dominando la narración en primera persona e irrumpiendo la tercera persona en contadas ocasiones.

El título “Las babas del diablo” hace referencia por una parte a su definición, la telaraña realizada por jóvenes arañas, y, a la vez, al mal representado por el Diablo, que también constituye el desorden y la ruptura. Michel personaje se verá inmovilizado dentro de su fotografía, como retenido por una telaraña invisible al intentar luchar contra el hombre del relato, contra el mal, contra el elemento de desorden en un espacio idílico de un parque de París.

El relato consta de tres partes bien diferenciadas: en la primera parte, que ocupa los cinco primeros párrafos, la narración está en primera persona a cargo de Michel personaje. En ella el narrador-personaje empieza mostrando su preocupación por el tipo de narración que debe utilizar en el relato:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.<sup>699</sup>

Es la constatación de un fracaso anunciado, el fracaso del artista al final de su vida.

---

<sup>699</sup> CORTÁZAR, Julio, “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 223.

Ya en el primer párrafo aparece la mujer del cuento a través de una metáfora: “tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.”<sup>700</sup>

La mujer rubia es como las nubes que aparecerán a lo largo del relato y que se irán metamorfoseando a lo largo de la historia, como lo hará la mujer. Poco a poco, tras incisos personales sobre la dificultad de cómo narrar los hechos, sabremos que narrador omnisciente y personaje son, en realidad, una única persona, pero desdoblada y con enfoques diferentes:

La gran mayoría de mis cuentos fueron, como decirlo, al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.<sup>701</sup>

Michel es un artista, es un narrador-fotógrafo que toma instantáneas como impulsado por una fuerza ajena a su voluntad, a su conciencia. Además, la utilización de “mis cuentos” nos indicaría igualmente que autor y narradores son la misma persona:

Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto.<sup>702</sup>

El autor le cede la palabra al personaje narrador del que se sabe ahora que está muerto, creando un sentimiento extraño en el lector, ya que es “el muerto” quien toma las riendas del relato, creando así una nueva línea narrativa como indica María Isabel Filinich en su artículo sobre la voz en “Las babas del diablo”:

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 223.

Los acontecimientos prosiguen su lineal encadenamiento en la historia, pero el narrador ha pasado de hablar en tercera persona acerca de Michel, a delegar en Michel actor la narración de los sucesos que siguen. (...) como si el yo del escritor distante se dejara ganar por la experiencia vivida y se deslizara sin más a la conciencia del Yo sujeto de los enigmáticos acontecimientos. (...) la articulación de historias (es) una suerte de subordinación sui generis mediante la cual nunca abandonamos enteramente una situación narrativa para ingresar en otra.<sup>703</sup>

Además, este nuevo narrador no tiene influencia sobre su entorno (la fotografía):

Se da lugar a una historia entrecortada constantemente por las reflexiones de un autor-narrador que no tiene dominio sobre el propio universo construido, que está muerto en tanto hacedor literario y cuya interpretación de lo narrado no es fiable, no es unívoca, es incierta.<sup>704</sup>

A la confusión relativa al narrador, se añade una nueva confusión con el espacio tiempo:

Pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo).<sup>705</sup>

Hay cambio de narrador, de plano espacial y a la vez cambio de plano temporal, diferente al de la primera narración. Esta visión del tiempo

---

<sup>703</sup> FILINICH, María Isabel, “La procedencia incierta de la voz (a propósito de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar”, *Signa*, nº 19, UNED, Madrid, 2010, p. 261.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>705</sup> *Op. cit.*, p. 224.



como espacio y al contrario, presente en otros cuentos de Julio Cortázar, apoya la teoría de Bajtín<sup>706</sup> del cronotopo literario. El tiempo es como una casa infinita en la que se baja y se sube escaleras que son el tiempo pasado o por pasar. El narrador juega con la confusión y mezcla los elementos de la narración para jugar con el lector y crear una atmósfera fantástica.

La segunda parte del relato empieza en tercera persona en el sexto párrafo:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso.<sup>707</sup>

Con el cambio de persona narrativa, aparecen en el párrafo dobles nombres, dobles nacionalidades y doble oficios, como para subrayar el carácter bipolar del narrador. La segunda parte del relato se termina en el décimo octavo párrafo en primera persona: “Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.”<sup>708</sup>

A partir de aquí los narradores actuarán a dúo: el narrador en tercera persona es omnisciente, serio y objetivo mientras el narrador personaje en primera persona es más locuaz y subjetivo. Se corrigen mutuamente y se interrumpen por medio de paréntesis, sin transición y sin cederse la palabra, de forma abrupta. En esta parte del relato, el protagonista Michel camina por París en busca de buenas tomas fotográficas. Cuando en un parque observa los movimientos de un joven y de una mujer rubia, intenta crear una historia a partir de la observación minuciosa de los hechos: en un principio, se imagina que son madre e hijo, después piensa que la mujer rubia es una prostituta seduciendo a un joven. Incluso le inventa una biografía completa al joven. En cierto momento,

---

<sup>706</sup> BAJTIN, Mijaíl, *Teoría y estética de la Novela*.

<sup>707</sup> *Op. cit.*, p. 224.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 230.

observa que, fuera de su objetivo hay un coche con un hombre sentado en su interior que forma parte de la escena: “El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia”<sup>709</sup> El narrador omnisciente interviene entonces para precisar que:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad.<sup>710</sup>

Se anuncia en este fragmento que quizá la verdad esté por llegar y que la mujer podría ser la clave. La invención lleva a la verdad según el narrador, lo que se puede aplicar también a la literatura como arte: la literatura lleva a la verdad, y en el relato, la verdad habrá de encontrarla el lector cómplice. La segunda parte concluye con la huida del joven tras descubrir que Michel estaba fotografiando la escena. Mientras, Michel se va triunfante con el rollo de fotos que no ha querido entregar al hombre y a la mujer.

La tercera parte del relato empieza en la habitación de Michel, espacio cerrado protector, en su apartamento de París. Ahí, y durante días, Michel observa la fotografía ampliada de la escena del parque y empieza a reinterpretar la escena de forma obsesiva hasta que la foto empieza a animarse y revela su verdadera esencia: el joven iba a ser entregado al hombre del coche por la mujer que solo era intermediario. Michel se da cuenta entonces de que la historia se iba a repetir y que entonces él ya no estaría para salvar al joven. Mientras esto ocurre dentro de la fotografía, Michel entra en ella para poder volver a salvar al joven:

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 232.

Comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir. Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores.<sup>711</sup>

El espacio real le parece a Michel una cárcel, espacio cerrado opresor, mientras los hechos se desarrollan dentro de la fotografía ampliada:

Y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.<sup>712</sup>

Lentamente, los espacios cambian de función y los tiempos fusionan. Michel pasará a otro plano espacio-temporal, pero esta vez, aunque logrará salvar de nuevo al joven (“fui feliz porque el chico acababa de escaparse”<sup>713</sup>), no podrá evitar los golpes del hombre y se quedará tendido boca arriba con el tiempo suspendido: “Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable.”<sup>714</sup> Una gran nube blanca que hay que relacionar con “la mujer rubia que eran las nubes”

---

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 234..

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 234.

al principio del relato. El tiempo se desplaza y se fija en el espacio de la fotografía: aunque Michel haya ingresado en un acontecimiento pasado a través del objetivo, lo sucedido, sucedido está. Pero a la vez está sucediendo de forma circular:

...la (impotencia) de que el chico mirara otra vez al payado enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratara el andamiaje de baba y perfume.<sup>715</sup>

Nótese igualmente que el tiempo dentro de la fotografía no es estático:

La fijación fotográfica ha captado imágenes pero no ha estatizado el tiempo interior de la escena. El dinamismo propio del instante captado está aún allí y se superpone al dinamismo de la realidad del fotógrafo-narrador. Michel se convierte en un “lector” asombrado de su propia obra y no es ni más ni menos real que sus personajes.<sup>716</sup>

Leonor Conzevoy Cortés asimila a Michel al lector asombrado por el acontecimiento, en un tiempo dinámico diferente al del primer narrador y que se superpone al primero para crear extrañeza tanto en Michel como en el lector.

El espacio abierto englobante del relato es la ciudad de París que engloba otros dos espacios; por una parte, está el parque y más precisamente la parte del parque en que se desarrolla la escena tomada en fotografía, espacio casi idílico en el que ocurre un acontecimiento que va a

---

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>716</sup> CONZEVOY-CORTÉS, Leonor, “Cortázar: Las sorpresas de lo cotidiano”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 364-366, Madrid, 1980, p. 357.

perturbar espacio, narrador y lector; por otra parte, está el apartamento de Michel dónde ha revelado y ampliado las fotos realizadas en el parque. El apartamento es primero un espacio cerrado protector, antes de transformarse en una cárcel en la que el narrador se siente impotente, desde el interior de la fotografía. El umbral fantástico en el relato es la fotografía, que divide el espacio entre lo que está dentro de la fotografía o del objetivo y lo que se queda fuera.

La atmósfera fantástica surge cuando los dos espacios fusionan y Michel se queda atrapado dentro de la fotografía, realizando la narración a partir de ahí, tumbado boca arriba y sin poder moverse, viendo pasar las nubes blancas.

De ahí la genialidad del cuento, como comunica sin comunicar abiertamente, porque sugiere la existencia de otra verdad escondida, la de la fotografía que, paradójicamente, debería ser la reproducción más fiel de lo real. Los tiempos se superponen, pero, las dos realidades no se mezclan nunca en el cuento, como justamente indica Michela Sopranzi en su tesis:

Las realidades presentadas en *Las babas del diablo* no se mezclan, pero sí se superponen, tal como pasa cada vez que se toma una fotografía con una cámara tradicional. El cuento, entonces, es una metáfora tanto del proceso fotográfico como del significado escondido que las fotografías pueden tener, si el individuo está dispuesto a buscarlo. Al mismo tiempo, si las posibilidades que el arte de la fotografía ofrece son potencialmente infinitas, las del lenguaje son bastante limitadas, y éste es otro aspecto protagonista de *Las babas del diablo*.<sup>717</sup>

Michela Sopranzi resume así los dos temas principales del cuento: la representación de la realidad por el arte y la dificultad de

---

<sup>717</sup> *Op. cit.*, p. 87.

representar dicha realidad por medio del lenguaje. Por ello, las profesoras María Paz Cepedello Moreno y Ana Melendo Cruz hablan de deconstrucción y de ambigüedad como características principales del relato:

Deconstrucción, (...) porque dinamita algunos sólidos conceptos en los que han estado sustentados tradicionalmente los mecanismos de la ficción y del discurso narrativo y ambigüedad en tanto ausencia de una única lectura a la que el relato debería conducirnos inexorablemente. Desde la primera línea, el lector se encuentra ante una incertidumbre que recorre todo el discurso y que se irá acrecentando a medida que éste avanza: la dificultad para representar la realidad a través del arte y los artificiosos mecanismos para intentar conseguirlo.<sup>718</sup>

Julio Cortázar dinamita los mecanismos tradicionales de la ficción y ofrece al lector la posibilidad de “reconstruir” la historia, sin darle nunca en sus cuentos fantásticos una respuesta única al lector cómplice y activo. En cuanto a la representación de la realidad a través del objeto artístico, también el profesor Pozuelo Yvancos cita “Las babas del diablo” como ejemplo de como: “contemplar el arte a la luz de sus materiales y en la frontera de la discusión de su legitimidad frente al mundo que pretende representar.”<sup>719</sup>

---

<sup>718</sup> CEPEDELLO MORENO, María Paz y MELENDO CRUZ, Ana, “Narración y sabotaje en *Las Babas del Diablo* y *Blow Up*”, *Signa*, nº 22, UNED, Madrid, 2013, p. 228.

<sup>719</sup> POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, p. 228.

### III.5.1.3.7 “ORIENTACIÓN DE LOS GATOS”

En “Orientación de los gatos”, un personaje narrador en primera persona, anónimo, observa a su mujer, Alana, e intenta descubrir quién es ella en realidad. Alana es una mujer enigmática, desconocida e impredecible para el narrador.

El título “Orientación de los Gatos”, tiene un sentido espacial que alude tanto a la posición extraña que toman los gatos cuando observan algo, como al sentido de su mirada. Humberto Payán Fierro comenta en referencia al título del relato que: “alude a la dirección desconocida que presentan, en general, estos animales.”<sup>720</sup> Añade además que el nombre del gato, Osiris, “recuerda a aquel gato divino, del antiguo Egipto, con cuyos rasgos se veneraba a la diosa Bastet, a quien se le consideraba bienhechora y protectora de los hombres.”<sup>721</sup> Michela Sopranzi, por su parte, alude en su tesis al nombre de la mujer: “El hecho de que la mujer se llame Alana no es casual, porque su nombre alude metafóricamente a la personalidad irreprimitible de la mujer, imposible de controlar o de someter.”<sup>722</sup> Estamos entonces ante un gato cuya simbología remite a los misterios del antiguo Egipto y más concretamente a una diosa protectora de los hombres, y una mujer, metáfora de la Mujer, como ser imposible de conocer en todas sus facetas. Volvemos pues al tema, recurrente en los relatos de Julio Cortázar, de la imposibilidad del conocimiento de la realidad en todos sus aspectos, haciendo nuestras las palabras de Michela Sopranzi con las que coincidimos totalmente:

En otras palabras, el protagonista anhela a un conocimiento completo de la dimensión real, que siempre esconde unos secretos, unas ambigüedades y unos aspectos insólitos y extraordinarios. Entonces el

---

<sup>720</sup> PAYÁN FIERRO, Humberto, “La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar”, *Synthesis*, n° 49, UAC, México, 2009, p. 4.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>722</sup> *Op. cit.*, p. 114.

objetivo cortazariano de escudriñar profundamente lo real en toda su complejidad, su circularidad y su recursividad resulta evidente en este cuento también.<sup>723</sup>

La mirada ocupa un lugar privilegiado en el relato. Son juegos de miradas los que provocan los acontecimientos.<sup>724</sup> A través de la mirada, el narrador intenta franquear la distancia que le separa de su mujer, *otra* realidad a la que él no logra acceder. La mirada de Alana “es una luz azul y la de Osiris un rayo verde.”<sup>725</sup> Osiris es un gato misterioso muy unido a Alana. La relación es especial entre Osiris y Alana y hay que buscar en la similitud de sus miradas la razón por la cual Alana logra acceder a otra dimensión, a su otra realidad. El gato actúa en el relato casi como un doble de Alana: “mujer y gato conociéndose desde planos que se me escapan, que mis caricias no alcanzan a rebasar.”<sup>726</sup> El narrador personaje se sitúa ya fuera del espacio ocupado por Osiris y Alana. También juega con la mirada: observa, sin espiarla, a Alana y sabe que lo que ve solo es una parte de Alana, quedando la otra parte oculta en otra realidad:

Detrás de esos ojos azules hay más, en el fondo de las palabras y los gemidos y los silencios alienta otro reino, respira otra Alana. Nunca se lo he dicho, la quiero demasiado para trizar esta superficie de felicidad por la que ya se han deslizado tantos días, tantos años. A mi manera me obstino en comprender, en descubrir; la observo pero sin espiarla; la sigo pero sin desconfiar; amo una maravillosa estatua

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>724</sup> En «Orientación de los gatos», la relación entre el narrador, Alana y Osiris se convierte en un triángulo, real pero efímero, gracias sobre todo al juego de las miradas. (OVARES, Flora, ROJAS, Margarita, “Espacios de tránsito...”, p. 19.)

<sup>725</sup> CORTÁZAR, Julio, “Orientación de los gatos”, en *Queremos tanto a Glenda. Cuentos Completos II*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 349.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 349.



mutilada; un texto no terminado, un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida.<sup>727</sup>

Alana es como la lectura de un libro en el que el lector ha de descifrar los silencios y el “fondo” de las palabras, tras lo superficial. Como igualmente subrayan Flora Ovaes y Margarita Rojas, la metáfora de la lectura permite comparar la actitud del marido de Alana con la de un lector que debe descubrir, confiando, lo que dice el texto mutilado, porque es obligatoriamente incompleto:

El texto literario ofrece un espacio material, la página, recorrida por la mirada del lector y las letras funcionan como esa especie de umbral hacia otro espacio y otro tiempo. Leer significa trasladarse a esa otra realidad y, por eso, lo fantástico se podría considerar emblemático de la literatura en general.<sup>728</sup>

El texto literario es el umbral del lector. El objeto espacial que le permite adentrarse en la realidad ofrecida por el relato. El acto de leer se transforma así siempre en un viaje hacia uno o varios mundos reconstruidos. Y dentro de esos mundos reconstruidos se encuentran los mundos fantásticos que siempre conllevan la dificultad de ser mundos duales, constituidos por “lo real” visible y el otro lado, invisible, de “lo real” al que se accede a través de umbrales bien definidos por el género.

Con anterioridad, el narrador ya había utilizado la música como catalizador y elemento mediador entre las dos realidades pero la música resultó ser un elemento mediador insuficiente ya que solo dejaba “entrever otras Alanas.”<sup>729</sup> Únicamente la pintura logra fusionar a Alana con “lo otro”, con la otra realidad oculta tras su mirada:

---

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>728</sup> Art. cit., p. 21.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 350.

Llegó el día en que frente a un grabado de Rembrandt la vi cambiar todavía más, como si un juego de nubes en el ciclo alterara bruscamente las luces y las sombras de un paisaje. Sentí que la pintura la llevaba más allá de sí misma para ese único espectador que podía medir la instantánea metamorfosis nunca repetida, la entrevisión de Alana en Alana.<sup>730</sup>

Frente a un cuadro, centro de su mirada, Alana logra entrar en un mundo imaginario y salir de sí misma para abarcar nuevas realidades. Las nubes, como en “Las babas del diablo”, vuelven a aparecer dentro de un espacio en dos dimensiones. El día anterior al inicio de la narración, el personaje observa a Alana mirando cuadros en una galería de un museo y constata que:

Desenvuelta, liviana en su naturalidad de goce y descubrimiento, sus altos y sus demoras se inscribían en un tiempo diferente del mío, ajeno a la crispada espera de mi sed.<sup>731</sup>

El contacto con las pinturas cambia el espacio-tiempo de Alana. Tiempo y espacio aparecen unidos como cronotopo<sup>732</sup>. Las pinturas sirven de mediador, de paso de una realidad a otra en que los elementos temporales y espaciales parecen distintos. El personaje narrador la observa formando un triángulo de la mirada “que se tendía de ella al cuadro y del cuadro a mí mismo para volver a ella y aprehender el cambio.”<sup>733</sup>

Alana logra entrar en los cuadros, vivir las escenas de los cuadros desde el interior, desde la otra realidad encerrada en ellos:

---

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>732</sup> BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*.

<sup>733</sup> *Op. cit.*, p. 350.

Desde nuestra llegada Alana se había dado a las pinturas con una atroz inocencia de camaleón, pasando de un estado a otro sin saber que un espectador agazapado acechaba en su actitud, en la inclinación de su cabeza, en el movimiento de sus manos o sus labios el cromatismo interior que la recorría hasta mostrarla otra, allí donde la otra era siempre Alana sumándose a Alana, las cartas agolpándose hasta completar la baraja. (...) Frente a una barca solitaria y un primer piano de rocas negras, la vi quedarse inmóvil largo tiempo; un imperceptible ondular de las manos la hacía como nadar en el aire, buscar el mar abierto, una fuga de horizontes.<sup>734</sup>

En el fragmento, Alana es como un camaleón que se transforma ante cualquier cuadro, entrando en su espacio-tiempo. La metáfora del agua aplicada a los movimientos de Alana frente al cuadro, aparece de nuevo en este relato, como si Alana quisiera sumergirse, como si quisiera entrar y quedarse en el cuadro. Al final de la visita al museo, Alana se queda prendada mirando un cuadro que representa a un gato y una ventana. El gato era idéntico a Osiris y miraba “a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver.”<sup>735</sup> La ventana tiene como referente a la primera ventana en la casa de Alana. La ventana es un objeto espacial que separa dos espacios, y, aquí, también el punto de fuga hacia una realidad escondida tras el marco, y a través del cual el personaje intenta ver el mundo oculto de Alana.

Como en “Las babas del diablo”, existe una dimensión oculta tras lo aparente, en aquel caso tras el objetivo de una cámara al que se accede a través de la mirada y en este relato a través directamente de la mirada, elemento que conecta con otra realidad que se funde con lo real, con un cuadro como elemento mediador.

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 352.

Frente al cuadro, Alana se inmoviliza como atrapada en el tiempo. El gato, por lo contrario, parece moverse en el espacio del cuadro: “Inmóvil en su contemplación, parecía menos inmóvil que la inmovilidad de Alana.”<sup>736</sup> La mirada del gato es el umbral hacia el espacio-tiempo del cuadro. El narrador se da entonces cuenta de que él no es capaz de reconstituir el triángulo de las miradas, porque él no conecta con Osiris:

El triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.<sup>737</sup>

El vínculo entre la pareja se ha roto y al narrador sólo le queda la envidia por la mutua complicidad e idéntica capacidad de penetrar más allá de los límites, de la frontera con lo real que poseen Osiris y Alana. La ventana del cuadro que escapa a la vista del narrador se convierte en punto de fuga para Alana que pasa a vivir en el espacio y en el tiempo del cuadro.

En cuanto a los umbrales del relato, giran todos en torno a la mirada. Por una parte está el gato Osiris, clara reminiscencia del gato egipcio venerado con su mirada como puerta de entrada hacia otra realidad paralela y mediador espaciotemporal entre dos realidades que llegan a confundirse, como también observa Humberto Payán Fierro:

En la segunda etapa puede asegurarse que es en “Orientación de los gatos” donde se expresa más abiertamente el simbolismo mediador de espacios que significa el gato.<sup>738</sup>

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>738</sup> *Op. cit.*, p. 2.

Por otra parte, Osiris y el cuadro -en realidad los dos elementos del cuadro que representan a un gato idéntico a Osiris y la ventana- son los umbrales de paso que, conectados por la mirada de Osiris, permiten la fuga hacia lo otro, más allá de la realidad y que impide la felicidad del narrador que no tiene acceso a esa otra realidad: “Alana es mi mujer y la distancia entre nosotros es otra, algo que ella no parece sentir pero que se interpone en mi felicidad.”<sup>739</sup> Al final del relato, el espacio exterior parece ser la única vía de salida para el narrador:

Me acerqué a la puerta de salida ocultando todavía la cara, esperando que el aire y las luces de la calle me volvieran a lo que Alana conocía de mí.<sup>740</sup>

El juego entre los espacios interiores y exteriores continúa. El narrador busca cambiar la penumbra del museo y el espacio inmóvil del cuadro por el aire y la luz del espacio exterior abierto, para combatir su desánimo porque Alana: “ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.”<sup>741</sup>

El paso hacia otra realidad es irreversible. Alana se queda del otro lado, con la mirada fija más allá de una ventana a través de la cual únicamente Osiris y ella pueden mirar. Compartimos con Michela Soprani que la ventana en el cuadro es también: “una puerta de acceso a los aspectos más escondidos y oscuros de lo real, aspectos que todo individuo desconoce y que solamente una criatura etérea como Alana (quien simboliza la esencia

---

<sup>739</sup> *Op. cit.*, p. 349.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 352.

vital) puede explorar.”<sup>742</sup> Mientras, la mirada del personaje-narrador, así como la del lector, “se detiene en el muro.”<sup>743</sup>

#### III.5.1.3.8 “FIN DE ETAPA”

En “Fin de Etapa” el título evoca un viaje que llega a su fin. El narrador en tercera persona parte de la realidad cotidiana de Diana, una mujer que ha perdido el rumbo tras un fracaso sentimental. El punto de vista en el cuento será siempre el de Diana. Ésta viaja en su coche y decide pararse en un pueblo, que recorrerá tras tomar un café. Sus pasos la llevan a un pequeño museo en el que las dos primeras salas contienen cuadros monotemáticos, en los que aparece una habitación iluminada por un sol rasante, con una mesa, y a veces, una silla. En la segunda sala, aparece un elemento nuevo en los cuadros:

Una figura humana en una pintura que unía un interior con una amplia salida hacia jardines poco precisos; la figura, de espaldas, se había alejado ya de la casa donde la mesa inevitable se repetía en primer plano, equidistante entre el personaje pintado y Diana (...) Curiosamente la silueta del personaje era menos intensa que las mesas vacías, tenía algo de visitante ocasional que se paseara sin demasiada razón por una vasta casa abandonada.<sup>744</sup>

El lector puede deducir aquí, de su lectura, que la figura humana que se aleja de la casa es la mujer que, efectivamente, más adelante en el relato, visitará las tres habitaciones de la casa representada en los cuadros y volverá al museo dándole la espalda a la casa. Diana no logrará en su primera visita entrar en la tercera y última sala del museo, ya que éste estaba cerrado a mediodía. Antes de salir del museo, el guardián le revela

---

<sup>742</sup> *Op. cit.*, p. 119.

<sup>743</sup> PAYÁN FIERRO Humberto, art. cit., p. 4.

<sup>744</sup> *Op. cit.*, p. 458.

que en la tercera y última sala solo hay un cuadro, pero decide irse sin entrar a verlo, aunque con la promesa del guardián de dejarla entrar más tarde si cambia de opinión.

Tras el almuerzo, inicia un nuevo paseo por el pueblo y descubre una calleja con un jardín abandonado que “dejaba que los ojos corrieran libremente hasta la ancha puerta abierta de la vieja casa.”<sup>745</sup> Diana se da cuenta entonces de que la casa se abre a una galería: “idéntica a la de uno de los cuadros del museo, se sintió como abordando el cuadro desde el otro lado, fuera de la casa en vez de estar incluida como espectadora en sus estancias.”<sup>746</sup> El espacio cerrado de la habitación ejerce poder sobre el personaje y lo transforma.

Lo fantástico surge a partir de la casa, de esta galería que parece conducir al interior de los cuadros. Y efectivamente, cuando recorre la galería, aparece la primera sala vacía que vio en el cuadro del museo, “donde la ventana dejaba entrar la cólera amarilla de la luz aplastándose en el muro lateral, recortando una mesa vacía y una única silla.”<sup>747</sup> Diana entra sin temor y sin sorpresa y llega hasta la segunda habitación, donde, al lado de la silla esperada, “se desdoblaba en una larga sombra minuciosa”<sup>748</sup>, del mismo modo que en los cuadros de la segunda habitación del museo. Igualmente, al fondo de la segunda habitación hay una puerta, aunque a diferencia de lo que sucedía en el cuadro del museo, en que la puerta estaba entreabierta, aquí la puerta está cerrada, único aspecto imprevisto. Diana abre la puerta sin problemas y se encuentra con el “chorro de luz amarilla y una mesa que parecía aún más desnuda que las otras.”<sup>749</sup> Al lado de la mesa

---

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 460.

hay una silla, en la que decide sentarse a fumar un cigarrillo antes de “huir sin pánico pero sin mirar atrás.”<sup>750</sup>

Cabe destacar que nada más llegar a la casa, Diana ya une sus espacios con los espacios del museo:

Sin creerlo y a la vez sin negarlo Diana entrevió en la penumbra una galería idéntica a la de uno de los cuadros del museo, se sintió como abordando el cuadro desde el otro lado, fuera de la casa en vez de estar incluida como espectadora en sus estancias. Si algo había de extraño en ese momento era la falta de extrañeza en un reconocimiento que la llevaba a entrar sin vacilaciones en el jardín y acercarse a la puerta de la casa, por qué no al fin y al cabo si había pagado su billete.<sup>751</sup>

Diana ha pagado su billete, lo que le da derecho a visitar la casa... En su mente, casa y cuadros están ya unidos de forma extraña. Le parece abordar el cuadro desde el otro lado, como si ya formara parte de él, anunciando el final del relato, en un sutil juego con las expectativas del lector.

Después de volver al café y antes de terminar su paseo por el pueblo, decide verificar si existe “total simetría de las cosas, que el cuadro colgado en la última sala del museo representaba obedientemente la última habitación de la casa.”<sup>752</sup> Por tanto, vuelve al museo. Cuando entra sola en la tercera sala, ve que en el único cuadro expuesto aparece una mujer vestida de negro con el pelo castaño. La mujer del cuadro parece estar muerta. Parece haber llegado al final de la etapa. Aparece inmóvil, como suspendida en el tiempo, atrapada en el interior del cuadro:

---

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 461.



El brazo izquierdo colgando a lo largo del cuerpo, la leve inclinación del torso que descargaba su peso sobre el codo invisible apoyado en la mesa, estaban diciéndole otra cosa a Diana, le estaban mostrando un abandono que iba más allá del ensimismamiento o la modorra. Esa mujer estaba muerta, su pelo y su brazo colgando, su inmovilidad inexplicablemente más intensa que la fijación de las cosas y los seres en los otros cuadros: la muerte ahí como una culminación del silencio, de la soledad de la casa y sus personajes, de cada una de las mesas y las sombras y las galerías.<sup>753</sup>

La mujer del cuadro estaba muerta y el cuadro funciona a modo de espejo: “Esa mujer vive pero está muerta: el cuadro deviene el espejo de Diana”<sup>754</sup> Entonces Diana sale del museo y poco después del pueblo. Pero oscuros pensamientos sobre el fracaso de su pareja la hacen volver al pueblo, a la casa, a la tercera habitación, a sentarse en la misma posición que la mujer del cuadro “para fumar un cigarrillo, apoyándose de lado para evitar el embate de la luz de la ventana.”<sup>755</sup>

El giro hacia lo fantástico ocurre en este momento, cuando la mujer decide ir hacia el interior del cuadro, entrar en otro espacio y en otro tiempo para terminar su etapa, encontrar su destino y morir. Pero una ambigüedad se mantiene ya que el narrador precisa lo siguiente:

Podía irse cuando quisiera, por supuesto, y también podía quedarse; acaso sería hermoso ver si la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla, o si seguiría así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto, como ella y como el humo inmóviles.<sup>756</sup>

---

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>754</sup> ALAZRAKI, Jaime, “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”, p. 31.

<sup>755</sup> *Op. cit.*, p. 463.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 463.

Diana sigue teniendo la opción de seguir su viaje o de parar el tiempo si se queda en ese otro espacio constituido por el cuadro.

El espacio pasa a ocupar el papel más relevante en este cuento y pasa a modelar la existencia de la protagonista, que descubre el paso hacia otra dimensión de la realidad donde sus angustias parecen fijarse en el tiempo, donde espacio y tiempo se funden en una realidad distinta. Los espacios englobados en el pueblo poseen todos la particularidad de frenar el tiempo: el museo porque es un lugar de silencio y de soledad que permite la contemplación de las obras; la terraza del café porque es lugar tranquilo y abierto propicio a un momento de relajación; y por fin la casa porque constituye el elemento mediador hacia otro marco espacial y temporal. La casa está abandonada. Se encuentra alejada del pueblo y está vacía. Su espacio es semejante al espacio artístico de los cuadros. Los espacios se confunden y si las habitaciones de la casa son los cuadros, los cuadros también son las habitaciones de la casa.

La galería en la casa y la puerta de acceso a la tercera habitación, en la que entrar equivale a penetrar en el espacio del cuadro, constituyen el umbral de paso hacia otro espacio-tiempo, hacia otra realidad situada en el interior del cuadro y conectada con la habitación de la casa. Lo mismo se podría decir de la puerta de acceso a la tercera sala del museo. Así, el elemento espacial que permite el giro hacia lo fantástico son las habitaciones que aparecen duplicadas en los cuadros y en la casa, como espacios cerrados que confluyen hacia otro aspecto de la realidad, hacia otra realidad y hacia otro tiempo. Como en “Las babas del diablo”, el personaje principal del relato acaba su jornada en el interior de un espacio en dos dimensiones. En “Las babas del diablo” era en una fotografía, en este relato, en un cuadro de un museo. Los espacios parecen no tener límites físicos ni temporales. Los espacios se confunden, con la imposibilidad por parte del personaje de salir de su nueva realidad. En esta ocasión Diana se

queda prisionera en el cuadro, “inmóvil como todo el resto”<sup>757</sup>, como Michel en su fotografía.

En cuanto al tiempo, está fuertemente vinculado con los espacios que atraviesa Diana durante su etapa en el pueblo. Pasa lentamente, como suspendido, en el pueblo:

Algunos parroquianos jugaban a las cartas, dos chicos con un perro, una vieja en el puesto de periódicos, todo como fuera del tiempo, estirándose en la calina del verano. Como fuera del tiempo, lo había pensado mirando la mano de uno de los jugadores que mantenía largamente la carta en el aire antes de dejarla caer en la mesa con un latigazo de triunfo.<sup>758</sup>

Y se inmoviliza dentro de la tercera sala del museo, dentro del cuadro:

Podía irse cuando quisiera, por supuesto, y también podía quedarse; acaso sería hermoso ver si la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla, o si seguiría así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto, como ella y como el humo inmóviles.<sup>759</sup>

Como en los relatos de Guy de Maupassant, los elementos que contribuyen al paso de umbral son el silencio, la soledad y la oscuridad o la penumbra:

Y luego había el silencio, no sólo porque Diana parecía ser la sola presencia en el pequeño museo, sino porque de las pinturas emanaba una soledad que la oscura silueta masculina no hacía más que ahondar. "Hay algo en la luz", pensó Diana, "esa luz que entra como

---

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 463.

una materia sólida y aplasta las cosas". Pero también el color estaba lleno de silencio, los fondos profundamente negros, la brutalidad de los contrastes que daba a las sombras una calidad de paños fúnebres, de lentas colgaduras de catafalco.<sup>760</sup>

Todos estos elementos se unen en la habitación y en el cuadro para crear la impresión fantástica que llevará al personaje a cruzar el umbral.

Por fin, en el relato, cuando Diana vuelve al museo para visitar la tercera habitación, el narrador reproduce en estilo indirecto los pensamientos de Diana sobre huecos que rellenar y realidades duplicadas, en clara alusión a las expectativas del lector y al trabajo del escritor que es nada más y nada menos que crear realidades duplicadas a partir de realidades que ya han desaparecidas o acabarán desapareciendo:

Incluso el resto podría entrar también en el orden si hablaba con el guardián para llenar los huecos, al fin y al cabo había tantos artistas que copiaban exactamente sus modelos, tantas mesas de este mundo habían acabado en el Louvre o en el Metropolitan duplicando realidades vueltas polvo y olvido.<sup>761</sup>

La soledad y la muerte constituyen el tema principal del relato. En el relato todo respira muerte y soledad. El pueblo, el museo, la casa, las habitaciones del museo y de la casa e incluso los cuadros que únicamente tienen como función representar la realidad de Diana. Su soledad debida a la pérdida de su compañero:

En "Fin de etapa" late la inquietud de la muerte sutilmente refractada en la visita al museo de un pueblo donde el personaje, Diana, se ha detenido a descansar de su viaje en automóvil. Si la parada en el

---

<sup>760</sup> *Ibid.*, pp. 457-458.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 458.

pueblo es un paréntesis de alivio al calor de la carretera, la entrada al museo es un segundo paréntesis, pero ahora en la vida del personaje: los cuadros del museo son “pinturas de fotografías” de las que emanaba una extraña soledad que no es otra que la soledad de Diana, que ha perdido a su amigo y que, sin saberlo, ha perdido también su vida.<sup>762</sup>

Vida, soledad y muerte están unidas en torno a la figura de Diana que atravesará el umbral para encontrarse con su propio vacío existencial en la dimensión de un cuadro en el que el tiempo no transcurre.

---

<sup>762</sup> ALAZRAKI, Jaime, *op. cit.*, p. 29.

#### IV. CONCLUSIONES

El cuento es un género narrativo breve en el que domina la concisión, la precisión y la rapidez. La trama resulta esencial y está al servicio de un propósito premeditado por el narrador. En el cuento fantástico el lector deberá apropiarse del cuento e integrarlo en sus propias vivencias. En este sentido, y en cuanto a las relaciones entre narrador y lector, son fundamentales las recientes aportaciones de la teoría pragmática y de la poética de la ficción, que destacan el papel activo del lector y su tácito pacto con el narrador a la hora de interpretar el texto y sus silencios, y resultan de especial interés por su aplicabilidad al género cuento en su modalidad de *lo fantástico*. Brevedad y pacto narrativo constituyen, por tanto, los rasgos característicos del género cuento en su modalidad fantástica.

La creación de la verosimilitud por la cual el lector acepta el mundo ficcional propuesto es fundamental en la credibilidad y la posterior interpretación del relato fantástico. Generalmente, el elemento fantástico, entendido aquí como acontecimiento que rompe la vida cotidiana del personaje, se ubica en las fronteras de lo posible y lo raro. Es así como lo fantástico pasa a formar parte del mundo cotidiano sin necesidad de que se quiebren las leyes universales de lo creíble. Al situar el acontecimiento fantástico en la esfera de lo posible pero, al mismo tiempo, de lo extraño e inexplicable, la inseguridad y la duda ante los hechos narrados surgen en el lector.

El elemento de ruptura con la normalidad que perturba lo cotidiano será, en sentido general, base formal y clave temática de lo fantástico. Con ello se pretende confundir al lector para situarlo en lo inexplicable. En el marco de un entorno realista surge un acontecimiento extraordinario que afecta a la vida del personaje principal y cambia la

percepción del mundo que le rodea. La presencia de un acontecimiento inadmisiblemente extraño o inexplicable desde el punto de vista racional, que irrumpe súbitamente en un mundo ordenado y lo transforma de manera radical, impide siempre que el lector pueda ofrecer una explicación certera de los hechos narrados.

La crítica precursora de las actuales teorías sobre lo fantástico, compuesta por autores críticos y críticos autores como Charles Nodier, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Pierre-Georges Castex, Louis Vax y Roger Caillois, define *lo fantástico* como una categoría literaria que nace en el siglo XIX en una serie de textos pertenecientes a un mismo género: el cuento, caracterizado por una forma y unos núcleos temáticos comunes, y que se aprovecha de la aparición de un nuevo tipo de lector más exigente. Este lector acepta, a partir de E.T.A. Hoffmann, un fantástico ya interiorizado por el autor, de mayor realismo que el de las novelas góticas anteriores, de las cuales rechaza la atmósfera y los motivos típicos, hechos todos ellos que favorecen la ambientación en el mundo contemporáneo del lector y la creación de la verosimilitud. Es el denominado fantástico interior. Es importante subrayar que lo fantástico se genera aquí a partir de la vivencia subjetiva o interiorizada de los hechos tal como estos se focalizan en el relato. A este respecto, en lo fantástico interior es esencial un tipo de narración con un punto de vista variable, donde la omnisciencia no juega a favor de una explicación racional o única de los hechos sino, al contrario, favorece la implicación subjetiva del lector en la interpretación del relato. Este paso hacia la interioridad enfrenta al lector con un mundo en el que ocurren cosas sobre las que ha de decidir si son ciertas o son resultado de la imaginación, de la locura o de las pesadillas de quien las cuenta. El objetivo de un relato fantástico es precisamente que el lector no pueda resolver dicha duda a pesar de sus esfuerzos. Por ello, puede asegurarse que la recepción del relato fantástico está enfocada a la

generación de incertidumbre, objetivo éste principal del autor a la hora de construir su relato. En lo fantástico, la realidad se transforma en algo problemático para el sujeto, que empieza, así, a cuestionar sus creencias e inconsecuencias. Todo relato fantástico debe presentar algún elemento inexplicable en un universo narrativo que ha de tender a ser una réplica del nuestro. El elemento extraño habrá de permanecer sin explicación para poder provocar miedo, inquietud y duda en el lector. Si el mundo creado es de carácter cotidiano, parece claro que el interés se centrará en el elemento insólito, convertido en acontecimiento estructurante del relato fantástico.

Frente a la teoría de Todorov, que intentó definir lo fantástico como un género literario recuperando las distintas reflexiones de la crítica precursora, se puede considerar que, de acuerdo con lo expuesto, hablar de género fantástico resulta muy poco adecuado. Lo fantástico, de la misma manera que lo trágico o lo cómico, habría de entenderse más bien como un *modo*, término que reúne las características estructurales comunes a obras de épocas y géneros literarios diferentes. El modo posee sus propias estrategias y sus propios temas relativos a parcelas nuevas de la realidad cotidiana

Entre las estrategias narrativas, retóricas y temáticas propias del modo fantástico con el fin de crear incertidumbre pueden señalarse las siguientes: utilización de elipsis, espacios vacíos, silencios, punto de vista variable que cuestiona la omnisciencia, narración en primera persona, técnica antitética respecto de personajes y espacios, juegos temporales, configuración espacial propicia a la aparición de umbrales.

En los relatos cortos la estructura espacio-temporal tiene una doble intención: por una parte fijar las coordenadas espacio-temporales del mundo real representado en su cotidianidad y, por otra, permitir el desliz hacia el otro lado de la realidad, intensificando la sensación de efecto



fantástico. El universo mostrado es familiar para asentar al lector en una aparente tranquilidad antes de perturbarlo e inquietarlo con un desliz hacia un espacio-tiempo situado más allá de los límites de lo real. Es un recurso común desde la aparición del cuento fantástico moderno, tanto en el siglo XIX como en los siglos XX y XXI, tanto en los cuentos de Guy de Maupassant como en los cuentos de Julio Cortázar.

El espacio cotidiano, por oposición al espacio situado del otro lado de lo real, juega un papel esencial en la creación de lo fantástico. En el espacio cotidiano aparecen ámbitos particulares típicos del universo fantástico. Si se vinculan los cuentos al tipo de espacio en el que surge el elemento fantástico, aparecen espacios abiertos y espacios cerrados que tendrán notables consecuencias sobre la calificación fantástica del relato.

Existen espacios abiertos que se recorren en el relato y que llevan hacia lo otro, llegando siempre a la frontera, a los límites del espacio cotidiano. Esa frontera es el umbral. Siguiendo la tradición, el agua, la nieve y la noche se corresponden con espacios abiertos que, tanto en los relatos de Guy de Maupassant como en los de Julio Cortázar, conducen al umbral. Y, tras el umbral, a lo desconocido. Pero un nuevo espacio abierto englobante se encuentra presente en ambos escritores: el espacio abierto de la ciudad. La ciudad en los relatos de Guy de Maupassant es, sin embargo, un espacio más gótico, inquietante y laberíntico que el espacio de la ciudad en los relatos de Julio Cortázar, en los que la ciudad constituye un espacio de paso con terrazas, museos, teatros, hoteles y apartamentos. Dentro de la ciudad, estos espacios cerrados englobados constituyen el escenario de los cuentos en el que surge el elemento fantástico.

Los espacios de agua, como punto de fuga hacia lo fantástico o como espacio idílico de transición antes de la ruptura, son una constante en los relatos fantásticos de Guy de Maupassant; en los relatos de Julio

Cortázar, cuando aparecen, tienen la función de umbral, de elemento de paso hacia lo fantástico.

En los relatos de Guy de Maupassant, la noche es un tiempo nocturno con configuración espacial y constituye el momento del miedo, del terror, de la aparición de la otredad, mientras en los relatos de Julio Cortázar, sin que surja el miedo o el terror, la noche y la oscuridad del espacio no son indispensables para el paso de umbral, aunque pueden favorecer la irrupción de lo insólito, como, por ejemplo, en “Casa Tomada”, en el que la extraña presencia siempre se manifiesta de noche.

Finalmente, Guy de Maupassant a menudo utiliza como contrapunto un espacio abierto idílico, silvestre y natural, que en cierto momento del relato se transforma en espacio hostil en el que surge lo fantástico.

Entre los espacios cerrados, destacan los espacios relacionados con la casa. En nueve de los trece cuentos fantásticos de Guy de Maupassant aparece la casa como espacio principal: a veces es una casa laberíntica, en claro paralelismo con los castillos característicos de la literatura gótica, a veces es un espacio apenas descrito, pero siempre es un lugar en el que surge el elemento fantástico. Cabe señalar que, dentro de la casa, los espacios privados de los protagonistas están siempre vinculados a su identidad, en clara conexión simbólica. Si de la literatura gótica a los cuentos de Guy de Maupassant se ha pasado del espacio laberíntico del castillo al espacio de la casa, en los cuentos de Julio Cortázar se ha pasado del espacio de la casa a una serie de espacios cerrados propios de la clase media-alta, caso, por ejemplo, del chalet de lujo, el hotel, el teatro, el museo o el acuario. Son todos espacios cerrados englobados en el más amplio espacio de la ciudad, siempre vinculados a la identidad del personaje y tienen como finalidad la protección del personaje, aunque acaban siendo siempre espacios de paso hacia lo otro, a través de un umbral.

Tanto el *umbral* como la *casa* (en tanto que variante del *castillo*) son cronotopos que toman especial relevancia en el relato de tipo fantástico. El umbral se define como el cronotopo de la *crisis y ruptura vital*, y adquiere un significado simbólico-metafórico, mientras el castillo es el cronotopo gótico por excelencia. En el umbral, el tiempo, a la vez que se hace explícito, parece no tener duración para el lector, testigo de cambios o decisiones fundamentales para los personajes en el relato. Mientras, tiempo y espacio están sometidos a un especial tratamiento en una evolución narrativa en la que el tiempo se vuelve cíclico e inestable, fragmenta el espacio y lo llena de huecos, de silencios que el lector habrá de rellenar.

En el cronotopo del relato fantástico del siglo XIX estarían unidos los cronotopos del castillo (o casa) y del umbral, así como el cronotopo de la noche y el cronotopo del idilio como ruptura en contrapunto del hecho fantástico.

En el cronotopo del relato fantástico de Julio Cortázar, el cronotopo de la casa se extendería a espacios cerrados de uso cotidiano, mientras desaparece casi por completo el cronotopo del idilio, y el cronotopo de la noche ya no es tiempo-espacio del miedo o del terror. El hecho fantástico ya no ocurre necesariamente de noche ni aparece de forma abrupta, pero sigue siendo un momento propicio para el paso de umbral. Sigue muy presente, sin embargo, el cronotopo del umbral, unido siempre a una modificación del transcurrir del tiempo en cuanto se consuma el paso de umbral.

Nuestro concepto del umbral es el de un espacio-frontera entre dos realidades. Así, todo cuento fantástico se estructura sobre el contraste espacial entre dos realidades y la presencia de una frontera, de un límite espacial. En las fronteras del mundo re-construido aparecen umbrales característicos de lo fantástico como pueden ser la una simple puerta, una ventana, una chimenea, la noche, el agua, una fotografía, un cuadro, etc.,

límites entre lo conocido y lo desconocido, con el individuo como elemento principal del cuento fantástico moderno. La oscuridad y la soledad, al filo de lo fantástico, hacen posible su emergencia.

El narrador juega con los espacios y provoca el paso del universo cotidiano al universo fantástico mientras el personaje es atraído hacia el lado oscuro, tras los límites. Ese umbral o frontera delimita los espacios de lo real y de lo fantástico y tiene la doble función de retener lo fantástico desde el otro lado de la realidad o de conducir al personaje-narrador al otro lado de la realidad. Es el punto en que se resuelve la tensión del cuento, el punto de encuentro entre dos planos de la realidad cuya inesperada conexión genera la extrañeza y el sentimiento fantástico. Además, el paso de dicho umbral se puede realizar en dos sentidos: del plano de la realidad hacia lo fantástico o bien, a la inversa, de lo fantástico hacia lo real representado. En este último sentido, el umbral lo cruzará “el otro”, en forma de doble o de ser extraño con la finalidad de perturbar la realidad cotidiana.

La configuración espacial en los cuentos fantásticos, basada en un juego de oposiciones entre lo cotidiano y lo otro, la noche y el día, lo idílico y lo opresor, etc., con la presencia obligada del umbral, permite la aparición de ámbitos particulares en los que surge lo fantástico. En los relatos fantásticos de Guy de Maupassant aparecen cuatro ámbitos espaciales: los espacios abiertos fantásticos, los espacios cerrados cotidianos escenarios de lo fantástico, los espacios cerrados no habitados y, por fin, los espacios cotidianos con apariciones traumáticas. En los relatos fantásticos de Julio Cortázar, tras aplicar idénticos criterios, aparecen solo tres ámbitos: los espacios abiertos, los espacios cerrados opresores y los espacios paralelos comunicados, siendo este último ámbito, según nuestra opinión, el que caracteriza la evolución del modo fantástico hacia la

formulación más moderna de Cortázar, con cuentos como “Las babas del diablo” o “La noche boca arriba”, por citar solo dos ejemplos, en los que lo fantástico surge del umbral, desde un espacio-tiempo paralelo al espacio-tiempo real.

El tiempo, como categoría narratológica, será sometido a nuevos tratamientos en la narrativa del siglo XX. Algunos de ellos se encuentran en algunos de cuentos fantásticos aquí estudiados, lo que subraya su modernidad. Se observa también que la experimentación temporal adquiere a menudo una configuración espacial, con metáforas y símbolos espaciales que potencian en cada caso los juegos temporales.

El primero de ellos es la *ucronía o timelessness*, es decir, la ausencia del tiempo, que impide al protagonista medir el tiempo por desaparición de los elementos exteriores que lo permitían. Por ejemplo, en “La nuit. Cauchemar” Guy de Maupassant ofrece un buen ejemplo de pérdida de conciencia del tiempo, siendo, a nuestro parecer, en su forma el más moderno de sus cuentos fantásticos. En cuanto a la obra de Julio Cortázar, el juego con el tiempo es constante y la aparición de mundos paralelos, con tiempos y espacios diferentes que se yuxtaponen, da lugar a tiempos cíclicos, imposibles de medir.

El segundo de estos tratamientos particulares del tiempo es la *ruptura de la linealidad cronológica* que rompe con los esquemas clásicos y otorga una función creadora al lector moderno. Esta ruptura de la linealidad cronológica es constante en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. El juego con los tiempos paralelos de mundos igualmente paralelos constituye la característica básica del relato fantástico de Julio Cortázar y su principal originalidad.

El tercer tratamiento particular del tiempo está constituido por la denominada *reducción temporal*, que consiste en la limitación del tiempo narrado, del tiempo de la historia, pasando a relatos que ya no abarcan, por ejemplo, la narración total o con cierta amplitud y orden de la vida del

protagonista, sino que refieren momentos y fragmentos de la misma, como pueden ser días, horas o incluso minutos, con una clara intención de reducir y acortar.

Tanto en la *nouvelle fantastique* del siglo XIX como en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, los límites entre la realidad y lo imaginario se desvanecen, de manera que los dos mundos se sitúan en el mismo plano e impiden una lectura sin ambigüedad. Se altera el orden lógico mientras cambian las señales de identidad de un mundo real cuyas fronteras se vuelven cada vez más movedizas.

## V. BIBLIOGRAFÍA

### V. 1 OBRAS DE GUY DE MAUPASSANT

MAUPASSANT, Guy de, “La main” (1875), en *Contes du Jour et de la Nuit*, Marpon-Flammarion (ed.), Bibliothèque illustrée, París, 1885, pp. 157-170.

MAUPASSANT, Guy de, “La main d’écorché” (1875), en *Boule de Suif*, Louis Conard (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1909, pp. 91-100.

MAUPASSANT, Guy de, “Sur l’eau” (1881), en *La Maison Tellier*, P. Ollendorff (ed.), Œuvres Complètes Illustrées de Guy de Maupassant, París, 1891, pp. 41-47.

MAUPASSANT, Guy de, “La Peur” (1882), en *Contes de la Bécasse*, P. Ollendorff (ed.), Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant, París, 1909, pp. 85-99.

MAUPASSANT, Guy de, “Apparition” (1883), en *Clair de Lune*, E. Monnier (ed.), París, 1884, pp. 107-117.

MAUPASSANT, Guy de, “Le fantastique” (1883), *Le Gaulois*, París, octubre 1883. Consultado el 03.02.2014 en:  
<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.

MAUPASSANT, Guy de, “Conte de Noël ” (1884), en *Clair de Lune*, E. Monnier (ed.), París, 1884, pp. 45-52.

MAUPASSANT, Guy de, “La Chevelure” (1884), en *Toine*, Marpon-Flammarion (ed.), Bibliothèque illustrée, París, 1886, pp. 131-148.

MAUPASSANT, Guy de, “La Peur” (1884), en *La petite Roque*, Louis Conard (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1909, pp. 263-278.

MAUPASSANT, Guy de, “Lui?” (1884), en *Les Sœurs Rondoli*, P. Ollendorff (ed.), Œuvres Complètes Illustrées de Guy de Maupassant, París, 1899-1904, pp. 93-106.

MAUPASSANT, Guy de, “Un fou?”(1884) en *le Figaro*, septiembre de 1884, consultado el 2.7.2015 en:  
[athena.unige.ch/athena/maupassant/maup\\_fou.rtf](http://athena.unige.ch/athena/maupassant/maup_fou.rtf).

MAUPASSANT, Guy de, “À Vendre” (1885), en *Monsieur Parent*, P. Ollendorff (ed.), París, 1886, pp. 93-105.

MAUPASSANT, Guy de, “Lettre d’un fou” (1885), en *Le Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche, Classiques de Poche, París, 2000, pp. 197-198.

MAUPASSANT, Guy de, “L’Auberge” (1886), en *Le Horla*, E. Flammarion (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1924, pp. 205-227

MAUPASSANT, Guy de, “Le Horla” (1886), en *Contes divers 1886*, P. Ollendorff (ed.), París, 1895, pp. 4-23.

MAUPASSANT, Guy de, “La Nuit. Cauchemar.” (1887), en *Clair de Lune*, E. Monnier (ed.), París, 1887, pp. 102-110.

MAUPASSANT, Guy de, “Le Horla” (1887, segunda versión), en *Le Horla*, E. Flammarion (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1924, pp. 7-48.

MAUPASSANT, Guy de, “Madame Hermet” (1887), en *Le Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche, col. Classiques de poche, París, 2000, pp. 250-258.

MAUPASSANT, Guy de, “Qui sait?” (1890), en *L’Inutile Beauté*, Louis Conard (ed.), Œuvres complètes de Guy de Maupassant, París, 1908, pp. 233-257.

## V.2 OBRAS DE JULIO CORTÁZAR

CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo Veintiuno, México D.F., 1968.

CORTÁZAR, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último Round*, Siglo Veintiuno, México D.F., 1969, pp. 35-45.

CORTÁZAR, Julio, *Conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB)*, Caracas, Venezuela, 1982.

CORTÁZAR, Julio, *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, J. Cortázar, (trad.), Alianza, Madrid, 1987.

CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica (I)*, Alfaguara, Madrid, 1994.

CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica (II)*, Alfaguara, Madrid, 1994.



- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica (III)*, Alfaguara, Madrid, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento” (1971), en *Obra Crítica (II)*, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 365-385.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela* (1962), Biblioteca Cortázar, Alfaguara, Madrid, 1996.
- CORTÁZAR, Julio, *Modelo para Armar* (1968), Alfaguara, Madrid, 2002.
- CORTAZAR, Julio, “Sobre el Cuento”, en *Obras Completas*, Opera Mundi, Barcelona, 2007.
- CORTÁZAR, Julio, *Clases de Literatura, Berkeley (1980)*, Carlos A. Garriga (ed.), Alfaguara, Madrid, 2013.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos Completos II*, Alfaguara, Madrid, 2014.
- CORTÁZAR, Julio, “Axolotl”, en *Final del Juego*, Cuentos Completos I, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 400-404.
- CORTÁZAR, Julio, “Carta a una señorita en París”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 112-119.
- CORTÁZAR, Julio, “Casa Tomada”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 223-234.
- CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 307-308.
- CORTÁZAR, Julio, “El río”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 313-315.
- CORTÁZAR, Julio, “Fin de etapa”, en *Deshoras. Cuentos Completos II*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 456-463.
- CORTÁZAR, Julio, “La autopista del sur”, en *Todos los fuegos el fuego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 531-550.
- CORTÁZAR, Julio, “La noche boca arriba”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 405-411.
- CORTÁZAR, Julio, “La puerta condenada”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 327-333.

CORTÁZAR, Julio, “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 223-234.

CORTÁZAR, Julio, “Las Ménades”, en *Final del Juego. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 334-344.

CORTÁZAR, Julio, “Lejana”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 120-127.

CORTÁZAR, Julio, “Ómnibus”, en *Bestiario. Cuentos Completos I*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 128-136.

CORTÁZAR, Julio, “Orientación de los gatos”, en *Queremos tanto a Glenda. Cuentos Completos II*, Alfaguara, Madrid, 2014, pp. 349-352.

### V.3 OTRAS OBRAS CITADAS

ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra (Trad.), Gredos, Madrid, 1974.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (ed.), Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua española, Alfaguara, Madrid, 2004.

Diccionario de la Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 2014.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandman: Das Öde Haus (1917)*, Orig., Berlín, 1989.

NODIER, Charles, *La Fée aux Miettes*, J. P. Meline (ed.), París, 1832.

NODIER, Charles, *Ines de las Sierras*, Dumont (ed.), París, 1837.

NODIER, Charles, "Le pays des rêves", en *Contes de la Veillée*, Charpentier (ed.), París, 1853.

NODIER, Charles, "Histoire d'Hélène Gillet", en *Contes*, P.G. Gastex (ed.), Garnier, París, 1983.

POE, Edgar Allan, *Nuevas Historias Extraordinarias*, Introducción de Charles Baudelaire, Flammarion, Livre de Poche, París, 1984.

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé tome III*, Clarac-Ferré (ed.), La Pléiade, Gallimard, París, 1956.

#### V.4 ESTUDIOS SOBRE LITERATURA FANTÁSTICA

ADRIÁN HUICI, Norman, “El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar”, *Cauce*, nº 14-15, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 1992, pp. 403-417.

ALAZRAKI, Jaime, “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, vol. LI, nº 130-131, ULS, Pittsburgh, 1985, pp. 21-46.

ALAZRAKI, Jaime, “¿Qué es lo neo-fantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 265-282.

ALAZRAKI, Jaime, “Prólogo”, en *Julio Cortázar, Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2003.

ALONSO PALOMAR, Pilar, *De un universo encantado a un universo reencantado*, Grammarea, Valladolid, 1994.

ANDRADE Pilar, GIMBER Arno y GOICOECHEA María (eds.), *Espacios y Tiempos de lo Fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna, 2010.

APOSTOL, Adriana, “Le corps fantastique à l’œuvre”, en *Representations of the female body and its role in the embodiment of the fantastic story*, Philology Studies and Research, Romance Language Series, Rumania, 12/2012, pp. 12-22.

ARRIETA VARGAS, Vilma, “Presencia satánica en el río Danubio: anagramas en *Lejana* de Julio Cortázar”, *Letras*, nº 32, Universidad Nacional, Costa Rica, 2000, pp. 45-64.

ARROYO MARTÍNEZ, Laura, “Los juegos temporales en los relatos de Julio Cortázar: Análisis de tres cuentos”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 1, UCM, Madrid, 2010, pp. 473-493.

ASTIER, Colette, “Maupassant y lo fantástico”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 7, UNAM, México, 1995-1996, pp. 143-153.

BANCQUART, Marie-Claire, *Maupassant. Un homme énigmatique*, Ministère des Affaires étrangères, París, 1993.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique*, L’Âge d’homme, Lausana, 1977.

BAUMAN, Zigmunt, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Barcelona, 2007.

BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976.

BELLEMIN-NOËL, Jean, “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, *Littérature*, n° 2, París, 1971, pp. 103-118.

BELLEMIN-NOËL, Jean, “Notas Sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 107-140.

BENEDETTI, Mario, “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices”, *Letras del continente mestizo*, Arca, Montevideo, 1967, pp. 16-19.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974.

BOCCHINO, Adriana, “Rayuela: programa de un modelo de lector”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 20, Madrid, 1991, pp. 243-248.

BORDA LAPÉBIE, Juan Miguel, “Maupassant y la representación del otro en sus cuentos”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, n° 24, UCM, Madrid, 2003. Consultado el 10.5.2015 en:  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/otro.html>.

BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Le Griot, Québec, 1998.

BOZZETTO, Roger, “Le pourquoi d'un pluriel” en *Les fantastiques*, n° 611, Europe et les Éditeurs Français Réunis, París, 1980, pp. 3-5.

BOZZETTO, Roger, “Le Horla: histoire d'alien ou récit d'aliéné?” en *Cahiers de Littérature Générale*, Opéra, Nantes, 1996, pp. 43-62.

BOZZETTO, Roger, *Nodier: Un fantastique de rêve*, Université De Bourgogne, Dijon, 1998.

BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998.

BOZZETTO, Roger, “¿Un discurso de lo fantástico?” en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 223-242.

- BOZZETTO, Roger, “El sentimiento de lo fantástico y sus efectos”, en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera*, nº 218-219, 2002, pp. 35-40.
- BOZZETTO, Roger, *Passages des fantastiques: des imaginaires à l’imaginable*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, CUP, Cambridge, 1981.
- BURY, Marianne, *Introduction du Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche Classique, París, 2000.
- CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965.
- CAILLOIS, Roger, *Antología del cuento fantástico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- CAILLOIS, Roger, “Del cuento de Hadas a la ciencia ficción” (1958), en *Imágenes. Imágenes*, Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 35-40.
- CALABRESE, Elisa, “La transparencia del mundo o el fantástico cortazariano”, *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispano americanas*, año 13, nº 16, Mar del Plata, 2004, pp. 91-101.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 105.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la Modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991.
- CALVINO, Italo, *Introduzione a Racconti fantastici dell’Ottocento*, Mondadori, Milán, 1983.
- CÁMPORA, Magdalena, “Representaciones del imaginario medieval en el siglo XIX : la mano de gloria según Nerval, Bertrand, Maupassant y Schwob”, *Letras*, nº 61-62, Buenos Aires, 2010, pp. 23-32.
- CAMPRA, Rosalba, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, 1991, pp. 49-71.
- CAMPRA, Rosalba, *I territorio Della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000.
- CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 153-192.

CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla, 2008.

CARROLL, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.

CASAS, Ana, “Lo fantástico en el microrrelato actual (1980-2006)” en Irene Andres Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 137-158.

CASAS, Ana, “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”, en David Roas y Ana Casas (coords), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, monográfico de la revista *Ínsula*, nº 765, Barcelona, septiembre de 2010, pp. 10-13.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, París, 1951.

CEPEDELLO MORENO, María Paz y MELENDO CRUZ, Ana, “Narración y sabotaje en *Las Babas del Diablo* y *Blow Up*”, *Signa*, nº 22, UNED, Madrid, 2013, pp. 227-243.

CESERANI, Remo, “Verità e disordine, il dispositivo dell'oggetto mediatore”, en R. Ceserani (et al.), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, pp. 177-288.

CESERANI, Remo, *Lo Fantástico*, Visor, col. la balsa de la medusa, nº 104, Madrid, 1999.

CÉSPED, Irma, “Una Aproximación a lo Fantástico en la Narrativa de Guy de Maupassant”, *Revista de Humanidades*, vol. 14, Universidad Andrés Bello, Chile, 2006, pp. 111-129.

CIFUENTES ALDUNATE, Claudio, “Los niveles de destinación de algunos relatos de Julio Cortázar”, *Revista de literatura hispánica: Cortázar en Mannheim*, nº 22/23, INTI, University of Southern Denmark, Dinamarca, 1985-1986, pp. 165-176.

COATES, Paul, *The double and the other*, McMillan, Londres, 1988.

CONZEVOY-CORTÉS, Leonor, “Cortázar: Las sorpresas de lo cotidiano”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 364-366, Madrid, 1980, pp. 354-361.

CURUTCHET, Juan Carlos, “Años de aprendizaje”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 255, Madrid, 1971, pp. 561-570.

CURUTCHET, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Nacional, Madrid, 1972.

D'ARGENIO, Maria Chiara, “Lo Fantástico a través de la crítica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 635, México, 2003, pp. 77-80.

DE MORA VALCARCEL, Carmen, “La fijación espacial en los relatos de Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 364-366, Madrid, 1980, pp. 342-354.

DE SOLA, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

DESCHAMPS, Gaston, “La littérature fantastique et terrible”, *Je sais Tout*, París, 1905, pp. 151-160.

DEUTSCH, David, *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona, 2002.

DUBREUIL, Laurent, “Maupassant et la vision fantastique”, *Labyrinthe (en ligne)*, nº 4, consultado el 4.5.2015 en: <http://labyrinthe.revues.org/294>.

DURÁN, Maria Jesus, “Sur l'eau : les anaphores d'une angoisse liquide”, *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa : VII coloquio APFFUE (Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española)*, 11-13 de febrero de 1998, vol. II, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999, pp. 93-103.

ECO, Umberto, *Lector in Fábula*, Lumen, Barcelona, 1981.

ELBANOWSKI, Adam, “El espacio y lo fantástico en la cuentística de Cortázar”, en *La Palabra y el Hombre*, Veracruzana, nº 81, México, enero-marzo 1992, pp. 273-278.

FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París, 1992.

FERNÁNDEZ, Teodosio, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo Fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 95-104.

FERRERAS SAVOYE, Daniel, *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*, ACW, Pensamiento contemporáneo, Madrid, 2008.

FILINICH, María Isabel, “La procedencia incierta de la voz (a propósito de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar”, *Signa*, nº 19, UNED, Madrid, 2010, pp. 255-272.

FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, U.L.B., Bruselas, 1980.

FORNA, Adina-Forna, “Dans l'entre-deux de l'écriture maupassantienne”, *Lingua. Language and Culture*, nº 1, Rumania, 2014, pp. 135-147.

FREUD, Sigmund, “Das Unheimliche (Lo siniestro)” en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1988, pp. 217-251.

GARCÍA RAMOS, Arturo, “El principio y el fin de los Cuentos de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 14, Complutense, Madrid, 1985, pp. 47-55.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1972.

GODENNE, René, “La vraie place du fantastique dans la production de nouvelles du XIX siècle” en Palacios Bernal Concepción (coord.), *Le récit fantastique en langue française de Hoffman à Poe*, Ediesser Libros, Sevilla, 2009, pp. 15-20.

GONZÁLEZ, Eduardo G., “Hacia Cortázar, a partir de Borges”, *Revista Iberoamericana*, nº 84-85, Pitsburgo, 1973, pp. 503-520.

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona, 1981.

GONZÁLEZ ECHEVARRIA, Roberto, “La autopista del sur and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative”, *Studies in Short Fiction*, vol. VIII, nº 1, South Carolina, Newberry, 1971, pp. 130-140.

GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

HALL, Stuart, *Cultural Representation and signifying practices*, SAGE Publications, Londres, 1997.

HART, Patricia, *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*, Associated University Presses, Londres / Toronto, 1989.

HART, Stephen, *Eva Luna and Cuentos de Eva Luna. Critical Guides to Spanish Texts*, Grant & Cutler, Londres, 2003.



HEIM, Michael, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, Oxford, 1993.

HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Universidad de Castilla-La-Mancha, Cuenca, 2000.

HERRERO CECILIA, Juan, “Sobre la figura mítica del doble en el relato fantástico desdoblado”, en C. Desprès, J. Mateo, M<sup>a</sup> T. Ramos y M. Vallejo (eds.), *Homenaje al Profesor D. Francisco Javier Hernández*, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Departamento de Filología Francesa y Alemana, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005, pp. 345-356.

HERRERO CECILIA, Juan, “Amor, muerte y locura en *La Chevelure*, un relato fantástico de Maupassant”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 31, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005. Consultado el 20 de mayo de 2015 en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/maupass.html>.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction*, Routledge, Nueva York, 1988.

KAKU, Michio, *Universos paralelos*, Atalanta, Girona, 2008.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The literature of Subversion*, Routledge, Londres, 1998.

JACQUES, Francis, “Argumentation et stratégies discursives, en *L’argumentation*, Mardaga, Bruselas, 1991, pp. 153-171.

JIMÉNEZ CORRETJER, Zoé, *El fantástico femenino en España y América*, Editorial UPR, Puerto Rico, 2001.

LAURENTIIS, Antonella de, *Il tempo e la sua rappresentazione*, Aracne, Roma, 2005.

LEGUEN Brigitte, “Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida”, *EPOS*, XX-XXI, UNED, Madrid, 2004-2005, pp. 161-169.

LINTVELT, Jaap, “Pour une analyse narratologique des Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant”, en Jean Bessière (ed.), *Fiction, narratologie, texte, genre*, Peter Lang, París-Nueva York, 1989, pp. 65-76.

LOPEZ SANTOS, Miriam, “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”, *Signa*, nº 19, UNED, Madrid, 2010, pp. 273-292.

LORD, Michel, “La organización sintagmática del relato fantástico”, en I. Soldevila y A. López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, A. Risco, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 11-42.

LOVECRAFT, Howard Phillips, *El horror en literatura* (1927), Alianza, Madrid, 1984.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, M. Antolín Rato (trad.), Cátedra, Madrid, 1987.

MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Armand Colin, París, 1992.

MARINA VÁZQUEZ, Malva, “El drama de la subjetividad anarco-deseante en relatos de Julio Cortázar”, Pontificia, Universidad Católica, Valparaíso, pp. 1-18. Consultado el 2.5.2014 en:  
<http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerocuatro/Vazquez.pdf>

MATAS, Julio, “El Contexto Moral en Algunos Cuentos de Julio Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, nº 84-85, Pitsburgo, 1973, pp. 593-609.

MATTHEY, Hubert, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 800. Contribution à l'étude des genres*, Payot, Lausana, 1915.

MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Seuil, París, 2000.

MERLO, Alexandra, “Alina, es la reina y..., cinco palabras para inventar un mundo”, *Revista de Estudios Sociales*, nº 13, Universidad de los Andes, Bogotá, pp. 66-72.

MEYER-MINNEMANN, Klaus, “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, *Nueva revista de filología Hispánica*, El Colegio de México, t. 58, nº 1, México, 2010, pp. 215-240.

MIRELA, Gheorghe, *Le personnage-phénomène, thème récurrent du fantastique maupassantien*, Universitatea Dunărea de Jos din Galați, Rumania. Consultado el 6.5.2014 en :  
[http://www.uab.ro/reviste\\_recunoscute/philologica/philologica\\_2003\\_tom2/09.gheorghe\\_mirela.pdf](http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003_tom2/09.gheorghe_mirela.pdf)

MILLER, Ron, *Firebrands: The Heroines of Science Fiction & Fantasy*. Pamela Sargent, Atlanta Book Company, Atlanta, 2001.

MONTALBETTI, Jean, "Entrevue avec Julio Cortázar", *Le magazine littéraire*, n° 204, París, 1984.

NANDORFY, Martha, "La literatura fantástica y la representación de la realidad", en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 243-261.

NAVARRO, José Antonio, *Venus en las tinieblas: relatos de horror escritos por las mujeres*, Valdemar, Madrid, 2007.

NEEFS, Jacques, "La représentation fantastique dans *Le Horla* de Maupassant", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 32, París, 1980, pp. 231-245.

NODIER, Charles, "Du fantastique en Littérature", en *Les Sept Châteaux du Roi de Bohème (Prologue)*, V. Lecou (ed. 1830), París, reedición de 1852.

NODIER, Charles, "Contes", en Pierre-Georges CASTEX (ed.), *Smarra ou les démons de la nuit (Préface nouvelle)*, Garnier, París, 1961 (1840).

OVARES, Flora y ROJAS, Margarita, "Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar", *Letras 1*, n° 31, Universidad Nacional, Costa Rica, 1999, pp. 5-23.

PAGÁN LÓPEZ, Antonia, "Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique", *Anales de Filología Francesa*, n° 14, Murcia, 2005-2006, pp. 199-216.

PAGÉS LARRAYA, Antonio, *Nace la novela argentina (1800-1900)*, Academia argentina de Letras, Buenos Aires, 1994.

PARIS, Jean, "Maupassant et le contre-récit", en *Univers parallèles 2: Le Point aveugle*, Seuil, París, 1975, pp. 135-222.

PAYÁN FIERRO, Humberto, "La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar", *Synthesis*, n° 49, UAC, México, 2009, pp. 1-6.

PELTZER, Federico, "La autopista del sur de Julio Cortázar", *Lugones*, año 1, n° 1, Córdoba (Argentina), 1968, pp. 77-88.

PENZOLDT, Peter, *The supernatural in Fiction*, Nevill, Londres, 1952.

PIÑEYRO, Juan Carlos, *Ficcionalidad & ideología en trece relatos de J. L. Borges*, Akademitryck, Edsbruk, Suecia, 2000.

PLACE-VERGHNES, Floriane, *Maupassant et ses lecteurs*, Durham theses, Durham University, Durham, 2010.

PLANELLS, Antonio, “Comunicación por metamorfosis: *Axolotl*, de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 5, Complutense, Madrid, 1976, pp. 291-302.

POE, Edgar Allan, “Filosofía de la Composición”, en *Ensayos y críticas*, J. Cortázar (trad.), Alianza, Madrid, 1987, pp. 66-68.

POELEN, Anne-Marie, “Esquizofrenia en Lúnula y Violeta. El crecimiento caprichoso del doble”, *Lectora, Revista de Dones i Textualitat*, n° 11, UB, Barcelona, 2005, pp. 235-247.

POE, Edgar Allan, “Hawthorne”, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141.

POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1987.

PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik, Barcelona, 1985.

RETINGER, Joseph H., *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Grasset, París, 1908.

RHODES JAMES, Montague, *Introduction, Ghosts and Marvels, A Selection of Uncanny Tales*, Oxford University Press, Londres, 1924.

RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987.

RIVA, Sabrina, “Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en Bestiario de Julio Cortázar”, *Analecta Malacitana, Anmal electrónica*, n° 23, Departamento de Filología Española I y Filología Románica, Universidad de Málaga, Málaga, 2007, pp. 61-71.

ROAS, David, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral, programa Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UAB, Barcelona, 2000.

ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001.

ROAS, David, “El género fantástico y el miedo”, en David ROAS (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera*, nº 218-219, julio-agosto de 2002, Cultural, Barcelona, pp. 41-45.

ROAS, David, “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María MORALES y José Miguel SARDIÑAS (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2004, pp. 39-56.

ROAS, David, “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, vol. II, nº 3, UAM, México, enero-junio de 2006, pp. 95-116.

ROAS, David, “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en López Pellisa Teresa y Moreno Serrano Fernando Ángel (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2009, pp. 94-120.

ROAS David y CASAS Ana (coords.), “Lo fantástico en España (1980-2010)”, *Ínsula*, núm. 765, monográfico, Barcelona, septiembre de 2010.

ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid, 2011.

RODERO, Jesús, *La edad de la incertidumbre: Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Peter Lang, Nueva York, 2006.

RODERO, Jesús, “Mutaciones trasgresoras: el cuerpo fantástico en dos cuentos de Myriam Bustos y Carmen Naranjo”, *Anales de la Universidad de Goteborg*, 11, Goteborg, 2008, pp. 243-260.

SANDULOVICIU, Ana, “Modalités d’élaboration du fantastique dans les récits de Maupassant. «The Fantastic in Maupassant Writings»”, *Lingua, Language and Culture*, nº 1, Rumania, 2014, pp. 181-191.

SARTRE, Jean-Paul, “Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage”, en *Situations I*, Gallimard, París, 1947, pp. 151-155.

SAURA SÁNCHEZ, A., “Maupassant y las perversiones sexuales”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XII, nº 41, Madrid, 1992, pp. 143-146.

SCOTT, Walter, “On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore Hoffmann”, *Foreign Quarterly Review*, nº 1, 1827, pp. 60-98. Traducida, con el título: “Du Merveilleux dans le roman”, en la *Revue de París*, París, 1829.

SECCHIERI, Filippo, “Il Costello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria” en M. Farnetti, Leo S. Olschki (eds.), *Geografia, storia e poetiche del fantastico (a cura di)*, Florencia, 1995, pp. 145-164.

SOPRANZI, Michela, *Julio Cortázar: un escritor sistémico*, Tesis para la obtención del Grado de Doctor en Filosofía, bajo la dirección de la Dra. Kathrin Saringen, Romanistik Spanisch, Viena, 2010.

SRAMEK, Jiri, “Un témoignage ambigu: le Horla de Guy de Maupassant”, *Études romanes de Brno*, vol. 12, Université, Brno, 1991, pp. 43-51.

SRAMEK, Jiri, “Le chronotope de la nuit dans le récit fantastique”, *Études romanes de Brno*, vol. 23, Université, Brno, 1993, pp. 31-39.

STEINMETZ, Jean Luc, *La littérature fantastique*, P.U.F., París, 1990.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970.

VALESINI, Aldo Oscar, “La poética de lo fantástico”, *Fronteiraz*, Revista digital de PUC-SP, nº 10, 2013.

VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Que sais-je ?, París, 1963.

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, PUF, París, 1965.

VELEZ GARCÍA, Jorge, “Presencias indefinidas y relato fantástico”, *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, nº 1, 2013, pp. 163-184.

ZBUDILOVÁ, Helena, *Los mundos posibles de lo fantástico en la narrativa de José María Merino*, siglo XXI, nº 7, México, 2009.

V.5 ESTUDIOS DE CARÁCTER GENERAL

ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, PUF, París, 1984.

ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Nathan, París, 1985.

ADAM, Jean Michel y PETITJEAN, André, *Le texte descriptif*, Nathan, París, 1989.

ADAMS, Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, The University Press of Kentucky, Lexington (Kentucky), 1983.

AINSA, Fernando, “La demarcación del espacio en la ficción novelesca (el ejemplo de la narrativa latinoamericana)”, en Villanueva Santos Sanz y Barbachano Carlos J. (eds), *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid, 1976, pp. 305-352.

ALBADALEJO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad, Alicante, 1986.

ALBADALEJO, Tomás, “Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario). Investigaciones Semióticas III (Retórica yLenguajes)”, *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1, Madrid, 1988.

ALBADALEJO, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.

ALBADALEJO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1998.

ALLEN, S., “Possible worlds in Humanities, Arts and Sciences”, *Nobel Symposium 85*, De Gruyter, Berlín-Nueva York, 1989.

AMBROSIO, I., *Ideologías y técnicas literarias*, A. Sánchez Trigueros (trad.), Akal, Madrid, 1975.

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela española contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1989.

ARMENGAUD, Françoise, *La pragmatique*, P.U.F., París, 1990, p. 77.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*, I.Villanueva y E. Imaz (trad.), F.C.E., México, 1942-1950.

BAAK, Jan Joost van, *The place of space in narration*, Rodopi, Amsterdam, 1983.

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1957.
- BAJTÍN, Mijail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978.
- BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal (1979)*, Siglo XXI, México, 1982.
- BAJTÍN, Mijail, *Speech Genres and Other Late Essays*, McGee V.W., ed. Emerson C. and Holquist M. (trad.), University of Texas Press, Austin, 1986.
- BAJTÍN, Mijail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 237-409.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Tatiana Bubnova (trad.), FCE, México, 2005.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Franco J. (trad.), Cátedra, Madrid, 1990.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, “Tiempo y *tempo* de la novela”, en Gullón G. y Gullón A. (coord.), *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1964, pp. 262-271.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *¿Qué es la novela. Qué es el cuento?*, Universidad, Murcia, 1988.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- BARTHES, Roland, “L’effet de réel”, en *Communications*, nº 11, París, 1968, pp. 1-27.
- BARTHES, Roland, “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*, Dorriots B. (trad.), Premiá, México, 1988, pp. 65-101.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1977.
- BERGSON, Henri, “Introducción a la metafísica”, Rafael Moreno (trad.), *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1903, para la traducción se utilizó el texto de *La Pensée et le Mouvant: OEuvres*, éd. du centenaire, pp. 1392-1432, PUF, París, 1959.



BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 1985.

BERGSON, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia (1927)*, Juan Miguel Palacios (trad.), Sígueme, Salamanca, 2006.

BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

BLICK, Ida, “Una excursión a lo fantástico. Las relaciones de espacio y tiempo” en *El cuarto de Atrás*, Fachsemester, B.A., kf Romanistik Spanish, EF Interkulturelle Wirtschaftskommunikation, Jena, 2009.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Gredos, Madrid, 1985.

BOBES NAVES, María del Carmen, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University Press of Chicago, Chicago, 1961.

BOURNEUF, Roland, y OUELLET, Réal, *L'univers du Roman*, PUF, París, 1989.

BRÉMOND, Claude, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, 1966, pp. 87-109.

BRÉMOND, Claude, “Implied Author, Extradiegetic Narrator, and the Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Versión of *Great Expectation*”, *Neophilologus*, n° 52, Springer, Holanda, 1978, pp. 1-18.

CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991.

CELMA VALERO, María Pilar y GONZÁLEZ, José Ramón, *Lugares de ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*, Cátedra Miguel Delibes, Nueva York-Valladolid, 2010.

CHATMAN Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, novena edición, Barcelona, 1992.

CLARK, Katerina y HOQUIST, Michael, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, University Press, Harvard, 1984.

COURTÈS, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, Hachette, París, 1976.

CROCE, Benedetto, *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de un ensayo y un apéndice.*, Espasa Calpe, Madrid, 1967.

CURTIS, Barry y PAJACZKOWSKA, Claire, "Getting there: travel, time and narrative", en Robertson, G., Mash, M., Ticjner, L., Bird, J., Curtis, B. y Putnam, T. (edit.), *Tales. Narratives of Home and Displacement (1994)*, Travellers, Routledge, Londres-Nueva York, 1998.

DANOW, David K., *The Thought of Mikhail Bakhtin. From Word to Culture*, MacMillan, Londres, 1991.

DANOW, David K., *Models of Narrative: Theory and Practice.*, Haddon Craftsmen, Scranton, 1997.

DEPAULE, Jean Claude, "L'impossibilité du vide: fiction littéraire et espaces habités.", en *Communications*, nº 73, París, 2002.

DÍAZ NAVARRO, Eugenia, *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002.

DÍEZ, Luis Mateo, *El porvenir de la ficción*, Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1992.

DÍEZ TABOADA, Juan María, "Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios", en *Homenajes. Estudios de Filología Española II*, Graf, Madrid, 1964, pp. 11-20.

DOLEZEL, Lubomir, "Possible Worlds and Literary Fictions", en Allen S. (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Walter de Gruyter, Berlín, 1988, pp. 221-242.

DOLEZEL, Lubomir, "Mundos de ficción", en Pozuelo Yvancos, José María y Vicente Gómez, F. (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 13-26.

DOLEZEL, Lubomir, "Mímesis y mundos posibles", en Garrido Domínguez, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, M. Baselga (trad.), Arco, Madrid, 1997, pp. 95-122.

DOLEZEL, Lubomir, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Rodríguez F. (trad.), Arco, Madrid, 1999.

DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Albert Messein, París, 1931.

ECO, Umberto, *Obra abierta (1962)*, Seix-Barral, Barcelona, 1965.

ECO, Umberto, "Possible Worlds and the Text Pragmatics", *Versus*, nº 19-20, 1978, pp. 5-72.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1981.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Pochtar R. (trad.), Lumen, Barcelona, 1987.

ELBANOWSKI, Adam, "El espacio y lo fantástico en la cuentística de Cortázar", *La Palabra y el Hombre*, nº 81, Universidad Veracruzana, México, enero-marzo 1992, pp. 273-278.

ENKVIST, N. E., "Connexity, Interpretability, Universe of Discourse, and Text Worlds", en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Walter de Gruyter, Berlín, 1988, pp. 219-241.

FANCAN (LANGLOIS, François), *Le tombeau des romans où il est discours I: contre les Romans. II: pour les Romans*, C. Morlot, París, 1626.

FEATHERSTONE, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, SAGE, Londres, 1991.

FISH Stanley, "Facts and Fictions: A Reply to Ralph Rader.", *Critical Inquiry* 1, nº 4, University, Chicago, 1975, pp. 883-891.

FRANK, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review*, 53, University of the South, 1945, pp. 221-246 y 433-456.

FRANK, Joseph, *The widening gyre*, Rutgers, Nueva York, 1963.

FRANK, Joseph, "Spatial Form: Thirty Years After", en Smitten, J. R., Daghistany, A. (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Cornell University Press, Londres, 1981, pp. 15-24.

FRAU, Juan, *Realidad y ficciones del texto literario*, Cuadernos de Teoría de la Literatura 4, Padilla Libros, Sevilla, 2002.

FREGE, Gottlob, “Über Sinn und Bedeutung”, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, en P. Geach y M. Black (ed. y trad.) *On Sense and Reference* en *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Blackwell, Oxford, 1980, pp. 25-50.

FUENTES, Carlos, *Tiempos y espacios*, FCE, Madrid, 1998.

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.), Sígueme, Salamanca, 1977.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1989.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 2006.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1996.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Teorías de la ficción literaria*, (comp.), Arco, Madrid, 1997.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas.”, en Garrido Domínguez Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 1997, pp. 11-40.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, “Modelos de ficción en el cuento”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 579-587.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Narración y Ficción. Literatura e invención de mundos*, Iberoamericana, Vervuert, 2011.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Introducción a la Teoría de la Literatura*, SGEL, Madrid, 1975.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Estudios de semiótica literaria*, CSIC, Madrid, 1982.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, (ed.), Arcos, Madrid, 1988.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en Garrido Gallardo Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arcos, Madrid, 1988, pp. 9-27.

GARRIDO GALLARDO Miguel Ángel, GARRIDO Antonio y GARCÍA GALIANO, Ángel, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Síntesis, Madrid, 2000.

GENETTE, Gérard, “Vraisemblance et motivation”, *Communications*, nº 11, París, 1968.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, París, 1969.

GENETTE, Gérard, *Fronteras del relato*, Dorriots B. (trad.), Premiá, México, 1988.

GENETTE, Gérard, “Géneros, Tipos, Modos”, en Garrido Gallardo Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 183-233.

GENETTE, Gérard, *Figuras III (1972)*, Manzano C. (trad.), Lumen, Barcelona, 1989.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, París, 1999.

GINÉS, Juan, *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis Doctoral, UCM, Madrid, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julius, *Du sens: Essais sémiotiques*, Seuil, París, 1970.

GREIMAS, Algirdas Julius, *Maupassant: La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Seuil, París, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julius, *Du Sens II*, Seuil, París, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julius, *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses*, Perron P. y Collins F.H. (trad.), University of Minnesota, Minneapolis, 1990.

GULLÓN, Ricardo, “García Márquez o el olvidado arte de contar”, en P. Earle (ed.), *García Márquez*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 139-150.

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Antonio Bosch, Barcelona, 1980.

GUTIÉRREZ, Menchu, *Decir la nieve*, Siruela, Madrid, 2011.

HAMON, Philippe, “Pour un statut semiologique du personnage”, en *Poétique du récit*, Seuil, París, 1977, pp. 115-80.

HARSHAW, Benjamin, "Ficcionalidad y campos de referencia" en Garrido Domínguez, A. (comp.) y Contreras E. (trad.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 1997, pp. 126-158.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética (1817-1820)*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1995.

HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, Jorge Eduardo Rivera (trad.), Trotta, Madrid, 2009.

HIRSCHKOP, Ken, "Critical work on the Bakhtin circle: a bibliographical essay", en Hirschkop K. y Shepherd D. (ed.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester-Nueva York, 1989, pp. 28-42.

HIRSCHKOP, Ken, "Introduction: Bakhtin and cultural theory", en Hirschkop K. y Shepherd D. (ed.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1989, pp. 5-12.

HIRSCHKOP, Ken, "Is dialogism for real?", en Shepherd D. (ed.), *The Contexts of Bakhtin*, OPA, Amsterdam, 1998, pp. 102-113.

HUET, Pierre-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans (1669)*, Paperback, París, 1971.

HUSSERL, Edmund, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, Jesús Adrián Escudero (trad.), Herder, Barcelona, 2012.

ISER, Wolfgang, *El Acto de leer*, Gimbernat J. A. (trad.), Taurus, Madrid, 1987.

ISER, Wolfgang, "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Garrido Domínguez, A. (comp.) y P. Tejada (trad.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 1997, pp. 43-65.

JAMESON, Fredric, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, Londres, 1998.

JOLLES, André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tubinga, Niemeyer, 1930. En francés: *Formes simples*, Seuil, París, 1972.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Écriture, PUF, París, 1992

KATARZYNA, Olga Beilin, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneas*, Tamesis, Rochester, 2004.

KAYZER, Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Gredos, Madrid, 1958.

KLINKOWITZ, Jerome, "Spatial Form in Contemporary Fiction", en Smitten J. y Daghistany A. (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Cornell University Press, Ithaca, 1988, pp. 103-122.

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, La Haya-París, 1970.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "Sobre el género literario", *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 113-120.

LE MOYNE, Pierre, *De l'Histoire*, Chez Thomas Jolly, París, 1670.

LEWIS, Windham, "London Notes", en *Notes on novelists*, Dent, Londres, 1932, p. 349.

LÓPEZ-LANDY, Ricardo, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Cultura hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1979.

LOTMAN, Iuri, *La estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.

MARQUÉS, René, "Abelardo Díaz Alfaro", en Marqués René (sel. y notas), *Cuentos puertorriqueños de hoy*, Cultural, Puerto Rico, 1977.

MARTINEZ BONATI, Félix, *La Ficción Narrativa (Su lógica y su ontología)*, Universidad, Murcia, 1992.

MARTÍNEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Angeles, "Tendencias del espacio-tiempo narrativo contemporáneo. Un ejemplo paradigmático: Si una noche de invierno, un viajero...", *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, n<sup>o</sup> 33, Madrid, 2010, pp. 343-357.

MAYORAL, José Antonio (coord.), *Estética de la recepción*, Arco, Madrid, 1987.

MAYORAL, José Antonio (coord.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco, Madrid, 1999.

MELETINSKI, Eleazar, *Estudio estructural y tipológico del cuento*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1972.

MENDILOW, A. A., *Time and the Novel (1952)*, Humanities Press, Nueva York, 1965.

MEYERHOFF, Hans, *Time in Literature*, University of California Ps., Berkeley, 1955.

MIDDLETON, Peter y WOODS, Tim, *Literatures of Memory (History, Time and Space in Post-war Writing)*, Manchester University Press, Manchester, 2000.

MINTURNO, Antonio Sebastiani, *L'Arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia. Con la dottrina de' Sonetti, canzoni et ogni sorte de Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Horatio et altri autori Greci, e Latini, è stato scritto per ammaestramento di Poeti. Con le postille del dottor Valvassori, non meno chiare, che breui, et due tavole, l'una de' capi principali, l'altra di tutte le cose memorabile*, Andrea Valvassori, Venecia, 1564. (Ed. facsímil, W. Fink Verlag, Munich, 1971).

MITCHELL, William John Thomas, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry* 6, n° 3, University, Chicago, 1980, pp. 539-567.

MITERRAND, Henri, *Émile Zola: Fiction et Modernité*, Monica Lebron and David Baguley (trad. y ed.), Emile Zola Society, Londres, 2000.

MONTGOMERY, Michael V., *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, Peter Lang, Nueva York, 1993.

MORALES SÁNCHEZ, Isabel, "De la crítica a la escritura", en Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramirez (eds.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2008, pp. 251-264.

MORSON, G. S. y Emerson, C., *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Stanford, California, 1990.

NELSON, Cary, *The Incarnate World: Literature as Verbal Space*, University of Illinois Press, Urbana, 1973.

NORTHROP, Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, University of Toronto Press, Toronto, 2006.

OMIL, Alba, y PIÉROLA, Raúl, *El cuento y sus claves*, Nova, Buenos Aires, 1960.



ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre la Novela*, Espasa Calpe, Madrid, 1969.

PAULINO DÍAZ, J., “La expresión poética del miedo: de la angustia al éxtasis sagrado”, en Francisco P. Díez de Velasco Abellán (coord.), *Miedo y religión*, Orto, Madrid, 2002, pp. 291-302.

PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds*, Harvard UP, MA, Cambridge, 1986.

PAVEL, Thomas, “Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary”, en Allén Sture (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Walter de Gruyter, Berlín, 1988, pp. 250-259.

PAVEL, Thomas, “Las fronteras de la ficción.”, en Garrido Domínguez, A. (comp.) y M. Baselga (trad.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 1997, pp. 171-179.

PECHEY, Graham, “Modernity and Chronotopicity in Bakhtin”, en D. Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin*, OPA, Amsterdam, 1998, pp. 112-142.

PETSCH, Reinhold, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1942.

PICARD, Michel, *La lecture comme un jeu, essai sur la littérature*, Minuit, París, 1986.

POE, Edgar Allan, “Filosofía de la Composición”, en J. Cortázar (recop. y trad.), *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 66-68.

POUILLON, Jean, *Tiempo y novela (1946)*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

POZUELO YVANCOS, José María, “Tiempo del relato y representación subjetiva”, en *Le temps du récit. Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 3, Madrid, 1989, pp. 169-184.

POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la Ficción*, Síntesis, Madrid, 1993.

POZUELO YVANCOS, José María, “Teoría de la narración”, en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994, pp. 69-98.

POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004.

- PRATT, Mary Louise, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- RABKIN, Eric, "Spatial Form and Plot", en *Critical Inquiry*, nº 4, University, Chicago, 1977, pp. 253-270.
- RICO, Francisco, *Problemas del "Lazarillo"*, Cátedra, Madrid, 1988.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit (vol III)*, Seuil, París, 1985.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración, I-II*, Cristiandad, Madrid, 1987.
- RIFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.
- RIVAS BRAVO, Noel, "La literatura y los sueños", en Esteban Torre (ed.), *Medicina y Literatura*, Padilla Libros, Sevilla, 2002, pp. 277-284.
- ROMERO LUQUE, Manuel, "La situación del ensayo en el panorama de los géneros", en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 589-606.)
- RONEN, Ruth, "Possible worlds in literary theory: A game in Interdisciplinarity", *Semiotica*, nº 80-3/4, 1990, pp. 277-297.
- RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, CUP, Cambridge, 1994.
- ROTHER, Arnold, "El lector en la Crítica alemana contemporánea", en José Antonio MAYORAL (comp.), *Estética de la Recepción*, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Arco, Madrid, 1987, pp. 34-53.
- RUTTKOWSKI, Wolfgang, *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, Francke, Berna/Munich, 1968.
- RYAN, Marie-Laure, "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 253-302.
- RYAN, Marie Laure, "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", en Antonio Garrido Domínguez (comp.) y A. Ballesteros (trad.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 1997, pp. 181-206.
- SAID, Edward W., "Invention, Memory, and Place", *Critical Inquiry*, nº 26, University, Chicago, 2000.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Cuentistas españoles del siglo XIX*, Aguilar, Madrid, 1945.

SCHAEFFER, Jean Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, París, 1989.

SCHILLER, Friedrich, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental (1796)*, Verbum, Madrid, 2006.

SCHOLZ, B. F., "Bakhtins Concept of Chronotope: The Kantian Connection", en D. Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin*, OPA, Amsterdam, 1998, pp. 145-172.

SEGRE, Cesare, *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.

SHEPHERD, David, "Bakhtin and the reader", en Hirschkop K. and Shepherd D. (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester-Nueva York, 2001, pp. 102-123.

SMITTEN, J. R. y DAGHISTANY, A. (eds.), *Spatial form in narrative*, Cornell University Press, Londres, 1981.

SOBEJANO, Gonzalo, *Introducción a Miguel Delibes, La mortaja*, Cátedra, Madrid, 1984.

SPANG, Kurt, *Géneros Literarios*, Síntesis, Madrid, 1993.

SPENCER, Sharon, *Space, Time and Structure in the modern novel*, NYUP, Nueva York, 1971.

STAM, Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.

STAIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1946.

STIERLE, Karl heinz, "Réception et fiction", *Poétique*, Seuil, París, nº 39, 1975, pp. 299-320.

TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.

TODOROV, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires-Barcelona, 1982, pp. 155-192.

TODOROV, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 31-48.

TOMACHEVSKI, Boris, “Temática”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970, pp. 199-232.

TORRE, Esteban, *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Cuadernos de Teoría de la Literatura 7, 2ª ed., Padilla Libros, Sevilla, 2000.

TRAZEGNIES GRANDA, Leopoldo de, *Diccionario Literario de términos de uso infrecuente*, Real Academia Española, Madrid, 2007.

VALLES CALATRAVA, José Ramón, *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Universidad de Almería, Almería, 1999.

VAN DIJK, Teun A. y Kintsch, Walter, *Strategies of Discourse Comprehension*, Academic Press, Nueva York, 1983.

VAN DIJK, Teun A., “La pragmática de la comunicación literaria”, en José Antonio Mayoral (coord.), *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Arco, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Madrid, 1999, pp. 181-192.

VICE, Sue, *Introducing Bakhtin*, MUP, Manchester, 1997.

VILLANUEVA, Darío, “Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol. 15*, nº 3, Asociación canadiense de hispanistas, Toronto, 1991, pp. 489-502.

VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Barcelona, 1994.

WEISBERGER, Jean, *L'espace romanesque, l'âge d'homme*, Lausana, 1978.

WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1969.

ZERAFFA, Michel, “Le temps et les formes dans le roman contemporain”, *Revue d'Esthétique I*, París, 1966, pp. 43-65.

ZORAN, Gabriel, “Towards a theory of space in narrative”, *Poetics today*, 5/2, Tel Aviv, 1984, pp. 309-335.

ZUBIAURRE, Maite T., *El espacio en la novela realista*, FCE, México, 2000.